



**TRES VISITANTES EN PARÍS**  
**LOS COLABORADORES URUGUAYOS**  
**DE LE CORBUSIER**

JORGE NUDELMAN

---

**TRES  
VISITANTES  
EN PARÍS. LOS  
COLABORADORES  
URUGUAYOS DE  
LE CORBUSIER**

---

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 2014.

© Jorge Nudelman, 2014

© Universidad de la República, 2015

Diseño y diagramación: Lucía Stagnaro

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](mailto:infoed@edic.edu.uy)  
[www.universidad.edu.uy/bibliotecas/  
dpto\\_publicaciones.htm](http://www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm)

ISBN: 978-9974-0-1305-6

---

**TRES  
VISITANTES  
EN PARÍS. LOS  
COLABORADORES  
URUGUAYOS DE  
LE CORBUSIER**  
JORGE  
NUDELMAN

---



---

Gracias a: José María de Lapuerta, Magdalena Fernández, Marcelo Bertolini, Lucía Stagnaro, Nicholas Sybille, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia, Antonio González-Arno, Santiago Medero, Laura Alemán, Lucio de Souza, Alberto Marcovecchio, Tatiana Rimbaud, Paula Gatti, Sofía Neira, Magela Bielli, Patricio Del Real, Helen Gyger, Carlos Sambricio, Juan José Lahuerta, Carlos Martí Arís, Jordi Roig, Laura Bálsamo, Graciela Zeballos, María Pía Ravera, Ana Gabriela Bonomi, Graciela Vargas, Omar Gil, Marcel Perchman, Laura Larrique, Virginia Friedman, Marcos Lafluf, Gustavo Scheps, Diego Capandeguy, Alberto Castro, Héctor Gatti, Gabrielle Delpech, Charles Serralta, Ana Serralta, Jorge Stirling, Francisco Serralta, Carlos Tiscornia, Carlos Mujica, Jaime Igorra, Alejandro Clémot, Pablo Clémot, Blanca Clémot, Eduardo Monestier Clémot, Sylvia Grinó, Edgardo Martínez, Thomas Sprechmann, Antonio Dieste, Esteban Dieste, Gonzalo Larrambeberé, Mercedes Medina.

**A JAVIER, JULIA Y ANDRÉS**

---

---

# ÍN DI CE

---

- 11. PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN**  
**BIBLIOTECA PLURAL.** Roberto Markarian
- 13. PRÓLOGO.** José María Lapuerta
- 15. INTRODUCCIÓN.** Le Corbusier en América del Sur, incluido Uruguay
- 25. 1929**  
 Una parca bienvenida  
 El panorama arquitectónico uruguayo en 1929. La enseñanza de la arquitectura  
 Mauricio Cravotto: primer viajero, primer moderno  
 El ascenso de los arquitectos  
 Le Corbusier: alemanes, también en Montevideo
- 51. 1933**  
 Carlos Gómez Gavazzo  
 Carlos A. Gómez, estudiante de arquitectura  
 Grandes Composiciones, camino al Gran Premio  
 Cambio de planes: a París  
 Retorno
- 83. 1934**  
 Carlos Gómez Gavazzo, arquitecto  
 Aprendizaje o imitación. Academia plus  
 Le Corbusier  
 Barro, madera y paja  
 Concursos y segundos premios  
 Cámara de Comercio  
 Agraciada  
 Palacio de Justicia  
 Palacio Legislativo de Ecuador  
 Centro de Asistencia del Sindicato Médico del Uruguay  
 Banco Hipotecario del Uruguay  
 Arquitectura y símbolos
- 125. 1935**  
 Gómez, urbanista/urbanizador  
 Punta del Este, 1935  
 La Paloma, 1938-1949  
 Punta Ballena, 1943  
 Después del 52
- 155. 1945**  
 Bonet en Uruguay: memoria de un triple exilio
- 181. 1952**  
 Carlos Gómez Gavazzo  
 y la revolución didáctica de 1952  
 Arquitectura: educación, corporativismo y política  
 CEDA: no se puede evitar la revolución  
 Anales de la Facultad de Arquitectura:  
 las vanguardias domesticadas  
 Revista del Instituto de Urbanismo:  
 ciencia y política  
 Modernos, por fin, definitivamente
- 215. 1947**  
 Viajes de estudiantes  
 Justino Serralta  
 ¿Arquitectura moderna?  
 1413-TT7X  
 Arquitectura gótica  
 Reunión en París con Carlos Clémot  
 El regreso
- 247. 1956**  
 Clémot, Dieste, Montañez, Serralta.  
 Arquitectos ingenieros  
 Los proyectos  
 Maspons  
 Bassaiztegui  
 Caterpillar  
 Primera apostilla: imprenta Garino  
 Segunda apostilla: un colegio para las Hermanas Rosarinas
- 275. 1965**  
 Serralta y Clémot, arquitectos  
 Bóvedas: desde Le Corbusier a Dieste  
 El Colegio La Mennais, 1958-1971  
 Oratorio  
 Casa Acosta y Lara, 1960-1963  
 Una casa de Serralta y Clémot en La Paloma de Gómez Gavazzo
- 315. 1959**  
 El Hogar Estudiantil Universitario  
 Paisaje hipotético: Clémot y el Plan Regulador  
 El concurso  
 Un fallo polémico  
 Punta Ballena otra vez, por un momento  
 Construir el Hogar Estudiantil  
 "Proyecto de modificación de acuerdo a resolución del Sr. Rector de fecha 28/8/69"
- 343. 1951**  
 Números de Oro  
 Justino Serralta, del Modulo 2 al Uñitor  
 Carlos Gómez Gavazzo:  
 de la "arquitectura de las comunidades"  
 a la "teoría de la sensibilidad"
- 375. 1971**  
 Conclusiones: confluencias conflictivas  
 Confluencia 1: iconografías lecorbusierianas  
 Confluencia 2: San Marcos, Venecia  
 Confluencia 3: ciencia, arte, ¿mística?  
 Confluencia 4: un muerto político
- 401. BIBLIOGRAFÍA**





## PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

---

La Universidad de la República (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 cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco 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. Buscar 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 Comisión Sectorial de Investigación Científica (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 las 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

# PRÓLOGO

## JOSÉ MARÍA LAPUERTA

---

Parece que Le Corbusier volvió a Montevideo varias veces, avisando solo a algunos de sus amigos. Quería entender qué pasaba con la arquitectura en Uruguay y qué pasaba con «la Arquitectura Moderna» en Uruguay.

¿En qué andaban sus antiguos discípulos, sus «visitantes en París»: Carlos Gómez Gavazzo, Justino Serralta y Carlos Clémot? ¿Qué arquitectura proyectaron cuando volvieron? ¿Tenía calidad o no iba más allá del homenaje? Si difundieron su mensaje y, si fue así, por qué no cuajó con tanta fuerza como en otros países. ¿Tendría que ver lo que se enseñaba en Facultad? ¿Por qué un personaje como Julio Vilamajó, apenas unos años más joven que él y que vivió menos, era tan admirado? ¿Qué quiso escuchar Eladio Dieste de ese discurso y de sus discípulos? ¿Qué se encontró Antonio Bonet Castellana cuando aterrizó allí y qué dejó cuando partió? ¿Qué tuvo que ver la izquierda radical en su legado? ¿Y el catolicismo?

A Charles Eduard Jeanneret, dit Le Corbusier, le hubiera gustado tener y disfrutar del libro de Jorge Nudelman.

A los otros L. C. no les queda sino agradecer a Jorge haberles permitido acompañarle en esta investigación. Haber podido disfrutar con él de cada uno de sus hallazgos, de cada armario descerrajado, de cada proyecto o cuaderno encontrado. Sorprenderse al admirar la calidad de alguno de los proyectos que muestra; la brillantez anticipatoria, «avant la lettre», de la Villa en Malvin de Gómez, de su Concurso de la Cámara de Comercio o del Sindicato Médico del Uruguay. Y entre los cientos de documentos inéditos, divertirse y apasionarse con los dibujos de Serralta y con sus historias. Otros L. C. confirmarán que es una investigación rigurosa, dilatada en el tiempo, profunda, seria y no discutible. Si hubieran estado en aquella sala en Madrid en que se leyó como tesis doctoral, habrían escuchado los halagos unánimes y el alto nivel académico que generó. A otros L. C., disfrazados, farsantes, les hubiera gustado colarse en esa fotografía de Gabrielle Delpech, con L. C. casi quemándose con la parrilla, una guitarra amenazadora en el aire, como una composición purista, y los jóvenes acompañantes muertos de risa, como se debería estar cuando se habla de la buena arquitectura.

---

PRÓLOGO

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



---

**IN  
TRO  
DUC  
CIÓN**

---



## LE CORBUSIER EN AMÉRICA DEL SUR, INCLUIDO URUGUAY

---

En el año 2008 Liernur y Pschepiurca registraron un resumen de publicaciones (de las que no dan referencias) sobre las relaciones de Le Corbusier con América del Sur<sup>1</sup>. Destacaban «una colección de ensayos que refieren a los episodios relativos» a Argentina, Chile, Colombia y Brasil, «con la notable ausencia de trabajos sobre Uruguay»<sup>2</sup>. Sin pretender agotar el tema, se describe aquí la situación en que estaba la arquitectura en este país y se analizan los trabajos de los ayudantes uruguayos de Le Corbusier —y después, continuadores o intérpretes— en los años treinta y cuarenta.

La influencia de Le Corbusier en la arquitectura latinoamericana se ha sobrestimado paulatinamente a medida que su prestigio crecía internacionalmente. Su influencia real en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial ha sido magnificada, y los estudios sobre este polifacético y aun contradictorio protagonista se incrementaron después de su muerte y en ocasión del centenario de su nacimiento. Esa perspectiva se vio reforzada por los fastos del viaje de 1929 a Buenos Aires, Asunción, Montevideo y Río de Janeiro, que incluso ha generado recientemente textos específicos<sup>3</sup>, pero no parece que aquel viaje haya tenido gran incidencia en la arquitectura de los países visitados salvo, quizás, en Brasil. Uruguay no fue una excepción a esta aserción, aunque las causas radicaron en la matriz académica uruguaya y no en prejuicios antimodernos, como el propio Jeanneret señala en *Précisions...*<sup>4</sup> para otros lugares.

Cierto es que en los países citados la presencia de Le Corbusier no es solo doctrinaria; en casi todos ellos realizó trabajos concretos: planeamiento, edificios, casas. En Uruguay no existió esa circunstancia, pero algunos arquitectos jóvenes fueron a París y volvieron con novedades de diversa índole; se los identificó fácilmente como los epígonos lecorbusierianos locales.

La presente tesis comienza con una exploración crítica de algunos lugares comunes, justamente los que enfatizan la presencia de Le Corbusier como referente en la aparición de los modos modernos.

De una primera mirada se intuye que los vínculos de los uruguayos con su maestro común fueron más personales que doctrinarios y se



manifestaron como iniciativas casi excéntricas de personajes que optaron por una alternativa al discurso académico dominante, y construyeron a partir de estas una serie de métodos y teorías sui géneris.

No se pretende aquí retratar las relaciones de la arquitectura uruguaya con un Le Corbusier como supuesta «fuente de inspiración», si bien lo fue en gran medida, como es obvio.

No se pretende tampoco establecer familiaridades estilísticas ni detectar imitaciones bien o mal referenciadas, aunque resulta evidente que estas se develarán por sí solas.

Tampoco se fiscalizará los presuntos desvíos de la(s) doctrina(s) lecorbusieriana(s), ni los «errores» que, sobre la base de un Le Corbusier mítico, puedan surgir del análisis del trabajo de los arquitectos objeto de la tesis.

En todo caso, se lee la presión lecorbusieriana como un ingrediente que se combina con las respectivas formaciones académicas de los visitantes que cada uno deja aflorar o reprime, según su circunstancia.

Los discípulos uruguayos de Le Corbusier fueron Carlos Gómez Gavazzo, que trabajó con él en París durante cinco meses entre 1933 y 1934, Justino Serralta, desde 1948 a 1950, y Carlos Clémot, entre 1949 y 1950. Gómez y Serralta tuvieron sucesivos y destacados protagonismos en el ambiente académico, donde ambos generaron teorías derivadas en cierta medida de la experiencia parisina. Clémot (socio de Serralta) tuvo menos notoriedad en el contexto uruguayo, por su discreta presencia en la Facultad de Arquitectura y por su muerte prematura, en 1971. Es fácil asociar la primera visita de Gómez Gavazzo en 1933 con la de Le Corbusier en 1929, pero un análisis más detallado nos permitirá apreciar que no fue tan obvia la relación. Sí, en cambio, se relaciona con ella la de Serralta y Clémot apenas terminada la Segunda Guerra, cuando Le Corbusier parecía ser una buena alternativa europea a las ascendentes corrientes norteamericanas, bien alimentadas por la emigración europea.

## EL CONTEXTO URUGUAYO

---

En 1929 el contexto arquitectónico uruguayo se caracterizaba por un fondo metodológico *beaux arts* que habilitaba el eclecticismo, lo clásico, la nostalgia de un estilo «colonial» escasamente conservado y también un espacio discreto para las tendencias modernas.

La enseñanza de la arquitectura ya había asentado las bases de su tradición francesa bajo la dirección del profesor José P. Carré, de la Escuela de Bellas Artes de París, contratado en 1907.

También se aprecia la construcción paulatina del urbanismo como materia «científica». Si bien el Instituto de Urbanismo se creó en 1936, se nota desde mucho antes el interés en la «urbanología» como campo de acción específico de los arquitectos. Al respecto, vale la pena mencionar el intercambio de cartas entre el Consejo de la Facultad y el becario Julio Vilamajó en el año 1922, en el que se trasluce perfectamente el estado del arte urbanístico: requerido el plan de trabajo del becario, este propone realizar un «plano regulador para aplicarlo a la ciudad de Montevideo»<sup>5</sup>. La respuesta del Consejo y sus asesores es contundente: la propuesta es considerada «inoportuna como elección de tema e inadecuado como trabajo para hacer lejos de Montevideo, sin los datos que se requieren como documentación básica de los estudios de urbanización (...) Ese tema limitado, preciso, de índole práctica y de necesaria subordinación a las condiciones de hecho, exige ante todo una serie de datos»<sup>6</sup>. Para no dar lugar a dudas, estos son enumerados: «la faz práctica, legal, económica de las que dependen primordialmente las condiciones de realización de todo plano regulador que aspire a ser algo más que una exteriorización de hermosas ideas, quiméricas»<sup>7</sup>. Finalmente, la Comisión —después de hacer severas consideraciones acerca del uso del tiempo del pensionado— recomienda al Consejo «comunicar a dicho Señor que (...) ya que demuestra una predilección por los estudios urbanistas, debería seguir un curso de esas disciplinas modernas»<sup>8</sup>. El Consejo sabía cuáles eran los cursos y dónde tomarlos.

Sobre aquella plataforma francesa se irán integrando y contraponiendo los aportes españoles y alemanes (deben incluirse en esta acepción vulgar los austríacos y aun los suizos). La prensa española fue el primer trasmisor de la arquitectura alemana moderna, aunque muy pronto se recurrió a literatura original. La influencia holandesa también fue poderosa y la italiana, en una línea de clasicismo depurado característico de las arquitecturas de representación, se hizo visible en la obra construida a partir de 1930 y detectable también en un espectro internacional más amplio.

Por otra parte, desde 1915, con la creación de una Facultad de Arquitectura que se independizaba de su matriz que la unía a la ingeniería en la Facultad de Matemáticas, y a través de la formación de la



Sociedad de Arquitectos del Uruguay y la publicación de su órgano oficial, la revista *Arquitectura*, comenzó un período de reafirmación corporativa que hacia el final de los años treinta tuvo un punto altísimo de validación política y social.

Partiremos de la constatación del propio Le Corbusier en su visita al Río de la Plata sobre la ascendencia de «los alemanes» en Montevideo. Esta poderosa influencia parte de un reconocimiento de algunos arquitectos como Poelzig y Behrens, y Camilo Sitte en lo urbanístico, con su carga de paisajismo medievalista. Esta tendencia se expresó de un modo algo sincrético en el Plan Regulador de Montevideo dirigido por Mauricio Cravotto, en 1930, donde se notan también los modos de Hermann Jansen y León Jaussely.

Se tratará de dilucidar primeramente, por tanto, el contexto en el que eventualmente se ejerció la influencia de Le Corbusier.

Después se describirá el paso de los colaboradores uruguayos de Le Corbusier en su *atelier* del 35 de la *Rue de Sèvres*, y se tratará de analizar el bagaje de conocimientos que traen consigo a su regreso.

El primer esquema temporal puede dividirse en dos ciclos. En primer lugar, el que, comenzando simbólicamente con la visita de Le Corbusier en 1929, describe el panorama previo a 1945; en segundo lugar se produce

Carlos Gómez Gavazzo, s/d, ca. 1925. Fotocopia color de original desaparecido, cedido por Diego Capandeguy. Inédito.

Justino Serralta, 1952. Fotógrafo desconocido, CDI, IHA.

Carlos Clémot, 1952. Fotografía de Justino Serralta, CDI, IHA.

un breve acomodo de las políticas académicas entre el fin de la guerra y 1952, año de la reforma del Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura, que marcará fuertes cambios hasta 1973, el año del golpe de Estado. En ese año se produce la expulsión de nuestros protagonistas y el corte de todas las experiencias que se habían iniciado bajo el amparo de la figura de Le Corbusier; el tiempo después será de emigración y aislamiento. Es, por tanto, el cierre de la tesis.

El centro del trabajo se refiere al modo en que lo aprendido junto a Le Corbusier fue utilizado, es decir, si hay continuidad con las teorías y prácticas del maestro suizo, si estas se reinterpretan o se adaptan, o si, incluso, son deformadas o distorsionadas para adaptarlas a discursos previos —léase *beaux arts* a la uruguaya— o en construcción.

Puede aventurarse que los recuerdos de las experiencias en París se filtran de forma inconsciente, afectiva, en la manera de proyectar la arquitectura.

Analizaremos brevemente a dos personajes más relacionados fuertemente con la «cuestión lecorbusieriana» en Uruguay: Antonio Bonet Castellana y Eladio Dieste.

El primero también pasó por el estudio de Le Corbusier en 1937-1938, y circunstancialmente vivió en Uruguay, realizando las obras de Punta Ballena desde 1945. Durante estos trabajos se relacionó con el ingeniero Eladio Dieste, quien inventó la «cerámica armada» a partir del diseño de las bóvedas de la casa Berlingieri de Bonet. Esto sucedía en 1947, cuando Serralta estaba de viaje y Clémot solicitaba una beca francesa que le permitiría establecerse en París en 1949, mientras que Gómez, ya vuelto a Montevideo, desplegaba sus estrategias como profeta del mesías para hacerse un lugar en la academia.

A principios de la década del cincuenta Dieste y los retornados Serralta y Clémot se asocian en varios proyectos, y sobrevuela en todos ellos la presencia de Le Corbusier. La evidencia de una filtración a las obras más conocidas de Dieste (sobre todo las iglesias de Atlántida y Durazno) ha sido ya analizada<sup>9</sup>: es Ronchamp reinterpretado, y también proyectos elaborados en sociedad con los arquitectos.

Sin embargo, esta sombra dista de ser una imitación muy evidente. Podemos rastrear algunos recursos que viajan de proyectos lecorbusierianos, pero serán pulidos, adaptados, transformados en función de un criterio propio o circunstancias laterales. Al final resultará difícil individualizarlos, ya que quedan bastante camuflados.

Por otro lado, veremos que Carlos Gómez Gavazzo y Justino Serralta tomarán, separadamente, el neoplatonismo de Le Corbusier para elaborar complejos sistemas, que aun derivarán en sistemas cuasi filosóficos de concepción de la realidad y el universo. En el caso de Serralta, puede mencionarse su protagonismo en la elaboración de la segunda versión del Modulor, y en Gómez pueden rastrearse a partir de su traducción al español de las recomendaciones finales del IV CIAM, hecha en París en 1933, y retomadas en 1948 a partir de —justamente— su reelaboración de la *grille* CIAM, en 1947/48 para el séptimo CIAM, finalmente celebrado en Bérgamo. Cada protagonista reclamará para sí la herencia y la exégesis de las teorías de Le Corbusier. Y el número de oro siempre servirá como trasfondo.

Anotemos en paralelo algunas coincidencias: en agosto de 1933 Le Corbusier viajaba en el Patris II rumbo a Atenas. Formando parte de la delegación española, iba Antonio Bonet, aún estudiante. Mientras, Carlos Gómez Gavazzo esperaba en París la vuelta del maestro suizo para integrarse al *atelier*.

Entre otros, Gómez y Bonet disputarían el proyecto de la urbanización de Punta Ballena en 1945. Además, Bonet sería propuesto por Giedion para representar al Uruguay en Bérgamo, de lo que nos enteramos por meticulosas traducciones de cartas encontradas en el archivo de Gómez.

Así, parecen formar, todos, una red inconsciente en la que se involucran con trabajos, se enfrentan o se rozan levemente al girar en torno a la figura de Le Corbusier. Parafraseando a Liernur y Pschepiurca, se insinúa continuamente la aparición de una «red oriental», pero sin llegar a ser programática, ni tan siquiera consciente.

Los capítulos están identificados con un año (1929, 1933, 1934, 1935, 1945, 1952, 1947, 1956, 1965, 1959, 1951, 1971), que indica el momento más característico en que suceden los fenómenos relatados. El orden no es estrictamente cronológico. La única pretensión es poder relacionar temporalmente los hechos vividos por los protagonistas, a cuyas biografías se ha dado prioridad a fin de no perder continuidad.

## NOTAS

- 1 LIERNUR, J.F. y PSICHEPIURCA, P. (2008): *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Prometeo 2010.
- 2 *Ibíd.*, 25.
- 3 GUTIÉRREZ, R. y otros (2009): *Le Corbusier en el Río de la Plata*. Montevideo: CEDODAL, Facultad de Arquitectura / Universidad de la República.
- 4 LE CORBUSIER (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture en de l'urbanisme*. París: Les éditions G. Crès et Cie.
- 5 VILAMAJÓ, J. (1966): «Correspondencia desde Europa del becario Arquitecto Julio Vilamajó, dirigida al Decano de la Facultad de Arquitectura, Arquitecto Jacobo Vásquez Varela, donde expone su idea de estudiar un Plan Regulador para la ciudad de Montevideo». En *Fascículo de Información* n.º 7, 1. Montevideo: IHA. Carta del 24 de abril, 1922 (Granada).
- 6 BAROFFIO, E., ACOSTA Y LARA, H. y agorio, L. C. (1922): «Informe al Consejo de la Facultad de Arquitectura producido por Eugenio P. Baroffio, Horacio Acosta y Lara y Leopoldo Carlos Agorio al programa de trabajo de becario de Julio Vilamajó». Copia de documento n.º 15, carpeta n.º 1128, IHA. Inédito.
- 7 *Ibíd.*
- 8 *Ibíd.*
- 9 SILVESTRI, G. (2003): *Una biografía uruguiana*. En DAGUERRE, M. (curadora) (2003): *Eladio Dieste 1917-2000*. Milano: Electa.



---

**1929**

---





## UNA PARCA BIENVENIDA

---

*Nota n.º 3355.- Montevideo, Octubre 24 de 1929.-*

*Señora Da. Elena Sansinena de Elizalde*

*Presidenta de la Sociedad «Amigos del Arte».*

*Buenos Aires.-*

*Distinguida señora:*

*Tengo el agrado de acusar recibo de su atento telegrama proponiendo a esta Facultad la realización de conferencias a cargo del arquitecto Le Corbusier.*

*En contestación, lamento tener que comunicarle que siendo la opinión del Consejo Directivo de la Facultad, al cual puse en conocimiento del telegrama, que solo habría interés por un ciclo no menor de tres conferencias, y careciendo de recursos para cubrir la suma que resultaría de acuerdo con la cantidad fijada por conferencia, el Consejo Directivo resolvió abstenerse de invitar al Arquitecto Le Corbusier como ya lo tenía proyectado.-*

*Agradeciendo a Ud. la gentileza que ha tenido con esta facultad, me es grato presentar a Ud. las expresiones de mi mayor respeto.-*

*Leopoldo Carlos Agorio.*

*Decano de la Facultad de Arquitectura\**

La más bien propagandística influencia de Le Corbusier en la arquitectura latinoamericana ha provocado una perspectiva distorsionada de su real incidencia, sobre todo en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta perspectiva se ha visto reforzada recientemente por los fastos de 1929, que han generado textos específicos como los ya citados, del volumen de CEDODAL, seguramente algo excedidos de entusiasmo<sup>1</sup>, pero aquel viaje no fue fundamental —ahora es posible afirmarlo— en la arquitectura de los países visitados, salvo en Brasil, aunque esto también está a consideración. Al respecto, Carlos Ferreira Martins señala que «la historiografía brasileña de arquitectura moderna, caracterizada por una especie de naturalización de la 'influencia' de Le Corbusier» está en proceso de revisión<sup>2</sup>. Sí produjo un impacto en el propio visitante, lo que ha sido ya analizado por la historiografía. En palabras de Keneth Frampton,

---

\* Respuesta al telegrama del 17 de octubre de 1929, donde se establecía un caché de 800 pesos argentinos; finalmente Le Corbusier dio dos conferencias por 400 pesos. CDI-IHA.

en 1929 «América Latina fue para Le Corbusier una epifanía»<sup>3</sup>, lo que se prueba largamente en la lectura de *Précisions...* No solo las imágenes que inspiran a las estructuras mixtas de edificios/autopistas, que tendrán en Argel su expresión más ajustada —igualmente, un mundo extra metropolitano—, sino también las perturbadoras imágenes de la naturaleza salvaje y sus siempre limpios y rousseaunianos habitantes y sus también limpias habitaciones de barro. Los recuerdos de Asunción son transparentes, y también el relato de la excursión a las *favelas* de Río de Janeiro.

[En contraste con esta mirada antropológica, son llamativas las palabras acerca de la personalidad de los tipos uruguayos, no se sabe si unos dandis, *sportsmen* o insolentes guapos suburbanos, quizás una mezcla de todo: «que los jóvenes de Montevideo juegan al baloncesto con un ardor persuasivo, que hablan con el cigarrillo en la boca, las manos en los bolsillos y que en su tierra, el respeto reside en la mirada y el sombrero permanece en su cabeza»<sup>4</sup>. Es casi coincidente con el comentario de Joaquín Torres García de 1935 (soslayando lo irónico del subsiguiente lamento sobre la pobreza artística, omitido aquí): «Al llegar aquí a Montevideo, después de 43 años de ausencia, quedé asombrado del cambio operado en el aspecto de la ciudad y en las gentes; y tuve la mayor alegría. Esto es una ciudad moderna, me dije, está completamente en la vibración de hoy, y excepto la magnitud, nada tiene que envidiar a otras ciudades. ¡Imagínese mi contentamiento! Anuncios luminosos, radio, centenares de lujosos automóviles, bellos comercios modernísimos de aspecto, los productos que se venden, la urbanización... ¡esto es perfecto! La gente va elegantemente vestida, su porte es, no solo distinguidísimo, sino además despierto, con agilidad de gestos y de andar, como corresponde a un nivel culto.»<sup>5</sup>]

Tampoco la prédica elocuente de Le Corbusier produjo corrientes de adhesión instantánea en Uruguay, a pesar del conocimiento previo del personaje y sus escritos, que puede probarse fácilmente. La memoria selecciona posteriormente aquello que engrandece el pasado, y si Le Corbusier en 1929 era mirado con una mezcla de ilusión y desconfianza, tanto los protagonistas como los que escriben la historia terminarán reconstruyendo una bienvenida más adecuada, en la lejanía, que reivindica la pertenencia de los arquitectos uruguayos a la corriente, hoy, más prestigiada.

Apenas se perciben con claridad los casos excepcionales en que se siguen las proclamas, slogans, consignas, cuasi teorías, y se experimenta

con los códigos formales del maestro suizo, lo que se circunscribe a la lista de colaboradores inmediatos y seguidores afines, así como a algunos imitadores del último período.

Aun así, se verifica que una parte importante de la Facultad de Arquitectura de Montevideo está influenciada por un lecorbusieranismo algo tardío, que en los años sesenta maduró guiado por los colaboradores directos del maestro franco-suizo.

## **EL PANORAMA ARQUITECTÓNICO URUGUAYO EN 1929. LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA**

---

Al principio de la década del treinta ya se había establecido firmemente el método *beaux arts* que permitía la práctica del eclecticismo, desde lo clásico, pasando por un estilo colonial más bien inventado y ensayando con las tendencias modernas, que incluían el *art déco*.

Desde 1907 la enseñanza de la arquitectura había estado a cargo del profesor José P. Carré y sus alumnos directos. «Monsieur Carré», como se lo nombraba familiarmente, había ganado un enorme prestigio, basado en su calidad docente, su tolerancia y también su impulso a las innovaciones, en un contexto de menor exigencia ideológica en relación al debate entre la tradición y las vanguardias que se daba en Europa. Su figura fue casi mitificada después de su muerte, en 1941, y su prestigio pervivió aun a pesar de las transformaciones de los años cincuenta. Esta falta de resistencia a lo moderno en tanto ruptura tuvo un doble efecto: por un lado, permitió asimilar la tendencia; y, por otro lado, fue ensayada tempranamente en la Facultad de Arquitectura, domesticándola y normalizando sus recursos.

El sistema de enseñanza, persistentemente beauxartiano, se centraba en las cátedras de proyectos que se organizaban en dos ciclos, a las que se agregaba el posgrado del Curso de Grandes Composiciones que daba acceso al Gran Premio y su beca de viaje para estudios en el extranjero. Esto tuvo algunas variantes en los casi cincuenta años de vigencia, como cambios en el sistema de semestres y anualidades, que no modificaron la matriz original. Los cursos de Arquitectura Paisajista (aunque cambiaran de nombre a Urbanismo) también eran independientes y Proyecto de Construcción y Composición Decorativa, en sus diversos niveles, completaban el panorama proyectual.

## MAURICIO CRAVOTTO: PRIMER VIAJERO, PRIMER MODERNO

---

Separadas en 1915 las facultades de Arquitectura y de Ingeniería, siguió una ardua batalla por las atribuciones profesionales respectivas, en la que los arquitectos defendieron su capacidad de resolver los temas simbólicos y representativos a través del arte.

La afirmación corporativa de los arquitectos fue muy sostenida por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) desde 1914 a través de *Arquitectura*, su órgano oficial, y coincidiendo con los inicios de la Facultad.

Esta reivindicación también coincide con la difusión de las arquitecturas modernas, percibidas primariamente como un conjunto homogéneo a través de revistas y de fuentes más directas, por ejemplo, los viajes de becarios como Mauricio Cravotto, diplomado en 1917. Este fue el primero en estas misiones de «captación de cultura», y se le reconoce como un introductor de esas tendencias modernas. El *tour* le insumió tres años (1918-1921); recorrió primero los Estados Unidos de América y, al término de la guerra europea, Inglaterra, España e Italia para finalmente establecerse en París. Allí asistió a los cursos de León Jaussely y Marcel Poëte, de los que se reconoció siempre deudor. En 1936 creó el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, en una línea «científica» que tiende a sustituir el énfasis en la composición, aunque sin desterrarla del todo, de los modos del paisajismo beauxartiano.

Se reveló antilecorbusieriano desde un principio.

En 1938, en el informe sobre un viaje que hizo exclusivamente a Italia y Alemania en su año sabático, declaraba: «La marcada aversión que desde hace algunos años he venido sintiendo por las ultra civilizadas ciudades modernas, me llevaron (sic) a seleccionar mis centros de observación, prefiriendo marcadamente los núcleos menores, que, tal vez por pequeñas y tal vez por ser urgidas por mandatos geográficos, son cabalmente organismos tan armónicos y enteros como un bello producto de Natura»<sup>6</sup>. Vuelto a este pensamiento romántico, su primera fascinación con la arquitectura moderna, que cultivó con obras mayores como su propia casa y de lo que nunca renegó (específicamente: en el mismo informe se habla con admiración de las *siedlungen* y otras arquitecturas contemporáneas), propició una lectura apresurada como vanguardista (o, más restrictivamente, el guía moderno uruguayo) contradicha por sus poco conocidos escritos y su amor por el gótico, que no era raro en el contexto; todo esto matizado

por su adicción alemana (que incluye lo austríaco y suizo), admirador de sus artistas y filósofos, que citaba continuamente.

Cravotto conoció a Alberto Sartoris, quien lo menciona habitualmente en sus libros.<sup>7</sup> La experimentación de la modernidad como portadora de valores congruentes con los nacionalismos podría ser el campo de las preocupaciones compartidas con los italianos. Su inclusión en la lista de los artistas modernos pioneros «no judíos», de Giuseppe Terragni y Sartoris en *Origini*<sup>8</sup> refuerza la familiaridad con estos círculos. La «Carta al director de *La provincia de Como*» está fechada el 28 de agosto de 1938; la expedición de un pasaporte «oficial» de Cravotto es de principios de enero y su informe está fechado en diciembre, lo que lo ubica perfectamente en tiempo y espacio. Los viajes, incluido el de 1938 (que ha sido meticulosamente velado por la historiografía local; de hecho viajó además en 1925, 1937, 1941, 1947 y 1951, como veremos), insinúan una curiosidad que roza lo político y coincide con la sensibilidad antimetropolitana de su informe. Un ejemplar de *La casa popular en España*, de García Mercadal, se conserva en su biblioteca, dedicado por su autor, estableciendo extrañas pero interesantes deudas con respecto a la sensibilidad a lo vernáculo.

Mencionemos de paso que Piacentini fue también un referente, y se reconoce sin duda la influencia del clasicismo depurado y del «*stilo litorio*» en el paisaje uruguayo.

A pesar de sus ambigüedades, Cravotto catalizó a un grupo de arquitectos que se sentían a la vez comprometidos por el progreso y preocupados por «identificar una identidad» que los vinculara a un pasado digno, más allá de la magra tradición arquitectónica estrictamente nacional.

Su presencia en la gestión de la biblioteca de la Facultad también es significativa por la selección que hizo de las adquisiciones y suscripciones. Su entusiasmo por el valor didáctico del turismo terminó por darle el protagonismo en los concursos del Gran Premio —redactó frecuentemente, como director del Premio, los enunciados de las pruebas del concurso— y la iniciativa para la organización de los viajes colectivos de estudiantes a partir de 1947.

## EL ASCENSO DE LOS ARQUITECTOS

---

Arte y arquitectura serán piezas clave para generar lazos entre pasado y futuro, y los arquitectos lucharán por un puesto en la construcción de la imagen moderna de la nación.

A pesar de esto, el método *Beaux Arts* los sobrevive: *parti*, *esquisses*, grandes composiciones, «decorativa», la teoría de Julien Guadet, el racionalismo histórico de Choisy.

Sobre esa plataforma francesa se irán integrando y contraponiendo los aportes españoles, italianos y alemanes provenientes de la literatura. Los historiadores de la arquitectura uruguaya atribuyen sistemáticamente un papel destacado a las revistas, entre las que Mariano Arana y Lorenzo Garabelli<sup>9</sup>, por ejemplo, destacan la holandesa *Wendingen*, la norteamericana *Architectural Forum* y las alemanas, entre las cuales la más evocada es *Moderne Bauformen*. No hay ninguna mención a la prensa española, francesa o italiana, ni de otras procedencias como la brasileña. Pero pioneros uruguayos, como Rodolfo Amargós<sup>10</sup>, prefirieron *Wasmuths monatshefte für baukunst* y *Städtebau*, fundada por Camillo Sitte y dirigida por Werner Hegemann, visitante del Río de la Plata en 1931 y relacionado con Cravotto a través del arquitecto y urbanista argentino Carlos María della Paolera<sup>11</sup>. También Aurelio Lucchini, en su afán de precisión histórica que parece estar apostando a una inducción imposible (a juzgar por lo exhaustivo de la descripción de las hemerotecas de la Facultad de Arquitectura<sup>12</sup>) pasa por alto la biblioteca de la Sociedad de Arquitectos, que recibía varias y las reseñaba puntualmente. En febrero de 1927, la sección «Bibliográficas» de *Arquitectura*<sup>13</sup>, la revista de la SAU, indicaba veinte revistas recibidas del extranjero: tres argentinas, dos chilenas, tres cubanas, una mexicana, tres norteamericanas, tres de Madrid, dos de Barcelona, una francesa, una inglesa (*Garden Cities And Town Planning* de Londres) y una alemana (*Baukunst* de Munich); en diciembre de 1929, comentaba *Rassegna Di Architettura* de Milán («desarrollo de la ciudad jardín de Hilversum»), *La Construcción Moderna* de Madrid («bases del concurso internacional (...) para la *Urbanización del Extrarradio de Madrid* (...) aspectos de la Exposición Internacional de Barcelona»), *Revista de Arquitectura* de Buenos Aires («*La Arquitectura Moderna en Viena* del Arqt.o Steinhof (...) *El Pueblo Español* de la E. I. de Barcelona»), y *Arquitectura SCDA* de Madrid («resultado de un concurso de *Vivienda Mínima*»)<sup>14</sup>. De la revista madrileña se extraen frecuentemente para su reproducción en la revista artículos de actualidad, un buen número de ellos traducidos del alemán o de los arquitectos españoles más germanófilos: Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Enrique Colás Hontan o, más directamente, Paul Linder, «corresponsal de Arquitectura SCDA - Madrid»<sup>15</sup>.

No necesariamente toda la información es del área filosajona. De hecho —y siguiendo con la línea madrileña «moderna»— se reproduce un

artículo del propio García Mercadal (siendo aún estudiante) sobre Ruskin<sup>16</sup>, o uno de Anasagasti (firmado así) donde se informa de la «influencia francesa», bienvenida para contrarrestar la evidente iniciativa «boche» (sic) en materia de arquitectura moderna<sup>17</sup>.

La exclusión de estos datos por parte de Lucchini, ¿fue un descuido o un juicio a las tendencias no modernas?

Algunos autores, más recientemente, han reconocido los aportes españoles en los años veinte, aunque confundiendo las tendencias. Salvador Schelotto, en un volumen monográfico sobre Cravotto, de 1995<sup>18</sup>, hace una síntesis ajustada de las influencias —alemana, holandesa, italiana— incluyendo la madrileña, aunque confundiendo, en la distancia, unanimidades ya revisadas por la historiografía, como las relaciones del GATEPAC y su rama catalana, el GATEPAC. Acto seguido se deja tentar —como él mismo confiesa— y compara imprudentemente el Plan Regulador de Montevideo de 1930 con la «Ville Contemporaine» de Le Corbusier para, finalmente, «recordar» la «fuerte impresión» que había producido el suizo y las consecuencias tópicas. William Rey Ashfield también sucumbe a esta asociación del Plan Regulador del 30 con la influencia de Le Corbusier<sup>19</sup>.

El Plan Regulador de Montevideo es un proyecto de reforma interior, algo atrevido quizás, y reformulado «científicamente», tal vez un poco más allá del paisajismo jausseiano pero dentro de los parámetros de ensanche de avenidas y redistribución de funciones urbanas típicos: solo hay que comparar con el plan de Madrid de Secundino Zuazo Ugalde y Hermann Jansen para el concurso del 29<sup>20</sup>, o simplemente repasar *Städtebau*. Los parentescos con el ya popular Plan Voisin son excesivamente lejanos.

La presencia holandesa también fue poderosa, y principalísima a juzgar por las reiteradas menciones de los personajes. Hubo, además, una contaminación italiana visible en la obra construida de algunos arquitectos exitosos, aunque escasamente derivada del futurismo, como sostuvieron Arana y Garabelli<sup>21</sup> refiriéndose exclusivamente a un edificio escalonado con aires «santelianos» construido en Montevideo por Julio Etchebarne y Elías Ciurich en 1934-1936<sup>22</sup>.

Quien percibió con máxima sensibilidad y sutileza los vectores que construyen las doctrinas dominantes en la arquitectura uruguaya fue Leopoldo Carlos Artucio, teórico e historiador aún no suficientemente estudiado, que fue en 1929 —estudiante todavía— privilegiado guía y acompañante de Le Corbusier en Montevideo<sup>23</sup>. En 1971 publicó *Montevideo y la Arquitectura*





*Moderna*, un fascículo de sesenta páginas incluido en una pequeña colección de ocho volúmenes sobre Montevideo y su historia<sup>24</sup>. En él, Artucio describe la arquitectura del siglo XX tratando de insertarla en un panorama internacional que relata morosamente. No se le escapan las deudas de los arquitectos uruguayos con los referentes alemanes e italianos, que identifica en Piacentini, incluso en Speer, en algunas obras de los estudios de arquitectos más activos de la época, como Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale, o aun —sorprendente por lo atrevido del posible agravio— Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, unánimemente identificados con la modernidad más pura (salvo alguna pequeña «desviación» en los años cuarenta<sup>25</sup>, un aspecto poco tratado aún hoy, quizás a la vista de algunas confluencias incómodas después de finalizada la Segunda Guerra Mundial).

## LE CORBUSIER: ALEMANES, TAMBIÉN EN MONTEVIDEO

Debemos volver a 1929.

Una de las observaciones que no todos los críticos han recogido de la visita de Le Corbusier al Río de la Plata fue la ligera queja que desliza sobre la influencia de los alemanes en Montevideo<sup>26</sup>. Escribe Le Corbusier a su madre: «Pasé tres días en Montevideo. Encantadores, alegres (...). Y fui recibido por los estudiantes y sus profesores todos plenos de vida y alegría. Y fui recibido como un mesías. ¡Considerado como 'el hombre que es'! (...) Una ciudad toda ardientemente volcada al espíritu latino. Pero los alemanes hacen una propaganda inmensa».<sup>27</sup>

Josef Frank - Viena

Mies Van Der Rohe  
- Berlín

Ilustraciones del artículo «Arquitectura moderna». De *Arquitectura*. Montevideo, mayo de 1928.



Mesías, pero sobre el fondo de un dominio alemán. Los admiradores uruguayos de Le Corbusier no se percataron de la descortesía. Para ellos, lo moderno era, en la distancia, un fenómeno mundial, aunque dominado por los teóricos de habla alemana, lo que parece lógico hasta las manipulaciones historiográficas por parte de Pevsner y Gropius, de las que dio cuenta Mario Manieri Elía<sup>28</sup>.

De hecho, Le Corbusier era un personaje conocido pero mirado con desconfianza por el carácter dialéctico, poco científico, de sus textos. En una conferencia publicada dos meses antes de la visita, el ingeniero Federico E. Capurro, veterano especialista en cuestiones urbanas y de vialidad, hizo un pormenorizado análisis de «Urbanismo» y las propuestas de Le Corbusier (la «Villa contemporánea para tres millones de habitantes» y el «Plan Voisin»), evidenciando un conocimiento detallado en la materia<sup>29</sup>. Esta conferencia y su publicación se realizaron antes de la visita del suizo en noviembre, y seguramente sin tener noticia de su llegada inminente, dado que la visita a Montevideo fue, sin duda, improvisada a partir de su presencia en Buenos Aires<sup>30</sup>. Desconfiado de la solución para el centro de rascacielos, sin embargo, entiende y compara con otros casos, como las propuestas de Albert Guérard y Jaussely para París, Chicago, y aún lo que estaba sucediendo en Montevideo. Entre los buenos ejemplos de «cirugía» —refiriéndose al texto lecorbusieriano— menciona la apertura de la Avenida Agraciada, que volveremos a ver en versiones de Carlos Gómez Gavazzo a su vuelta de París. En honor al ingeniero Capurro debe citarse su crítica al Palacio Salvo, centrada en cuestiones nítidamente urbanísticas: «La nota discordante, estridente,

Ludwing Hilberseimer  
- Berlín

Le Corbusier y Pierre  
Jeanneret - París



se manifiesta sin reparo. No nos referimos a la arquitectura, sino a la masa. Líneas desagradablemente cortadas; la plaza deformada, desarticulada»<sup>31</sup>. Tres meses después Le Corbusier usó una serie de sarcásticas metáforas gastronómicas —pastelería, salchichería<sup>32</sup>— para sostener una crítica singularmente centrada en el mal gusto y no en el paisaje urbano, como señalara el ingeniero Capurro.

En los dibujos de Montevideo de Le Corbusier, y a pesar de la burla, el Palacio Salvo asoma potentemente, lo que la historia terminó por confirmar convirtiéndolo en icono urbano.

La presencia en Uruguay de los Jeanneret era débil, sobre todo en el ambiente profesional.

En *Arquitectura* Le Corbusier aparece muy ocasionalmente, mientras que otros, como Robert Mallet-Stevens, ocupan largas páginas de la revista<sup>33</sup>. En 1926, hay un breve párrafo extraído de *Urbanismo*, a modo de viñetas de difusión, entre uno de Nietzsche y otro de Anatole France, seleccionado por un anónimo redactor<sup>34</sup>.

Quizás la imagen más aproximada de su papel para los uruguayos se exprese en un artículo aparecido en *Arquitectura* de 1928, compuesto de «conceptos extractados de una de las obras de Le Corbusier» («Vers une architecture», no citada). Es una adaptación directa y libre, que no se reconoce en las versiones castellanas posteriores<sup>35</sup>. Si bien las ideas se deforman en la doble operación de traducción y síntesis extrema, se conservan sus declaratorias más elementales en torno a la defensa de la industrialización de la vivienda, la «casa en serie». Resultan difíciles de identificar los pasajes concretos, excepto el final, extracto incomprensible (salvo que se

---

J.J.P. Oud - Rotterdam

---

Max Taut - Berlín

esté hablando exclusivamente de política) del último capítulo: «Nosotros concluimos con este dilema defendible: 'Arquitectura o Revolución'». <sup>36</sup>

Llamativamente las ilustraciones del artículo no son de «Vers une architecture». Se trata de media docena de fotografías de arquitectura doméstica de la Weissenhoff, a inspiración del editor: la icónica fachada sur de las casas adosadas de Oud, la casa de Max Taut, e interiores de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ludwig Hilberseimer, Josef Frank y Mies van der Rohe, todos identificados en sus pies de foto.

¿Por qué, teniendo seguramente a mano las ilustraciones del libro original, el anónimo redactor (o, mejor, extractor) elige arquitectura alemana, austríaca y holandesa —y solo una del autor, ciertamente marginal— para acompañar el artículo? No es posible contestar a esto sin especular, pero algo es seguro: Le Corbusier es uno más, algo excesivo e incompatible, fuera del tranquilizador oficio de la academia y sin la contundencia de los Behrens, Poelzig y aun Mallet-Stevens. Las ilustraciones incongruentes con el texto y la traducción/síntesis denotan, quizás, algo de incompreensión, incluso torpeza, pero delatan, velando el interés por otras arquitecturas, las certidumbres más vinculadas al oficio y a las teorías de la acción que a las declaraciones de principios.

Quizás más extraña sea la utilización de imágenes de «Vers une architecture» que Emilio Oribe, médico de profesión y profesor de Estética en la Facultad de Arquitectura (fue decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias), inserta en su artículo sobre arquitectura escolar <sup>37</sup>. A pesar de su incongruencia con el contenido del artículo y de lo casi azaroso de la selección (dos cubiertas de barco —«Empress of France» y «L'Aquitania»— el interior del taller de Ozenfant y la perspectiva del *Immeuble-villa*), nos ayuda a comprender el nivel de recepción de los libros de Le Corbusier. La influencia lecorbusieriana recibida por este no-arquitecto es notable y se extiende a otro campo, el de la educación escolar. Oribe era integrante de la Dirección de Enseñanza Primaria y Normal, que luego fue dirigida por un arquitecto, Carlos Pérez Montero. Pero algunos años antes, en ocasión de presentar el primer número del «Suplemento de Arte» de la *Enciclopedia de Educación* que editaba el organismo encargado de la educación de los maestros, su director expresaba: «Es así como iremos, en Arquitectura, por ejemplo, desde los egipcios hasta Le Corbusier, pasando por el antiguo Oriente» <sup>38</sup>. Efectivamente, en la sección «Movimiento Contemporáneo» de esta primera entrega se publicaron el artículo de Badovici sobre arquitectura soviética de *L'Architecture Vivante*, otro sobre

la casa Lovell de Richard Neutra por Roger Ginsberger, y un tercero sobre el cine Universum de Mendelsohn, sin autor. Le Corbusier llegaría en el siguiente tomo, presentado por Giedion<sup>39</sup>.

Aún tardíamente encontramos a un extraño Le Corbusier en el «dominical» de *El Día*, un suplemento de cultura general, muy popular: en 1938 se publicó su artículo «Arquitectura, pintura y estatuaria», ilustrado por una colección de arquitectura oriental: «Cúpula de la mezquita de Zein ed Din Voussef (1297)», «Mausoleo de Qait-Bey (fin del siglo XV)», «Minarete del mausoleo de Mohammed Ibn Qalaoun (1303)», «Vista del Estadio de Alejandría» y «Monumento a la defensa del Canal de Suez, Djebel Mariam, Lago Timsah, por Miguel Roux-Spitz»<sup>40</sup>. La relación entre texto e ilustraciones es tan lejana como la arquitectura escogida; es difícil encontrar alguna referencia consistente.

En noviembre de 1929 los arquitectos no se generaron la expectación debida, como surge del examen de la revista de la Sociedad de Arquitectos: solo aparece una nota brevísima y marginada en la página de *Arquitectura* que el Centro de Estudiantes (CEDA) usufructuaba, dando noticia de su llegada<sup>41</sup>, y algunos artículos en la prensa diaria o literaria vinculada a minoritarias vanguardias artísticas locales<sup>42</sup>. Algunos estudiantes y profesores entusiasmados formaron un pequeño séquito de, según el propio Le Corbusier, quince personas. Cravotto presentó breve pero cortésmente al visitante, aunque es difícil interpretar la frase «sentiréis la inquietud que despiertan los talentos»<sup>43</sup>. De todos modos hay testimonios de la visita de Le Corbusier al estudio de Juan Antonio Rius y Rodolfo Amargós, que estos compartían con Cravotto, lo que implica seguramente un contacto, quizás un roce: había ganado el concurso de la Intendencia Municipal de Montevideo, lejos de la estética maquinista del huésped. Además, acompañó al huésped en la excursión al Cerro con Juan Antonio Scasso y el estudiante Artucio.

A pesar de esta fría recepción, las conferencias fueron un éxito.

La crónica de Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz (ninguno de estos hermanos era arquitecto) en *La cruz del sur* es elocuente sobre el peso de lo alemán en la academia uruguaya y confluye con el juicio explícito del propio protagonista: «(...) al sonar los nombres de Hegemann, Camillo Sitte, Viollet-le-Duc, May, Walter Gropius, Marcel Mayer, Haussmann, Eiffel, Monier el inventor del cemento armado y el bordelés Frugès»<sup>44</sup>. Notemos la desactualizada y heterogénea lista de los franceses mencionada por los Guillot y, contrastando, la pertinencia de los otros: Werner Hegemann, que visitó el Río de la Plata en 1931; Camillo Sitte, figura persistente desde que fue fundador de *Städtebau*,



dirigida por Hegemann y con circulación en Montevideo; Ernst May, conocido ya por su actuación en Frankfurt; Walter Gropius, del que *Arquitectura* publicó, en 1931, su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid<sup>45</sup>. (La revista uruguaya ignoró, en cambio, los artículos preparatorios de la visita de Le Corbusier a Madrid.)

La lista francesa incluía a Marcel Mayer, del que se había reproducido en 1928, extraído de *L'Amour de l'Art*, un durísimo artículo contra la arquitectura de vanguardia<sup>46</sup>, que el autor identifica específicamente con el «purismo», incluyendo allí la arquitectura sin ornamento, ni cornisas, ni técnica. Mayer reivindicaba a Perret y denostaba, sin nombrarlo, a Le Corbusier. Por alguna razón se habían eliminado las ilustraciones, aunque se aclara en el acápite del artículo que estaban clasificadas en dos grupos: los «románticos» y los «clásicos». Los románticos eran, evidentemente, los que despojaban inmisericordemente de humanidad a la arquitectura.

En vista del ambiente el propio Le Corbusier se encargó de marcar distancia, explicando sus diferencias con los alemanes y los conflictos con Peter Behrens, percibiendo quizás una empatía con poses de izquierda: «Después de pasar revista a los arquitectos y urbanistas nuevos, Le Corbusier hizo reparos a la obra de Jansens (sic) y a la de Peter Behrens, con quien trabajó en sus comienzos en calidad de dibujante. (...) Habló de su enemistad con Peter Behrens, nacida a raíz de una huelga del personal de ese arquitecto. Le

Proyecto construido en el «predio médico»; al fondo, el Hospital de Clínicas de Carlos Surraco (concurso 1929). De *Arquitectura*. Montevideo, noviembre 1964.





Corbusier, defensor desinteresado de los trabajadores a quienes el mencionado arquitecto pagaba salarios de hambre, organizó y dirigió el movimiento de protesta que llegó a ser una huelga enérgica y tenaz»<sup>47</sup>.

Lo dicho sobre Behrens no necesita comentarios, pero criticar a Hermann Jansen parece un exceso (aun si fuera calculado), en un ambiente donde el urbanismo cientificista ya era un culto. Cravotto tomó nota, y no dejó pasar ninguna ocasión para atacar al visitante y sus seguidores.

Más adelante el huésped se arrepintió de su «germanofobia», aparentemente superada<sup>48</sup>, aunque los comentarios del debate con la «extrema izquierda» germánica en torno al proyecto de la *Cité Mondiale* provocaron el título y al menos la primera parte de la octava conferencia en Buenos Aires, y debieron asomar en las conversaciones montevideanas. Tendrá esto consecuencias en el joven Gómez, que analizaremos.

La pretensión de Le Corbusier de abrir una fisura no prosperó, los vínculos ya eran demasiado estrechos y, como veremos, solo accidentalmente Gómez Gavazzo optó por quedarse en París en vez de apegarse a su primer programa de la beca del Gran Premio, que lo llevaba a Alemania.

Según estas crónicas, Le Corbusier fue conducido a ver algunas obras ya modernas y visitó algunos estudios de arquitectos. En el de Juan Antonio Rius y Rodolfo Amargós apreció el primer proyecto de la Facultad de Odontología, diseñada en la línea de Dudok. A pesar de la leyenda (nunca fehacientemente comprobada) de que el segundo y definitivo proyecto fue influido por el visitante, la versión final se aparta de lo holandés pero para derivar hacia la abstracción de la «*neuesachlichkeit*», más que al purismo.

En el mismo artículo de los Guillot, Le Corbusier recordó la visita de Rodolfo Amargós del año 1925, en ocasión de su beca del Gran Premio.

Amargós fue entrevistado por un periódico en relación a sus vinculaciones con la vanguardia, y no ahorró palabras de encomio al visitante, augurando en grandes titulares del artículo que *Crónica* le dedicó a toda página que «En los estudiantes de nuestra facultad su influencia será muy poderosa»<sup>49</sup>. Destaquemos el tiempo verbal: el futuro «será» implica que aún no lo es.

Justamente, el propio Amargós no había ido en peregrinación a París, solo había estado de paso. Estudió en Roma (de la que se quejaba de su burocrático sistema) relacionándose con Piacentini<sup>50</sup>, pero finalmente se dirigió a Viena, desde donde escribió: «Atraído fuertemente (...) por esta novísima tendencia, que juzgo muy interesante para nuestro espíritu de raza joven, de principios avanzados y desprovista de toda tradición artística nacional, solicité una plaza en el taller del Arqto. Behrens»<sup>51</sup>.





Por lo que sigue se entenderá más claramente la queja de Le Corbusier. Puntualiza Amargós:

«Como esta Escuela está encauzada en una tendencia única, no son admitidos en ella más que los alumnos que demuestren poseer condiciones y predilecciones arquitectónicas afines a su orientación, con el objeto de no destruir la armonía de la enseñanza que en ella se recibe. (...) No fui admitido en ella pues, sin un previo examen de trabajos y dibujos que diera esa seguridad preliminar; y es así, como desde el 20 de Octubre en que se iniciaron los cursos, me he decidido a permanecer aquí durante dos semestres escolares, en el deseo de orientar mis conocimientos profesionales dentro de la tendencia que juzgo se aviene mejor con mis capacidades y predilecciones personales»<sup>52</sup>.

La «afinidad a la orientación» es plena, programática y madura, y los trabajos montevidianos examinados quizás por el propio Behrens pasaron la prueba. En las comunicaciones de Amargós no se menciona la visita a Le Corbusier.

El suyo no fue un caso aislado. De las crónicas de viajes de becarios se extrae, inevitablemente, la conclusión de una información amplia sobre la

Uruguay Herrán: Un Pabellón de descanso. Trabajo de 2.º año, Taller Quinteiro. CDI-IHA. Inédito.

arquitectura moderna, y de la unanimidad al atribuir el mérito del origen a los arquitectos holandeses, alemanes y austríacos o «nórdicos», como a veces se los nombra, para diferenciarlos de Roma.

Puede encontrarse más información en esta línea en las «comunicaciones» de Rosendo Quintero, quien viajó en 1926 y permaneció en Europa hasta 1928. Quintero fue profesor de proyectos entre 1929 y 1948. Nombrado con Julio Vilamajó, la Comisión que los recomendó hizo hincapié en la condición de becarios del Gran Premio, lo que unánimemente le dio al Consejo de la Facultad la certeza de su capacitación<sup>53</sup>. Posteriormente fue olvidado, quizás por su inexistente o desconocida obra arquitectónica y por el desprestigio de su cátedra, que los estudiantes abandonaban masivamente<sup>54</sup>.

Más allá de este fracaso, las cartas de Quintero son también expresión explícita de lo detectado en Montevideo por Le Corbusier.

Vale la pena detenerse en algunas citas a fin de retratar, a través de estos testigos privilegiados, el estado del arte en la academia uruguaya. En febrero de 1927, ya instalado en París, y respondiendo a una demanda del Consejo de la Facultad por asuntos reglamentarios, anunciaba: «habiendo entrevistado, una vez en Europa, la posibilidad de efectuar un curso de Arquitectura, en alguna escuela de Berlín o Viena, habíame ya decidido a ello, alentado por relaciones que facilitarían las gestiones pertinentes»<sup>55</sup>.

En noviembre, y para ponerse al día en sus informes, relataba desde Francia su gira por la península ibérica. Comenzando por Madrid, informó sobre un «plan de extensión de la capital de España. El conocimiento del autor del proyecto [probablemente Pedro Núñez Granés<sup>56</sup>] me facilitó el estudio del proceso de la obra»<sup>57</sup>.

Más adelante escribía: «Sigo además un curso de alemán para poder viajar por los países nórdicos, creadores del movimiento arquitectónico moderno»<sup>58</sup>.

Sobre la «nueva arquitectura», vale la pena citar las algo ingenuas críticas como la del «Palacio para el Círculo de Bellas Artes, obra esta, por demás híbrida, dada la mezcla, de lo clásico y de lo moderno que en ella existe», o la catalogación de «neo-catalán» para una singular lista de arquitectos modernistas en Barcelona<sup>59</sup>.

Del *tour* por Francia mencionó, de Lyon, «las modernas construcciones del Arqto. Tony Garnier: mercados, casas habitación, estadio»<sup>60</sup>. Ciertamente los comentarios no destacan por su perspicacia.

La semana siguiente se puso al día informando sobre sus actividades en la capital francesa: «Desde el gótico de la Sainte Chapelle y Notre



Estadio Centenario, Juan Antonio Scasso, 1929-1930. De Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 1931.

Dame hasta lo romano-bizantino del Sacré Coeur de Montmartre y la moderna iglesia de Raincy, de los arqtos. Perret: todo ha sido observado detenidamente»<sup>61</sup>. (Es inevitable señalar la indiferencia con que se trata la cuestión de la autenticidad.)

Destaca los problemas urbanos haciendo énfasis en el tráfico y transporte; de la arquitectura: «La nueva arquitectura, imprime ya a los inmuebles que se construyen, su carácter de sencillez, pero contando, solo París de arte moderno, algunas concepciones de los arqtos. Le Corbusier y Malet-Stevens (sic), las cuales tuve oportunidad de apreciarlas»<sup>62</sup>.

Asistiría —así lo declara— a la inauguración de la «rue Mallet-Stevens».

Le Corbusier aparece nuevamente mencionado en referencia a problemas urbanos: «Estas vías subterráneas y los caminos aéreos (...) son los solos medios, a mi juicio, de hacer más fácil y resolver el tráfico ya imposible en las calles centrales de París, al menos que se realice un plan de conjunto y con miras de futuro, como lo es el plan «Voisin» del arquitecto Le Corbusier. Plan desarrollado y explicado por el autor en su libro: *Urbanismo*. (...) Si bien se oponen a él grandes y cuantiosos intereses, resolvería de una vez por todas, los inmensos trabajos y búsquedas a que están sometidas, de continuo, autoridades policiales y municipales»<sup>63</sup>. (Curiosa asociación —quizás una revelación inocente—, la del Plan Voisin a la cuestión policial).

Siempre desde París, informaba sobre un viaje a Holanda: «Es este país uno de los creadores de la arquitectura moderna», agregando a renglón seguido: «Y como además, próximamente, viajaré por Alemania y Austria, verdaderos impulsores de estas nuevas corrientes (...) dejo para un próximo informe, el estudio detallado del grandioso y racional movimiento arquitectónico actual»<sup>64</sup>.

Y de Bélgica: «destaco, las concepciones modernas del arqto. Hoffmann y la ciudad jardín: 'La Cité Moderne'\*<sup>4</sup>, de la cual he tomado interesantes anotaciones, como problema de urbanismo»<sup>65</sup>.

Y sobre la academia de Roma: «Tuve oportunidad también de asistir a las exposiciones de los Grands Prix de Rome (...) Ante los trabajos de arquitectura, me fue dado comprobar que los programas de nuestra Facultad son más amplios y más modernos y que un academicismo exagerado y perjudicial domina a la Escuela de Bellas Artes»<sup>66</sup>.

Quinteiro llegó a Berlín en noviembre de 1927, después de un viaje —del que no quedó registro— por Stuttgart, Munich, Colonia, Düsseldorf, Essen, Leipzig y Dessau: «he gestionado ante el Rectorado y autoridades de la

---

\* Victor Bourgeois, 1922-25. Quinteiro no lo aclara.

Escuela de Altos Estudios Técnicos de Charlotemburgo, las matrículas correspondientes a las aulas de arquitectura del señor profesor Poelzig y de urbanismo del señor profesor Jansen»<sup>67</sup>. Si pasó por Dessau debió haber sabido de la Bauhaus, pero no la menciona.

A fines de enero de 1928 envió el anunciado informe holandés en dos capítulos, uno sobre teoría de la arquitectura moderna: «tres factores: nueva técnica, higiene, economía»<sup>68</sup>, [subrayado en el original], y el segundo sobre obras de arquitectura visitadas, que parece estar apoyado por bibliografía, a juzgar por la precisión de los lugares, nombres y fechas.

Finalmente, en Montevideo y con fecha de agosto de 1929, presentó un extenso informe del proyecto hecho con Poelzig, del que no se han recuperado los gráficos: «Una estación de ferrocarril de pasajeros para Montevideo». No consta que Quinteiro cumpliera con su proyecto original de realizar algún curso con Jansen.

De forma retroactiva, el viaje de Juan Antonio Scasso en 1932, en usufructo de una «beca de perfeccionamiento docente», nos permite verificar la persistencia de la línea alemana después de la supuestamente «catalizadora» visita de Le Corbusier.

Scasso fue arquitecto municipal y secundó a Cravotto en el Instituto de Urbanismo, además de haber sido, en los inicios, socio de Julio Vilamajó. Sin duda fue una figura de primera línea: tiene abundante obra construida, que evoluciona desde un academicismo sobrio hacia un expresionismo inteligente, pasando por un «dudokismo» reverente; se destaca su obra pública al frente de la Dirección de Paseos Públicos de Montevideo<sup>69</sup>, y escribió asiduamente. En 1929 había acompañado a Le Corbusier en el recorrido por la ciudad, que incluyó la subida al Cerro de Montevideo, lo que seguramente le ayudó al visitante a completar una imagen del conjunto, desde una altura discreta, y que completaría, con más detalle, la visión aérea desde el avión\*. Podríamos especular incluso que le enseñara el proyecto del Estadio Centenario de su autoría, pero que publicaría en los *Wasmuths Monatshefte...*<sup>71</sup>, claro.

Los objetivos del viaje de Scasso eran estudiar «A) Política de los espacios verdes; B) Política de la vivienda; C) El urbanismo en Holanda; y D) La obra de un arquitecto: Dudok en Hilbersum»<sup>72</sup>. El mesías franco-suizo no está en la lista.

Su itinerario también es significativo: recorrió Alemania desde mediados de junio a mediados de agosto de 1932 —dos meses—, entrevistando arquitectos municipales y visitando las *siedlungen*. La excursión fue

---

\* La familia de Juan Antonio Scasso conservó una película familiar donde se ve a Le Corbusier en el Cerro. Hay copia digital en el Instituto de Historia de la Arquitectura (Farq, Udelar).

muy fructífera, ya que Scasso terminó transformando el muy detallado informe en un libro sobre diseño urbano, difundido en los años en que fue arquitecto municipal<sup>73</sup>. Después de recorrer Holanda en solo nueve días (lamentablemente, Dudok estaba de vacaciones), llegó a París el 23 de agosto, e hizo una visita de cortesía: «En París fui de inmediato a visitar al arquitecto Le Corbusier»; este lo presentó a Sert en Barcelona, pero en Madrid sus anfitriones —contactados a través de la embajada uruguaya— fueron Fernando García Mercadal y Secundino Zuazo Ugalde, relacionados ambos con Hermann Jansen (García Mercadal había estudiado en Charlottenburgo en 1925, dos años antes de la visita de Quinteiro, y Zuazo había trabajado, gracias al primero, con Hermann Jansen en 1929, en el concurso del Plan de Madrid<sup>74</sup>), lo que nos hace retornar a la red alemana.

Antes de partir, Scasso había publicado un artículo —auténtico manifiesto de vida considerando su accionar futuro— en *Arquitectura*, cristalino en sus intenciones y métodos, explícito incluso en el tono y el vocabulario, y premonitorio a la luz de lo que sucedió después, tanto en su vida personal como en la política uruguaya:

«El Arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno y debe influir desde ellos en las actividades generales, con la confianza de que puede ser sin reserva alguna, un agente activo, un factor eficaz de regulación, de armonización y de previsión. Y entre todos los Arquitectos, los más jóvenes, los que por fuerza de sus estudios de urbanismo que adquieren en Facultad tienen mayor especialización en las cuestiones de gran alcance social, deben ir a las luchas políticas buscando los puestos, para ‘urbanizar’ la acción, para conseguir el bien<sup>75</sup>».

No parece un mensaje inspirado por el maestro suizo.

No fue extraño que en noviembre de 1929 Le Corbusier mostrara su íntima decepción en la carta a su madre. A pesar de la cálida despedida que le ofrecieron los quince seguidores como héroe de la modernidad, él sabía que había llegado demasiado tarde a Montevideo. Pero no todo estaba perdido para la propaganda lecorbusieriana.

## NOTAS

- 1 GUTIÉRREZ, R. y otros (2009): cit.
- 2 FERREIRA MARTINS, C. A. (2008): «Sert en Brasil. La ciudad de los motores». En *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo XX. Actas preliminares; Pamplona, 13/14 marzo 2008*. Pamplona: T6 Ediciones.
- 3 FRAMPTON, K. (1997): *Le Corbusier*. Akal: Madrid, 2002, 75. También CRASEMANN COLLINS, CH.: «La Casa Errázuriz de Le Corbusier», 98; PÉREZ OYARZUN, F.: «Le Corbusier y Sudamérica en el Viaje del 29», 15, en PÉREZ OYARZUN, F. [ed.] (1991): *Le Corbusier y Sud América. Viajes y Proyectos*. Santiago de Chile: Ediciones Arq, Pontificia Universidad Católica de Chile. LIERNUR, J.F. y PSICHEPIURCA, P. (2008) cit., 146.
- 4 LE CORBUSIER (1930): *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1978, 33.
- 5 TORRES-GARCÍA, J. (1944): *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 191.
- 6 CRAVOTTO, M. (1938): «Montevideo, 30 de diciembre de 1938. Informe producido por el Sr. Prof. Cravotto de regreso de su viaje de estudios a Europa». CDI-IHA.
- 7 SARTORIS, A. (1943). *Introduzione alla Architettura moderna*. Milan: Ulrico Hoepli, (1949, 3ª edición), 312.
- 8 SARTORIS, A., TERRAGNI, G. (1982): «Carta al director de 'La provincia de Como'». En *Giuseppe Terragni, manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 139-142.
- 9 ARANA, M., GARABELLI, L. (1991): *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 47.
- 10 AMARGÓS, R. (1925): «Carta al decano Jacobo Vázquez Varela, Viena, 13 de febrero de 1925». CDI-IHA.
- 11 CRASEMAN COLLINS, CH. (2005): *Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism*. New York: W. W. Norton & Company.
- 12 LUCCHINI, A. (1988): *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro segundo: modalidades renovadoras*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura, 47. Es un texto inconcluso, pero todo hace pensar que lo publicado está, en sí mismo, terminado.
- 13 ANÓNIMO (1927): «Bibliográficas». *Arquitectura* (Montevideo), n.º CXI (febrero 1927), 42-43.
- 14 ANÓNIMO (1929): «Revista de Revistas». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 145 (diciembre 1929), 258.
- 15 COLÁS HONTAN, E. (1922): «Hacia una nueva estética. Las casas de hormigón colado». *Arquitectura* (Montevideo), n.º LI (febrero 1922), 19-21.  
LACASA, L. (1922): «El 'camouflage' en la Arquitectura». *Arquitectura* (Montevideo), n.º LVIII (setiembre 1922), 137-138.  
LINDER, P. (1930): «El arquitecto Wilhelm Riphahn». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 152 (julio 1930), 276-282.  
Sobre las relaciones entre Alemania y España, ver los textos derivados de la tesis doctoral de Joaquín Medina Warmburg.  
MEDINA WARBURG, J. (2005): *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918-1936)*. *Dialog — Abhängigkeit — Polemik*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.  
MEDINA WARBURG, J. (2004): «Irredentos y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)». En *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra. Actas preliminares; Pamplona, 25/26 marzo 2004*. Pamplona: T6 Ediciones, 21-38.  
También los numerosos textos de Carlos Sambricio; ver por ejemplo «Introducción» en SAMBRICIO, C. (2003): *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*. Madrid: Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional. Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes. Comunidad de Madrid. Nerea.

- 16 GARCÍA MERCADAL, F. (presentado como «alumno de la E.S.A.») [1922]: «Ruskin y la policromía de los edificios. De la revista 'Arquitectura' de Madrid». *Arquitectura* (Montevideo), n.º LXI (diciembre 1922), 180-181.
- 17 ANASAGASTI, Arquitecto (1926): «La influencia francesa. El grupo de arquitectos modernos. De la revista 'Arquitectura' de Madrid». *Arquitectura* (Montevideo), n.º CVII (octubre 1926), 227-228.
- 18 SCHELOTTO, S. (1995): «El Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo. Una mirada desde los 90». En *Mauricio Cravotto. 1893-1962*, 30-37. Montevideo: Editorial Dos Puntos. Ver, también, en el mismo volumen, GUTIÉRREZ, R.: «Cravotto y la cultura arquitectónica y urbanística en la Latinoamérica de su tiempo», 12-23.
- 19 REY ASHFIELD, W. (2009): «Le Corbusier en tiempos de la renovación arquitectónica». En GUTIÉRREZ, R. y otros (2009): cit., 71-76.
- 20 SAMBRICIO, C. (1976; 1995): *Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940*. [http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1976\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1599/1/SAMBRICIO_ART_1976_01.pdf); *Hermann Jansen y el concurso de Madrid de 1929*. [http://oa.upm.es/1610/1/SAMBRICIO\\_ART\\_1995\\_01.pdf](http://oa.upm.es/1610/1/SAMBRICIO_ART_1995_01.pdf). Consultados 19/10/2011.
- 21 ARANA y GARABELLI (1991): cit., 48.
- 22 1934 según LOUSTAU, C. J. (2010): *La arquitectura del siglo XX en el Uruguay*. Montevideo: Autoedición; 1936 según CHEBATAROFF, J. F., GARCÍA MIRANDA, R. y RISSO, M. R. (1983): *Cronología y ubicación de obras arquitectónicas en Montevideo*. Montevideo: Facultad de Arquitectura.
- 23 ARANA, M., GARABELLI, L. (1985): «Documentos para una historia de la arquitectura nacional. Entrevista al arq. Artucio». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 254 (s/d, ca. 1985), 12-17.
- 24 ARTUCIO, L. C. (1971) *Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- 25 *Ibidem*, 31-33.
- 26 FOX WEBER, N. (2008): *Le Corbusier: a life*. New York: Alfred A. Knopf, 303.
- 27 Le Corbusier a su madre, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1929. Fondation Le Corbusier. Traducción del autor.
- 28 MANIERI ELÍA, M. (1983): «Conferencia de Mario Manieri Elía». *Annals* n.º 1, 21-24.
- 29 CAPURRO, F. E. (1929): «El Urbanismo de Le Corbusier». *Revista de Ingeniería* (Montevideo) n.º 256 (agosto 1929), 287-297 y n.º 257 (setiembre 1929), 313-326. Ver también del mismo autor (1929): «Paradojas del Urbanismo», *Revista de Ingeniería* (Montevideo) (diciembre 1929) n.º 260, 435-436. Capurro (1876-1979) había sido Decano de la Facultad de Matemáticas, y tenía una vasta experiencia en obras civiles, urbanismo y arquitectura asociado con el arquitecto Rafael Ruano.
- 30 Luis Falcini a Leopoldo Carlos Agorio. 18 de octubre, 1929. CDI-IHA.
- 31 CAPURRO, cit.
- 32 GUILLOT MUÑOZ, G. y A. (1930): «Le Corbusier en Montevideo». *La cruz del sur* (Montevideo), n.º 27 (febrero 1930), 11.
- 33 MALLETT-STEVENS, R. (1926): «Frank Lloyd Wright y la arquitectura moderna (de la revista holandesa 'Wendingen')». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 101 (abril 1926), 78-81.
- MALLETT-STEVENS, R. (1927): «Las razones de la arquitectura (de 'Arquitectura' de Madrid. Dic. 1926)». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 113 (abril 1927), 75-83.
- 34 NIETZSCHE, F., LE CORBUSIER y FRANCE, A. (1926): «Pensamientos». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 99 (febrero 1926), 38-39.
- 35 LE CORBUSIER (1964): *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón. [Ed. original en francés, 1923] Existe una edición traducida al castellano de 1930, reseñada por Ramón Gutiérrez en el texto citado, y de la cual hubo en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura una versión mecanografiada de 1953, hoy desaparecida.
- 36 ANÓNIMO (1928): «Arquitectura Moderna». *Arquitectura* (Montevideo) n.º 126 (mayo 1928), 112-115. El Director de la revista era Román Berro, y los redactores Horacio Terra Arocena, Italo Dighiero, Alberto Muñoz del Campo y Roberto I. Garese.
- 37 ORIBE, E. (1929): «Agrupaciones Escolares». *Arquitectura* (Montevideo), n.º CXXXIV (enero 1929), 2-12.
- 38 REDACCIÓN (1931): «Nuestro programa». *Enciclopedia de Educación. Suplemento de Arte* (Montevideo), tomo I (enero a julio de 1931), 3-4.



- 39 GIEDION, S. (1932): «Le Corbusier y la arquitectura contemporánea». *Enciclopedia de Educación. Suplemento de Arte* (Montevideo) tomo II-III (enero a diciembre de 1932), 357-372.
- 40 LE CORBUSIER (1938): «Arquitectura, pintura y estatuaría». *El Día* (suplemento dominical) (Montevideo), n.º 271 (20 de marzo, 1938). s/n, folios 2º y 3º.
- 41 R.B.C. (1929): «Ha llegado de Francia... Le Corbusier». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 144 (noviembre 1929), 230. Nery González, en el libro de CEDODAL, la juzga «fervorosa» (p. 16); Emilio Nisivoccia por el contrario, en el mismo volumen, anota que el tono irónico de la nota «[...] vuelve elocuente el silencio de la revista [...] [y] permite romper el consenso unánime recogido por la historiografía local» [83].
- 42 GUILLLOT MUÑOZ, G. y Á. (1930): cit.
- 43 Original con addenda manuscrita de Mauricio Cravotto (1929) en el archivo de M. Cravotto. En *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*, cit., 135.
- 44 GUILLLOT MUÑOZ G. y Á. (1930): cit., 4.
- 45 GROPIUS, W. (1931) «Arquitectura funcional. Conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid. De la revista 'Arquitectura' de Madrid». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 162 (mayo 1931) y n.º 164 (julio 1931).
- 46 MAYER, M. (1928): «Arquitectura del Cemento Armado». *Arquitectura* (Montevideo), n.º CXXIX (agosto 1928), 179-182.
- 47 GUILLLOT MUÑOZ, G. y Á. (1930): cit.
- 48 GUILLLOT MUÑOZ, G. y Á. (1930): cit.
- 49 ANÓNIMO (1929): «Le Corbusier, el gran artista de nuestro tiempo a través (sic) del arquitecto Amargós». *Crónica*, 29 de noviembre de 1929, 9.
- 50 ANÓNIMO (1929): «Un hermoso modelo de arquitectura contemporánea». *Diario del Plata*, 2 de noviembre de 1929, 11.
- 51 AMARGÓS, R. (1925): VI COMUNICACIÓN. Viena, Enero 2 de 1925: CDI-IHA. Amargós hizo una experiencia en el taller de Behrens que trasladó a la Facultad de Arquitectura, donde era docente. Ver la publicación de esta en *Arquitectura* (Montevideo), n.º XCV, año XI (octubre 1925), 229-230.
- 52 *Ibidem*.
- 53 Actas del Consejo de Facultad, 26/2/1929, tomo III, p. 384. En el mismo nombramiento se incluye a Juan Antonio Rius.
- 54 Testimonio de José Scheps, 21/10/2011.
- 55 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 26/02/1927. CDI-IHA.
- 56 SAMBRICIO, cit. Debo agradecer el interés del profesor Sambricio en aclarar este punto.
- 57 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 20/11/1926. CDI-IHA.
- 58 *Ibidem*.
- 59 *Ibidem*.
- 60 *Ibidem*.
- 61 *Ibidem*.
- 62 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 5/05/1927. CDI-IHA.
- 63 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 7/04/1927. CDI-IHA.
- 64 *Ibidem*.
- 65 *Ibidem*.
- 66 *Ibidem*.
- 67 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 7/04/1927. CDI-IHA.
- 68 Rosendo Quintero a Jacobo Vázquez Varela, 27/01/1928. CDI-IHA.
- 69 GATTI, P. y ALBERTI, M. (2009): *Juan Antonio Scasso*. Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- 71 «Das Neue Fussball-Stadion in Montevideo. Architekt Johann A. Scasso, Montevideo». *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* (1931), 79-81.
- 72 SCASSO, J. A. (1939): *Una beca de perfeccionamiento docente* (primera parte de tres). Montevideo: Anales de la Universidad. Entrega n.º 146, 215-228.
- 73 SCASSO, J. A. (1941): *Espacios Verdes*. Montevideo: Tipografía Atlántida.
- 74 SAMBRICIO, cit.
- 75 SCASSO, J. A. (1932): «Urbanismo y Política». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 171 (febrero 1932), 44.

---

**1933**

---



## CARLOS GÓMEZ GAVAZZO

---

*Al Señor Ministro de la República Oriental del Uruguay*

*Doctor Alberto GUANI*

*Muy Señor mío:*

*De acuerdo con el pedido formulado a esa Legación, solicitando su concurso para entrevistar al Arquitecto Sr. Le Corbusier, en cumplimiento de la misión de estudio que me ha sido encomendada por la Facultad de Arquitectura de Montevideo, y de acuerdo con la presentación que me ha sido extendida por esa oficina con fecha 21 del corriente y n° 1401-33-799, me es grato comunicarle lo siguiente :*

*- Que he sido recibido por el Arquitecto Le Corbusier con toda la gentileza que era dado esperar de su persona en atención a la presentación de que era portador y a la misión que desempeñaba.*

*- Que en el curso de la entrevista, hemos departido largamente sobre temas de interés profesional, interesándome especialmente en los trabajos por mí realizados en los cursos de Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, y en otros ejecutados después de mi egreso de dicho Instituto.*

*- Que habiendo derivado la conversación, a raíz del examen de estos trabajos, sobre el profesorado de nuestra Facultad, tuvo para este sinceros elogios por el criterio y la forma en que se encausa (sic) la preparación arquitectónica de nuestros alumnos.*

*- Que, enterado del objeto de mi misión, y de mi empeño en profundizar mis conocimientos, me propuso el ingreso a su estudio para el próximo mes de Setiembre, en la seguridad de corresponder, mediante mi disciplina y trabajo, a una pronta superación; demostrando a la vez suma satisfacción de que pudiera acentuarse dentro de la raza latina la tendencia hacia la arquitectura natural y práctica impuesta por las necesidades y medios de acción propios de nuestra época; y de que fuera un uruguayo el que ingresara a su estudio, por conservar gratos recuerdos de la visita que efectuara a nuestro país.*

*- Que dadas las condiciones de tiempo expresadas en su propuesta, no pude contestarle afirmativamente, como era mi deseo, debido a la incertidumbre respecto a la duración reglamentaria de mi misión y que por circunstancias que son notorias ha limitado el Banco de la República.*

1933

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

*- Que, respondiendo a una solicitud mía, me proveyó de facilidades para visitar las construcciones por él realizadas.*

*Al elevar a Vd. el resultado de esta interesante entrevista para el cumplimiento de mi misión, quiero hacer constar, los merecidos elogios que tuvo, para la capacidad pedagógica, y el sano criterio arquitectónico, de nuestro actual profesor de 4° y 5° año de Arquitectura : Arquitecto José P. Carré.*

*Agradeciéndole el apoyo con que esa Legación ha facilitado mi misión, reciba el Señor Ministro las expresiones de mi consideración más distinguida.*

*Carlos Gómez Gavazzo'*

La figura del primer visitante es compleja —lugar común, sin duda— y difícil de abordar de forma lineal.

La formación académica y las relaciones con la historia, la experimentación en los lenguajes modernos, la «urbanología», Le Corbusier y sus derivados, la *grille* CIAM, el Número de Oro, todo se acumula en el universo intelectual de Gómez. Sumemos la política, presente en la mayoría de sus referentes.

Todos los factores, que en cualquier biografía habitualmente se suceden y se sustituyen mutuamente, en Gómez se fusionan, se amalgaman, se superponen unos con otros, generando sincretismos potentes y a veces extraños.

En Gómez no hay arrepentimientos. Todo es exactamente válido en su contexto, y también lo es mucho tiempo después. Así, es simultáneamente vanguardista y anticuado; está adelante o atrasado; es, y extraña decirlo, atemporal, fuera de la moda.

Por esto la forma de abordarlo será al mismo tiempo cronológica, y finalmente taxonómica, lo que facilita la descripción. Sin embargo, esta regla se transgrede para entender mejor las complejidades anunciadas.

El retrato terminará de concluirse a la luz del análisis de sus textos, del manuscrito y los borradores de su último libro (*De la estética a la economía*) conservado en el ITU casi milagrosamente debido a la incompreensión —lógica, como veremos— con la que fue recibido. Y al silencio: fue editado un mes antes del golpe de Estado de 1973.

Carlos Gómez Gavazzo ha sido persistentemente identificado por la historiografía local con Le Corbusier, pero esta adscripción debe ser matizada. Veremos que los principales cronistas de la modernidad uruguaya lo aceptan casi unánimemente como epígono, con una evidencia aparente.

Esta filiación proviene de su paso por el estudio de Le Corbusier, amén de algunos trabajos estudiantiles, previos, en los que usa imágenes muy



familiares, que analizaremos. Sin embargo, en 1975, él mismo aclaró que hasta el viaje a Europa, «[...] tiraba más para GROPIUS, por estar más en mi carácter»<sup>2</sup>.

## CARLOS A. GÓMEZ, ESTUDIANTE DE ARQUITECTURA

Sus trabajos de estudiante aparecieron algo irregularmente en la sección que la Facultad tiene en la revista *Arquitectura*. Primero, un trabajo de Proyectos de Arquitectura, I y II Semestres: «Tema: una Loggia de espera en el Prado»<sup>3</sup>, clásica, aunque algo torpe en la relación del orden con la cornisa. Al lado del proyecto destacado (la brunelleschiana composición del alumno de Cravotto, Alberto Martorell), la de Gómez se muestra muy romana, de arcos y pilares continuos, desproporcionadamente articulados por unos capiteles sobredibujados que no dialogan con unas bases algo grotescas. El arquitrabe casi no existe y la cornisa parece impostarse sobre el rectángulo de la composición general, sin mucho margen para una correcta articulación. A la izquierda del dibujo, formando parte de la teatral fachada perspectivada, un señor pierde su compostura: apenas puede sostener su sombrero amenazado por un viento que, paradójicamente

Croquis del atelier de Le Corbusier, por Carlos Gómez Gavazzo, ca. 1933. Fotocopia de original perdido, cortesía de Diego Capandeguy.



no afecta a las damas en primer plano. El tercer trabajo presentado en la misma página, dirigido por Vásquez Varela, es una pieza más exótica y manierista, pero sólida en su composición. Solo la de Gómez busca salirse de las fórmulas más seguras y parece sugerir la entrada de los vientos de una posible revisión de las certezas académicas... ¿o era tan solo impericia?

Tres años después su nombre aparece en un equipo del Curso de Topografía, realizando un «Relevamiento de la Fortaleza General Artigas»<sup>4</sup>.

En 1928 se publica un proyecto estudiantil que parece más relevante (ya estaba en papel su primera obra, la casa para Valerio Souto), y los vínculos más significativos. Se trata de un «Club de Manufactureros», trabajo de Proyectos de Arquitectura V y VI, dirigido por Rodolfo Amargós, que vuelto de Viena ya había publicado su artículo sobre la enseñanza de arquitectura<sup>5</sup>. La elección de este docente —el sistema era suficientemente flexible para elegirlos—, por tanto, ya parece consciente y programática. El proyecto se desarrolla en dos volúmenes verticales de diferentes alturas, que se yuxtaponen de forma casi ortogonal, y finalmente se apoyan en un basamento profusamente articulado. A simple vista no se distinguen referencias claras; lo importante, en todo caso, es el testimonio de una maqueta que aparenta ser de yeso u otro material

Proyectos de Arquitectura I y II Semestres. Tema: «Una loggia de espera en el Prado». De *Arquitectura* n.º 81. Montevideo, agosto de 1924. A la izquierda, proyecto del alumno Carlos Gómez.

Carlos Gómez Gavazzo: Proyecto de Arquitectura V y VI. Gran Proyecto. Tema: «Club de Manufactureros». De *Arquitectura* n.º 126, mayo de 1928.



moldeable, muy consistente con la didáctica de Behrens que había importado Amargós. La presentación de fotografías desde varios puntos de vista es también perfectamente coincidente con el método de Amargós / Behrens, usando bases rotatorias para la maqueta, a fin de multiplicar la apreciación volumétrico-espacial del proyecto.

Bajo la dirección de Juan Antonio Rius —socio de Amargós en la vida profesional y titular de la cátedra— el estudiante Gómez demostraría su habilidad con un *art déco* algo holandés que su profesor había practicado poco antes<sup>6</sup> y aun durante su sociedad con Amargós, en un ejercicio de Composición de Ornato II: un bar<sup>7</sup>. Las relaciones entre la fábrica de Oud publicada en *L'Architecture Vivante*<sup>8</sup>, la de Rius (según Artucio, objeto de peregrinación de los estudiantes de la época<sup>9</sup>) y la decoración del bar del estudiante son más que evidentes.

En 1930, en el Taller Carré, Gómez componía con gran libertad la planta de «Un Establecimiento de Baños»<sup>10</sup>. A pesar de las simetrías que interpretamos como académicas —sabiendo de su maestro— se transparenta una manera de hacer que evidencia el estudio de arquitectura moderna, y particularmente del proyecto de Le Corbusier para el concurso de la Sociedad de Naciones de Ginebra. Su iconografía es

Carlos Gómez Gavazzo:  
Composición de Ornato  
II. Tema: «Un bar». De  
*Arquitectura* n.º 127.  
Montevideo, junio de 1928.

1933  
TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN






---

\*Ernesto Leborgne Fossemale, 1906-1986. Graduado en 1931, adscrito al círculo del pintor Joaquín Torres García, desarrolló anónimamente proyectos para una firma de promotores inmobiliarios; es conocido por algunas escasas obras domésticas —su propia casa, las de la familia Torres, y poco más— hechas en un tono intimista, donde el ladrillo es protagonista y la iconografía torresgarciana.

bastante inédita, y revela incluso una curiosidad hacia la arquitectura constructivista: tanques esféricos, pasarelas, chimeneas. Carré había abierto las perspectivas modernas desde la clasicidad académica apoyándose en los cambios de las técnicas constructivas<sup>11</sup> (en la tradición de Choisy, cuyo manual era de uso cotidiano en la Facultad uruguaya) y Gómez percibió con claridad el vínculo en este ejercicio. En 1943 hará una enérgica defensa de su maestro y los sistemas académicos de enseñanza, incluyendo los modelos clásicos. Anotemos este método ecléctico, porque volverán los proyectos con «doble personalidad».

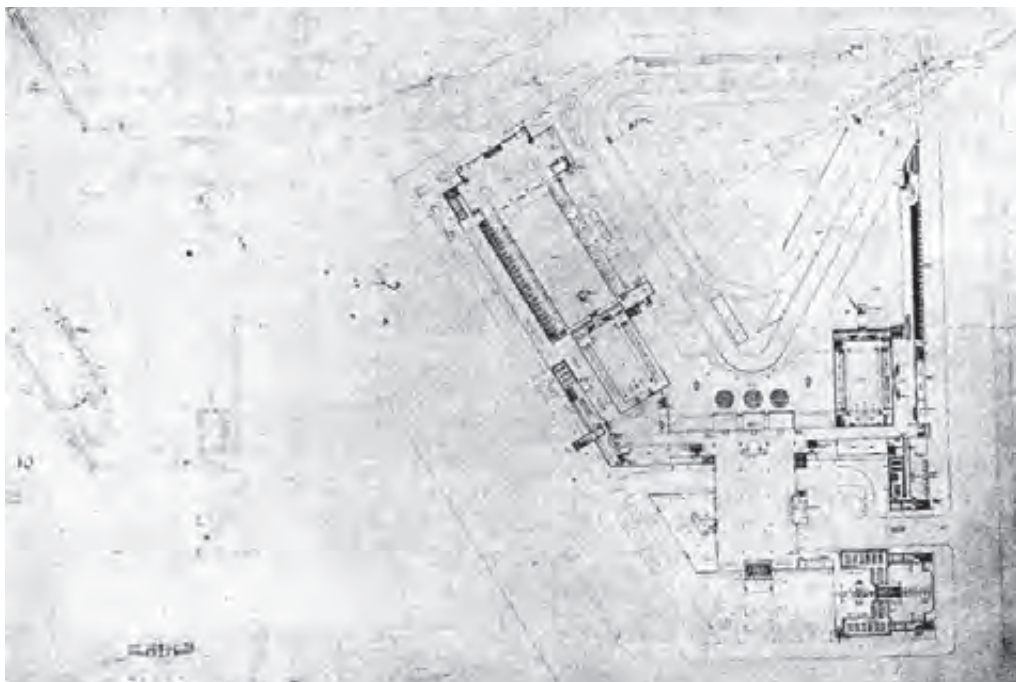
El último trabajo estudiantil de Gómez publicado en *Arquitectura*<sup>12</sup> fue hecho para el «Curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista» (que luego cambió de nombre a «Urbanismo»), bajo la dirección de Mauricio Cravotto y Juan Antonio Scasso, en equipo con el más joven Ernesto Leborgne\*. Se trata de un ejercicio ambicioso, que incluye análisis de las condiciones urbanas de Montevideo y que irán derivando hacia la particularidad de la macro-manzana, resuelta finalmente en un muy reconocible *redent*, aunque con algunas diferencias con respecto a su modelo.

La visita de Le Corbusier está fresca, y es probable que Gómez y Leborgne hayan estado entre los estudiantes que rodearon al maestro. Además, la bibliografía estaba en la biblioteca: *Urbanisme*, el *Almanach d'architecture moderne*, entre otros. La copia de los referentes es muy obvia, y alcanza incluso las maneras de dibujar a base de tipologías del *immeuble-villa*, lo que termina en un creativo sincretismo que traiciona su modelo. Su aspecto, que se asocia fácilmente por las maneras del dibujo, no obedece a la disposición en dos plantas del modelo original —el pabellón de *L'Esprit Nouveau* apilado— como se descubre agudizando un poco la mirada. La unidad de vivienda resultante termina por ser una

---

Carlos Gómez Gavazzo: Proyectos de Arquitectura VII y VIII. Primer trabajo del año 1930. Tema: «Un establecimiento de baños». De *Arquitectura* n.º 154. Montevideo, septiembre de 1930. Alzado y planta general.

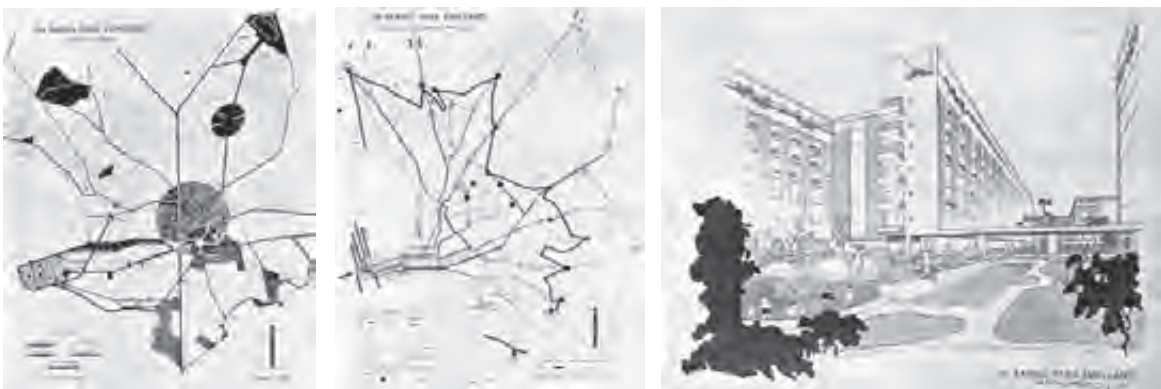
---



especie de reducción escalar y económica de su referente. También hay que destacar un esfuerzo morfológico de pretensión contextualista: a cada anécdota de la trama urbana del entorno, los estudiantes hacen reaccionar empáticamente su artefacto. Frente a cada desembocadura de calle el *redent* retrocede formando un *cul-de-sac*. En el giro hacia el Bulevar Artigas el bloque trata de encontrar una síntesis entre la dirección predominante a medio rumbo y la diagonalidad del Bulevar. El resultado es un pequeño tramo que se vuelve hacia la tensión urbana, pero se conforma como un volumen escalonado, poco familiar. La historiografía ha minimizado sus antecedentes escolares bajo la dirección «jansenista» de Cravotto y Scasso, priorizándose la mirada hacia la obvia copia lecorbusieriana. Se ha enfatizado esta apariencia, y se ha desatendido el análisis urbanístico —Arana y Garabelli<sup>13</sup> lo comentan sin entrar en profundidad con las consecuencias futuras—, mucho más consistente con las orientaciones de sus profesores y muy coherente con los intereses futuros de Gómez.



Carlos Gómez Gavazzo y Ernesto Leborgne: Curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista. Tema: «Un barrio para empleados»: estudio del barrio, planta general y perspectiva axonométrica. De *Arquitectura* n.º 166. Montevideo, setiembre de 1931.



## GRANDES COMPOSICIONES, CAMINO AL GRAN PREMIO

Recibió su título de arquitecto en 1931, y el mismo año accedió al Curso de Grandes Composiciones dirigido por Carré, que finalmente lo habilitó a concursar —y ganar— el Gran Premio.

En un muro del Instituto de Urbanismo de la Facultad cuelga un gran plano de 158 por 204 centímetros, que es la única pieza conservada; se trata de una planta baja general a escala «0,004 por metro». Lo primero que llama la atención es la diversidad morfológica. En un terreno de unas cincuenta hectáreas se distribuye una serie heterogénea de edificios, de algunos de los cuales puede adivinarse su destino. El tema del único ejercicio de este posgrado fue «Un Etno Club». Fue tardíamente publicado en *Anales* del año 1943, en una entrega con vocación de antología<sup>14</sup>.

Se trata de una especie de *campus* al que se accede por la parte inferior a través de una gran avenida en diagonal, al final de la cual se ven unas rampas que llevan a unos estacionamientos subterráneos; en este supuesto protocolo de acceso hacia la parte superior (¿norte?) se va distribuyendo una serie de edificios singulares. Al final, arriba, hay una ribera sobre una superficie de agua, donde también se proyectan infraestructuras.

El programa era afín a los de la Sociedad de Naciones y sobre todo al *Mundaneum*:

«El Etno Club, sería un organismo que orientaría sus actividades en pro de la compenetración de mentalidades en las distintas civilizaciones del hombre. (...) deberá considerarse pues, que la sede de esta organización, además de ser resuelta de una manera práctica para la obtención de los

“Un barrio para empleados”. Estudios de vialidad y transportes colectivos. Perspectiva del interior del barrio. De *Arquitectura* n.º 166. Montevideo, setiembre de 1931.



fines perseguidos, deberá traducirse por la coordinación formal de sus elementos y por el carácter de su expresión, en un monumento viviente que simbolice la unión del género humano»<sup>15</sup>.

Para que no quedara opción alguna sobre la obligatoriedad de asumir los riesgos historicistas, se incluyó en su «parte pública», la «Ciudad Etnográfica, constando de numerosas construcciones dispuestas y compuestas en forma de que sus características arquitectónicas, traduzcan las distintas civilizaciones de los pueblos en la época actual y que por su destino, manifieste o permita la exposición de la vida del hombre, sus usos y costumbres típicas»<sup>16</sup>, y se pasaba al detalle más adelante. No puede evitarse la tentación de transcribir (sin subrayar) algunos fragmentos de este programa que, en 1932, exponía: «sabido es que las razas en el transcurso de su evolución, debido a las influencias ejercidas mutuamente,

Carlos Gómez Gavazzo:  
Curso de Grandes  
Composiciones, 1932.  
Tema: «Un etnoclub».  
Planta general, ITU,  
FAMU.





han complicado sus caracteres de una manera tal, que hoy se hace casi imposible una clasificación completa de ellas; sin embargo, han conservado ciertas directivas en el proceso de sus civilizaciones, tal vez fruto de la mentalidad que las guía, lo cual posibilita una coordinación general de las características raciales»<sup>17</sup>; y definía consecuentemente:

«1º Civilización Occidental:

Acatamiento de las leyes naturales.

Sección representada por América y Europa.

[...]

2º Civilización Oriental:

Dominio de las fuerzas de la Naturaleza (Shamanismo). Deberá conformar las siguientes expresiones.

Indo-Europea: raza árabe.

Descendencia de Turanios: razas china, japonesa y mongólica.

Bracmanes: raza india o hindú.

[...]

3º Civilizaciones embrionarias:

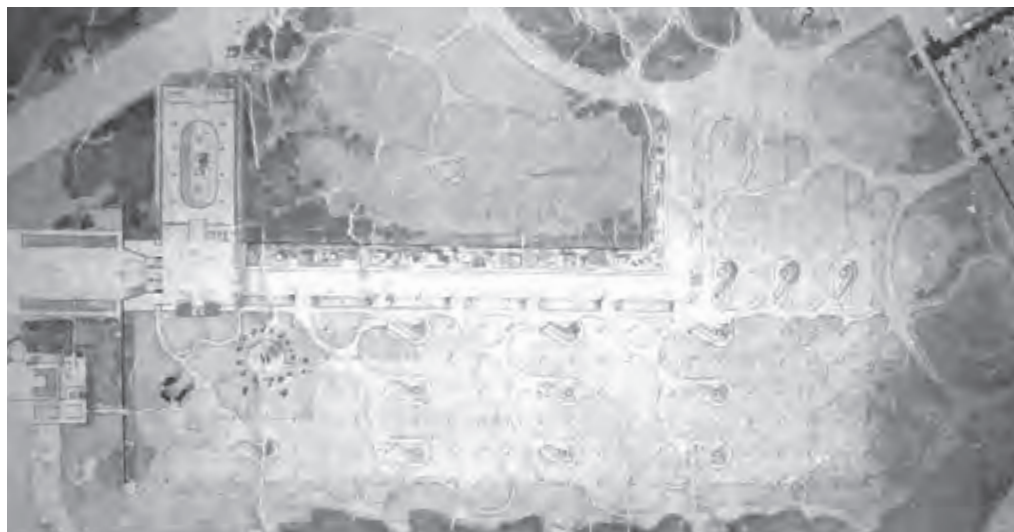
Sometimiento de la actividad humana a los poderes sobrenaturales adjudicados a la materia. (Fetichismo). Comprenderá las expresiones siguientes.

Sección Africana: [...]

Sección Oceánica»<sup>18</sup>.

Croquis de solución para sala de asambleas, reverso de pl. 44., *L'Architecture Vivante* 1929. La plancha 45 corresponde al Mundaneum. Inédito.

Etnoclub, detalles de la planta: arquitecturas «modernas». ITU, FAMU.



Obedeciendo supuestamente a estos caracteres «étnicos», y según el dictamen académico, Gómez proyectó una serie de edificios claramente historicistas para la «Ciudad Etnográfica». El principal es una especie de templo piranesiano, de muros espesos y grandes pilares que supuestamente sostendrían bóvedas, en cuyo centro aloja una pequeña *cella*. Uno de sus ejes se prolonga y, atravesando una serie de edificios también historicistas, aunque menos enfáticos, remata en una entrada flanqueada de anchos pilones; de estos se ven algunos más, menores, en los otros ejes. Más al norte aun, otro grupo se orienta incidentalmente en otra dirección. Si somos benevolentes, podremos asociar algunas formas con las evocadas por Le Corbusier en *Vers une architecture*<sup>19</sup>. Resulta difícil —y aun no trascendente— identificar cada raza en este conjunto; en la perspectiva apenas se pueden ver algunas torres indias donde antes supusimos bóvedas, y en la planta ciertos rasgos forzosamente africanos se combinan con perspectivas

Etnoclub, detalles de la planta: museo etnográfico. ITU, FAMU.

Etnoclub, perspectiva general. De *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 6. Montevideo, julio de 1943.

versallescas. Lo mismo podría decirse a la vista de otros detalles del plano: el diseño de algunos jardines, las extrañas islas circulares, y otros.

El conjunto, sin embargo, está dominado por una serie de edificios modernos. El *Mundaneum* está presente, a juzgar por el uso frecuente que hace Gómez de la iconografía, incluyendo el polémico *Musée Mondiale*, que aparece aquí como un *zigurat* (más que una *pyramide*, como afirmaba Le Corbusier) histórico todavía. El primer volumen de la *Œuvre Complète* es de 1929, pero además se ha detectado la presencia en las bibliotecas de los arquitectos uruguayos de revistas que recogen la obra de Le Corbusier. Todos los elementos estaban al alcance de la academia uruguaya. En la biblioteca de la Facultad se conservan numerosos ejemplares de una larga lista de revistas que difundían la arquitectura moderna. *L'Architecture Vivante*, por ejemplo, se recibió desde 1923; haremos referencia a algunos números, como el de «automne & hiver de 1927»<sup>20</sup>, fundamental para Gómez, a juzgar por sus anotaciones en la propia revista de la biblioteca, perfectamente identificables. O, en *Die Baugilde*<sup>21</sup>, de la donación al Instituto de Historia de la Arquitectura de la extensa hemeroteca de Juan Aubriot, tenemos una reseña de la obra que incluye una perspectiva aérea de la *Cité Mondiale* exhibiendo en primer plano el *Musée Mondiale*.

No ha llegado el número dedicado a los Jeanneret de *L'Architecture d'aujourd'hui*, que tendrá una singular importancia para la arquitectura de Gómez en el futuro, pero aquí se establecen los vínculos que en 1933 se afianzarían definitivamente. Nos estamos adelantando.

No es posible dudar de la información abundante y de primera mano que recibían y estudiaban.

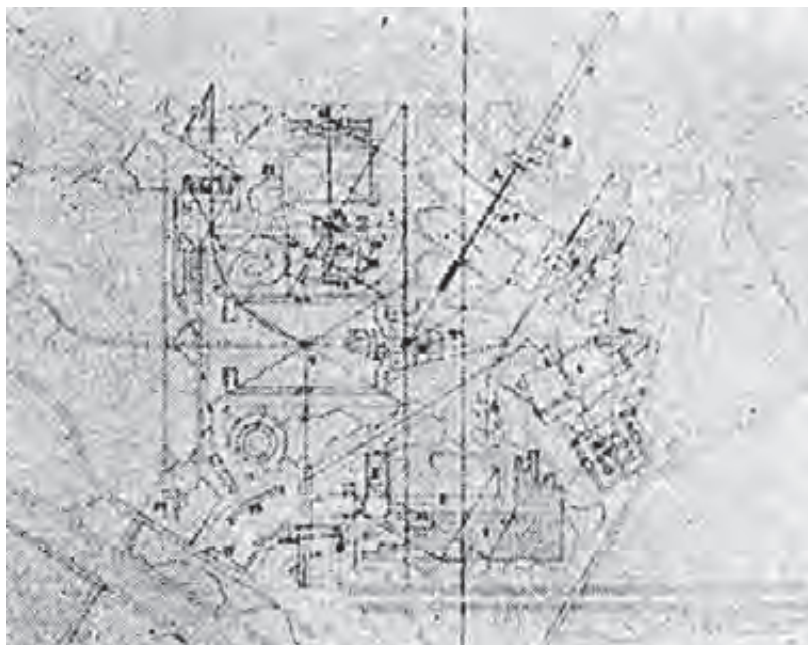
Y además está la propia voz de Le Corbusier.

En la octava conferencia en Buenos Aires, del 17 de octubre, hizo una explícita y provocadora defensa de la *Cité Mondiale*. Si bien no hay una transcripción de las dos conferencias de Montevideo tenemos el testimonio de los Guillot<sup>22</sup>, en el que se sintetizan sus contenidos, y no hay referencias a este conflicto. Aun así, es posible especular que hubo comentarios informales en las recorridas y reuniones en esos cuatro días. La inclusión de comentarios como «Los planos de la *Ciudad Mundial* han provocado violentos ataques en la extrema izquierda de la arquitectura en los países germánicos. Yo he sido acusado de academicismo\*»<sup>23</sup> no pueden haberse economizado en Montevideo. La discusión sobre la «germanofobia», citada en el capítulo anterior, habilita a pensar que el tema estuvo en las conversaciones, por lo tanto no es descartable una adscripción afectiva al proyecto polémico.

---

\* Versión de *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón (1978), 243.





La composición general del proyecto de Gómez está fabricada a partir de criterios modernos; la arquitectura histórica, que incluye desde la reproducción de un monumento neolítico, literalmente Stonehenge, a exedras barrocas, caracteriza (otorga el carácter) al tema. En ese sentido, el *zigurat* deja de ser lecorbusieriano para recuperar su potencial educativo historicista, lo que, visto hoy, ciertamente podría ser equivalente<sup>24</sup>. Es bastante obvio, en todo caso, el recurso al catálogo de Choisy, lo que pudo ser una coincidencia o el reconocimiento en *Vers une architecture* de dibujos bien conocidos en la academia.

Trataremos de corroborar si esto era así para Gómez.

Las articulaciones entre estos signos y el entorno son resueltas en arquitectura moderna, y de ellas se han tomado algunos tópicos: los volúmenes transparentes, las rampas, el uso reiterado de formas semicilíndricas. Y obviamente formas más típicamente lecorbusierianas, como las grandes superficies de planta libre atravesada por el jardín —diferenciado por su trazado orgánico—, las salas de conferencias o asambleas de planta trapecoidal, y el atrio ligeramente curvo, recuperados de varios proyectos,

Etnoclub, trazados reguladores de la planta. De *Anales...* n.º 6. Montevideo, julio de 1943.

el más conocido, otra vez, el de la Sociedad de Naciones. Algunas dosis de desaprensiva creatividad matizan todos los edificios. A la gran sala de asambleas se le adjunta una plaza de ciento cinco metros de lado por ciento setenta y cinco de profundidad, tipológicamente renacentista (aun más que los simétricos espacios ceremoniales del *Mundaneum*).

La planta libre que mencionamos más arriba está sembrada de pilares. Corresponde a la planta baja de un *Museo Etnográfico* exigido en el programa; se asciende por rampas (inspiradas en el Centrosoyuz) que se enroscan a algunos pilares de su propia estructura. Este edificio es radical en su concepción, aun más allá de la iconografía lecorbusieriana esperable. Su planta es una ordenada, meticulosa sucesión de planos que se cortan, que generan una serie de espacios iluminados cenitalmente que colaboran en la abstracción del ambiente. La única concesión a los museos de Le Corbusier es la linealidad del recorrido, pero que en este caso se enriquece al encontrarse con las entradas desde el piso por las rampas. Al doblarse para resolver un límite externo que se requiere duro para diferenciarse de sus vecinos, Gómez «corrige» su modelo. No se trata de construir una figura sino de resolver un problema espacial. La «figura» siempre se separa de la arquitectura para asumir su rol comunicador. Por lo tanto, Gómez «desenrosca» la pirámide del *Musée Mondiale* para reconstruirlo en una versión cartesiana, y dibuja a su lado un *zigurat* que habla de la historia. Véanse los croquis hechos sobre las vueltas en blanco de las páginas de la misma revista<sup>25</sup>; se nota un estudio minucioso de la arquitectura, redibujándola e interpretándola a su manera. Por tanto, el museo no es el *zigurat*. Solo dispone de su sección de luz cenital y los planos paralelos que se desfazan —y esto aparece como una retórica alternativa para expresar un crecimiento, aleatorio en este caso—, generando vistas fuertes al final de cada serie. Desde el exterior su fachada, un muro ciego de ciento diecinueve metros de largo sobre *pilotis*, desafía cualquier sentido de la proporción, aunque la perspectiva evidencia la pretensión de generar una línea separadora que coloque al conjunto de arquitectura «no moderna» en un segundo, difuso plano. Lo que en la planta nos reclamaba la primera atención —los espesos muros de la arquitectura histórica— en la perspectiva se diluye: el conjunto es moderno.

Un último detalle. En la publicación de *Anales*, apenas se ve, acompañando una sección general, un dibujo que no se percibe a simple vista. Ampliado, vemos que se trata de un esquema de «trazado regulador», en textuales palabras del autor, de la planta general. La frase nos remite inmediatamente a Le Corbusier, que, al menos en los principios, hizo énfasis



Carlos Gómez Gavazzo, Gran Premio de la Facultad de Arquitectura: «Una exposición industrial y artística». De *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 5. Montevideo, diciembre de 1942. Planta general, sección general, y alzados perspectivos.



en la construcción de la fachada a través de estos trazados. En *Vers une architecture* el capítulo correspondiente está ilustrado por dibujos y fotografías de fachadas históricas y del autor, sobre las cuales se han trazado las líneas reguladoras<sup>26</sup>. Las prevenciones que hace el autor sobre la abstracción de los «planos» recorren el libro, y parecen completar la idea de que lo visual y lo cinético (como se desarrolla en los comentarios sobre el conjunto de la Acrópolis<sup>27</sup>) aún no eran vistos como una posible unidad. El «plan», para Le Corbusier, debe ser como los *Invalides* o Versailles, pero no debe ser un ejercicio abstracto de ejes estrellados, como caricaturiza los *Grand Prix de Rome*<sup>28</sup>, lo que podríamos extender a cualquier otro trazado abstracto que contradijera el principio de vitalidad, el crecer desde adentro hacia afuera, postulado en 1923. El *Mundaneum* parece ser una excepción; en *L'Architecture Vivante* se publicó una planta general de sus trazados reguladores, delicadamente ilustrada a colores, donde Le Corbusier aún previene: «Los trazados antes mencionados (diagonal, trazado numérico, trazado automático, sección de oro) directamente se refieren a *lo que el ojo ve\**»<sup>29</sup> (destacado en el original: «lo que el ojo ve»). Las advertencias siguen: no se trata de «corregir» la perspectiva, sino de crear un orden que el espíritu reconstruye en la mente. Se tratará de actuar no solo sobre la visión de las formas, sino también en la percepción del espacio, para lo cual se explica el trazado en base a la «Section d'Or»<sup>30</sup>. En esta planta, la construcción abstracta —no visual— deberá provocar ecos de «espiritualidad» en la mente de los hombres. La planta del *Mundaneum* es el principio de su propio destino monumental, es monumental en y para sí misma.

En 1932 Carlos Gómez Gavazzo ganó el Gran Premio. Los temas fueron «Un parque público» para el esquicio de veinticuatro horas, fallado el 7 de abril de 1932, y «Una exposición industrial y artística» para el proyecto final. El programa de este último lleva fecha del 8 de abril y el fallo, unánime, es del 25 de octubre del mismo año. Gómez conservó una serie de perspectivas acuareladas de espacios interiores de este proyecto —posiblemente borradores o complementos de una entrega montada en chasis que ha desaparecido— tituladas: «2: galerías», «3: exposiciones», «4: diversiones», «5: jardín cubierto» y «6: publicidad». Además, hay un interior sin rotular que muestra una sala de exposición de máquinas —parecen turbinas— con evidencias en su reverso de haber sido despegada y recortada de un montaje más grande. Sin duda que forma parte del mismo proyecto. La planta general, algunos alzados y una sección ilegible se publicaron en un número de *Anales* dedicado a mostrar «Grandes Premios», en 1942<sup>31</sup>. Muestran una

---

\* Traducción del autor.



arquitectura evidentemente moderna, lúdica, muy descontracturada; una combinación —otra vez— de ejes tradicionales con algunas insinuaciones de diseño ruso; el número especial de *L'Architecture Vivante* dedicado a la arquitectura soviética es de 1930, y está ingresado en la biblioteca de la Facultad el 28 de julio de 1931. La presentación de Jean Badovici<sup>32</sup> está subrayada y están anotadas las traducciones de algunas palabras, con letra de Gómez. La tipografía y la inclinación del rótulo de la planta señalan estas simpatías, además de las arquitecturas neoindustriales que se ven en los alzados. Los interiores son más mendelsohnianos, con abundantes cristalerías curvas, perfectamente acordadas, aunque se intuye algo de fragilidad en esas articulaciones mínimas, en las columnas esbeltísimas o en los interminables cielorrasos luminosos. El sentido del humor aflora en la acuarela número cuatro, donde se muestra «La pendiente fatal», un tobogán curvo por donde cae descontrolado un personaje de caricatura. Los suelos siempre brillan, y todos los objetos y las personas se reflejan en sus superficies pulidas —o mojadas, en el caso de los exteriores— como reafirmando la validez simétrica de los postulados arquitectónicos; estos reflejos se encuentran también en las perspectivas de casi todos sus concursos.

En noviembre se le otorga la beca.

Después de tramitar una reducción del tiempo de estadía a un año —la crisis había producido estragos en la moneda local— Gómez parte en fecha indeterminada (posiblemente abril del 33) con su esposa ya embarazada, a Europa.



## CAMBIO DE PLANES: A PARÍS

Su destino principal, a pesar de la reciente visita del mesías y de las deudas iconográficas, también era Alemania, «donde el suscrito desea realizar cursos de urbanismo, después de visitar España, Argelia, Italia, Austria y Francia»<sup>33</sup>. Se insinúa, sin embargo, la posibilidad de permanecer en París; una inquietud interior que contraría, por qué no decirlo, la presión de su academia para formar cuadros en Charlottenburgo.

En la entrevista que le hicieron en 1975 Arana y Garabelli dio una versión más detallada del plan: «Proyectó realizar el viaje de modo poco habitual: iniciando en el N. de África (Argel, Egipto, etc.), pasar por Grecia y recorrer Europa para ir a trabajar con GROPIUS en Alemania y de retorno ir a PARÍS, para conectarse allí con LE CORBUSIER»<sup>34</sup>. Problemas familiares y de regularidad en el cobro de los giros le hicieron suprimir el proyectado viaje por Grecia y el norte de África.

Desde Milán envía un informe sobre la Trienal que fue publicado en Montevideo por el diario *La Mañana*. Gómez aún reivindica la vanguardia alemana: «De un primer análisis de la sección teórica o realizada, se destacan netamente (...) varios 'stands' (...): los arquitectos alemanes, Le Corbusier, Antonio Sant'Elia y la tendencia moderna italiana»<sup>35</sup>. Se expresa muy convincentemente con respecto a los primeros: «Walter Gropius ( Habitaciones de la colonia Danner-Stock [sic] (...) en que se define punto por punto las funciones propias del hombre que ha de ocuparlas, hasta

1933

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

llegar a una sistematización perfecta de sus necesidades, que se traducen más tarde con materiales apropiados, etc.»<sup>36</sup>, agregando juicios positivos sobre Mies van der Rohe, Paul Bonatz y Adolf Loos. Sin embargo, sobre su futuro maestro se expresa dubitativamente: «Su obra adolece de las lagunas de la ciencia actual y deja entrever la solución de los problemas futuros. Es campo de realización y por consiguiente de enseñanza y experimentación»<sup>37</sup>. Acto seguido se deja seducir por la exposición sobre Sant'Elia, vecina de la de Le Corbusier. Aun así, quizás por problemas financieros, en Italia resolvió no ir a Alemania y trasladarse directamente a París.

Empieza a trabajar después del verano en el *35 de la Rue de Sèvres*, hasta febrero de 1934.

En esos cinco meses, Gómez participa en la segunda versión para «Argel (Urbanisation de la ville d'Alger 1931-34, Projet B)», también en el proyecto «C», y en el proyecto «POUR LE BATIMENT DE LA RENTENANSTALT A ZURICH, 1933 (compagnie d'assurances sur la vie humaine)», ambos publicados en el volumen de la obra completa, de 1934<sup>38</sup> y en *L'Architecture d'haujourd'hui*<sup>39</sup> de fines de 1933. Anotemos marginalmente que en ambos se publican algunas secuelas de la excursión de 1929 a Sudamérica, incluido el croquis de la propuesta para Montevideo de «rasca-mares» en cruz (ya mostrados en *Précisions...*) que, puesto en paralelo con esta versión reducida del plan Obús, se alinea.

En las cartas al Decano de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, Gómez sugiere mucho más protagonismo que una colaboración: «me complace poner en su conocimiento, que he empezado a trabajar bajo la dirección del arq. Le Corbusier, tomando a mi cargo el estudio de una serie de gráficos complementarios del plano regulador de la ciudad de Argel»<sup>40</sup>. Y en otra carta, manuscrita: «me es grato comunicarle que mis trabajos junto al arqto. Le Corbusier marchan regularmente y que los creo de positivos resultados, máxime en el actual momento en que me ocupa la atención el estudio completo de un anteproyecto de construcción para una importante Sociedad de Seguros de Zúrich y que colaborando activamente en él, deberá de darse fin para mediados del próximo mes de diciembre»<sup>41</sup>. En el último informe dirigido al decano Armando Acosta y Lara, escrito posiblemente en Montevideo, Gómez se extiende en la descripción de los trabajos con Le Corbusier, y delimita con precisión sus trabajos: «de los trabajos mencionados, me correspondió una tarea exclusiva, en el estudio sobre Argel, no así en los planos del concurso (...) en colaboración con los arquitectos Neidhart y Miquel»<sup>42</sup>. Este protagonismo lo reivindicaría aún



en 1975, puntualizando que Le Corbusier lo había designado para dirigir el concurso de Zúrich, despidiendo a un arquitecto francés «recién recibido en Beaux-Arts»<sup>43</sup>.

En paralelo: en agosto de 1933 Le Corbusier viajaba en el *Patris II* a Atenas. También, formando parte de la delegación española, iba Antonio Bonet Castellana, aún estudiante. Gómez y Bonet disputarían el proyecto de la urbanización de Punta Ballena, el primero en 1943, el segundo con el definitivo, en 1945.

En setiembre el uruguayo tradujo las conclusiones del IV CIAM, suministradas obviamente por Le Corbusier; las envió a Montevideo, pero no fueron publicadas.

[Gómez y Bonet se cruzarían una vez más: en el archivo del Instituto de Urbanismo, dentro del conjunto de los documentos de Gómez, se conserva una carpeta con la transcripción traducida de la correspondencia entre Bonet y los organizadores del CIAM de Bérgamo. En ellos están las conclusiones e informes del congreso de Bridgwater, y cartas —algunas genéricas, otras personales— de Giedion, Sert, del grupo MARS y secretarios varios, en los que se sugiere que Bonet acudiera como «delegado del CIAM en Uruguay»<sup>44</sup>. Además, se encuentran una reproducción casera de la *grille* CIAM y adjunta a la carpeta, el número especial de *L'architecture d'aujourd'hui*<sup>45</sup> con el instructivo de presentación de los casos, preparado por Le Corbusier. No es posible saber cómo llegaron a las manos de Gómez; la *grille* CIAM sería el documento más poderoso invocado continuamente por Gómez, Serralta, Héctor Iglesias, los «radicales» de la Facultad pos 52, sobre los que habrá que retornar. A pesar de algunas declaraciones recabadas en 2005 por Diego Capandeguy de su hija Teresa (a la pregunta «¿Tuvo contactos con Bonet?», contesta: «Creo que sí. Mi padre hablaba mucho de él»), no hay testimonios de ningún encuentro personal de Gómez y Bonet].

Terminada la experiencia francesa, aún era preceptivo el viaje a Alemania antes de volver. La excursión, por Hamburgo y Berlín, duró escasos diez días.

Le Corbusier se despidió con un certificado que denota perspicacia y atención hacia su ayudante. Dice en su carta manuscrita:

“Certifico que el Sr. Carlos Gómez Gavazzo, arquitecto de Montevideo, trabajó en nuestro taller del 4 de setiembre de 1933 al 31 de enero de 1934.

Se ocupó muy especialmente de la elaboración de los planes para el concurso del edificio de administración de la Sociedad Suiza de seguros de Zúrich, y de los planes de urbanización de Argel.





Carátula de *CEDA* n° 6. Montevideo, 1934.

---

El Sr. Gómez cumplió con sus tareas a mi plena satisfacción. Demostró mucha iniciativa, de invención, de calidades profesionales excelentes.

Lamento vivamente su partida, ya que es de los que podrían acometer muy fructíferamente el detalle delicado de los métodos constructivos de la arquitectura moderna, estos detalles, estas precisiones son las causas mismas de la vitalidad posible de la arquitectura contemporánea. Así sea, estoy convencido de que el Sr. Gómez posee las calidades necesarias para convertirse en una fuerza útil en su país.

Le deseo las mejores oportunidades.

París, 19 de febrero de 1934\*.<sup>46</sup>

---

\* Traducción del autor y  
Sylvia Griño.

Era una carta auspiciosa, que Gómez tomaría al pie de la letra, asumiendo el compromiso de hacerse útil y demostrando una pasión por el detalle que probablemente cultivara antes de viajar a París.

Ciertamente, más allá de la evidente amabilidad y devolución de cortesías entre ambos, la carta reproducida en el acápite de este capítulo no hace sino confirmar los juicios de Le Corbusier —desconocidos aún por Gómez—, en los que insistiría en un libro todavía inédito en ese entonces: *Quand les cathédrales étaient blanches*. Probablemente lo que allí se expresa sobre la enseñanza de la arquitectura en Uruguay sea una reverberación de las conversaciones con Gómez sobre los recuerdos de la visita a Montevideo. En «Tous des athlètes» Le Corbusier describe su gira por las universidades norteamericanas, haciendo de paso una crítica fuerte —habitual, ciertamente— a las «écoles». Escribe con respecto a la formación académica de los ayudantes que han pasado por su estudio: «Trato (...) de formarme una opinión sobre las diversas enseñanzas: Francia, Alemania, Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Suiza, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rusia, Holanda, Bélgica, Polonia, Escandinavia, Uruguay, Grecia, etc. El academismo está arraigado por doquier. (...) Empero, los holandeses están relativamente liberados. Los checos creen en “lo moderno” y también los polacos. Los uruguayos están a la vanguardia, mientras a dos pasos de allí, en Buenos Aires, hasta estos últimos años, la arquitectura estaba metida en la seguridad de caja fuerte de los estilos\*».<sup>47</sup>

La última frase, descontextualizada del propósito original y traducido el «vont de l'avant» como estar «a la vanguardia» (con lo que se introduce una palabra de fuerte carga semántica), ha sido secretamente esgrimida como reivindicación chovinista. En la historiografía uruguaya se la ha usado para debatir sobre la adjetivación, justamente, de «vanguardia»,

---

\* Versión española de LE CORBUSIER (1948): *Cuando las catedrales eran blancas (Viaje al país de los tímidos)*. Traducción de Julio E. Payró. Buenos Aires: Poseidón, 1977.

sin percatarse de que Le Corbusier halaga la enseñanza, y no necesariamente la arquitectura<sup>48</sup>. Quizás algo de modestia provinciana haya colaborado para que se omitiera siempre que Uruguay estaba a la vanguardia (según Le Corbusier), no solo de Buenos Aires sino de todos los demás países citados. A renglón seguido, el suizo incluyó un comentario bastante peyorativo sobre el esteticismo en la Bauhaus, pero estar a la vanguardia aún de la más vanguardista escuela alemana es demasiado para cualquier arquitecto uruguayo, e inadmisible para los historiadores modernos locales.

## RETORNO

---

La primera aparición pública de Gómez a su regreso a Uruguay es en *CEDA*, la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

Allí aparecen cinco dibujos de viaje y un texto donde describe su primera visita al taller de Le Corbusier, y el ambiente que allí se respira.

La crónica está redactada en forma de diálogo, quizás no muy didáctico, pero atrayente.

Más allá del valor testimonial, la escena se recuerda mostrando un taller rico en intercambios entre aprendices (asociémosla con las sentencias de Le Corbusier en Estados Unidos).

Escribe Gómez:

«Fácil será comprender el interés que se desarrolla en esta comunidad de trabajo, por la superación; dando lugar muy a menudo, a interesantes conversaciones sobre conceptos y realizaciones arquitectónicas; verdaderas polémicas, a veces agravadas por las dificultades que en el momento representaba la pequeña Babel.

Pero si un idioma fracasa, para hacer entender a un japonés con un ruso y a este con un checoslovaco, un suizo y un uruguayo, siempre el croquis tiene más valor que la palabra, porque a más (sic) de expresar, concreta y define.

Esta labor en común, no es un secreto para los estudiantes, cuanto estímulo representa y los beneficios que reporta a sus intereses, a más de fomentar una camaradería, que se fortifica para toda la vida, con prácticos resultados también»<sup>49</sup>.

¿Se convertirían estos recuerdos en un manifiesto en el futuro? ¿Una posible alternativa —posible por cercana— a la fragmentada enseñanza

de proyectos en la facultad uruguaya? ¿No había evocado acaso la excelente impresión de Le Corbusier sobre la Facultad de Arquitectura en Montevideo?

La presunta revolución didáctica de Gómez en 1952 es el fondo sobre el cual estos recuerdos deberán ser discutidos. Dejemos por el momento las palabras y veamos algunos dibujos de este número de *CEDA* del año 1934.

Se le cede la carátula de la revista con un croquis aéreo titulado «El conjunto de San Marcos».

[Al margen, y adelantándonos: San Marcos fue una obsesión en la arquitectura uruguaya. Sueño de Cravotto y Vilamajó, fue dibujada, fotografiada (Mario Payssé Reyes pudo tomarla como modelo para el Seminario de Toledo<sup>50</sup>), y también analizada geométricamente: Gómez y también Serralta le deducirán sendos trazados reguladores.]

El dibujo tiene una particularidad que pasa casi inadvertida: Gómez ha subvertido la fachada de los edificios, simplificándolos drásticamente, convirtiéndolos en modernos bloques con *fenêtre en longueur*. En Venecia, y antes de llegar a París, parece ensayar lo moderno a través de (¡por supuesto!) un cambio de máscaras.

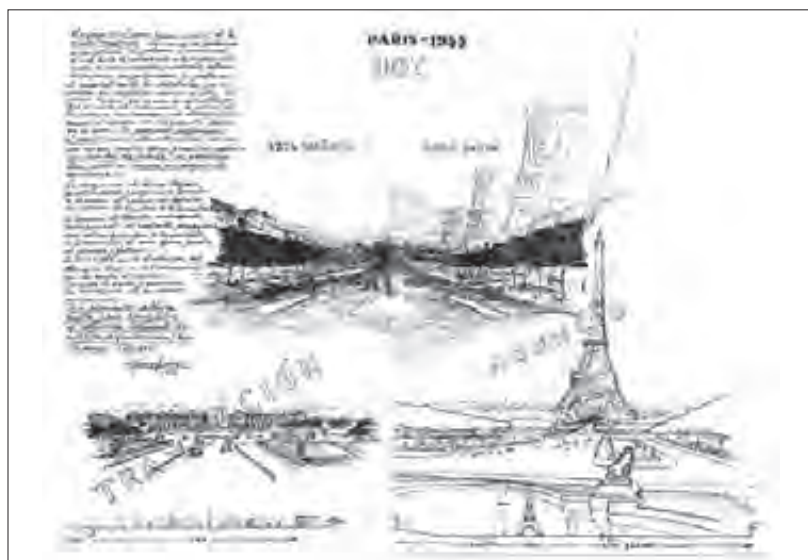
Páginas adentro encontraremos dos dibujos más, de factura tradicional.

Un croquis del *duomo* y el *campanile* de Pisa, en la página 22. Acompañando el relato sobre el *atelier* del Corbu, un dibujo analítico del Panteón de Agripa, fechado en junio de 1933, con observaciones manuscritas.

Finalmente, una perspectiva parisina en doble página, con las siguientes reflexiones (es probable que sean del verano del 33, antes de comenzar su *stage* con Le Corbusier):

«El espacio es el primer requerimiento de la ciudad moderna. Los núcleos de población se congestionan en población e intensidad. La higiene y los medios de comunicación modernos, crean los espacios en proporciones gigantescas. La velocidad mide las distancias que se acortan en proporción inversa a ella. El nuevo espacio que se crea es un volumen que se mide en 3 direcciones; la vertical de las antiguas construcciones no alcanza para formar el volumen con los grandes planos que se crean. Es necesario proporcionar el cuadro, con el elemento vertical necesario que exigen nuestra época y nuestros medios. Un cambio de escala se acentúa. Una estética nueva en magnitudes comienza.

La composición de la rue Royale pierde su escala y proporciones cuando se le anexa al espacio no definido en volumen de la plaza de la concordia. Es la reunión de elementos contrapuestos estéticamente —el contraste,



Croquis de viaje: «Paris - 1933». De ceda n.º 6. Montevideo, 1934.

Le Corbusier: dibujos de defensa del Plan Voisin para París. De *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París, 1930.

expresión antiestética que se opone a la unidad— es la transición de una época pasada al presente y futuro...

La torre Eiffel mide el volumen del Champ de Mars —es la 3.<sup>a</sup> dimensión que da escala al espacio.

Completa la visión, y anuncia la concepción de las nuevas composiciones.

Su elemento altura falta para completar el volumen (elemento de estética arquitectónica) en Champs Elysees (sic)»<sup>51</sup> (Los subrayados son del original).

Cuán lejos del plan Voisin parecen estas notas, a las puertas del 35 de la Rue de Sèvres. Sobre todo que, si nos atenemos a las ilustraciones de *Précisions...*<sup>52</sup>, Gómez debió haber presenciado la exposición del Plan por el propio autor en Montevideo, incluidos los dibujos que transforman París en una *tabula rasa*, solo garantizada su identidad por los monumentos. Recordemos también que *Urbanisme* era un libro manejado habitualmente en Uruguay.

Comparemos con el París de los *souvenirs* seleccionados y reposicionados en un espacio deliberadamente vuelto a su origen natural de Le Corbusier. Más que a un París demolido: Juan José Lahuerta, en un texto reciente<sup>53</sup>, sugiere el *modus operandi* implícito en la caricatura piranesiana de Roma de 1920; coloquémoslo al lado de estos dibujos y contrastemos con el de Gómez.

Por el contrario, el concepto de ciudad del becario es tradicionalmente «urbano», académico: la reflexión (no puede hablarse de propuesta) sobre París y el espacio en la ciudad moderna parte de sus propios iconos —como en Le Corbusier— pero se dirige hacia otro lado. Las «torres Eiffel» extruidas en paralelo no son, para quien desee una explicación «arquitectónica», edificios con alguna función. Son volúmenes (vacíos, disponibles) para construir el espacio. «La torre Eiffel mide el volumen del Champ de Mars», afirma Gómez. El problema para el uruguayo no es inventar la ciudad moderna, sino encontrar la forma más adecuada para la ciudad que ya es moderna. Aquí su preocupación no es estructural ni funcional sino, textualmente, estética.

El ensayo de Venecia lo refuerza. La estructura espacial y arquitectónica de San Marcos es intocable pero es posible experimentar sobre ella con máscaras carnavalescas.

¿Cuánto hay aquí de moderno —o de vanguardista— en el sentido de una *tabula rasa*, de un cambio de códigos urbanísticos en proporción a la preocupación estética?

A la vista de los dibujos, todavía muy poco.

## NOTAS

- 1 Carlos Gómez Gavazzo a Alberto Guani, 31 de julio de 1933. CDI-IHA.
- 2 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1975): *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*. 18/11/75 y 25/11/75, manuscrito inédito. Carpeta n.º 1.526, folios 6-14, incluido dibujo esquemático de La Paloma, con apuntes de los entrevistadores. CDI-IHA.
- 3 ANÓNIMO (1924): «Proyectos de Arquitectura I y II Semestres. Tema: una loggia de espera en El Prado». *Arquitectura* (Montevideo), Año X, n.º LXXXI (agosto 1924), 157.
- 4 «Facultad de Arquitectura. Curso de Topografía. Relevamiento de la Fortaleza General Artigas» *Arquitectura* (Montevideo), Año XIII, n.º CXIV (mayo 1927), 109-112.
- 5 AMARGÓS, R. L. (1925): «Sobre Enseñanza de la Arquitectura. Interesante informe». *Arquitectura* (Montevideo), Año XI, n.º XCV (octubre 1925), 229-230.
- 6 ANÓNIMO (1927): «Residencias Privadas. Juan A. Rius, Arquitecto». *Arquitectura* (Montevideo), Año XIII, n.º CXII (marzo 1927), 55-57.
- 7 ANÓNIMO (1928): «Composición de Ornato II. Un bar». *Arquitectura* (Montevideo) Año XIV, n.º CXXVII, (junio 1928) 140.
- 8 OUD, J.-J. P. (1924): «Les possibilités architectoniques de demain». En *L'Architecture Vivante* (Paris), Printemps MCMXXIV, 29-32. Ver la plancha n.º 18.
- 9 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1985): «Documentos para una Historia de la Arquitectura Nacional. Entrevista al arq. Artucio». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 254 (s/d, ca. 1985), 12-17.
- 10 ANÓNIMO (1930): «Proyectos de Arquitectura VII y VIII. Primer trabajo del año 1930. Tema: Un establecimiento de baños». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 154 (setiembre 1930), 334-336.
- 11 CARRÉ, J. P. (1928): «La Arquitectura moderna. Conferencia pronunciada por el Prof. José P. Carré en el VII Salón de Arquitectura». *Arquitectura* (Montevideo), Año XIII, n.º CXXX (setiembre 1928), 197-204.
- 12 ANÓNIMO (1931): «Facultad de Arquitectura: Curso de trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 166 (setiembre 1931), 203-211.
- 13 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1991): cit.
- 14 ANÓNIMO (1943): «Curso de grandes composiciones. Año 1932». *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo), n.º 6 (julio 1943), 32-66.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 LE CORBUSIER (1964): «Arquitectura, II: La ilusión de los planes». En *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón (primera edición francesa 1923), 141-160.
- 20 *L'Architecture Vivante*, otoño e invierno 1927. Paris: Albert Morancé. Ingresado en Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo el 5/1/1929.
- 21 GUTKIND, Erwin (1930): «Le Corbusier». *Die Baugilde* (Berlín) n.º 5 (marzo 1930), 418-424.
- 22 GUILLLOT, cit.
- 23 LE CORBUSIER (1930): *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Les éditions G. Cres et Cie., 219. Ingresado a la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura el 16/01/1931.
- 24 O'BYRNE OROZCO, M. C. (2008): *El proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier*. Tesis doctoral defendida el 21 de enero de 2008. UPC, ETSAB. <http://www.tdx.cat/handle/10803/6814> Última consulta: 4 de enero de 2012.
- 25 LE CORBUSIER (1929): «Janvier 1929». *L'Architecture Vivante*, printemps-été 1929. Albert Morancé, Paris, 45-50. Ingresado en Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo el 22/11/1930. Los trazos y letra de un estudiante han sido perfectamente identificados como los de Gómez.
- 26 LE CORBUSIER (1964): *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón (primera edición francesa 1923). 49-64.
- 27 *Ídem*, *Tres advertencias a los señores arquitectos, III: el plan*, 31.
- 28 *Ídem*, *Arquitectura, II: La ilusión de los planes*, 141-160.
- 29 LE CORBUSIER (1929): «Tracés régulateurs». *L'Architecture Vivante*, (primavera y verano 1929), 13-23. Paris: Albert Morancé. Ingresado en Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo el 22/11/1930.

- 30 *Ibidem*.
- 31 ANÓNIMO (1942): «Gran Premio de la Facultad de Arquitectura». *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo), n.º 5 (diciembre 1942), 21-76.
- 32 BADOVICI, J. (1930): «Le moment architectural en URSS». *L'Architecture Vivante* [otoño e invierno 1930], 5. Paris: Albert Morancé. Ingresado en Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo el 28/7/1931.
- 33 Carlos Gómez Gavazzo a Octavio Morató. Montevideo, 17 de marzo de 1933. CDI-IHA.
- 34 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1975): *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*, cit.
- 35 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1933): «La exposición trienal de arquitectura de Milán». *La Mañana* (Montevideo), 15 de diciembre de 1933, s/p.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Ibidem*.
- 38 BOESIGER, W. (ed.) (2006): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète 1929-1934*. Zurich. 5ª edición (facsimilar): Basilea: Birkhauser, [primera edición 1934], 174-177 y 178-185.
- 39 LE CORBUSIER (1933): «Programme dénouement de crise enthousiasme». *L'Architecture d'aujourd'hui* n.º 10 (noviembre 1933), 65-79. «Des plans pour le siège central de la société d'assurances générales pour la vie humaine». *Ibidem*, 141-145.
- 40 Carlos Gómez Gavazzo a Leopoldo Carlos Agorio, 16/09/1933. CDI-IHA.
- 41 Carlos Gómez Gavazzo a Leopoldo Carlos Agorio, 28/10/1933. CDI-IHA.
- 42 Carlos Gómez Gavazzo a Armando Acosta y Lara, s/d [ca. 1934], fotocopia perteneciente a Diego Capandeguy. El informe incluía dibujos y fotografías.
- 43 ARANA, M. y GARABELLI, L.: *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*, cit.
- 44 S. Giedion a Antoni Bonet, 15/04/1948. Copia traducida. ITU.
- 45 ASCORAL (1948): «GRILLE CIAM D'URBANISME». En *L'architecture d'aujourd'hui et Techniques et Architecture*, Paris.
- 46 LE CORBUSIER (1934): «Certificat» (fotocopia). Carpeta n.º 1926, folio 01. CDI-IHA.
- 47 LE CORBUSIER (1952): *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Paris: Librairie Plon (primera edición 1937).
- 48 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1991): *Arquitectura renovadora...*, cit., 9. ARANA, M.: *Le Corbusier entre nosotros. En Le Corbusier en el Río de la Plata*, cit., 93-100.
- 49 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1934): «El atelier de Le Corbusier». *CEDA* (Montevideo), n.º 6 (julio 1934), 18.
- 50 MÉNDEZ, M. (2012): *Divinos modernos*. Tesis de maestría en *Historia y cultura de la arquitectura y la ciudad* de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (inédita).
- 51 GÓMEZ GAVAZZO, C.: *CEDA* n.º 6, cit., 20-21.
- 52 LE CORBUSIER (1930): *Précisions...*, 173.
- 53 LAHUERTA, J. J. (2011): *Le Corbusier*. Milan: Electa Mondadori.





---

**1934**

---



## CARLOS GÓMEZ GAVAZZO, ARQUITECTO

---

*Atenas, las ciudades del medioevo, Mont Saint Michel, desde las alturas pusieron marco a la naturaleza y definieron al hombre su escala.*

*Quito: sus plazas y pórticos, patios, terrazas y claustros, calles y portales, masas, muros, torres y pináculos, reflejan en San Francisco, Santo Domingo, Guápulo y El Tejar, lo que el hombre hace frente a una naturaleza de excepción.*

*No creemos que sea el detalle del modelado o la esculturación (sic) de una fachada, lo que haga comprensible una forma si esta no se halla sabiamente estructurada.*

*La acrópolis palaciega está limitada naturalmente en la avenida Piedrahita. Un amanzanado ha surgido allí y sin analizar por qué, lo hallamos bien: su volumen cubrió el eje del espacio quiteño y sus aristas recortan verticales sobre la falda del Pichincha y el perfil del cerro.*

*El Palacio debe advertir esas sabias líneas y así y apoyado en ellas proyectamos un puente espacial tendido con visuales inspiradas entre cantos de 'piazzale' florentino y murmullos de 'piazzeta' veneciana.*

*'Salón', diríamos nosotros en homenaje a la latinidad hispánica; meta de peregrinaciones cívicas con acceso ascendente a través de cuestras y escaños, para surgir de improviso en el horizonte cordirellano (sic).*

*Carlos Gómez Gavazzo: Memoria para el concurso del Palacio Legislativo de Ecuador, 1944<sup>1</sup>*

A su vuelta, en 1934, Gómez se incorpora al plantel docente de la Facultad. Ya había accedido en 1932 a una Cátedra Libre de Proyectos (I-III), y no parece haber tenido inconvenientes para conseguir en 1935 un cargo de Profesor Adjunto de Composición Decorativa. Así va ampliando su actividad en proyecto y urbanística, en un proceso que incluye peculiares clases de arquitectura en la Facultad de Ingeniería.

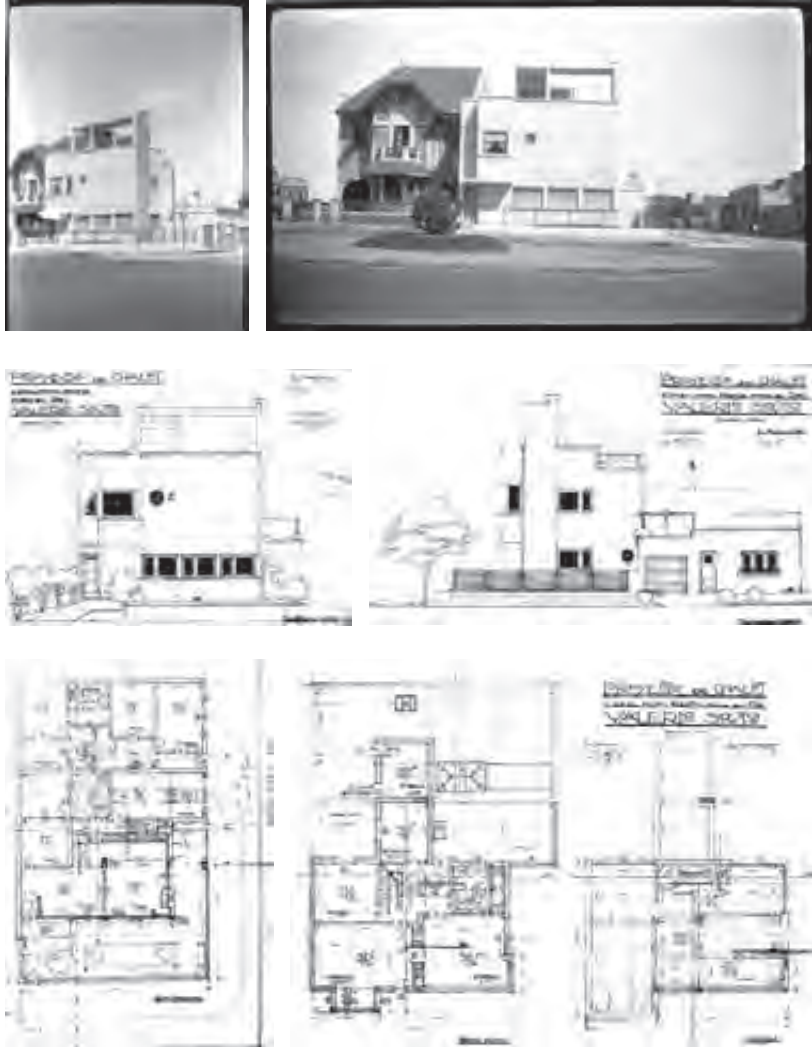
También reanuda su trabajo como arquitecto, en tanto ya había comenzado a construir antes de graduarse.

Los «signos de modernidad» en la obra de Gómez fueron precoces y reconocidos. En 1927, siendo estudiante, proyecta la casa para Valerio Souto, que se convertiría en una de las más radicales expresiones de

1934

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Carlos Gómez Gavazzo; Casa Souto, 1927.  
Fotografías del arquitecto. ITU-FAMU. (Nótese  
el tratamiento cromático en el plano vertical y  
en la casa adyacente).

Casa Souto, alzados y plantas del permiso mu-  
nicipal de construcción, 1927. CDI, IHA.



arquitectura moderna en Uruguay, sin las contaminaciones decorativas que todavía se notaban en obras contemporáneas.

Las casas Souto —que son dos, detalle sistemáticamente eludido por todos los comentaristas uruguayos: siempre se muestra la de la esquina— se sitúan en los límites externos del Montevideo decimonónico, el Bulevar Artigas, en un espacio de oportunidad para varios experimentos modernos; muy cerca de allí, a cuatro manzanas, construirían sus casas Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó, y el barrio fue, de hecho, un espacio de actuación intensa de la Oficina del Plan Regulador, uno de los episodios más interesantes de la urbanística y la arquitectura uruguaya, que no ha sido investigado suficientemente.

La incomodidad y la segregación consecuente de la casa adyacente fueron provocadas por la incongruencia entre ambas. Mientras que la esquina asumía todos los riesgos de una estética de vanguardia, la «casa para renta» que se le agrega mantiene todos los tópicos tipológicos de la casa de patio tradicional, incluida la «claraboya» pronto puesta en crisis por la Ley de Higiene de abril de 1928. Apenas un encaje volumétrico: el ajuste del tradicional «atillo» de las casas de patios que se adosa al dormitorio de servicio en el entrespiso de la escalera, lo que parece una solución bastante elaborada. En efecto, el volumen retirado que las une se conforma por dos habitaciones funcional y volumétricamente equivalentes, pertenecientes a dos familias tipológicas anteriores (el «chalet» y la casa de patios) en una sola pieza. La cornisa más voluminosa de la casa que está en segundo plano respecto de la esquina (distinta de la proyectada, que unificaba las aristas) refuerza la hipótesis de que esta casa existía antes y se quiso integrar a la nueva con el volumen de las dos piezas de servicio unidas espalda con espalda. Era la propuesta de Gómez para provocar una composición donde la síntesis era difícil, pero no se

Le Corbusier: Villa a Vaucresson, 1923. De *L'Architecture Vivante, automne & hiver MCMXXIII*, pl. 49.



produjo. El volumen formado por las dos pequeñas habitaciones de servicio no se construyó, y las dos viviendas terminan totalmente segregadas una de la otra. Es un primer fracaso de una serie de operaciones integradoras de lo antiguo con lo nuevo que Gómez intentaría una y otra vez.

En el interior, la distribución es extremadamente sensata: la escalera está colocada en el centro de la planta y organiza las circulaciones. No hay concesiones a una posible experimentación espacial lecorbusieriana: ni dobles alturas, ni mucho menos rampas. La planta es económica, compacta, más cerca de las investigaciones alemanas en el campo de la vivienda que de las propuestas «alveolares» del suizo. Un corazón de *siedlungen* en un envoltorio lecorbusieriano.

La capacidad para apropiarse de los modos modernos y aun experimentar es característica, como puede verse también en las desconocidas casas en la calle Cavia, de 1930, construidas (se trata de una reforma, en realidad) en terrenos de la familia materna del estudiante, que se muestran menos literales.

La opinión casi unánime sobre los modos lecorbusierianos de Gómez incluye su propia vocación de identidad, sobre todo después de su viaje, del que volvió con un capital que no podía desaprovechar. Algunas voces, sin embargo, señalan en otra dirección.

Artucio<sup>2</sup> describe la casa Souto relacionándola con la visita de Gómez a Le Corbusier y, sin mencionar fechas, induce a la confusa idea de que

Casa en la calle Cavia. De NOGUEIRA MARTÍNEZ, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista.*

ambas están más conectadas de lo que estuvieron. Un lector desprevenido, no especializado, creerá según ese texto que la casa es posterior a la visita... ¿Un descuido o un subterfugio oportunista?

Sorprendentemente, en cambio, Aurelio Lucchini<sup>3</sup> propone una asociación de la casa Souto con la casa Wolf, de Mies. Llama la atención, en primer lugar, la escasa familiaridad entre ambas. Si alguna asociación pudiese hacerse de la casa Souto, sería en primer lugar con la Stein, de Le Corbusier: fachada plana y algunos voladizos, compuesta rigurosamente, con amplios planos ciegos y cornisas quizás menos sutiles que en sus modelos, pero igual de sintéticas; también de Vaucresson la Villa Besnus (1922 según la Fondation Le Corbusier, 1923 según *L'Architecture Vivante*) parecen ser los referentes más inmediatos y posibles —al menos en cuanto al aspecto exterior— al alcance del estudiante Gómez por la revista de Jean Badovici que se recibía en Montevideo. Su interior es, como ya hemos señalado, más estricto, más funcionalista. A la vista estas características, parece un atrevimiento vincularla a una casa de ladrillos, de volumetría compleja compuesta en base a la macla de prismas, y un uso no retórico del ventaneo. Incluso llama la atención la fecha que les atribuye: 1928 a la de Gómez, 1929 a la de Mies.

Este paralelo —sistema que usa habitualmente Lucchini como método analítico— da cuenta de un parentesco no formal, ideológico, que podría estar reforzado por el conocimiento directo entre Gómez y el historiador, ambos de la misma generación. ¿Qué conocía Lucchini de Gómez que lo asocia a la modernidad alemana a pesar de la similitud con la obra del suizo, traicionando incluso su propio método de paralelismos formales? O, en todo caso, ¿qué parece querer desmentir el esquema de Lucchini?

Podríamos interpretar de esta tabla —y esto es una excesiva hipótesis literaria: solo podemos aceptarla provisionalmente hasta tanto no se revise el legado documental de Lucchini— su confianza, también inducida, en que la arquitectura uruguaya obedece a los impulsos de un *zeitgeist* universal, que atraviesa fronteras y es «causa» de la aparición de las formas. En este caso, marcar un desfase de las fechas «a favor» de Gómez solo sirve para colocar a ambos bajo la inevitable marcha hacia la modernidad.

Artucio, por el contrario, al dejar que los lectores interpreten una más clara influencia del modelo sobre el epígono proponía, incidentalmente, la necesaria enseñanza previa como requisito para definir genealogías, caminos, trasposos de información. Pero en el caso de Gómez no era necesario.



## APRENDIZAJE O IMITACIÓN. ACADEMIA PLUS LE CORBUSIER

---

Hay un lecorbusierianismo literal en Gómez, sin duda, aunque siempre con la convicción de estar usando elementos de un lenguaje a disposición, aplicando el método ecléctico aprendido en la academia, lo que lo absuelve de imitación pasiva.

En relación a la persistencia de los modos académicos superpuestos a la abstracción maquinista del primer Le Corbusier, el historiador brasileño Rogério de Castro Oliveira, en un artículo del libro curado por Pérez Oyarzun en 1991, comparó los proyectos alternativos de la Ciudad Universitaria de la Universidad de Río de Janeiro del referente suizo y de Lucio Costa.

En el apartado «Composición y carácter»<sup>4</sup> hace referencia a estas «categorías tradicionales»; es poderosamente similar a los modos de accionar de Gómez, persistentes en casi todos los proyectos de su autoría, aun en su colaboración en el *Projet B* de Argel. Composición y carácter vienen de la más pura *école*, y no hace falta detenerse a buscar antecedentes.

También nos reclama la atención el uso de algunos iconos lecorbusierianos coincidentes con los de Lucio Costa, como el Palacio de los Soviets, que en la Ciudad Universitaria Le Corbusier utiliza textualmente para su Auditorio (así lo escribe Costa<sup>5</sup>), y que Gómez también usa en el concurso para el encuentro de las Avenidas Agraciada con 18 de Julio (1936), o en el concurso para la Biblioteca Nacional (1937) —llamativamente contemporáneos con el proyecto de Río de Janeiro—, y otros proyectos.

El vínculo, si lo hubo —la fuerza de los métodos académicos y algunas revistas pudieron ser suficientes— entre los epígonos brasileños y el uruguayo pudo ser Rodolfo Amargós, emigrado a Brasil en esos años, pero no hay huellas, aún, de su itinerario y destino. Gómez, que lo consideraba uno de los mejores profesores de la Facultad, se reunió con él en la escala brasileña del puerto de Santos, camino a Europa, en el año 1933<sup>6</sup>.

El método es común: sobre una base académica, con fuerte incidencia de la «urbanología» de matriz alemana, se superpone la personalidad de Le Corbusier, sus imágenes y sus consignas, a veces interpretadas de forma algo torcida.

Carlos Gómez Gavazzo, en la misma línea académica de José P. Carré, Julio Vilamajó y Mauricio Cravotto (y aun tratando de generar unidad entre estos, como lo manifestara en la misma entrevista<sup>7</sup>), mantendría la



separación entre arquitectura y significado, experimentando con modernidades diversas para la primera, y conservando la presencia del monumento literal para resolver lo segundo.

Le Corbusier finalmente, a su manera, haría lo mismo, lo que nos deja poco margen para marcar novedades. Pero en el uruguayo la monumentalidad suele ser simétrica, historicista, figurativa, lejos del mundo vanguardista, antiacadémico, de su maestro. Aún la arquitectura es más simétrica de lo que un moderno ortodoxo podría admitir, como veremos.

Experimenta con escaleras y puentes en 1932 (¿guiado por la Stein, otra vez?), en la casa para Germán Mendoza, en Malvín. Las fotos en blanco y negro de la ampliación de 1939 delatan el uso de colores para diferenciar distintos paramentos, lo que otra vez lo relaciona con París. Estamos ante el acercamiento más literal a la arquitectura de Jeanneret, lo que incluye el pretencioso tratamiento de «villa» en los rótulos de los planos. Aceptando esto, debe reconocerse un paso más allá de los modelos que se han tomado como referencia, hacia la invención de soluciones a un mínimo espacio en un programa complejo de habitación, trabajo (consultorio médico) y crecimiento. Lejos del tamaño de las villas lecorbusierianas, lo que tenemos aquí es el esfuerzo por la verificación de un método que se anunciaba universal, que a veces se confunde con la pretensión de repetir elementos finalmente difíciles de articular. Por esto la azotea debe ser accesible —y se destina una parte del obviamente escaso presupuesto a

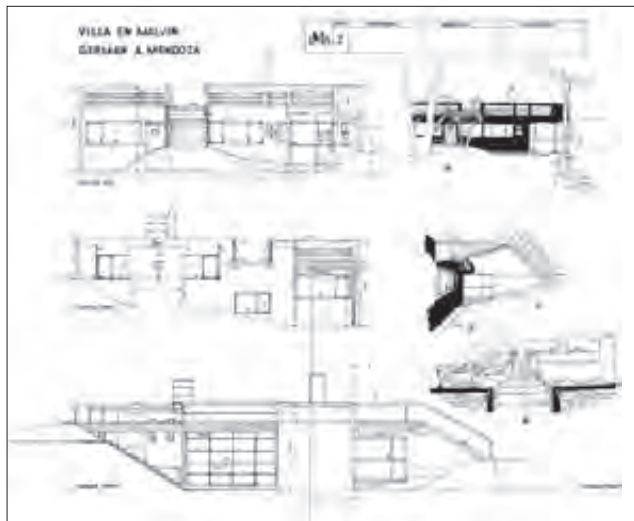
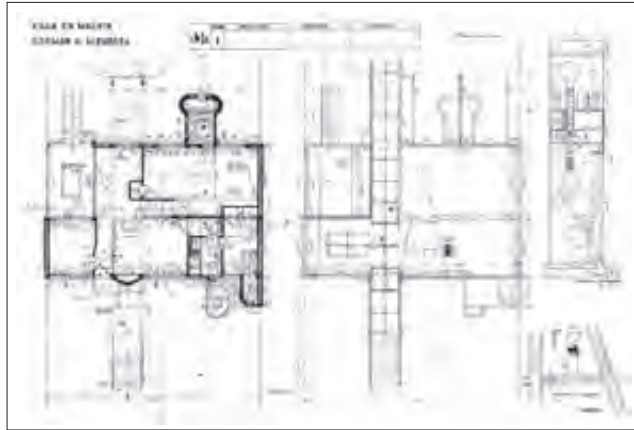
---

Maqueta para el concurso de la Biblioteca Nacional, 1937. ITU, FAMU.

---

Perspectiva aérea para el concurso del encuentro de las Avenidas Agraciada y 18 de Julio, 1938. ITU, FAMU.

---



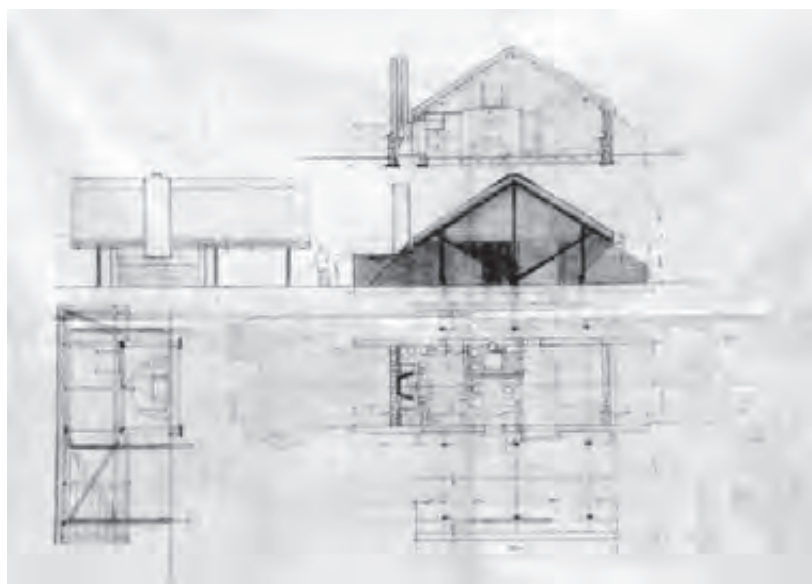
Primer proyecto de la casa para Germán Mendoza, Malvín, Montevideo, 1932. Inédito.



la escalera exenta— pero quedan en evidencia, además, las diferencias. Es en el trabajo con el suelo donde probablemente se manifieste la divergencia principal con su maestro. En tanto en Le Corbusier el suelo suele jugar un rol pasivo —se deja «libre», esto es, intocado, virgen—, en la casa Mendoza Gómez involucra el declive del terreno en la sección, forzando incluso algunos niveles, encastrando la estructura en el suelo; en las fotografías de la obra esto se pone en evidencia.

[Nótese que la elevación teórica de los *pilotis* evita todo conflicto con una naturaleza que ha de dejarse pasar libremente; obsérvense cómo llegan al suelo las construcciones en la Weissenhof, de manera más bien metafísica, en un terreno topográficamente exigente (Alfred Roth lo pone en evidencia con sus comentarios, que aparte de justificar el abandono de la idea de un garaje en el basamento de las casas pareadas por razones de presupuesto, agrega: «A Le Corbusier le gusta sustraer al edificio la gravedad y corporeidad»<sup>8</sup>); o la escasa atención al mismo problema en Argel, que Gómez conoció íntimamente, y donde todo parece desarrollarse en el aire, al margen de la geografía. Esta característica se mantiene en Le Corbusier, y termina aflorando en Eveux-sur-L'Abresle.]

Carlos Gómez Gavazzo:  
fotografías del proceso de obra de la primera etapa de la casa Mendoza. ITU, FAMU. Inéditas.



Carlos Gómez Gavazzo: Croquis de ranchos, 1925.  
Fotocopia color de original desaparecido, cedido  
por Diego Capandeguy. Inédito.

Carlos Gómez Gavazzo: borrador de rancho «El  
poncho», La Paloma, 1939. ITU-FAMU. Inédito.

## BARRO, MADERA Y PAJA

---

Propuestas olvidadas de Gómez pueden interpretarse sujetas a conceptos sugeridos desde la mirada rousseauiana de Le Corbusier sobre lo primitivo sudamericano: un círculo habitual que, esta vez, devuelve vía *Précisions...* la habilitación para mirar lo popular, y aún lo espontáneo, como se trasunta en su defensa de las *favelas* cariocas. El vínculo más formal sobrevino poco después con la casa Errázuriz en Chile, de 1930, o la casa de Mme. Mandrot, ambas publicadas en el segundo tomo de la obra completa, aunque el proyecto de la chilena fue publicado en *L'Architecture Vivante* en 1931, con muchos croquis donde se exhiben los troncos al natural usados como estructura<sup>9</sup>. Los «Murondins», que fueron propuestos para construir de barro, son de 1940 (FLC).

Algunos dibujos de Gómez de 1925 anuncian una sensibilidad temprana hacia los «ranchos» (viviendas rurales pobres<sup>10</sup>) construidos de adobe, palos y «quincha». Al menos tres proyectos están en esa línea, y bastante de su labor docente confluye con sus preocupaciones en el «ruralismo», cravottiano al principio, también lecorbusieriano y finalmente socialista.

El Rancho Experimental del año 1934 en colaboración con Teófilo Herrán, del que se construyó al año siguiente un prototipo en el departamento de San José (localidad distante a unos ochenta kilómetros de Montevideo), será insistentemente reivindicado por su autor<sup>11</sup>.

De 1935 es el proyecto para el concurso de Barrio Obrero Municipal en el Cerro de Montevideo, ganado por Caprario y otros<sup>12</sup>, en el que Gómez aún la visión ruralista-productivista con el diseño de ciudad-jardín aprendido en la Facultad, que nunca abandonaría.

También en el Albergue de Playa para La Paloma (1938) trabaja simultáneamente con las técnicas artesanales y el *existenzminimum* (no se puede hablar aún del *cabanon*) visto a través del hábitat tradicional, logrando un producto algo híbrido que se identifica con preocupaciones fundamentales de la modernidad. La conjunción de varias actividades en un programa de vacaciones que es casi un campamento da por resultado un objeto que es a la vez refugio mínimo, con elementos de eficacia escueta y economía ecológica como el sistema sanitario, y un fuego magnificado, y un gran refugio para el automóvil; una forma —finalmente— con aires de tienda de campaña solidificada en materia vegetal.

No se trata del muy popular estilo seudowrightiano cultivado en la academia uruguaya, ni de la influencia de Dudok que, con respecto a



imágenes más evidentes de Scasso invocaron Arana y Garabelli<sup>13</sup>, haciéndolo extensivo a toda la modernidad local; lo de Gómez y Herrán es auténtico barro, paja y madera sin aserrar. Es el preámbulo de Villa Serrana<sup>14</sup> de Vilamajó (1945-1948) y de Bella Vista<sup>15</sup> de Lorente (1956-1958). Algunos estudiantes de Gómez ya lo practicaban bajo su dirección, pero es probable que la sensibilidad provenga de Cravotto, atento a la construcción vernácula, como se puede ver en el ejercicio de urbanismo de una «Aldea Marítima» —que será más ampliamente comentado— en el que se perciben relevamientos de viviendas lacustres y proyectos de reinterpretación de aquellas.

## CONCURSOS Y SEGUNDOS PREMIOS

---

Carlos Gómez Gavazzo y Teófilo Herrán: croquis de rancho experimental en el Departamento de San José, 1934. ITU-FAMU.

Entre 1931, al menos, y 1956 Gómez se presentó a numerosos concursos, en general con fortuna singular: sacó solo segundos premios la mayoría de las veces y, como extraño sino, los primeros premios fueron declarados desiertos; su único primer premio no fue construido. En una lista de concursos publicada en 1964, con motivo de los cincuenta años de la



Sociedad de Arquitectos del Uruguay<sup>16</sup>, Gómez aparece cinco veces: en 1938, segundo premio en el concurso para el «Juventus» (primer premio desierto); 1940: segundo premio por el «Club de Remeros de Mercedes» (primer premio desierto); 1942: segundo premio en el concurso de Ideas para la Avenida Agraciada (primer premio desierto); 1946: segundo premio por el «Club Banco República» (primer premio desierto, existe un proyecto ejecutivo de la mano de Gómez, finalmente no realizado). Por fin, en 1951, ganó con Basil, Iglesias y Viola el primer premio por la Sinagoga Sefaradí<sup>17</sup>, cuyos planos han desaparecido. Luis Basil, Hector Iglesias Cháves y Carlos Viola formaban el «estudio del Parque Rodó», de singular y poco conocida actuación. Se detectaron colaboraciones suyas con Artucio, Gómez y Dieste. El segundo premio en el concurso de la sinagoga fue para Serralta y Clémot, según el propio Serralta, quien declara en un currículum de 1954 haber elaborado un proyecto ejecutivo con el equipo ganador, lo que el propio Gómez corrobora en 1975. En setiembre de 2013 Lucio de Souza halló los planos del proyecto ejecutivo, no realizado; se comentará más adelante.

Sabemos también que Gómez ganó, asociado con Román Fresnedo Siri, un tercer premio *ex aequo* por el Hospital de Niños (1931)<sup>18</sup>, cuyo primer premio también fue declarado desierto; en 1949 el segundo premio por el Sindicato Médico (ganado por tres ex alumnos suyos), y el segundo premio en el concurso del Banco Hipotecario del Uruguay (1956), posiblemente su último intento. En el más prestigioso, el concurso internacional para el Parlamento de Quito llevado a cabo entre 1945 y 1948, Gómez ganó el segundo premio.

Seleccionemos algunos proyectos para proseguir con la reconstrucción del pensamiento de Gómez; incluiremos aquellos que, sin haber sido premiados ni publicados, son relevantes.

## CÁMARA DE COMERCIO

---

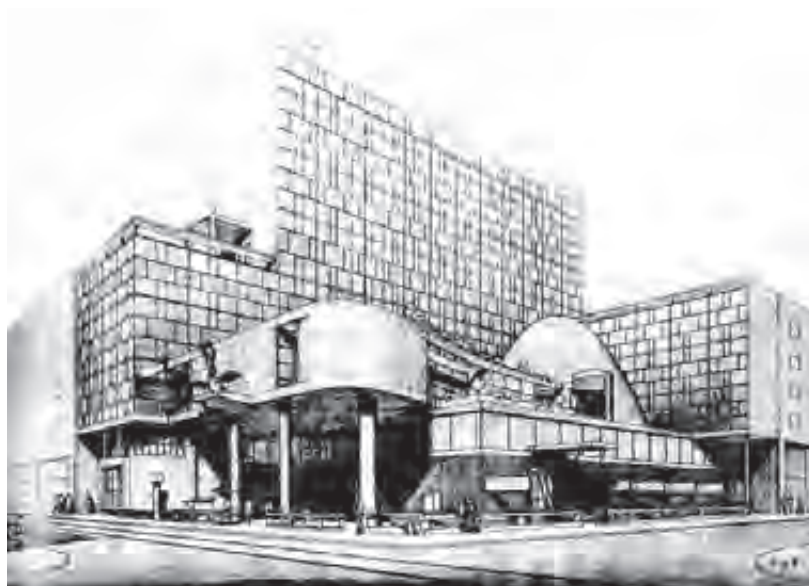
En 1935 participó, sin premio, con un proyecto heterodoxo, evidentemente deudor de su excursión a París, en el concurso para la Cámara de Comercio, cuyo primer premio es un contenido edificio sin ornamento, en el tono de la arquitectura estatal al uso<sup>19</sup>. A pesar de la contundencia con que se presenta como solidificando la esquina, en el edificio de Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale una desalineación de la

1934

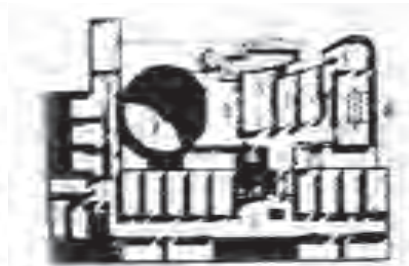
TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





Carlos Gómez Gavazzo:  
perspectiva y plantas del  
concurso para la Cámara  
de Comercio, 1935.  
De Nogueira Martínez,  
F. (2002): *Doctor Honoris  
Causa Carlos Gómez  
Gavazzo. Profesor  
Arquitecto Urbanista.*



fachada lateral lo diluye notablemente. Posiblemente fue impuesta; en la propuesta de Gómez también hay un retiro que este resuelve de manera heterodoxa, como se verá.

El proyecto de Gómez se estructura en una serie de operaciones más académicas de lo que su perspectiva aparenta. La primera será generar un espacio propio colocando dos edificios en forma de placa que se adosan a las medianeras, con una evidente intención de recibir la alineación de sus vecinos. Una perspectiva lo muestra en su estado final después del crecimiento de una de las pantallas, pero en las secciones y fachadas esta placa de transición con la edificación del resto de la manzana se muestra de la misma altura, neutra. Una vez generado el escenario, se traza un eje perpendicular a la calle principal (el proyecto ganador lo haría en la otra dirección) sobre el cual se enfilan los espacios de entrada y la gran sala de operativa que se techa con una cúpula, un paraboloides de revolución. El vestíbulo a su vez está atravesado por un eje que establece el acceso secundario —a través de un puente sobre el «patio inglés» que se hunde en el retiro— y las circulaciones verticales de los edificios altos. La sala en forma de «pera» que se sitúa a la izquierda de la entrada principal se coloca sobre un eje secundario paralelo al principal (la entrada está disimulada en uno de los lados, obligando al cambio de dirección en su interior).

Esta minuciosa composición en base a ejes se camufla detrás de algunos gestos modernos, como la suma de elementos geométricos y, obviamente, la desnudez ornamental, el despiece lecorbusieriano de la fachada, la falta de cornisas. Toda la planta se estructura en función de ejes principales y subsidiarios. Más: para no implicar ninguna duda sobre cuál es el eje principal, Gómez separa el edificio de la calle lateral por esa trinchera en el suelo, un «patio inglés» que ilumina y sirve de acceso público a algunos locales (podrían ser comercios) en el subsuelo. Los ejes también establecen el orden de la estructura, que se manifiesta perfectamente simétrica en planta y caprichosa en la visión externa por las curvas que se superponen a la estructura. Este recorte es arbitrario como los de sus referentes (ver el propio edificio de la Rentenanstalt que Gómez había dibujado en el *atelier* de Le Corbusier). La curva que se exhibe en la esquina, donde está la oficina de la autoridad máxima, se desenrosca al encuentro de la cúpula. El encuentro de los volúmenes se entiende más en la planta que en la perspectiva, donde los elementos se desentienden unos de otros, y el resultado —su aspecto— termina por ser más moderno

de lo que su planta anunciaba, más desarticulado, más surrealista. En una comparación con el Centrosoyuz se constata que mientras este se muestra simétrico y su interior se hace complejo, el proyecto del discípulo establece espacios interiores perfectamente organizados en función de ejes de simetría, mientras que la exteriorización de esta organización simple se manifiesta, por el contrario, extraña a la simetría. La causa de esto —que veremos también en el concurso del CASMU, en 1949—, es que los ejes organizan volúmenes que se presentan exentos, sin la adherencia de espacios intersticiales ni fachada unitaria. En los productos académicos los ejes quedaban incluidos en la masa de espacios que se desagregan paulatinamente, y quedan cubiertos de una apariencia única; en este caso, a pesar de recurrir a los ejes de simetría, el aspecto es «moderno» por la desnudez de aditamentos y articulaciones complejas.

Lo mismo sucede con la estructura sustentante del edificio. Mientras que en la planta los pilares se distribuyen simétricamente en función de los ejes de composición, al exterior es difícil leer cómo se organizan. Hay dos que marcan el acceso, pero más hacia la esquina aparece otro de mayor sección y desalineado con respecto a los otros; este tiene su correspondiente en el interior, pero ha sido disimuladamente integrado al muro de la sala «peroide». El resultado es que el pilar de la esquina soporta autónomamente, sin vigas, como si fuera el tronco de un árbol, la oficina principal del edificio. Un único pilar en el eje del espacio desaparece en el primer piso. Allí, el espacio se cubre por una bóveda invisible en los alzados, y el eje principal se diluye después de haber organizado el subsuelo y la planta de acceso.

Sobre la entrada principal una cartela soporta un Mercurio. En Gómez todo el énfasis simbólico está en los monumentos adosados, que se ven claramente esculpidos y separados de la arquitectura, y en los ejes previamente trazados. El peso del proyecto para la Sociedad de las Naciones en Ginebra se nota aún, y permanecería en propuestas posteriores.

Una planta baja que se penetra generosamente por el espacio público, la sala de sesiones con la gibosa cúpula y los otros detalles lo hacen un proyecto «difícil». El edificio, lejos de asumir alguna tipología de esquina —a pesar de su estricta composición de planta— creaba un escenario para sí mismo, y exhibe un exotismo (es, en cierta medida, brasileño) chocante para el momento.

Fue ignorado por el jurado.

## AGRACIADA

---

La avenida Agraciada fue el segundo gran proyecto moderno de Montevideo, financiado justamente con las plusvalías del primero, el de la Rambla Sur<sup>20</sup>. La Comisión Administrativa de del suelo ganado al mar de esta operación de los años veinte pagó diez años después las expropiaciones para la apertura de la gran avenida —haussmaniana, ciertamente— que une la calle histórica de la ciudad (18 de Julio) con el eje del Palacio Legislativo. Estas operaciones se hacen bajo la vigilancia de Eugenio Baroffio, arquitecto académico, que cedió espacio de diseño a las tendencias más modernas de la Oficina del Plan Regulador y que resolvió el aparente conflicto por el cambio de rumbo con un concurso de ideas.

El proyecto de Gómez para el «Concurso de la Ordenación de la Avenida Agraciada»<sup>21</sup> se publica en *Arquitectura* en 1937. Las relaciones con Argel son explícitas.

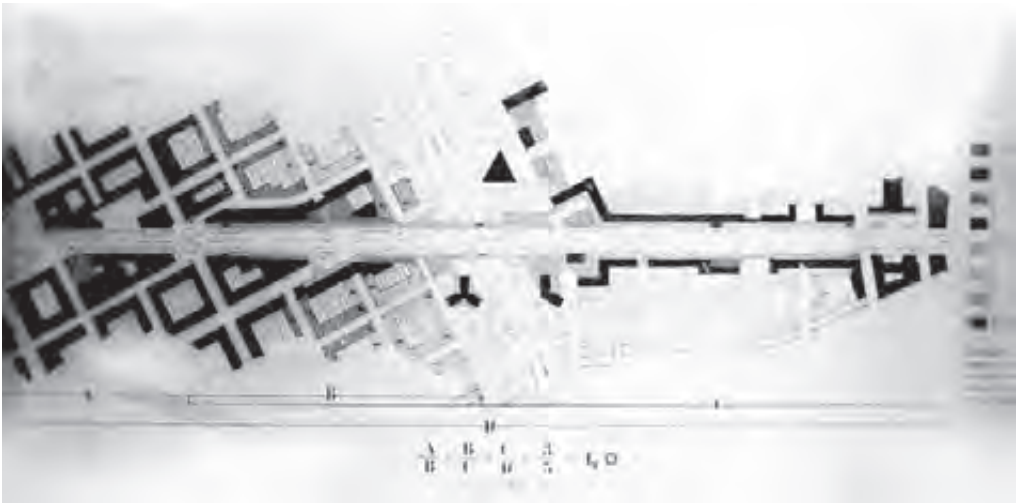
La Dirección del Plan Regulador, sin embargo, optó por modos mucho más conservadores que los de Gómez aunque, como es evidente en los dibujos, muy *aggiornados* para 1942. Dirigida por Américo Ricaldoni, firmante del Plan de 1930, y seguramente apoyada por Scasso y otros arquitectos municipales modernos, esta oficina presentó sus planes parciales elaborados entre 1938 y 1942, tanto en la memoria municipal<sup>22</sup> como en la revista gremial<sup>23</sup>.

Entre ellos, y clasificados dentro del rubro «Ordenación del espacio viario y de zonas caracterizadas», se muestran dos proyectos: la «Ordenación plástica y funcional de la confluencia de la Avenida Agraciada y la Avenida 18 de Julio», y la urbanización del entorno del Palacio Legislativo, del que nos interesa sobre todo un fotomontaje donde se puede ver la propuesta para la avenida Agraciada en su totalidad. Solo un énfasis: en el cruce con la autopista urbana proyectada en 1930, la avenida de La Paz, forma una plaza cortada en su diagonal. Hoy está ocupado su sector oeste por el edificio Olivetti, de Walter Pintos Risso. En el encuentro con la avenida 18 de Julio, la plaza era parcialmente ocupada por un edificio prismático y un obelisco que la articulaba con el eje diagonal (nada de esto fue realizado). El cruce vial se resolvía en desnivel. Aun así todo resulta muy piacentinesco pero, a la vez, muy empático con las maneras de Zuazo en Madrid. La propuesta de Gómez para el encuentro de 18 de Julio con Agraciada se resuelve, empero, en otra clave, menos lecorbusieriana. En este proyecto posterior (1938) se denota una confluencia entre las superdotadas infraestructuras

1934

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Plano de expropiaciones de la Avenida Agraciada.  
 De «Memoria de la Comisión Financiera de la  
 Rambla Sur», *La labor municipal*, 1937, IMM.

«Solución urbanística del encuentro de la Av.  
 Agraciada y la Av. 18 de Julio», y «Formación de  
 un espacio libre en la confluencia de las Avdas.  
 Agraciada y La Paz». En *Memoria de la Intendencia  
 Municipal de Montevideo*, 1942.



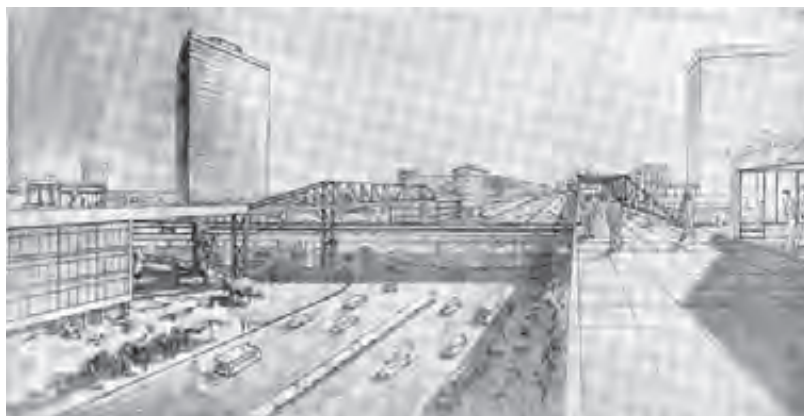
de tráfico —pasos a desnivel, calles que atraviesan manzanas— con una ordenación de los volúmenes a edificar muy escenográfica, de prismas que se doblan empáticamente para conducir las miradas. Para ello también inserta un artefacto de la familia del que ya hemos comentado era muy recurrente: la sala de asambleas del Palacio de los Soviets, que ayuda a cambiar la dirección y corregir la diagonal de Agraciada.

En las publicaciones municipales mencionadas solo se hace una mención marginal al premio de Gómez, que había sido portada de *Arquitectura* muy poco antes. Probablemente el costo de las infraestructuras propuestas fuera una buena excusa para desechar un diseño que apostaba por la ciudad en vertical, hecha a capas de suelo artificial, a la manera de Argel —las imágenes son más que elocuentes, de la misma factura—, pero también con la complejidad programática de la «ciudad vertical» de Hilberseimer.

Ahora podemos mirar retrospectivamente la experiencia parisina del uruguayo ¿Cuánto de Gómez hay en el Plan B para Argel? ¿Cuánto de aquella incipiente monumentalidad, de la simetría del edificio con el remate del viaducto atravesando la pantalla, podría pertenecer a un arquitecto preocupado, evidentemente, por el germánico «expresionismo» arquitectónico aprendido en la afrancesada escuela de Montevideo? Si Le Corbusier se había animado a ablandar y retorcer los volúmenes cartesianos en la primera versión, logrando una forma orgánica derivada de los meandros y las curvas cariocas, en el proyecto B —menos difundido, ciertamente— reaparecen los ejes de simetría y las empatías académicas, supuestamente elaborados por Gómez para «relacionar los proyectos anteriores con la remodelación de la zona portuaria y el proyecto de CASSAN»<sup>24</sup>. El desvío hacia lo monumental se corregiría ligeramente en

Ilustraciones de las propuestas urbanas para la Avenida Agraciada. De *Memoria de la Intendencia Municipal de Montevideo, 1942*.





Vista desde Av. Agraciada y La Paz hacia el Palacio Legislativo. De *Arquitectura* n.º 188. Montevideo, 1937.

Croquis de la Avenida Agraciada con cuatro rascacielos en el cruce con la calle La Paz (no propuesto). Lápiz sobre vuelta de impreso; fechado el 22 de mayo de 1936. ITU, FAMU. Inédito.



la tercera versión (Projet C), reducida al gran edificio de la *Cité d'Affaires*, donde se nota la ausencia de los claroscuros de una mano entrenada en las Bellas Artes.

La pregunta siguiente se relaciona con la herencia lecorbusieriana: ¿es posible afirmar que el proyecto de Agraciada es «argelino»?

No lo es el volumen, en el caso africano, dibujado a partir de cierta gestualidad manual, pero geoméricamente deducido (o reconstruido); en el caso montevidiano:

«...según puntos realzados por su importancia funcional: 18 de Julio, Uruguay, Zona de La Paz, Palacio Legislativo; cuya relación de distancias determinan (sic) casualmente entre sí, magnitudes estéticamente consideradas armónicas, como términos de la relación de oro y dando lugar a la proporción reguladora del todo bajo la proporción generadora del ángulo  $\Phi$ ...»<sup>25</sup>.

No es que Gómez no haya experimentado con las curvas de Argel; acababa de proponer al gobierno un proyecto de urbanización para Punta del Este que fue literalmente hecho con imágenes, entre otras, del *plan Obus*; lo analizaremos posteriormente.

Carlos Gómez Gavazzo:  
fotomontaje para el  
concurso de la Avenida  
Agraciada, 1936. ITU,  
FAMU.



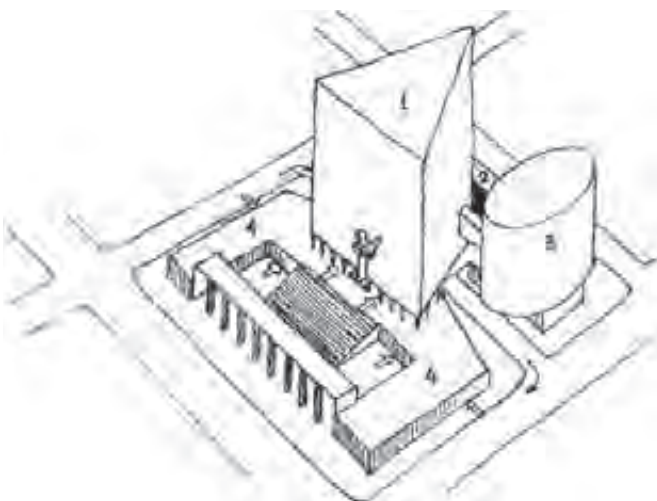


## PALACIO DE JUSTICIA

---

En 1938 quedó desierto el primer premio del concurso para el Palacio de Justicia. En este caso, Gómez subía la apuesta con un proyecto que roza los bordes de la extravagancia a partir de sus presuntas racionalidades: la búsqueda del volumen que asegurara asoleamiento a la estrecha calle trasera, y la necesidad de una imagen que hablara claramente de justicia, además de una estricta organización funcional del programa. Es casi platónico también, si nos atenemos al uso de formas geométricas «casi» primarias del gran conjunto, un prisma de base triangular y otro de base elíptica, que se separan del suelo y se unen con pasajes aéreos.

La atención se divide entre un análisis funcional expresado muy elocuentemente en una sección y algunas plantas esquemáticas, y la cuestión de lo simbólico para una expresión del carácter del edificio, evitando el entonces popular y depurado «clasicismo moderno», recurrente en



todos los proyectos premiados. Un prisma de base triangular asegura la llegada del sol a la calle trasera como si el volumen de planta elíptica no arrojara sombra. Este corresponde a las salas de audiencias públicas y es probable que fuese propuesto transparente —tanto ideológica como físicamente— y por ello no debía arrojar sombras. Un monumento tradicional, en el sentido más banal de la palabra, se incluía en el eje de una escalinata ceremoniosa, pasando por un pórtico que se origina en la misma tensión simbólica. Todo se resuelve por la yuxtaposición del lenguaje alegórico y las metáforas, y el todo es imposible de convertir, como se ve, en síntesis.

El resultado tiene algo de *collage* surrealista, pero el método es deductivo, ultrarracional, otra vez organizado en función de ejes y circulaciones según las distintas funciones y flujos del edificio, pero adoptando el método de reducir el volumen a los prismas más económicos. Tampoco estaba el jurado sensibilizado para esta arquitectura.

Concurso del Palacio de Justicia. Perspectiva axonométrica esquemática y estudio de sombras sobre la calle posterior, 1938. De Nogueira Martínez, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista*.

## PALACIO LEGISLATIVO DE ECUADOR

---

En 1945 Carlos Gómez Gavazzo fue homenajeado por sus colegas al recibir el segundo premio en la primera fase del concurso para el Palacio Legislativo de Ecuador, en Quito<sup>26</sup>, convocado en 1943. Un año después, en el número dedicado al VI Congreso Panamericano en Lima, se muestra el proyecto en tres páginas sin comentarios: ya forma parte del catálogo de la buena arquitectura uruguaya<sup>27</sup>.

El esfuerzo fue importante: «23 láminas de 0,70 por 1,00 metro» para la primera etapa, «40 láminas dibujadas en un rollo de papel 1,50 de ancho por 40 metros de largo y una maquette (sic) desarmable de 2 x 2, metros aproximadamente, construida con chapa de aluminio y celuloide»<sup>28</sup> para la segunda fase del concurso. Contó con colaboradores que destacarían; ya hemos mencionado a Luis Basil y otros aparecerán más adelante: José Mieres y Nelson Bayardo<sup>29</sup>; este último mencionó, además, a Luis Santamarina<sup>30</sup>.

Finalmente, en 1948 *Arquitectura* dedicó su espacio central al concurso que acababa de perder Gómez en la segunda entrega. Profusamente ilustrado y documentado, termina en una Carta Abierta en la que se protestaba cortésmente contra el criterio regionalista del jurado.

Reclama Gómez «...no recibir como FUTURISTAS concepciones que pretenden resaltar con espíritu contemporáneo las elocuentes e impecederas estructuras de San Francisco...»<sup>31</sup>.

Y se reafirma: «Pasado y presente deben unirse en lazo armonioso entretreídos por los sutiles hilados de la composición que es eterna, porque en ese juego finísimo es donde se desentrañan las luces más vibrantes de la naturaleza»<sup>32</sup>.

La inclusión de las memorias de las dos fases del concurso nos ratifica que sí tendía puentes con el pasado: Quito es «sus plazas y pórticos, patios, terrazas y claustros, calles y portales, masas, muros, torres y pináculos, (que) reflejan en San Francisco, Santo Domingo, Guápulo y El Tejar, lo que el hombre hace frente a una naturaleza de excepción»<sup>33</sup>; por esto los signos son literales: el cóndor sobre el pedestal, Bolívar, los cielorrasos «mudéjares» de madera, la escalera a la manera de Serlio de su iglesia de San Francisco, que se incluye algo corregida —se le da una forma elíptica— en el *collage* evocativo (debe disculparse el sentido ex-temporal de estos términos). Además, una rigurosa disciplina en el esfuerzo por introducirse en la geografía quiteña, estableciendo referencias con las montañas, el valle y el sol: «Bien está Bolívar en su ubicación, porque



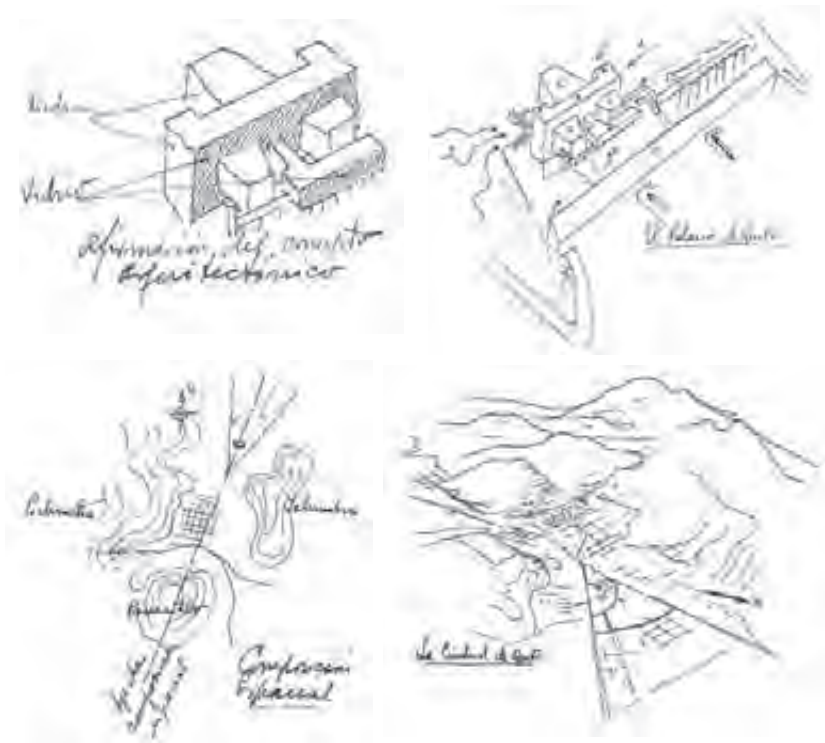
vuela el alma quiteña por sobre los picos nevados y bien está la ciudad a la sombra y majestad de la naturaleza que la nutre. Una acrópolis, recibe las trazas humanas y forma una ventana para mirar al sol...

(...)La acrópolis escarpada y solitaria es un páramo incongruente»<sup>34</sup>.

Las reiteradas invocaciones a la acrópolis no son meramente un gesto cómplice a un jurado que se suponía conservador y que presumiblemente se orientaría a soluciones académicas. Gómez está convencido de interpretar la esencia de lo clásico en las referencias geográficas que capta del paisaje andino, y se apoya en la geometría para «inducir» la composición. Veinte años después volvería al proyecto de Quito para enseñar sus trazados reguladores.

Para reafirmar la predominancia del «método clásico» sobre un pensamiento moderno vale la pena recordar lo que Julio Vilamajó había evocado acerca de las plazas principales de Venecia y Florencia en la memoria de la Facultad de Ingeniería [proyecto moderno que se ha asociado popularmente con la volumetría de la Bauhaus de Walter Gropius]: «en ambas, uno de los encantos es la forma del lugar vacío. En la primera, el espacio gira en torno al Campanile para dirigirse hacia la laguna, y de recogido y apacible se vuelve brillante y abierto. En la segunda, donde el ambiente gira alrededor de la arista del Palacio Viejo, hay una invitación desde los extremos, para ver más allá, que tiende a ellos invenciblemente con belleza sorprendente y siempre novedosa»<sup>35</sup>.

Fotos de la maqueta de aluminio para el Concurso del Palacio Legislativo de Quito, 1946. ITU, FAMU.



Más elocuente es lo que el propio Vilamajó invoca en cartas a Guillermo Jones Odriozola sobre el mismo concurso del Parlamento de Quito, en 1943. Jones había tenido vínculos muy estrechos con la ciudad ecuatoriana, y su amigo le escribe tratando de reconfortarlo por la enfermedad que lo estaba privando de la visión. Involucrándolo en sus reflexiones inventa un programa ideológico para iniciar un posible proyecto: «lo que a mí se me ocurría era seguir el camino de la arquitectura hispanoamericana, lo cual no podía seguir desde aquí, pues si bien tengo una idea de proporciones, esto no se puede dominar sin ver y sentir»<sup>36</sup>, dice Vilamajó excluyendo Uruguay de lo hispanoamericano, para agregar después con más precisión: «No se puede proceder con el criterio del historiador-arqueólogo, que es solo un recopilador de datos, (...) pues no se trata de imitar lo hecho sino de buscar una idea —algo así como lo que hizo Brunelleschi, que estudió el Panteón para hacer su 'Santa María dei Fiori'»<sup>37</sup>. En este proceder desde lo clásico a su propio tiempo, no hay prejuicio ni coartada alguna: «La idea se desarrolla en forma de

Croquis volumétricos, de la memoria para el Concurso del Palacio Legislativo de Quito. De *Arquitectura* n.º 219. Montevideo, 1948.

Estudios de implantación en la geografía, de la memoria para el Concurso del Palacio Legislativo de Quito. De *Arquitectura* n.º 219. Montevideo, 1948.

FACULTAD LEGISLATIVO  
DE ECUADOR

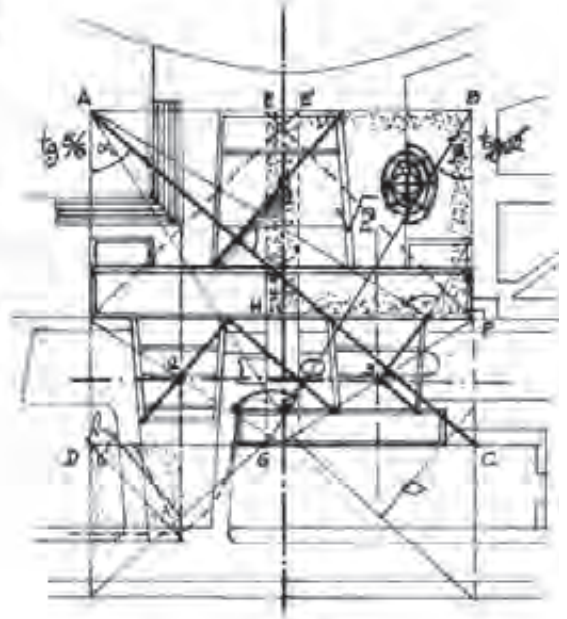
C.G.G. 1970

$$\frac{DE}{DA} = \frac{1}{2} \pi = \frac{1}{2}$$

$$DE = DF$$

$$DE = \frac{1}{2}$$

$$\frac{DE}{DA} = \frac{1}{2} \pi = \frac{1}{2}$$

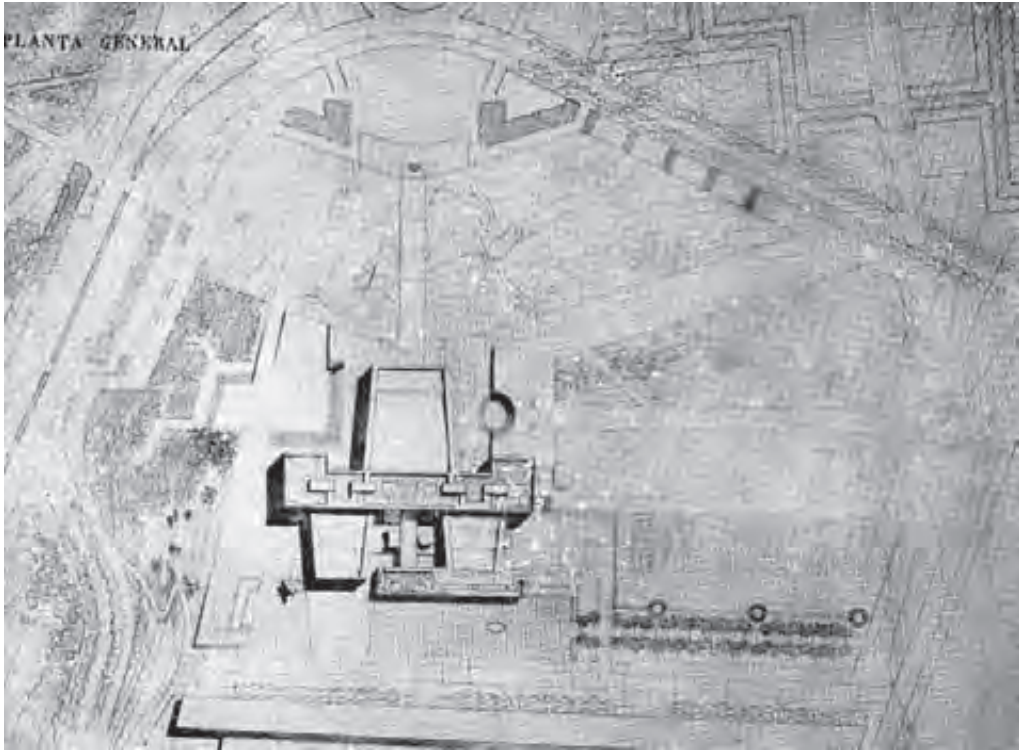


Monasterio, es decir, no un templo, sino varios. No está muy de acuerdo con el programa donde se pide un vestíbulo, pero se puede sacar mucho partido de esta manera. Se mezcla un elemento clásico: —el Foro—. Con este plan se pone todo en evidencia y desde afuera la lectura de las diversas partes se hace con mucha claridad. La base de la composición es esta: Foro-plaza-pórticos-jardines»<sup>38</sup>.

Sabemos que Vilamajó evoca la arquitectura del pasado para construir una arquitectura de compromiso con el presente. Ahí está la Facultad de Ingeniería como prueba. La misma evocación surge de Gómez: «cantos de 'piazzale' florentino y murmullos de 'piazzeta' veneciana», decía en su memoria y no mentía. De hecho, su proyecto se presenta tal como el enunciado de Vilamajó. Sobre una plaza elevada (como acrópolis) se organiza una serie de espacios y volúmenes sobre pórticos. A su vez, la plataforma se estructura en varias plazas a distintos niveles, tratando de articular la ardua topografía del emplazamiento. Para resolver uno de estos desniveles es que se utiliza la escalinata de Serlio elongada a elipses.

Trazados reguladores del Parlamento de Ecuador, ca. 1970.





La planta se organiza en base a tres ejes paralelos. El central conduce del acceso principal a la sala del *Congreso Pleno*, subiendo al entresuelo desde la calle, y desde donde aún habrá que subir un nivel para ingresar a esta sala. Las cámaras de diputados y senadores se colocan sobre los dos ejes paralelos a ambos lados, y enfrentados a la gran sala de plenarios. Los tres convergen en la sala de pasos perdidos que es, de hecho, una galería de proporciones alargadas. Es a partir de los ejes que se producen las variantes, sobre todo la decisión de colocar las salas de sesiones de espaldas al ingreso; pero el eje principal nos lleva al lugar central, desde un sitio elevado que nos recuerda al acceso por las escalinatas del propio Palacio Legislativo de Montevideo y desde el cual se tendría una vista magnífica de Quito. Es finalmente mucho más clásico que lo que el jurado supo ver detrás del revestimiento lecorbusieriano procedente del proyecto para la Sociedad de Naciones en Ginebra.

Planta general para el concurso del Parlamento de Ecuador, Quito, 1946. De *Arquitectura*, 1948

## CENTRO DE ASISTENCIA DEL SINDICATO MÉDICO DEL URUGUAY

---

El concurso de 1949 para el Centro de Asistencia del Sindicato Médico del Uruguay (CASMU)<sup>39</sup> ilustra el cambio de rumbo en la arquitectura uruguaya de los siguientes veinte años. El primer premio será para los ex discípulos de Gómez Francisco Villegas Berro y Alfredo Altamirano (a los que se sumará José Mieres Muró, que colaboró con Gómez en Quito). Su maestro logró el segundo premio, con una propuesta muy consistente con sus inquietudes anteriores sobre la legibilidad de la arquitectura, coincidente en el énfasis que el mismo Le Corbusier está haciendo sobre la comunicación y la monumentalidad, aunque algo alejado ya de los modos de su maestro parisino. La antorcha gigante, símbolo de los médicos, puesta en el eje de simetría de la fachada, ya quedó muy lejos de la tosca monumentalidad «a lo Leger» que adopta Le Corbusier a partir de los años 40.

El proyecto se presenta en dos estados, uno básico y otro con crecimiento a una capacidad máxima, donde se muestra una volumetría general más equilibrada. En una mirada más detenida a las plantas, se evidencian los mismos mecanismos que en 1935 para el concurso de la sede de la Cámara de Comercio. Un eje enhebra el acceso principal con el núcleo de circulaciones verticales. En los primeros niveles —subsuelo, planta baja y primer piso— la planta se despliega perpendicularmente al eje en un volumen de forma lenticular, al que se le ha agregado un bloque menor, paralelo a él, que ocupa el interior del solar. La pieza principal tiene una geometría absoluta que hace que su colocación asimétrica —un lado a la calle, el otro es un muro medianero— deba «corregirse» para no evidenciar su forzamiento: en la fachada sobre la calle lateral, se inventa un balcón colocado en el eje de su propia simetría; en la planta de acceso se hace aun el intento de separarlo de la medianera por medio de un pasaje. Los intersticios se ocupan por formas circulares que se acomodan perfectamente a los «sobrantes». A partir del segundo piso, sin embargo, las plantas correspondientes a las habitaciones se giran para orientarse al sol, organizadas en dos bloques paralelos pero no estrictamente simétricos: el volumen lo es, pero interiormente las habitaciones se orientan todas al norte.

Este cambio de dirección de los volúmenes —los superiores que se giran perpendicularmente con respecto a los bajos— provoca la aparición de patios y «puentes» que generan espacios inéditos. El método de composición por ejes parece hacer crisis en el arquitecto, al punto de que para resolver



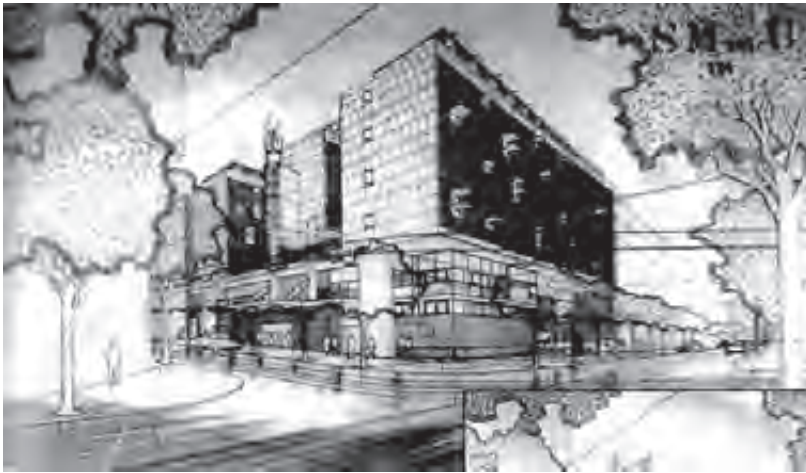
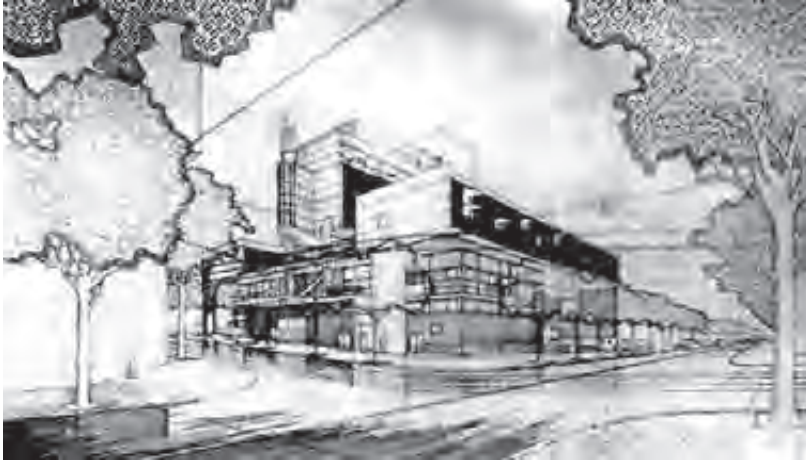


esta urdimbre de bloques haya que inventar una estructura que se nota especialmente forzada en el «corte longitudinal». En este puede apreciarse cómo el volumen de las habitaciones es soportado por un gigantesco pilar en «V»; notemos cómo esta sección adquiere un aspecto morbosamente orgánico (no en el sentido metafórica o estilísticamente arquitectónico, sino directamente biológico) a la vista de la rampa que gira en torno al pilar, y el dibujo detallado de las cimentaciones y los ductos. En una composición tradicional a base de ejes, la descomposición paulatina hacia lo alto sigue un orden establecido y la totalidad del volumen es generalmente revestida de una fachada que esta vez ha desaparecido dejando a la vista la entraña del edificio. Los ejes se mantienen, pero en un sentido abstracto que después debe suplementarse por una estructura con vocación de prótesis. Por otro lado, algunos pilares —los que están sobre la fachada— toman metafóricamente la forma de huesos, aunque en realidad estén tomados del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París.

Alfredo Altamirano y Francisco Villegas Berro: maqueta del concurso del CASMU, 1949. De *Arquitectura* n.º [220] 221. Montevideo, 1949.

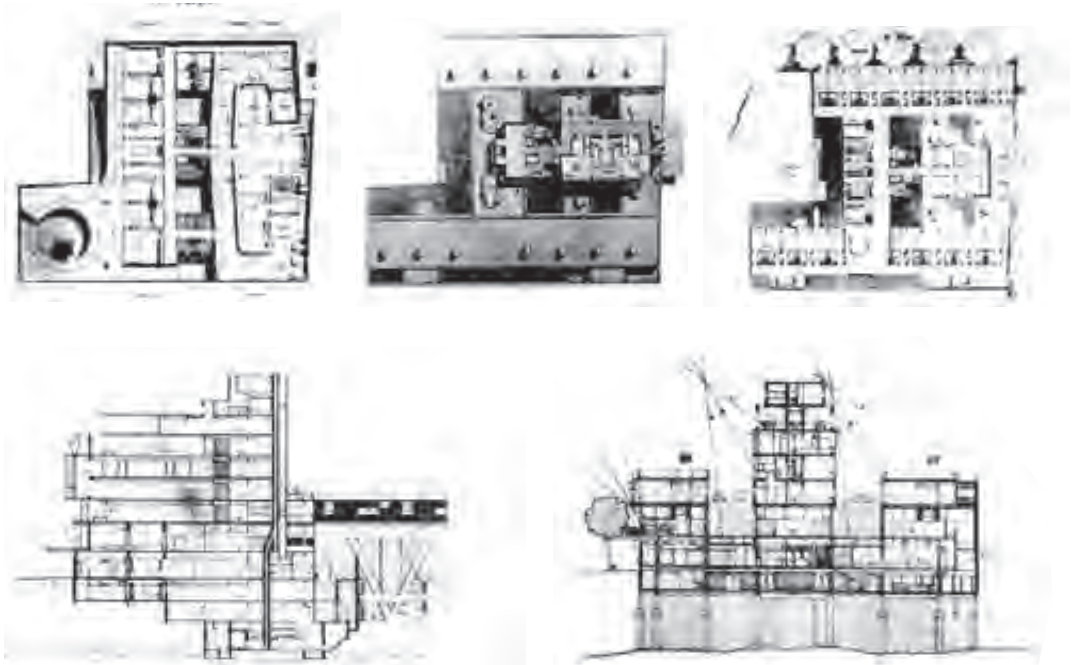
Alfredo Altamirano, José Mieres Muró y Francisco Villegas Berro: maqueta de la segunda versión. De *CEDA* n.º 21. Montevideo, 1952.

Una última observación: no pasa inadvertida la fuerte pendiente de la calle que enfrenta el acceso; su resolución parece difícil, y la fachada se muestra inestable por el corte que a sus pies rebana la simetría absoluta. El proyecto ganador colocó la entrada principal en la otra calle, que es perfectamente horizontal, y aprovechó la pendiente para provocar un acceso secundario en el nivel superior, todo en clave discretamente neoplástica. Esta decisión de Gómez en la que se sacrifica el factor topográfico parece confirmar la prioridad de la composición en planta: una buena composición de ejes. Sin embargo, terminó combinando pabellones —lo cual sería pertinente en este caso— con una variante más compleja en altura, que es lo que termina por forzar tanto la estructura como la entrega al suelo.



Carlos Gómez Gavazzo: Perspectiva del proyecto (primera etapa) y perspectiva del proyecto con la hipótesis de crecimiento en altura. De Nogueira Martínez, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista.*

---



## BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

---

El último segundo premio conseguido por Gómez fue el del concurso para la sede central del Banco Hipotecario, en 1955-1956. Probablemente sea el menos deudor de Le Corbusier, tanto aquel de los años 30 como el entonces más reciente, de un brutalismo nunca bien asimilado.

Después de 1945, las tendencias americanas serán los nuevos modelos, dejándose de lado el empaque de los clasicismos modernos, el *art déco* o el estilo *litorio*, dominantes entre las guerras. A esto ayudó la escasa producción europea, pero también los viajes por Sudamérica y Estados Unidos de los pensionados por el Gran Premio y otras becas, imposibilitados de viajar a Europa hasta 1945. Es notable, en ese sentido, la recuperación de Wright, el descubrimiento de la línea «miesiana» norteamericana, además de la fascinación por Neutra y la arquitectura de la costa oeste. *Arts & Architecture*, de John Entenza, era muy conocida y leída<sup>40</sup>.

Plantas del proyecto de Carlos Gómez Gavazzo. De Nogueira Martínez, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista*.

Secciones del proyecto de Carlos Gómez Gavazzo. De Nogueira Martínez, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista*.

En octubre de 1955 se llama a concurso para la sede nueva del Banco Hipotecario del Uruguay, al que se le adjudicó gran relevancia política, en la línea de restauración del estatismo «batllista», en el comienzo de una crisis que —sin saberlo aún— conduciría al país a los sucesos de 1973. En el jurado actuó el arquitecto brasileño Rino Levi, nombrado por la dirección del banco, y los uruguayos Luis García Pardo, elegido por los concursantes, Roberto Tiscornia, Raúl Cohe, Raúl Richero y Alfredo Bouza; más los asesores: tres arquitectos, dos ingenieros y un ayudante. En total, doce personas, una comisión optimista, aunque algo desproporcionada para una concurrencia de veintinueve proyectos. La revista gremial publicó el concurso en 1957, con bases, jurado, actas y los cuatro premios, sin consideraciones críticas y sin imágenes de las tres menciones<sup>41</sup>. El año anterior, en cambio, la revista paulista *Habitat*, del círculo de influencia del matrimonio Bardi, le había dedicado una extensa crónica seguramente escrita por el redactor Geraldo Ferraz o el propio Rino Levi (quizás ambos), y publicó, además de los premios, las menciones<sup>42</sup>. De allí podemos tener una visión más completa de las tendencias que compiten.

Todas las propuestas combinan una placa vertical con un basamento horizontal que ocupa el terreno, dedicado al programa público. Las diferencias —amén de las formalidades— las hacen la manera de articular ambos y la orientación del bloque alto.

El proyecto ganador y el tercer premio optaron por colocarlo orientado este/oeste, perpendicular a la avenida principal, sobre la entonces calle Sierra. Por otro lado, el de Gómez, el cuarto premio, y las tres primeras menciones se colocan paralelos a la avenida principal, que parece la más obvia. La de Sichert es la más lecorbusieriana: la placa toma en la perspectiva una forma lenticular o de hexágono aplastado, a esa altura de los acontecimientos canónica, aunque podría ser un prisma levemente flexionado como el edificio Panamericano; no hay plantas que lo corroboren.

Salvo el primero y el segundo premios, el resto no puede resolver el encuentro entre los volúmenes. El primero optó por separarlos drásticamente, mientras que Gómez hizo prevalecer la entrega de las placas laterales al piso, dejando que el volumen alto actuara visualmente como un pórtico. De hecho, es el único donde el volumen alto prevalece sobre el horizontal. Salvo el primer premio, todos los demás apoyan la barra sobre un basamento que es el espacio de atención al público. En el ganador



hay una delicada —o, más bien, débil— separación entre ambos, mientras que en el de Gómez este espacio queda subordinado totalmente a la presencia de la placa.

Pero entre los proyectos de Gómez y el de Ildelfonso Aroztegui hay un flujo más interesante, y consecuencias ulteriores.

Aroztegui consiguió el cuarto premio con un proyecto «Menos pretencioso [sic], sem dúvida»<sup>43</sup>, según el cronista de *Habitat*, que se había entusiasmado ostensiblemente con el segundo premio («Excelente projeto»<sup>44</sup>) después de haber justificado el primero por razones económicas, tecnológicas y aun morales: «O projeto vencedor impoz-se [sic] pelas suas altas qualidades funcionais, construtivas, de livre organização de espaço, sem menospreso [sic] nunca das condicionantes econômicas, tão recomendadas na letra do Concurso. Obteve-se assim, para o Banco

Proyecto de Carlos Gómez Gavazzo: perspectiva aérea de la propuesta urbanística. Fotomontaje. ITU, FAMU.

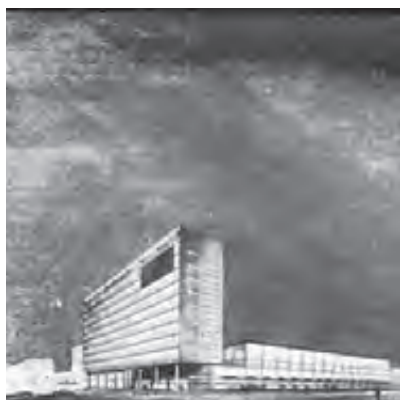
Hipotecário do Uruguai, uma solução singularmente marcada pela sobriedade da arquitetura, plenamente satisfatória»<sup>45</sup>.

Gómez opta por poner distancia entre la avenida 18 de Julio y el bloque principal de su edificio, paralelo pero no alineado a ella, con un gran vestíbulo a varios niveles, con vacíos interiores y puentes, de proporciones urbanas. Pone énfasis en el edificio alto, que apoya contundentemente en el suelo por sus lados menores, dos placas ciegas; en consecuencia, la relación con el espacio público de la avenida principal de la ciudad se da frontalmente, unívocamente. No hay ensayos de variantes sobre el espacio público en la propuesta de Gómez: se acepta la ciudad tal cual es y se refuerzan las jerarquías históricas de los espacios públicos. Parece estar corrigiendo el posible error del concurso del CASMU, colocando esta vez el acceso en la calle principal —y horizontal— evitando la brusca pendiente de la calle lateral. Quizás el ambiente ya era propicio para cambios, pero no lo percibió.

El espacioso vestíbulo de Gómez —y quizás otros elementos de los proyectos presentados al concurso del Banco Hipotecario— se ensayó con variantes en la sucursal «19 de Junio» del Banco de la República proyectada por Ildefonso Aroztegui en 1959, muy cerca, en la acera enfrentada de la misma avenida. Allí, en 1938, el concurso del Palacio de Justicia, como vimos, se había frustrado con un primer premio desierto. En otro concurso, en 1946, para la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, Aroztegui había conseguido un segundo premio —el primero, también desierto—, pero lograría ser contratado para construir el edificio más de diez años después. El concurso para el Banco Hipotecario opera como un catalizador de soluciones —conscientemente o no— a disposición, que le permite a Aroztegui, evolucionando desde lo piacentinesco de 1946 hacia la estética americana, reciclar la espacialidad del gran vestíbulo que había ensayado en el primero. Del de Gómez se lleva, además, la contundente forma de relacionarse en una sola dirección sobre el frente del edificio.

Volviendo a la propuesta de Gómez para el Banco Hipotecario, y en un plano secundario, es llamativa la manera como establece empatías (copiando casi textualmente su fachada norte) con la primera versión del edificio del Sindicato Médico que construirían sus ex alumnos en la misma manzana. Dada la cercanía, era evidente que se pretendía mostrarlas como formando parte de una sola composición. Gómez vuelve a realizar aquí un esfuerzo de encaje contextual, aunque la fachada del CASMU ya había sido modificada.





De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Primer premio: Ernesto Acosta, Héctor Brum, Carlos Careri y Ángel Stratta; Segundo premio: Carlos Gómez Gavazzo; Tercer premio: César Barañano, José Blumstein, Julio Ferster y Gonzalo Rodríguez Orozco; Primera mención: Raúl Sichero y Óscar Díaz Arnesto; Cuarto premio: Ildefonso Aroztegui, José Padula, Daniel Bonti y Óscar Kock; Segunda mención: Alfredo Altamirano y José Mieres; Tercera mención: Juan Muracciole.

## ARQUITECTURA Y SÍMBOLOS

---

Para 1956, y en plena madurez moderna, aún antiformalista, pervive el arquitecto que confía en la forma como comunicadora de carácter, que no puede desembarazarse de la manera académica, tal como Lucio Costa.

Gómez confía aun en el valor literal de la imagen; por eso, la separación entre arquitectura y símbolo es neta. De hecho, los símbolos podrían sustituirse, no forman parte del conjunto, no son arquitectónicos.

Como hemos visto, su iconografía recurre habitualmente a las figuras lecorbusierianas: el trapecio de la planta del Palacio de los Soviets se usa una y otra vez; también podemos reconocer los postulados sobre los «volumenes puros» en el concurso para el Palacio de Justicia. Pero cuando el edificio debe «hablar», lo hace literariamente, al margen de la arquitectura, por el procedimiento del agregado de ornamento alusivo.

Al respecto, resulta útil comparar con la monumentalidad metafórica que aparecería pronto, como en Brasilia. Allí las estructuras arquitectónicas se expresan por sí mismas, y las estrategias formales de Niemeyer fueron consecuentes con el gran plan de Lucio Costa. La Plaza de los Tres Poderes, de este último, orienta las alternativas de una monumentalidad urbana y cuando esta no es suficiente, se recurre a esculturas casi abstractas. Las maneras de Gómez se arraigan en otras, previas, más académicas, incluso loosianas, latentes en la Facultad uruguaya. Siempre agrega el símbolo necesario a una arquitectura que, a pesar de no ser muda como la del maestro de Viena, se sabe igualmente indiferente. Como también se ha afirmado, no evoluciona: digiere y usa los aportes sucesivos, incluso las evoluciones de Le Corbusier, como si no hubiera contradicción alguna, y readapta su conocimiento académico para establecer una superficie lisa, sin sobresaltos, para el conjunto. Todo gesto vanguardista de Le Corbusier se aplana, se digiere por el oficio académico, y termina siendo un elemento más de sus teorías.

No habrá, sin embargo, ni Ronchamp ni «mano abierta» en la obra de Gómez.



## NOTAS

- 1 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1948): «Concurso de anteproyectos para el Palacio Legislativo del Ecuador. Estructura y composición del espacio quiteño». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 219 (noviembre 1948), 36.
- 2 ARTUCIO, L. C., cit.
- 3 LUCCHINI, A., cit.
- 4 CASTRO OLIVEIRA, R. (1991): «Dos proyectos, una ciudad universitaria: las modernidades electivas de Le Corbusier y Lucio Costa». En Pérez Oyarzún, F. (ed.) (1991): *Le Corbusier y Sud América. Viajes y Proyectos*, (128-141) Santiago de Chile: Ediciones Arq, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 5 XAVIER, A. (org.) (2007): *Lúcio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter. (Edición facsimilar del original de 1962).
- 6 ARANA, M. y GARABELLI, L. (1975): *Entrevista...*, cit.
- 7 *Ibidem*.
- 8 ROTH, A. (1997): *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia. Edición original: Stuttgart, 1927.
- 9 LE CORBUSIER (1931): «Errazuriz, maison en Amérique du Sud, 1930». En *L'Architecture Vivante* (primavera y verano 1931), 37-42.
- 10 VIDART, D. D. (1967): *El rancho uruguayo: tipología y técnicas constructivas*. Montevideo : Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos Americanos.
- 11 GÓMEZ GAVAZZO, C. y HERRÁN, T. (1950): «Vivienda rural». En *CEDA* (Montevideo), n.º 19-20 (folios 15º al 34º, sin paginar).
- 12 NÚMERO HOMENAJE (1964): «Concursos Públicos y Privados». En *Arquitectura* (Montevideo), sin numerar (239, noviembre de 1964), sin paginar [37º folio].
- 13 ARANA, M. y GARABELLI, L., cit.
- 14 LUCCHINI, A. (1970, circa): *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura, 201.
- 15 (1993): *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 106.
- 16 NÚMERO HOMENAJE, cit., sin paginar [37º y 38º folio].
- 17 ANÓNIMO (1952): «Nuestros colegas». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 224 (julio 1952), 16.
- 18 ANÓNIMO (1931): «El concurso del hospital de niños». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 164 (julio 1931), 152-161.
- 19 ANÓNIMO (1937): «1er. Premio del concurso de la Cámara N. de Comercio». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 188, 7-10.
- 20 ANÓNIMO (1937): «Memoria de la Comisión Financiera de la Rambla Sur». En *La labor municipal en el progreso del país. Montevideo 1933-1937*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo [s/d].
- 21 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1937): «Concurso de ideas para la ordenación arquitectónica de la Avenida Agraciada. Exposición del arquitecto C. Gómez Gavazzo». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 188, 11-18.
- 22 UGUCCIONI, A., ESPIL, R. Y PATRÓN, A. (1942): *Memoria de la Intendencia Municipal de Montevideo (periodo 1938-42)*. Montevideo: s/d, 32-33.
- 23 ANÓNIMO (1942): «La dirección del plan regulador en la exposición de las «actividades municipales»». En *Arquitectura* (Montevideo) sin numerar (n.º 205, setiembre 1942), 32-49.
- 24 ARANA, M. y GARABELLI, L.: *Entrevista...*, cit.
- 25 GÓMEZ GAVAZZO, C.: «Concurso de ideas...», cit., 14.
- 26 ANÓNIMO (1945): «Homenaje al Arq. Carlos Gómez Gavazzo». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 216 (s/f, 1945 según la biblioteca FAMU), 8 / 18.
- 27 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1947): «Concurso de Quito» *Arquitectura* (Montevideo), n.º 217 (s/f, 1947 según la biblioteca FAMU).
- 28 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1948): «Concurso de anteproyectos para el Palacio Legislativo del Ecuador; Fallo del jurado; Programa; Proyecto del Arq. Gómez Gavazzo; 1ª prueba; 2ª prueba; Carta abierta». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 219 (noviembre 1948), 30-45.
- 29 ARANA, M. y GARABELLI, L.: *Entrevista...*, cit.
- 30 BAYARDO, N.: *Prof. Carlos Gómez Gavazzo*. Inédito, copia de discurso perteneciente a Teresa Gómez, s/d; fotocopia facilitada por Diego Capandeguy.
- 31 *Arquitectura* (Montevideo), n.º 219, cit.

- 
- 32 *Ibíd.*  
33 *Ibíd.*  
34 *Ibíd.*  
35 VILAMAJO, J. y HILL, W. (1939): *Facultad de Ingeniería: su edificio en construcción*. Montevideo: Impresora Uruguaya.  
36 VILAMAJO, J.: «Crónicas de viajes de becario: Montevideo, octubre 10 de 1943 (segunda carta)». En LOUSTAU, C. J. (1994): *Vida y obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Dos Puntos, 79.  
37 *Ibíd.*  
38 *Ibíd.*  
39 ANÓNIMO (1949): «Centro de Asistencia del Sindicato Médico del Uruguay». *Arquitectura* (Montevideo), n.º [220] 221 (diciembre 1949), 25-29.  
40 MESSINGER, C. y SIERRA, N. (2009): *¿Qué viaje de arquitectura!* Montevideo: Autoedición, Tradinco SA.  
41 (1957): «Concurso de Anteproyectos para el Edificio Sede del Banco Hipotecario del Uruguay». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 234 (junio 1957), 4-23.  
42 ANÓNIMO (Geraldo Ferraz, Rino Levi?) (1956): «Concurso de Ante-Projetos para o edifício sede do Banco Hipotecário do Uruguai, 1955-1956». *Habitat* (São Paulo), n.º 36 (noviembre 1956), 27-38.  
43 *Ibíd.*  
44 *Ibíd.*  
45 *Ibíd.*



---

**1935**

---



## GÓMEZ, URBANISTA/URBANIZADOR

---

*El orden nace de un principio emocional a expensas de la apreciación colectiva de una conveniencia de sitio, para el mejor desarrollo de la vida psíquica y material del conglomerado humano. Los términos generales de vida individualista y colectivismo definen principios de organización formal. La forma del sitio y su ambientación climática acusa (sic) direcciones y limitaciones que son directivas de composición.*

*(...)*

*La visión panorámica de la ciudad, hoy no es motivo excluyente de composición, como nunca lo fue cuando se dispuso de un punto de vista posible de alcanzar.*

*La ciudad tiene una expresión plástica; sus medios de expresión: el espacio, la extensión, el relieve, la disposición, el color, su iluminación.*

*Mar y tierra son los elementos generadores de su composición. Ellos engendran algo que al amparo de la latitud, hace posible que el sitio se convierta en ciudad: la costa accesible.*

*La costa-ciudad y la ciudad-costa demuestran el impulso y el signo bajo el cual se desarrolla.*

*El uso del suelo habla sobre el interés que despierta y también a lo que conduce la exaltación de la individualidad, pero siempre comprobando que se obedece a otros principios más elevados que ligan la naturaleza y un orden de colectividad.*

*La organización y la aplicación constituyen expresiones conscientes de nuestra manera de vivir, a través de un principio de responsabilidad.*

*Carlos Gómez Gavazzo (1943)<sup>1</sup>*

La sustitución de la arquitectura-arte por el urbanismo-ciencia fue asimilada rápidamente, y ciertamente que en Uruguay se convalida a partir de la iniciativa de Mauricio Cravotto, tal como hemos resumido en el primer capítulo. Esto, como también se ha dicho, no clausuró en principio las buenas maneras de hacer arquitectura, sino que simplemente estableció una nueva jerarquía entre las dos escalas. No sería hasta pasados los cincuenta que muchos se propusieran abandonar los métodos compositivos, y sustituirlos por diversos modos de deducir las formas arquitectónicas,

desde lo tecnológico-constructivo y lo funcional-urbano, o desde la sociología y la economía.

Carlos Gómez Gavazzo, buen alumno de la academia, asimiló sus aprendizajes a la nueva ciencia, a la que se apegó inmediatamente. Habiendo sido en sus inicios profesor de Ornato y Composición Decorativa y de Proyectos desde 1943, suplió a Julio Vilamajó cuando este enfermó y finalmente a su muerte, en 1948<sup>2</sup>, y en 1950 logró por concurso de oposición la cátedra de Proyectos 4.º y 5.º, cargo transformado en Director de Taller (1.º a 5.º) en 1953.

Ya lo hemos visto subiéndose al Instituto de Urbanismo de Cravotto y Scasso, primero como vocal honorario en la Comisión Directiva y más tarde como «Jefe de Trabajos Prácticos y Profesor Adjunto de Urbanismo»<sup>3</sup>, en la cátedra de Trazado de ciudades y arquitectura paisajística. Después de la renuncia de Cravotto a sus cargos en la Facultad, asumió la dirección del nuevo Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, nuevo y adecuado título para el nuevo director del ex IU, que, sin embargo, ya había ensayado bajo la dirección interina de Scasso la sigla ITU —dejando la «A», de «arquitectura», para la letra chica. Su nombramiento no fue obvio sino más bien conflictivo. Una vez aceptada la renuncia de Cravotto, se llamó inmediatamente a concurso de méritos. La persona más indicada era Gómez, representante de las corrientes renovadoras que habían impulsado el Plan del 52, pero a último momento se presentó también Juan Antonio Scasso, en ese tiempo subdirector del IU. El Consejo de la Facultad nombró una «Comisión Especial»<sup>4</sup> formada por cinco miembros, en vez de la habitual y normal de tres. Estos fueron, además, seleccionados con mucho cuidado: el decano Aurelio Lucchini y Leopoldo Carlos Artucio, ambos profesores de Teoría e Historia, Américo Ricaldoni, también profesor de Teoría, director de la Oficina del Plan Regulador y afecto a Cravotto, el Dr. Eugenio Baroffio, profesor de Economía Política y Sociología, perteneciente a una antigua familia de urbanistas, y Raúl Richero, profesor de dibujo. El fallo definió como ganador a Scasso —¿contrariedad imprevista?—, pero después de una agitada sesión donde incluso se votó negativamente una moción para sesionar en régimen de Comisión General (en secreto) el Consejo nombró a Gómez en razón de la confluencia entre el nuevo plan y la personalidad del concursante<sup>5</sup>. El decano votó en contra del nombramiento, posiblemente para no votar en contra de la comisión que había constituido.

Consecuente con el modelo que él mismo impulsó, de hacer confluir la arquitectura con la ciencia urbana, Gómez mantuvo la doble jefatura del

ITU y de su Taller (y de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo 4.º/5.º, una asignatura contingente), pero finalmente renunció a estas en 1963, al obtener la dedicación total en el cargo de director del ITU.

Después de 1952, el centro fundamental de Gómez fue el renovado Instituto de Urbanismo, con proyectos, asesoramientos, publicaciones, trabajos teóricos y una larga lista que gira en torno al planeamiento. Su esfuerzo fue, consistente con el Plan que había promovido, procurar establecer una relación estable (y dependiente) entre los Talleres y el Instituto de Urbanismo, básicamente a través de una figura que, de hecho, habían adaptado Cravotto y Scasso para el uso local: el «expediente urbano», ensayando tempranamente (también durante la dirección de Scasso) la *grille* CIAM. Este expediente consistía en un relevamiento de todas las características geográficas, productivas, económicas, sociales, de infraestructuras viales, de estado de la vivienda, en fin, de todo dato considerado científicamente relevante para el proyecto a todas las escalas. Todos los trabajos de proyectos en los diferentes talleres, hasta los años de la dictadura, y aun de regreso a la democracia, se hacían en la misma localización. El ITU generaba el «expediente urbano», usualmente de un departamento municipal, y los talleres lo utilizaban como insumo para el desarrollo de proyectos organizados geográficamente e incluso temáticamente: la noción de escalonamiento de los servicios articulando las escalas de densidad también fue un principio casi absoluto. Así, la educación, la salud, la policía, los mercados y las rutas terminaron por formar sistemas —palabra dominante en la jerga local— de máxima eficacia. Si un taller debía estudiar los servicios sanitarios de un departamento, desarrollaba los proyectos de «consultorio médico, policlínica, hospital general y/o hospital especializado», etc., correspondientes a una clasificación de núcleos poblados que iban de la pequeña localidad a la capital del país. La teoría «distancia-tiempo» combinada con una atención rigurosa a la cuestión de la densidad de población, en un país con persistentes problemas de escasez demográfica, dio un esquema básico desde donde operar con la *grille* CIAM.

La influencia de Walter Christaller también ha sido mencionada<sup>6</sup> en relación a esta orientación sistémica (se hace evidente en las imágenes), pero no se ha podido comprobar si proviene vía Le Corbusier —la edición del libro de Christaller *Die Zentralen Orte in Süddeutschland* es de 1933, lo que coincide brevemente con la visita de Gómez— o de la biblioteca de Cravotto. Kenneth Frampton<sup>7</sup>, del que Nery González cita la versión de 1987, tampoco es terminante en el caso de Le Corbusier respecto a Christaller.





Igualmente, las coincidencias de las teorías de los lugares centrales del alemán con la teoría de centro-área propuesta por Gómez y el personal del ITU después de 1953 son más que evidentes.

El «expediente urbano», ya mencionado en 1942 para el estudio de Porto Alegre<sup>8</sup>, era conocido y utilizado en la región. Al respecto de las técnicas y estrategias de planificación, Alberto Gurovich confirma que «sus potencialidades de análisis se acrecientan y difunden por medio de un denso intercambio, se convierte en una fórmula corriente, como queda demostrado por algunas de las ponencias que se presentan en el Quinto Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado en Montevideo entre el 4 y el 9 de Marzo de 1940, y en los aportes subsecuentes del Instituto de Teoría y Urbanismo, ITU, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de la misma ciudad, consolidadas como referente continental gracias a la obra de clasificación exhaustiva del equipo dirigido por Carlos Gómez Gavazzo, cuyos trípticos circulan por todas las oficinas de Urbanismo»<sup>9</sup>. Gurovich, que alude al ambiente chileno, funde en la distancia las etapas de Cravotto y Gómez, opuestas diametralmente según la historia local. ¿Quizás no se notara tanta diferencia? El primer boletín apareció en 1951, estando Cravotto de viaje, y el subdirector —Scasso— convaleciente, lo que propició la toma de mando por Gómez. No debemos olvidar, sin embargo, que Scasso impulsó la edición de folletos bilingües para la divulgación internacional del trabajo del instituto<sup>10</sup>, iniciativa que pudo haber sido el principio de los Boletines.

La proyección internacional de los urbanistas uruguayos, iniciada por Cravotto, se continuó con Gómez, que tenía una intensa labor didáctica en Argentina, donde daba cursos, publicaba artículos y libros, y efectivamente fue contratado para desarrollar algunos planes. Un ayudante suyo en el ITU, Luis Basil, repitió el exitoso sistema en la Universidad Nacional de Tucumán, (República Argentina), entre 1964 y 1965. Basil, que se hizo cargo de la dirección del Instituto de Arquitectura y Planeamiento Físico (IAP) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, trasladó allí todos los ingredientes, incluyendo, entre otros, el «expediente urbano» y aun el característico librito de formato vertical diseñado en Montevideo<sup>11</sup>.

El análisis sistemático del rol de Gómez estrictamente en el interior del ITU y sus aportes a la urbanística en Uruguay son una tarea que nos desvía de nuestros objetivos. Aun así, deberemos hacer mención a algunos sucesos.

La sistematización de la *grille* CIAM después de 1949 tuvo un impacto cuyas reverberaciones se amplificaron a una medida inesperada. El

esquema fue utilizado para aspectos alejados de sus objetivos originales (sistematizar algunas categorías funcionalistas para el análisis comparativo de ciudades en el contexto del congreso) como organizar el plan de estudios, o aplicar el sistema para todas las escalas de trabajo de los arquitectos, incluyendo el estrictamente doméstico. La *grille* terminará por convertirse en un fetiche.

Con la autoridad devenida de su contacto en París y con las herramientas provenientes de la disciplina construida en el instituto, Gómez se dispuso a ejercer el urbanismo. Quizás se haya inspirado de lo visto junto a Le Corbusier para tomar la iniciativa y salir a buscar autoridades con vocación cívica urbanizadora. Presentó en al menos tres oportunidades proyectos de urbanización para poblaciones costeras destinadas al turismo, de las que una se ejecutó parcialmente.

La industria del turismo se fue desarrollando de una manera espontánea hasta 1930, en que fuera creada la Comisión encargada de proyectar la Atracción de Extranjeros, donde ya participaban Mauricio Cravotto y otros arquitectos. Casi seguidamente, en 1933, se creó la Comisión Nacional de Turismo en el ámbito ministerial de las relaciones exteriores, que se dedicó sistemáticamente a la difusión: la revista *Turismo en el Uruguay* era distribuida en las embajadas de Uruguay, editaba folletos, organizaba exposiciones, etcétera<sup>12</sup>. En tanto se generaba un espacio disciplinar específico para el desarrollo urbanístico y paisajístico, el Instituto de Urbanismo dirigido por Cravotto y Scasso había tomado ya la iniciativa, y Gómez se movía en ese contexto.

## **PUNTA DEL ESTE, 1935**

---

Al poco tiempo de su vuelta de París Gómez presentó al gobierno un proyecto para Punta del Este<sup>13</sup>. Como resulta evidente, las figuras son argelinas y, haciendo girar el sentido de las memorias, cariocas. Gómez acababa de bajar del barco, la mente llena de imágenes, y disponía de la garantía de marca de un Le Corbusier que lo había tratado con amabilidad.

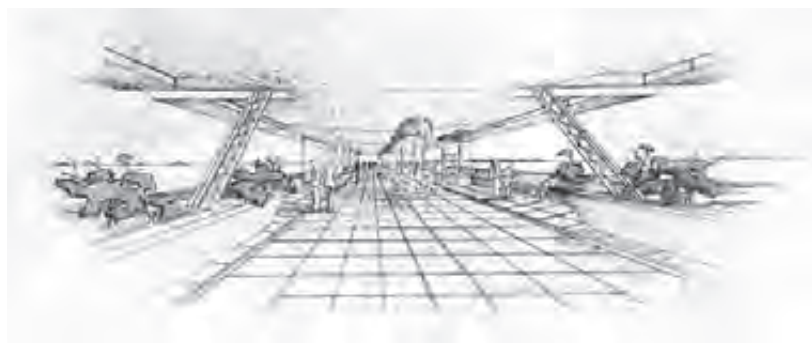
Es inevitable apreciar, en una mirada más cercana, que el recurso del gran edificio curvo —de origen brasileño-argelino— es relativamente una falsificación de sus modelos. Estos incluyen una autopista en la cubierta, insinuada en la muy ideográfica propuesta de Río, y que termina siendo una red vial en circuito cerrado en Argel. Es difícil saber en qué sitio



carretera y megaestructura se unen: el edificio de Argel (y los previos de Río aun más) se muestra en las perspectivas como un fragmento del que interesa mostrar su transcurso —el sistema arquitectónico—, pero no el origen ni su destino: la ciudad existente.

En Punta del Este los edificios tienen una escala metropolitana fuera del alcance de la gestión habitual de los catastros, y en eso se aprecia un parentesco secundario, pero no más allá. Como en el Plan Voisin y en el Obus —su más inmediato referente—, los edificios se superponen a la estructura anterior, desplazándola. Pero esta elusión no era fruto de una imitación de procedimiento; en Punta del Este Gómez partió del estado presente de la edificación para proponer sus bloques curvos que, en realidad, estaban evitando tocar lo ya construido que había sido relevado

Plano de la propuesta: edificios curvos sobre la malla existente (detalle). ITU, FAMU. Inédito.



Plantas, perspectiva y sección perspectivada del centro cultural. ITU, FAMU. Inédito.

Perspectivas de los pasajes elevados. ITU, FAMU.



meticulosamente. La curva, que en su maestro es una alegoría de fuerzas naturales —los meandros de los ríos americanos, las formas orgánicas de las caracolas— en Punta del Este es una forma que esquivo el suelo ya ocupado, uniendo espacios públicos que se usan para obras —públicas— de envergadura, como la sala de espectáculos en la plaza. Hacer posible el pasaje a una gestión que superara una mera administración normativa del parcelario parecía ser la consigna de esta propuesta. La invocación a fuerzas «superiores» (¿el gran capital?) es la misma. Los «llamados a la autoridad»<sup>14</sup>, sin embargo, no son tan explícitos.

En relación a la característica de «indefinición de los extremos» que anotáramos de Río y Argel, en este caso los edificios curvos tienen cortes claramente visibles y tan próximos que recuperan su sentido de objeto. Son dos barras casi paralelas que cierran el espacio más estrecho de la península, como delimitando las tramas históricas y la geografía original. Comienzan y terminan en sitios muy próximos y perceptibles, y sus atributos funcionales se relacionan con una vialidad específica: la peatonal. En efecto, en tanto sus azoteas no llevan a ninguna parte, están dotados de entresijos en un nivel apenas elevado del suelo, que son paseos que ofrecen las visiones más atractivas a los turistas. Además, sus pliegues obedecen tanto a estímulos geográficos como a articulaciones compositivas. Los primeros son débiles —en tanto la topografía no da de sí—; con respecto a la segunda la complejidad de ejes, simetrías, perspectivas delatan el *modus operandi* académico, a pesar de la iconografía lecorbusieriana. Como es evidente a la vista de los gráficos, la solución vuelve a mostrar la modernidad domesticada por los modos académicos.

1935

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





Maqueta de la propuesta para Punta del Este. ITU, FAMU. Fotografía del autor. Inédita.



Como pie de una perspectiva de su interior se lee:

«Pasaje-Exposicion (sic). Circulación elevada para peatones que establece el acceso directo del hotel. Casinos y hoteles económicos a la playa mansa. Pasaje obligado de toda la concurrencia a los hoteles, ofreciendo la inmensa atracción del horizonte oeste con la puesta del sol. Las extensas visuales hacia la isla Gorriti que se divisa en último plano y las costas de Las Delicias, hasta Punta Ballena, constituirían un marco atrayente de este lugar cuajado de colores y luces de las vitrinas de exposición. Este pasaje (sic) se continúa con el paseo cubierto sobre el océano»<sup>15</sup>.

Y en la siguiente se agregan más datos:

«Paseo cubierto sobre el océano. Continuando el Pasaje-exposicion (sic), constituye el acceso a los hoteles económicos. Amplias vistas sobre la ciudad-jardín por un lado y sobre el océano sería (sic) un atractivo sin fin en todo su extenso recorrido. En el horizonte, la isla de Lobos»<sup>16</sup>.

La mención específica sobre «la ciudad-jardín» nos permite agregar un elemento más de autonomía respecto de las ideas de Le Corbusier y persistencia de la raíz cravottiana. De hecho, es difícil identificar este modelo en la obra del suizo, que apostó en general a la alta densidad de los tipos habitacionales que proponía<sup>17</sup>. En cambio, la academia uruguaya y los arquitectos que actuaron hasta mediados de los cincuenta en los

Punta del Este: perspectiva desde el oeste. Al centro, la pirámide escalonada. ITU, FAMU.



proyectos urbanos, usaron casi como un recurso automático el modelo de ciudad-jardín; es programático en los distintos proyectos de la Oficina del Plan Regulador de Montevideo, incluso para las generaciones más jóvenes, como veremos.

En Gómez el modelo aparece geométrico y antipintoresco, reducido a sus atributos más funcionales, expandiéndose en mallas que recuerdan al Chicago de Hilberseimer, que es posterior, pero que nos permite apuntar una genética común. Como ha señalado Xavier Llobet en su tesis, el modelo de ciudad-jardín en la dupla Hilberseimer-Mies van der Rohe, en el que Mies habita el suburbio metropolitano que propone su socio urbanista con casas-patio persiste desde raíces anteriores<sup>18</sup>.

Aquí, el proceso va en esa misma dirección, en sentido contrario al original unwiniano: la solución ciudad-jardín se rigidiza y abandona su capacidad de establecer articulaciones con sus bordes, que se adaptarán a la malla en tanto espacios públicos. La ciudad-jardín de Gómez en Punta del Este se coloca sobre la cuadrícula previa y coincide con ella: la definición de espacios públicos y privados ya estaba dada, y el esfuerzo se puso en adaptarla a las formas nuevas de organización, en tanto todavía estaba casi vacía.

[En este sentido, es interesante remarcar que Le Corbusier utilizaría la trama indiana una década después en Bogotá como insumo para la urbanización, como señala María Cecilia O'Byrne<sup>19</sup>. Otro protagonista de esta tesis, Clémot, participó en el plan de Bogotá, con más derivaciones y consecuencias cíclicas, como el uso de la casa de patios miesiana, que analizaremos.]

En Punta del Este, parte de la cuadrícula (el extremo de la península, la zona más histórica) se propone ocupar con *redents*, en una operación similar al sector del Poble Nou del Plan Maciá en Barcelona (de 1932 según Montey<sup>20</sup> o 1933 según la Fondation Le Corbusier), fechas que lo colocan bajo la mirada de Gómez.

El *Musée Mondiale* aparece con más fuerza aún que en ocasiones anteriores. La obstinada elección de esta figura incómoda para ornamentar sus propuestas parece estar teñida de una intención historicista. Estamos ante un arquitecto que aprovecha toda oportunidad de enlazar modernidad e historia, funcionalidad y monumentalidad, y otros pares supuestamente contradictorios, para construir nuevos órdenes. Ya lo habíamos visto operando de este modo en Quito. La publicación francesa de «En defensa de la arquitectura»<sup>21</sup> es justamente de 1933, lo que hace muy probable que

Gómez estuviese bien enterado de la polémica con Karl Teige (posiblemente también relatada personalmente por Le Corbusier). Esto convierte la obsesión por la pirámide escalonada en una defensa lejana, críptica, del maestro, a la que se agregan otras capas de significado. Al fin y al cabo, este objeto historicista podría ser también una pirámide paleoamericana.

## LA PALOMA, 1938-1949

---

En 1937 surgió la oportunidad de trabajar en La Paloma, un lugar alejado y desértico en el departamento de Rocha, en esos momentos de muy difícil acceso y alejado de los circuitos más cercanos a Montevideo (Atlántida en el departamento de Canelones, o Punta del Este, más sofisticado). Se trataba del ensanche de un pueblo portuario que hace par con la capital del departamento, Rocha, distante treinta kilómetros tierra adentro, y conectados por carretera y ferrocarril. Las infraestructuras hacían pensar en un desarrollo que después no se consolidaría.

Es altamente probable que el contrato se debiera a las relaciones de la familia materna de Gómez, específicamente a través de su primo, el ingeniero Carlos Gavazzo, dedicado a la construcción, con el que compartía el estudio<sup>22</sup>.

Aquí el recurso de trabajar con la matriz de cuadrícula y catastro existentes —apenas jurídica— como habíamos visto en Punta del Este, se puso en práctica. Entre el pueblo antiguo y la nueva traza, la compañía urbanizadora trazó un primer ensanche de tres filas de manzanas con una avenida que se ha probado estaba sobredimensionada. Gómez puntualiza: «Quizá este cambio de orientación se debió en parte a influencias extrañas al paraje, a las cuales no fueron ajenos el trazado del ferrocarril y la dirección del límite este de la propiedad, etc.»<sup>23</sup> A partir de esta cuadrícula Gómez propuso una «urbanización», lo que significaba una inversión superior al «loteo» tradicional, especulativo y mínimo, requerido por los propietarios de la finca rústica. La reconstrucción del proceso indica que el Hotel Cabo de Santa María precede a las propuestas de plan y que, contrariamente a la versión popular, no es un proyecto de Gómez. En todo caso, podría ser de su primo, y la posibilidad de una participación informal está latente. En las fotografías aéreas de 1937 —encargadas especialmente para los trabajos de urbanización— se ven ya avanzadas las obras, en un contexto muy ralearado de edificaciones. La urbanización se data en el año 1938 en el artículo



Foto aérea de La Paloma del 27 de noviembre de 1937, hecha por el sargento Delucchi. En el ángulo inferior derecho, el hotel Cabo de Santa María. Foto de la colección familia Gil-Freiría.



El hotel Cabo de Santa María antes de las actuaciones de Carlos Gómez Gavazzo, ca. 1937. Foto de la colección familia Gil-Freiría. Inédita.

Proyecto de ampliación del hotel Cabo de Santa María, ca. 1938. Perspectivas: la piscina bajo el edificio y vista desde el sur. ITU, FAMU. Inéditas.



Fotos maqueta. ITU, FAMU.



de la *Revista del Instituto de Urbanismo* de 1942. La misma fuente agrega una ampliación del hotel en 1939, con lo que es posible ubicar las primeras actuaciones antes de 1937, dados los ritmos de trabajo de la época.

La primera propuesta aparece en *Arquitectura*, en 1939, incluyendo fotografías de la primera etapa del hotel, del que Gómez no aclara la autoría<sup>24</sup>. Las perspectivas aéreas (montadas sobre las fotos de 1937), muestran un hotel que cuadriplica su tamaño, en el que apenas se reconocen los restos de la fachada original, lo que reafirma la idea de que la primera obra no es de su firma. Si la comparamos con la propuesta final, vemos un repliegue de estas aspiraciones grandilocuentes. En 1939 el planteo fue más modesto: se proponía completar la construcción original (el segundo bloque debía definir el patio cuadrado cuya fuente central se había construido ya), y se le agregan otros edificios. Como ampliación y remate del original, un «cine-boite» al aire libre —hoy cubierto y destinado a otros fines— y una serie de terrazas que terminaban en un enfático paseo hacia el sur, directo a las rocas y el mar. Gómez adjudica a este gesto una importancia inaudita, integrando una escultura de la

Camino construido al mar. De Nogueira Martínez, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista.*



carabela Santa María en el eje de esta composición, ya desaparecido. La carabela fue cambiada de lugar: hoy preside la nueva fachada, de arquitecto desconocido, sobre la gran avenida. Adyacente al primer edificio, pero sin afectarlo, se proyecta un conjunto —no construido— compuesto por dos bloques canónicamente lecorbusierianos, sobre todo el más cercano a la avenida (*pilotis*, planta libre, *fenêtre en longueur*, jardín en las azoteas). Algunas cuestiones son otra vez útiles para nuestro argumento. En primer lugar las axialidades del subconjunto, enfáticas y protocolares, que asoman por debajo de la iconografía lecorbusieriana. Visto en la fotografía de la maqueta el conjunto es una combinación «beauxartiana» de ejes, y Gómez lo ratifica con las fotografías: visiones metafísicas de una perspectiva que, partiendo del monumento a la Santa María, se pierde en el mar y el horizonte.

Plano general de la propuesta, de «Balneario La Paloma. Una playa mansa en pleno océano». De *Arquitectura* n.º 203. Montevideo, 1940.

Consideremos entonces la cronología: sobre una cuadrícula apenas trazada, el arquitecto debía diseñar apenas un loteo, pero convenció a los promotores

de embarcarse en un proyecto más ambicioso. En una segunda etapa, entonces, se proponía un rediseño de las manzanas, agrupándolas en «islotés» [*îlots* «salubres», o una toponímica metáfora marina según Capandeguy?] e introduciendo el trazado de ciudad-jardín. Posiblemente en simultáneo con esta operación —o en inmediata sucesión, pero no antes— se realizó la planificación para toda la zona, sobre la propiedad de ochocientas hectáreas que aún hoy no están ocupadas. Del plano publicado en 1939 se deduce que todo se originó en el cruce de una serie de trazas: el límite al noreste de lo urbanizado, en la propia línea generada por el casco primero y el ensanche del 36. Este, que se había desviado al norte como había puntualizado el arquitecto, vuelve a la dirección de medios rumbos original. Entre estas dos cuadrículas, hay un espacio verde de amortiguación que en la versión final es ocupado por tejido urbano. Este límite se prolonga al noreste, y bordea la playa de la bahía, rematando —y ya no es sorprendente— en un enorme pirámide escalonada, una suerte de *Musée Mondiale* de destino desconocido.

El resultado, en el plano, es fácilmente asimilable a un cuadrado dividido en sus cuadrantes: en el extremo más austral, las dos primeras trazas en un grupo limitado por vías y áreas verdes de amortiguación; el ensanche al oeste, el Parque Andresito al norte y finalmente la playa de la bahía, limitada por las islas y el istmo que sirve de apoyo al espigón del puerto. La forma de la península ayuda a esta composición geométrica y, aunque no tenemos a la vista dibujos de trazados reguladores, estos cuadrados debieron haber provocado cierta fascinación.

Prontamente, en 1942, en el plano publicado en la *Revista del Instituto de Urbanismo*, esta definición de grandes cuadrantes se desdibuja en un catastro más detallado que aprovecha muchos más rincones para el suelo privado reduciendo las zonas verdes y eliminando las torres. Parecía haber llegado la hora del realismo financiero y la arquitectura del gran plan se sometía a las plusvalías. Aun así, el proyecto de ciudad-jardín se realizó, aunque el doble acceso (vehicular/peatonal), en estas condiciones débiles, terminó habilitando la división especulativa de los padrones.

Los planos de la urbanización recuperados denotan un oficio exquisito. El grado de detalle es riguroso, arquitectónico. Los restos conservados coinciden plenamente con los dibujos; es evidente que el arquitecto no ha dejado nada librado al arbitrio de un eventual técnico municipal desconocido. El espacio construido todavía es reconocible en los planos originales.

También se notan algunos cambios en el plano general, del que desapareció el énfasis en la geometría y se trabajó más en la zonificación





funcional. Se dibujó también un canal para comunicar la playa de la bahía con el puerto, que pasaría por debajo del acceso a la escollera recuperando la geografía original de las dos islas. No se realizó; estaba lejos de las razones especulativas del plan.

Debe insistirse en el cuidado y en el oficio urbanístico demostrado por Gómez, en tanto las tendencias promovidas posteriormente fueron llevando el *planning* a grandes esquemas cada vez más alejados del diseño urbano y —muy consistente con el contexto internacional— fue arrastrado por el ambiente académico posterior al 52, focalizándose en el diseño social y territorial<sup>25</sup>.

## PUNTA BALLENA, 1943

---

En 1941, el curso de Urbanismo y Arquitectura Paisajista propuso estudiar la implantación de una «pequeña aldea marítima» para pescadores, artesanos y turistas en la «zona de las lagunas»<sup>26</sup>. Este ejercicio —redactado por Cravotto y guiado por Scasso— fue duramente criticado después por el Centro de Estudiantes, pero a la vista de los sucesos posteriores, había buenas razones para investigar en la zona.

No puede pasar desapercibido el exceso: para estudiar una aldea de pescadores, el dato era la propiedad completa de Lussich, montada en la Sierra de la Ballena y mirando la laguna del Sauce, la línea de costa sobre el océano mirando a Punta del Este; y, al oeste, el perfil de la ensenada de Portezuelo y el cerro Pan de Azúcar. El plano general, donde se incluía todo esto, era común a los seis equipos de estudiantes (veintiocho, entre los que se encontraba Raúl Sichero), y obviamente Gómez y Antonio Bonet Castellana, que específicamente tuvo que actuar sobre la propiedad completa. Es evidente que frente a la impactante situación geográfica el ejercicio de hacer una aldea de pescadores está disimulando mal el interés profesional de los profesores. El acontecimiento terminó con la urbanización de Punta Ballena por Bonet<sup>27</sup>, pero es evidente que el proceso comenzó antes, desencadenado por la muerte de Antonio Lussich en 1929, y una vez que sus ocho herederos superaron el duelo.

Resulta claro que Gómez conocía el trabajo de los estudiantes, y analizaremos más adelante las relaciones entre los proyectos de este y Bonet, que tienen abundantes aspectos en común y ponen en entredicho cuestiones que se han afirmado anteriormente sobre la gestación bonetiana del proyecto final.







La aldea, al fin y al cabo, no era tan inocente. No se han encontrado propuestas de ninguno de los dos profesores para los terrenos de la sucesión Lussich, pero dentro del archivo personal de Gómez salido a la luz a mediados de los años noventa, se encontraron dos versiones sucesivas para la urbanización de Punta Ballena que no se habían divulgado antes.

El problema de la gestión era interesante: se trataba de una propiedad dividida para conformar a las ocho partes, según un plano de fraccionamiento que aseguraba una división equitativa de plusvalías, sobre todo las de la costa. Sobre el plano de la sucesión aún no aprobado, del Agrimensor Manuel Rodríguez Mujica<sup>28</sup>, la propuesta se hizo para toda la franja costera de la propiedad original, aunque se desarrolló en detalle para dos de las parcelas de Clotilde Lussich de Hugues, el vínculo de Gómez. La estrategia consistió en hacer coincidir las unidades urbanizadas con la división de manzanas y calles. Estas están dispuestas según un ya entrenado esquema de ciudad-jardín, intentado en Punta del Este y concretado en La Paloma, donde, a una disposición en manzanas rectangulares, se le suma una trama de senderos peatonales que enhebran,

Detalle y perspectiva de la propuesta de los alumnos Juan A. Pollero, José R. Amela, María Luisa Selasco, Raúl Mayol y Roberto Schiavo. De «Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas». *Revista del Instituto de Urbanismo* n.º 7. Montevideo, 1942.

Carlos Gómez Gavazzo: Propuesta para la urbanización de dos solares de Clotilde Lussich de Hughes en Punta Ballena. 2.ª versión. Firmado, s/d, ca. 1943. Imagen n.º 43840. SMA, FAMU. Inédito.



^Planos del primer borrador para el Plan Director de Montevideo. De «Esquema de Plan Director para Montevideo», junio de 1956. ITU, FAMU. Inédito.

por detrás, una serie de espacios verdes de recreo. El modelo siempre es el mismo, adaptado a un grano más menudo y sin llegar, como hemos comentado antes, al pintoresquismo curvilíneo original. En La Paloma ya se había llevado a cabo, y los resultados evidentemente conformaron al arquitecto, que repetía una y otra vez la misma solución.

En el afán de hacer atractiva la oferta para todas y cada una de las ocho hermanas Lussich, para cada unidad catastral transformada en unidad de gestión —lo que las haría autónomas de sus parientes— Gómez previó los mismos servicios para cada una, lo que lo hizo incurrir en algunos excesos. La sucesión de hoteles en primera línea, instalados sobre un eje vial costanero, la rambla, parece un exceso de urbanización, amén de las previsibles distorsiones provocadas en la dinámica costera de dunas; todo esto visto hoy a la luz de los estudios más recientes sobre costas.

El resultante de la propuesta de Gómez es una sección «tipo» que va de la carretera a la playa y que se desarrolla a lo largo de la propiedad. Apenas algún énfasis en las articulaciones viales que tienen débiles consecuencias espaciales y jerárquicas. Como veremos, sobre esta base es que actuó Bonet, corrigiendo varios de estos problemas en función de una gestión unitaria de la propiedad original.

## DESPUÉS DEL 52

---

El período de actuación como director del Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo no aporta muchos más elementos a la cuestión del lecorbusierianismo, que se va diluyendo en el esfuerzo por hacer cada día más riguroso el enfoque cientificista sobre los fenómenos territoriales. Es evidente que en este camino se produjo una bifurcación que hace casi irreconciliable la síntesis. Ronchamp desautorizó la *grille*. Volveremos brevemente sobre esto.

Las propuestas urbanísticas de Gómez abarcaron, obviamente, muchos más casos, tanto en el ámbito del ITU, donde teoría y asesoramiento («extensión universitaria» practicada consecuentemente) ocuparon a los investigadores que lo rodeaban, como en algunos trabajos personales.

Entre todos destacan los estudios para el plan director de Montevideo, de 1956 en adelante, donde la profundización en el funcionalismo, combinada con los sociologismos, propicia el alejamiento de la poética lecorbusieriana o de cualquier otra clase. En los primeros esbozos se reconocen todavía



Carlos Gómez Gavazzo  
y equipo del ITU:  
«Ecuación del desarrollo». Madera, aluminio,  
papel, cordel y plomo,  
etc., 141,8 cm por 160 cm  
(s/d), ITU, FAMU.

algunas huellas: el tipo de letra, la *grille* CIAM, por supuesto, incluso el vocabulario. La palabra «autoridad» es utilizada, pero en un sentido distinto que en Vichy: aquí se habla de los arquitectos municipales de la oficina de la dirección del Plan Regulador, Américo Ricaldoni —que había firmado el Plan Regulador del 30 con Cravotto, y le era fiel— y los otros. Gómez usa el plano oficial de Montevideo elaborado por los técnicos municipales, sobre el cual traza a color las críticas. La primera lámina es una enumeración de iniciativas públicas, titulada «Fundamento. La iniciativa de la autoridad», a las que se opone un plano de la ciudad intitulado «Reacciones de la autoridad al medio físico». Es obvio que la palabra «reacciones» acusa la falta supuesta de planificación y el recurso, cada vez más frecuente, a la improvisación. A este le sigue otro, «Reacciones del usuario al medio físico (anormales)», donde se grafican las tendencias urbanas detectadas, enumerando:

«I — Expansión excesiva y promiscuidad de áreas: intereses creados y especulación.

II — Dificultades viales de abastecimiento y su distribución.

III — Falta de equipamiento en áreas industriales.

IV — Presión de la ciudad y equipos: congestión local o de zona.

V — Insuficiencia e inadecuación (sic) del espacio circulatorio.

VI — Disconexión (sic) del transporte colectivo.

VII — Dispersión de servicios centralizados.

VIII — Déficit de equipamientos circunstanciales.»

Aun en este panorama bastante amplio de problemas, las principales decisiones de este primer boceto se focalizan en la vialidad. De hecho, la carpeta se acompaña de otra similar que solo considera los temas circulatorios y de transporte público, que remata en una lecorbusieriana clasificación de vías (aunque esto también puede rastrearse en los recursos de Cravotto y Scasso).

En cualquier caso, el peso mayor de su actividad se concentró en la elaboración de teorías vinculadas con el planeamiento, lo que se comentará más adelante.

Cuando la Universidad fue intervenida por el gobierno militar, Gómez tenía setenta años.

Los asesoramientos para Mar del Plata, en Argentina, fueron comenzados en los sesenta en el ámbito del ITU pero finalizados desde fuera, en los trágicos años de 1976/77, cerca de su exilio en Ecuador.

La tentación de hacer una comparación con la situación de Le Corbusier en Vichy se presenta cruelmente, pero ya es intrascendente.



## NOTAS

- 1 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1944): «Ordenación de la edificación en la zona costera este del Depto. de Montevideo». En *Revista del Instituto de Urbanismo* (Montevideo) n.º 8, 2º semestre de 1942 y 1943, 11-23.
- 2 Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura, 30 de marzo de 1948, 426.
- 3 Legajo de Sección Personal de la Facultad de Arquitectura, 19 de mayo de 1942.
- 4 Carpeta 110, sección D-b. Director Instituto de Teoría y Urbanismo. CDI-IHA
- 5 Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura, 14 de julio de 1953, sesión n.º 577, 6.
- 6 GONZÁLEZ, N. (2009): «Le Corbusier en Montevideo». En GUTIÉRREZ, R. y otros (2009): *Le Corbusier en el Río de la Plata*, 9-20. Montevideo: CEDODAL, Facultad de Arquitectura/Universidad de la República.
- 7 FRAMPTON, K. (1987): «L'Autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire». *L'architecture d'aujourd'hui* n.º 249 (febrero 1987), 2. También, del mismo autor: *Le Corbusier*. Madrid: Akal, 2000, 2002 (ed. francesa 1997), 110-111.
- 8 WAQUIL, M. J. L. (ed.) (1985): *Edvaldo Pereira Paiva, um urbanista*. Porto Alegre: UFRGS: IAB/RS.
- 9 GUROVICH W., A. (2009): «¿A ver, qué sucede si...? Reflexiones en torno a un ensayo con modelos de simulación operativa en la enseñanza del Urbanismo». *Revista de Urbanismo* (Santiago de Chile) n.º 20 (junio 2009), Departamento de Urbanismo, FAU de la Universidad de Chile, I.S.S.N. 0717-5051. [http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb\\_completa/0,1313,ISID=742%26IDG=2%26ACT=1%26PRT=21845,00.html](http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb_completa/0,1313,ISID=742%26IDG=2%26ACT=1%26PRT=21845,00.html). Consultado el 25 de noviembre de 2011.
- 10 SCASSO, Carpeta 1, Sección E-9. Varios. De Juan A. Scasso al Decano Americo Ricaldoni. 23 de mayo de 1950. CDI, IHA.
- 11 NOGUEIRA MARTÍNEZ, F. Y GARAT, D. (2010): *Boletines informativos ITU 1951-1972*. Publicación en CD. Montevideo: ITU.
- 12 MÉNDEZ, M. (2010): «Arquitectura para la industria turística (1933-1982)». En MEDERO, S., MÉNDEZ, M., NISVOCCIA, E. Y NUDELMAN, J.: *Arquitectura Moderna del siglo XX en Uruguay. Producción, ideología, consumo*, 32. (inédito)
- 13 MÉNDEZ, M. (2011): «Lo que el viento se llevó». En URRUZOLA, J. P., ALEMÁN, L., LEICHT, E. Y LEITES, M.: *La forma de las ciudades uruguayas*, Montevideo: MVOTMA.
- 14 LAHUERTA, J. J., cit.
- 15 Original pegado sobre cartón, tinta y lápiz. ITU-FA.
- 16 *Ibidem*.
- 17 MONTEYS, X. (1996): *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Ediciones del Serbal.
- 18 LLOBET I RIBEIRO, X. (2007): *Hilberseimer y Mies. La metrópoli como ciudad jardín*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 19 O'BYRNE, M. C. (2011): Bogotá en Chandigarh: el sector y la cuadra española. Santiago de Chile: Escuela de Arquitectura, U.C., 59-76.
- 20 *Ibidem*.
- 21 LE CORBUSIER (1933): «Défense de l'architecture». *L'architecture d'aujourd'hui*, n.º 10, 38-61. Versión castellana en LE CORBUSIER (2003): *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia (primera reimpresión). La versión en checo se puede acceder en SVÁCHA, R. (1989): *LE CORBUSIER*. Praga: Odeón.
- 22 CAPANDEGUY, D. (2005): *Gómez Gavazzo y La Paloma. Notas + documentos varios*. Carpeta conteniendo documentos fotocopiados y notas inéditas para una conferencia sobre La Paloma de los años 2004 y 2005. Montevideo. El profesor Capandeguy ha facilitado generosamente esta documentación, mucha de la cual es hoy el único rastro del legado de Gómez.
- 23 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1942): «Plan regulador y de extensión del balneario La Paloma». *Revista del Instituto de Urbanismo* (Montevideo) n.º 7, 43-53.
- 24 GÓMEZ GAVAZZO, C. (ca. 1940): «Balneario La Paloma. Una playa mansa en pleno océano». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 203 (s/d), 100-106.
- 25 MÉNDEZ, M. (2011): «1964. El debate por el Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura. Lo real y los modos de enseñanza». En

- 
- MAZZINI, E. Y MÉNDEZ, M.: *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR), 135-172.
- 26 ANÓNIMO (1942): «Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas». *Revista del Instituto de Urbanismo* (Montevideo) n.º 7, 1er semestre 1942, 75-84.
- 27 (1987): *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: C.R.C. Galería de arquitectura. Véase también Álvarez, F. (1996): «Notas para una biografía». En (1996). *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- 28 «Lote 1 de la zona 3 de la sección 1.ª en el plano de fraccionamiento del agr. Manuel Rodríguez Mujica del 24 de diciembre de 1942 inscripto en el registro de propiedades del estado con fecha 22 de marzo de 1944 con el número 486. Sup. 12 hect. 2014 mts. 66 cms. El lote está ubicado dentro del padrón n.º 15 de la 1.ª sección judicial de Maldonado». CDI-IHA.





---

**1945**

---



## BONET EN URUGUAY: MEMORIA DE UN TRIPLE EXILIO<sup>1</sup>

---

C.I.A.M.

Secretaría.-

Abril 15 de 1948.-

Señor Antonio Bonet,

Parque Lussich

Portezuelo Maldonado

URUGUAY

Mi estimado Bonet:

*Confirmando por la presente su designación de Delegado en el Uruguay y espero que el grupo se constituirá pronto y que realice una obra eficaz.-*

*Le haré llegar próximamente los documentos del último Congreso en Bridgwater, así como las actas de la última (reunión) del Consejo, que se efectuó en París hace dos semanas. Los documentos en los cuales se basará la labor para el próximo congreso le serán remitidos inmediatamente después de haberse completado definitivamente su preparación.-*

*Todavía no hemos recibido la documentación que usted nos ha anunciado para nuestra publicación, por lo que le ruego quiera enviarla sin demora, ya que debemos poner término a la recopilación del material.-*

*Me ha causado gran satisfacción la noticia del «Plan de Buenos Aires» y le hago llegar mis mejores votos por el éxito de su trabajo.- Le escribo a su antigua dirección, porque no conozco su dirección en Buenos Aires. Espero que esta carta llegue a sus manos, a pesar de ello.-*

*Le saludo amistosamente,*

*(Fdo.) S. GIEDION*

*ES COPIA<sup>2</sup>*

En su libro dedicado a resumir las tendencias de la arquitectura internacional de la posguerra en 1951, Sigfried Giedion dedica dos páginas a la urbanización de Punta Ballena y a la Solana del Mar<sup>3</sup>, del que esta carta es antecedente. Antoni Bonet, a pesar de su aparente aislamiento, supo

servirse de su amistad con Josep Lluís Sert, mejor ubicado geográficamente, para establecer un puente con aquel, su otro, anterior mundo.

No deja de ser intrigante la aparición de la correspondencia entre las autoridades del CIAM y Bonet, cuidadosamente traducida, copiada y encarpeta, entre los papeles de Gómez Gavazzo en el ITU. Cómo y cuándo llegó allí aún no se ha podido establecer. Francisco Villegas Berro, alumno y colaborador de Gómez en el ITU, trabajó en Punta Ballena con Bonet, pero ha declarado que ignora el asunto, alegando que permaneció allí hasta 1947.

Analicemos las relaciones entre los proyectos de Gómez y Bonet.

Puestos uno al lado del otro tienen un inquietante parecido. Cierto es que el arco de la franja entre la ruta y la playa, algunos ejes que se destacan en la planta general y el loteo de la sucesión de la que ambos parten son anteriores y muy determinantes de cualquier decisión de proyecto. Aun así, algunos recursos usados por Gómez de su catálogo académico (fundamentalmente el uso del esquema de ciudad-jardín) se vuelven a usar en el del catalán, del que no se tienen antecedentes que puedan confirmar su uso. Las viviendas para inmigrantes de Barcelona (1931) hechas por el GATCPAC con Le Corbusier se relacionan con la naturaleza en razón de una consigna: «une maison-un arbre». Del «Pla Macià», apenas puede mencionarse alguna traza de algo parecido en su «Ciutat del Repòs», y ya se ha remarcado la ausencia del modelo ciudad-jardín en Le Corbusier. Recordemos que Antoni Bonet era un estudiante que en 1934 ya tenía una buena relación con Sert y Torres Clavé, pero esto no es suficiente para establecer un antecedente fuerte. Punta Ballena es el primer caso en que Bonet diseña en clave *garden city*, y probablemente el último. Solo aparecen algunos dibujos parecidos en un proyecto de urbanización posterior, para Necochea-Quequén de 1952, entre los proyectos urbanísticos en Argentina, y nunca en España. Los tipos urbanos más usados por el catalán son lecorbusierianos: bloques lineales y *redents*.

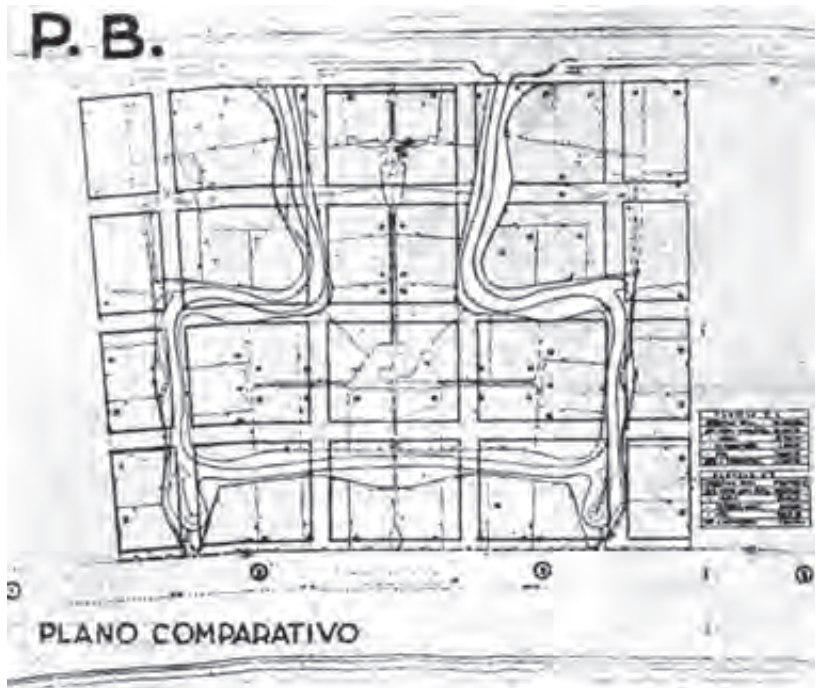
La probabilidad de que Bonet conociera a través de las herederas de Lussich el proyecto de Gómez es alta. Solo había pasado un año de la entrega de los dibujos, y tal vez ciertas ideas hubieran sido impuestas por las comitentes; Gómez había hecho al menos dos versiones del proyecto. Algunas cosas se reconocen, como el eje que conecta con la Laguna del Sauce, y que al cruzar la ruta provoca la aparición de un aparatoso «trébol» en la versión del uruguayo, y un puente con dos «semitréboles» (nunca realizados) en el catalán. Si Gómez se tomó el trabajo de

explicar el sentido de la separación de vehículos y peatones, Bonet solo le sumó el ahorro que esta solución agregaba sobre la clásica malla en manzanas cuadradas. Haciendo gala de catalanísimo *seny*, Bonet desplazó el trazado original de la actual Ruta 10 algunos metros más al norte, logrando más superficie urbanizable vinculada a la costa. Con el mismo criterio de ensanchar y aprovechar al máximo el suelo privado disponible, eliminó el paseo costero que parecía ser preceptivo en estas urbanizaciones de playa. Estas decisiones originadas en el máximo aprovechamiento —de lo que hay testimonio de su ayudante Juan Gabriel Ferreres, por si el explícito y conocido esquema de superposición de mallas fuera insuficiente— posibilitaron la aparición de una novedosa propuesta que combina la persistencia del barrio-jardín propuesto por Gómez con los criterios funcionalistas de la Carta de Atenas, y una «humanización» aaltiana que se analizará.

Otra figura que se traslada de uno al otro es la situación de los hoteles en la playa, excesivos en el plan de Gómez, y que Bonet reducirá a un solo objeto: la Solana del Mar. La aparición de la silueta de la planta de la Solana del Mar en un gran terreno de 12 hectáreas, ajeno a las curvas y contracurvas de la urbanización que ya está trazada pero que aún no ha aparecido ni siquiera administrativamente, podría ser el punto de partida para una indagatoria en las primeras trazas y su relación con el nuevo objeto a aparecer. En el expediente municipal de la Solana, esta aparece ubicada en el gran solar con un rótulo que devela que aún no ha sido aprobada la urbanización. Todo esto es ciertamente anecdótico. El mérito mayor se lo lleva Roque García, quien pudo convencer a la sucesión —armado de la propuesta de Bonet, que con paciencia había ido recogiendo las exigencias de las hermanas Lussich— de mantener la unidad catastral para una inversión de gran alcance, reuniendo capitales argentinos y uruguayos en la Punta Ballena Sociedad Anónima.

En ese acto de unidad planificada se vislumbra la intuición de Cravotto, que en 1941 había enviado sus destacamentos al lugar: los planos generales de sus estudiantes son antecedentes de los de Gómez, y de los de Bonet en segunda generación; pero probablemente el orden definitivo ya estuviese listo algunos años antes, en los planos de los agrimensores que actuaron para dilucidar las herencias.

Los senderos de control, cortafuegos, conexiones internas entre la costa, la sierra y laguna se pueden apreciar en el plano que se realizó inmediatamente después de la muerte de Lussich, en el año 1929, preparando



Carlos Gómez Gavazzo:  
«Esbozo urbanización  
área balnearia en Punta  
Ballena». Firmado, s/d,  
ca. 1943. SMA, FAMU.

Antoni Bonet Castellana:  
«Plano comparativo de  
la cuadrícula indiana»  
con el sistema de doble  
circulación vehicular /  
peatonal. De folleto de  
promoción, s/d, ca. 1948.



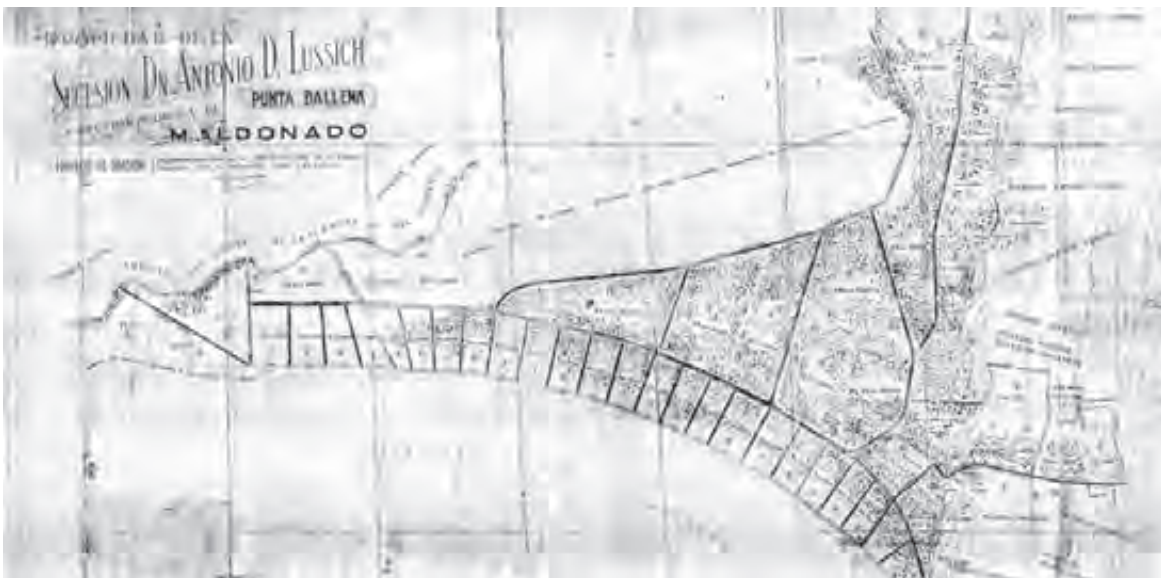
y aclarando los límites verdaderos del suelo. Sobre este plano dividió el ingeniero Cavestany la herencia, en un momento de crisis financiera familiar que aparentaba ser grave, en el proyecto de fraccionamiento ordenado por el juez de turno en agosto de 1940. Este plano, donde la propiedad original de Antonio Lussich se dividía entre sus ocho herederos, sirvió para organizar modularmente la urbanización, circunstancia que es obviamente abstracta pero real en el sentido administrativo y económico. Cuando la urbanización se diseñó, nada de esa división existió en realidad porque la propiedad original no fue tocada. Aunque no sería el definitivo, ilustraba el estado de las tensiones familiares. Con una minuciosidad casi cómica el agrimensor fue dividiendo los sectores «naturales» (playa, laguna, sierra, bosque) y adjudicándolos mediante una puntillosa numeración del uno al ocho: así, el sector playa está loteado en 24 solares, numerados en el siguiente orden, de izquierda a derecha: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, a fin de distribuir equitativamente el preciado bien de la costa, entre los arenales que lindaban al oeste con el arroyo El Potrero, y el lomo de la Sierra de la Ballena, que baja dramáticamente al mar. Igualmente son divididos en esta «lógica» los sectores de la laguna (dos paquetes) y la sierra, y otros terrenos al

Antoni Bonet Castellana: «Plano de la Urbanización de Punta Ballena». De folleto de promoción, s/d, ca. 1948.





Antoni Bonet Castellana:  
«Esquema general de  
urbanización y plan re-  
gional». De folleto de  
promoción, s/d, ca. 1948.



este de ella, así como los que quedan al norte de la ruta nacional y que serían los que conformarían la segunda etapa de la urbanización, de la que solo se realizaría uno. Adivinar la ordenación del territorio, a la luz de estos antecedentes, no parece complicado. Todo estaba dado: la estructura topográfica, la vialidad principal, los elementos de más valor expresados en el loteo menudo de la costa. Con algunos de estos solares —concretamente los de Milka y Elena—, se diseñó el «módulo» que posteriormente se repitió para extenderse<sup>4</sup>, a medida que la seducción y el «prestigio internacional»<sup>5</sup> de Bonet y las artes del promotor Roque García iban conquistando terreno. Aquí habían sido plantados los eucaliptos y pinos que formaron la primera barrera de protección contra las tormentas marinas. Dentro de este círculo de árboles creció, en lo que fuera la Ensenada del Potrero, el bosque de Lussich.

[La denominación de «bosque», transmitida por la familia Lussich a Gómez y recogida en los planos de Bonet, pervive como un mito en la poesía de Rafael Alberti.]

No debemos pasar por alto que Antoni Bonet también era un lecorbusieriano. En 1936 se alejó de Barcelona y se enroló en el estudio de Le Corbusier. Al año siguiente lo encontramos en el pabellón español de la

«Propiedad de la sucesión de Dn. Antonio D. Lussich. Proyecto de división, etc.». Plano del agrimensor Cavestany, agosto de 1940.

Exposición de Artes y Técnicas en París<sup>6</sup>. Se convocaron allí a Picasso, Miró, Alberto, Juli González y a otros artistas menos conocidos<sup>7</sup>. Para la arquitectura, un madrileño, Luís Lacasa, y otro catalán, Josep Lluís Sert, y más colaboradores entre los que estuvo Bonet, del círculo de Sert y el GATCPAC.

Simultáneamente se desarrolló en París el V CIAM, al que asistió. Ya había estado en el congreso anterior que, recordemos, se había celebrado a bordo del *Patris II*, en un casi místico viaje a Atenas.

En 1938 decidió emigrar a Buenos Aires, invitado por los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, contactados en el estudio de Le Corbusier.

Una vez radicado en la capital porteña, se identificó como agitador cultural de la arquitectura. Poseía antecedentes y credenciales: los tiempos de Barcelona, el contacto con Le Corbusier.

El objetivo sin embargo era, como se lo había comunicado a Torres Clavé, construir<sup>8</sup>. Apoyándose en Austral —para Bonet, la continuación del modelo GATCPAC— comenzó a colaborar con distintos estudios, y desarrolló una sostenida actividad profesional.

Como inmigrante debió desplegar en simultáneo estrategias de seducción y analgésicos para la nostalgia. En la memoria, principal arsenal de recursos para ambas, llevaba numerosos recuerdos.

Tenía presente y en desorden: Antoni Gaudí, Le Corbusier, el CIAM, el universo del GATCPAC y sus pobladores —Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert, AC, MIDVA...—, y un cierto «surrealismo» de propia definición<sup>9</sup>.

No debemos confundir, sin embargo, el manifiesto deseo de emular los actos de sus referentes con la memoria dañada que se deberá reconstruir a base de retazos de imágenes. Estas dos operaciones se dan simultáneamente en dos niveles de la memoria: reconstruir el pasado propio, asumir el rol de delegado. Saberse portavoz directo de la modernidad (Le Corbusier se supo «mesías») es una buena ventaja, pero por detrás pueden escurrirse otros objetos.

Lo primero (generar vínculos y aproximaciones para el trabajo) está claro en la estrategia de conquista que se concreta en la experiencia de Austral. Algunas cosas aparecen —no inconscientemente— en la selección de imágenes para el manifiesto *Voluntad y Acción*<sup>10</sup>, en el primero de los tres números de la revista: una foto de la *tour Eiffel* en construcción aparecida en el número diecisiete de *AC*<sup>11</sup>, dos imágenes de Gaudí (una chimenea de la casa Milá y las torres de la Sagrada Familia) y la misma fotografía de la iglesia de San Agustín de Ibiza que apareció en el número



dieciocho de *AC* (segundo trimestre de 1935) dedicado a la arquitectura popular<sup>12</sup>. Además, una máscara primitiva, lo que nos recuerda un par de artículos publicados en *AC* en 1935<sup>13</sup>.

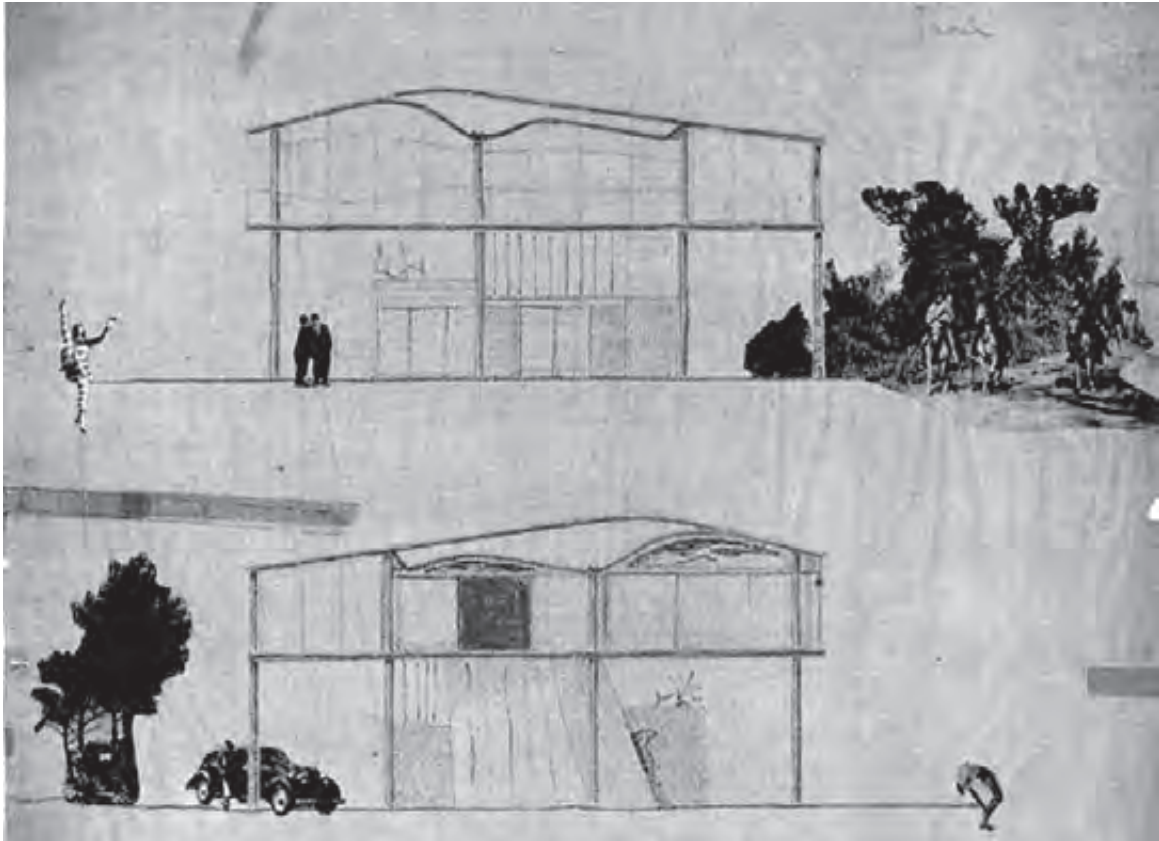
El tiempo de los *Documentos de Actividad Contemporánea* — *AC* (1931-37) coincide plenamente con los años de formación de Antoni Bonet. Este había entrado a la Escuela de Arquitectura en 1929, relacionándose con el GATCPAC, por el año 32.

Ciertamente, Bonet y *AC* se forman en el mismo tiempo, el estudiante al abrigo de la revista, colaborando en el anonimato, probablemente haciendo de fotógrafo ocasional, como lo prueban los clichés de la excursión a Grecia de 1933, una experiencia que marcó largamente su futuro.

Por lo tanto, en Bonet se superponen las experiencias, incluso compitiendo por prevalecer. Si bien veremos referentes lecorbusierianos en su obra, al mirar los proyectos domésticos y los detalles siempre emerge una matriz modernista, gaudiniana, mediterránea en un sentido fantástico, algo alejada del racional vernacularismo lecorbusieriano.

Ilustración del artículo «Surrealismo arquitectural» de Ramón Gómez de la Serna. En *Tecné*. Buenos Aires, marzo de 1944.

Iglesia de San Agustín, Ibiza. De *Documentos de Actividad Contemporánea* - *AC* n.º 18 [2º trimestre de 1935].



Antoni Bonet y Roberto  
Matta: casa *week end*  
Jaoul, hecha en el atel-  
lier de Le Corbusier, ca.  
1938. Arxiu històric del  
Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya.

---

De la experiencia parisina, Bonet se llevó sus dibujos hechos con Roberto Matta para una *Maison Week End Jaoul*, y para Lieja, de los que reconocemos sin dificultad la línea ondulada cuando reaparece en los techos de los estudios de Paraguay y Suipacha, en Buenos Aires, también en la BKF, en las Terrazas del Sel, etcétera, y volverán obsesivamente.

Fue por 1938 que se hicieron esos *collages* y dibujos en el estudio de Le Corbusier, que Antoni Bonet guardó celosamente durante cincuenta años.

Otros fragmentos de memoria se refieren a la cultura —también el cultivo— de lo popular en su país natal y el forzado constructo de antecedentes mediterráneos para la arquitectura moderna.

La bóveda de la casa en Saint Cloud, en torno de 1934-35, sintonizaba bien con la modernidad catalana, que ya exploraba en la cultura popular como referente de la arquitectura moderna, evidente en los diferentes números de los *Documentos de Actividad Contemporánea* — AC, desde 1931.

También los oficios de la construcción: albañiles y maestros construían en complicidad con los arquitectos modernos, bóvedas tabicadas para las atrevidas escaleras blancas. Por eso proyectar bóvedas después de Saint Cloud parece —casi— un mero desenlace.

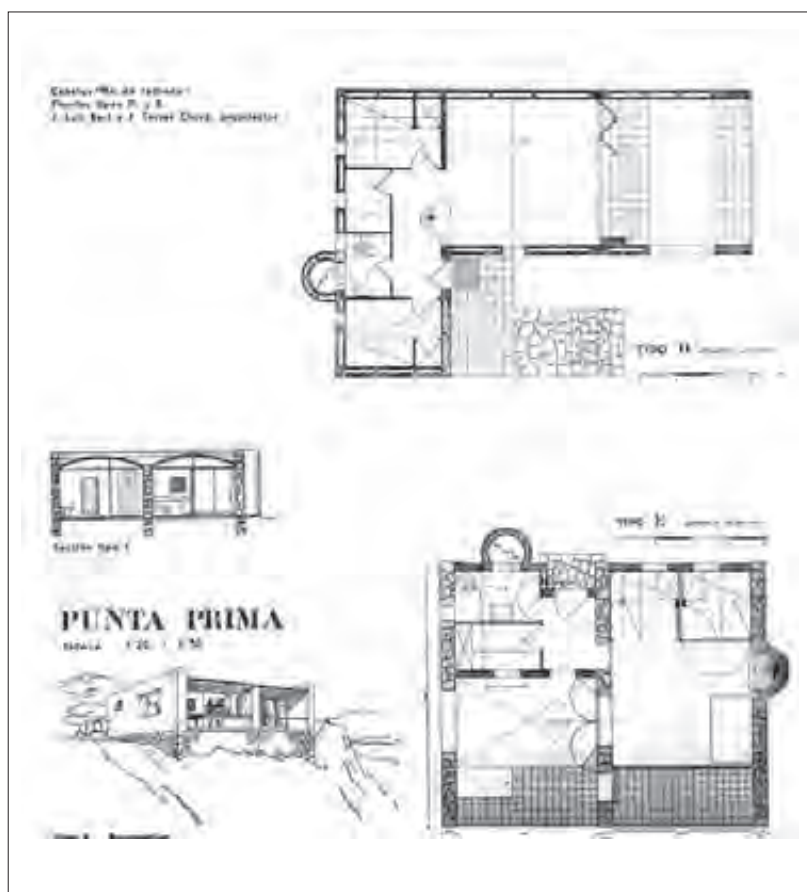
Las arquitecturas populares son publicadas en AC por su manifiesta condición de semejanza con la arquitectura moderna. Son las arquitecturas «blancas» de Andalucía e Ibiza, es la «arquitectura popular mediterránea», como se anuncia —reduciendo el campo—, en el editorial del n.º 18, de 1935<sup>14</sup>.

En este mismo número, vale la pena detenerse en el artículo sobre las «Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna». Se construye allí una teoría sobre la simplificación decorativa «impuesta» por el Mediterráneo, de tal forma que la arquitectura moderna no puede ser más que una creación meridional. Se pregunta el cronista: «Luego, ¿por qué se ha llamado germánica a la arquitectura moderna?»<sup>15</sup>.

«La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye esta nueva arquitectura. La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!»<sup>16</sup>

La arquitectura mediterránea —la seleccionada, al menos—, es un antecedente figurativo de la moderna: sin decoración, con los techos planos y, sobre todo, blanca.





Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé: «Casetas «fin de semana»». De *Documentos de Actividad Contemporánea* - AC n.º 19 (3er trimestre de 1935).

Vivienda en Ibiza, relevamiento de E. Heilbronner. De *Documentos de Actividad Contemporánea* - AC n.º 21 (1.º trimestre de 1936).



Estamos lejos de la taxonomía sistemática, científica, aestilística de un Fernando García Mercadal que fue, en Madrid, de los primeros portavoces visibles de las tendencias de los veinte. Este posicionamiento no fue impedimento para publicar *La casa popular en España*, de título (y contenido) tan poco «moderno», en 1930<sup>17</sup>. Bonet Correa, en el prólogo a la edición facsímil de 1981, discute la aparentemente insólita cohabitación del populismo y la modernidad en García Mercadal («la doble faceta vanguardia/casticismo»<sup>18</sup>: las palabras escogidas dramatizan la distancia ideológica).

Sin embargo, no debe extrañar el interés antropológico<sup>19</sup> de este arquitecto que, partiendo de algunos manuales de geografía, pone especial empeño en la explicación racional (¿o debe decirse definitivamente «racionalista»?) de las formas «folclóricas» (sic). Baste leer su bibliografía.

Pero la mirada de los arquitectos de AC es formalista, busca semejanzas y paralelismos de la tradición con la arquitectura que debe hacerse según los modos modernos.

Por ejemplo, este comentario sobre un «cortijo en la provincia de Cádiz»:

«El blanqueado a la cal unifica la variedad de masas y de formas de tejados y el conjunto heterogéneo de diferentes pendientes, alturas y formas de cubiertas.

Obsérvese la excelente situación del pozo que cuenta como elemento decorativo sobre el fondo liso de la pared posterior»<sup>20</sup>.

Cilindro sobre fondo liso: vale la pena retener este comentario. Encontraron en Le Corbusier un aliado prestigioso en esta tendencia; y posiblemente España, África y Sudamérica hayan tenido alguna circular influencia en el proceso: arquitectos de la periferia que imitan al arquitecto de la metrópoli que imita las arquitecturas —anónimas, es cierto— de los países de la periferia. ¿No le tocó a la BKF, acaso, el apodo de «sillón africano»<sup>21</sup>, en Uruguay?

Fue por 1938, entonces, cuando Antoni Bonet aceptó marchar al sur. Con él se llevó la revista AC, compañera de ruta el resto de su vida. Además, la fascinación por las líneas puras y blancas de las construcciones mediterráneas que reseñaba la revista, Gaudí, y el surrealismo. Y más: su experiencia a la vera de Sert y Torres Clavé, del que el episodio de las casas para fin de semana en Garraf fue protagónico en su devenir futuro. Allí los arquitectos habían inventado una ducha de planta casi circular que resalta del volumen, tal como aquellos aljibes gaditanos o los hornos de las casas ibicencas relevadas por Raoul Haussmann y Edwin Heilbronner





publicadas seis meses después que las casas de fin de semana, en el número 21<sup>22</sup>. No hay que olvidar tampoco la casa de Le Corbusier en Vevey, cuyo estudio minucioso se revela continuamente.

Bonet recurría a todos estos tópicos cultivados desde la vanguardia catalana. El último encuentro, en el Pabellón de París (1937), fue como un postrer destello de los protagonistas de la modernidad española que el arquitecto se llevó consigo, una fuente que guardó en su memoria para utilizarla como catálogo de figuras. Es la despedida de Sert, y también de Miró, Picasso, etcétera. Con todos ellos compartió amistad de exiliado: ocasional y lejana, pero intensa.

En Buenos Aires Austral fue la continuidad de su formación barcelonesa. El entorno de este grupo y su revista son el espacio en el que Bonet se desarrolló a su llegada. Los pocos números tuvieron, sin duda, un aire mediterráneo, dicho esto sin olvidar a los autores locales ni al ambiente justamente austral. Primitivismo y cultura popular dan la textura predominante de los diseños (filtrados, como vimos, por las puntualizaciones ideológicas de AC), más que el mecanicismo de la modernidad más metálica explorada en algunas contadas ocasiones.

También aparecía en el manifiesto de Austral la vitalidad inconsciente de lo onírico, aunque todavía sin señas definidas; surrealismo, por tanto, al menos, en el dibujo de la línea. Arp, Dalí... quizás más directamente Miró, al que había visto de cerca.

Como una de estas mismas líneas continuas, cada diseño es preámbulo de otros: a la BKF (salida de una primera colaboración entre Bonet y sus

Sillón BKF, 1939.

Silla de jardín para la Solana del Mar, ca. 1949.

«Anteproyecto para viviendas rurales. Zona templada». En «Austral» n.º 2, encartado en *Nuestra arquitectura* n.º 9. Buenos Aires, septiembre de 1939.

amigos de París, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy) le contestará la silla del jardín de la Solana —siete años después—, en el mismo hierro retorcido pero aun más mironiana.

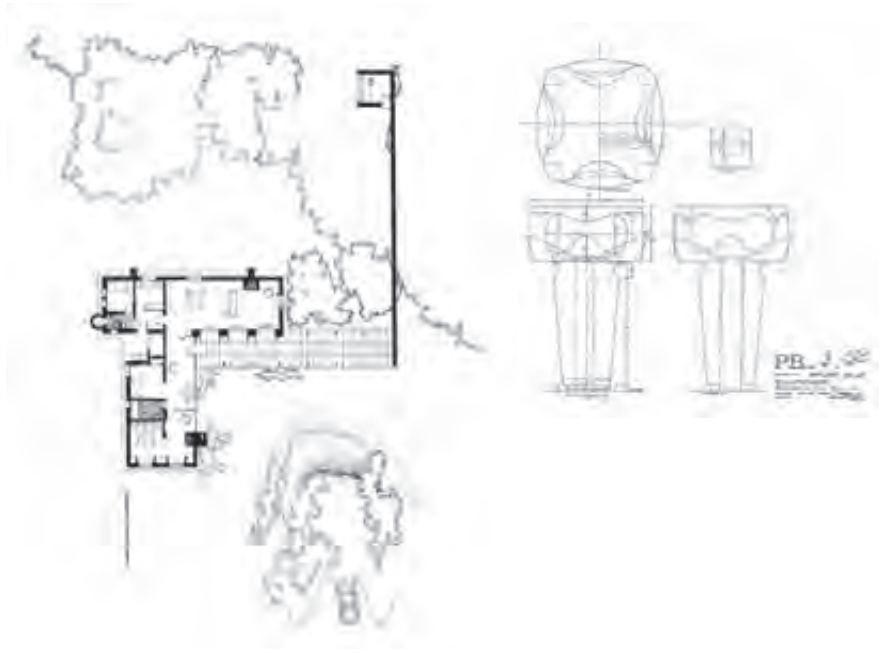
Las bóvedas se suceden en intentos sucesivos, combinando los experimentos de Le Corbusier (este, al fin y al cabo, es quien legaliza las licencias de folclorismo<sup>23</sup>), con las casas en Garraf de Sert y Torres Clavé, de donde parecen surgir las casas en Martínez (Buenos Aires), hechas en colaboración con Jorge Vivanco y Valerio Peluffo. Antes, primera y declaratoria, la construcción de los estudios para artistas en Paraguay y Suipacha, con Horacio Vera Barros y Abel López Chas, en la que la ondulación del techo es literalmente de los *collages* de la Jaoul del 37, que a su vez es de la escuela de la Sagrada Familia.

De las casas de Garraf se derivan también, y en sucesivas combinaciones, las casas rurales para la Argentina publicadas en *Austral*, de las que La Gallarda —la casa en Punta del Este para Rafael Alberti y Teresa León— toma los techos. En esta se retoma otra vez el duchero cilíndrico, heredero de los experimentos de Garraf sobre los hornos ibicencos y los aljibes gaditanos. Miradas laterales a la obra de Roberto Champion también se revelan en La Gallarda<sup>24</sup>. La capacidad de absorción y adaptación en Bonet es alta, casi un método compositivo.

La bóveda tabicada catalana fue convocada otra vez en Punta Ballena, al encontrarse con un joven Eladio Dieste. La técnica, en realidad, es una excusa y, sin prestar la atención debida a la novedad —la cerámica armada que acababa de inventar el ingeniero tratando de interpretar los imprecisos recuerdos del arquitecto—, este tapa las bóvedas con un ondulante pretil que reproduce las cubiertas de las casas de Martínez, en Buenos Aires, con pocas diferencias. Las bóvedas de Dieste en la Berlingieri resultaron demasiado esbeltas y nunca hubo en Bonet la intención de mostrar ninguna novedad técnica.

El arco es, al menos hasta La Ricarda, en El Prat, ya en los sesenta, la forma de dibujar una línea sinuosa en el perfil contra el cielo, intentos persistentes de reconstruir «aquella» casa Jaoul. Es, de hecho, una combinación de Martínez y Berlingieri, la depuración de maneras de hacer en el camino al regreso.

Cuando la bóveda parezca agotar su capacidad evocadora —o cuando, de vuelta en casa, ya sea innecesario—, se ha de girar y, patas arriba, se convertirá —en la casa Cruylles, 1967— en unos cuernos de toro que otra vez nos recuerdan ciertos surrealismos ibéricos. Pero no desatendamos



al propio arquitecto, que aclara que la forma de las bóvedas troncocónicas —las reales, casi ocultas detrás de un elevado muro— reproducen, en una distorsión escalar también surrealista e irónica, la forma exacta de las tejas.

Centremos nuestra atención otra vez en Punta Ballena. Probablemente 1945 fue el año en el que Bonet comenzaba a trabajar completamente solo. Hasta ese momento los trabajos se habían producido en colaboración: Kurchan y Ferrari Hardoy, Peluffo y Vivanco, entre otros<sup>25</sup>.

El proyecto de Punta Ballena se hizo literalmente de forma aislada. Junto a su esposa Ana María Martí se mudaron a una casa entre los árboles del bosque inventado por Antonio Lussich. Allí permanecieron al menos un año en casi completa incomunicación<sup>26</sup>.

Los colaboradores seleccionados fueron un ayudante argentino (Gabriel Ferreres) y algunos jóvenes uruguayos: Adolfo Sommer y Francisco Villegas Berro, un ex alumno de Gómez, recién graduado.

En contacto directo con buenos artesanos y constructores, Bonet puso manos a la obra con su memoria por biblioteca fundamental.

Antonio Bonet: planta de «La Gallarda», Punta del Este, 1945. De ORTIZ, F. F. Y BALDELLOU, M. A.: *La obra de Antonio Bonet*. Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.

Diseño para chimeneas de ventilación de la Solana del Mar, descartado, 1947. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



Algunos recuerdos ya se habían convertido en obsesiones, como la *volta* cubierta de tabiques conejeros de rasilla\*<sup>27</sup> en los techos.

La invocación a Gaudí se hizo más evidente en los diseños para la azotea de la Solana, en la que se recrean chimeneas con forma de calavera y monstruosidades zoomorfas revestidas de *trencadís*, finalmente no construidos en su versión primera. Estos objetos de la memoria volverían en ocasiones diversas, hasta el final: se hicieron presentes en La Ricarda, dibujada en Buenos Aires, y en otras obras españolas como la jujolesca casa Balañá, poco publicada.

Y volvieron a aparecer en el trazado de la urbanización. Se da por consagrada la versión de que en Punta Ballena las sinuosidades de las calles y los esfuerzos del dibujo por aparecer naturalista, e incluso orgánico, provienen de la «humanización» de los principios de la Carta de Atenas, aquellos que, particularmente, establecen la especificidad extrema de los flujos de tránsito.

La fotografía que se hizo Bonet con Alvar Aalto en el Patris II y algunas citas más literales en la Solana parecen evidenciar —en el arco de diez años— más que un vínculo estrecho, una mirada nostálgica, una suerte de afecto y deferencia. Los enlisonados «finlandeses» de los paravientos que coronan la Solana hacen de guiño transatlántico, de llamado de recuerdos. La Villa Mairea, el pabellón de Nueva York, son obras contemporáneas: no es absurdo plantearse una relación que no es imitación gratuita sino

---

\* «Empalomado» en la jerga constructiva rioplatense. Este término es utilizado por Eladio Dieste en su primera presentación de la cerámica armada.

---

Fachada posterior de los dormitorios de la casa Berlingieri. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

---

Casa Berlingieri, bóvedas de cerámica armada. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

---



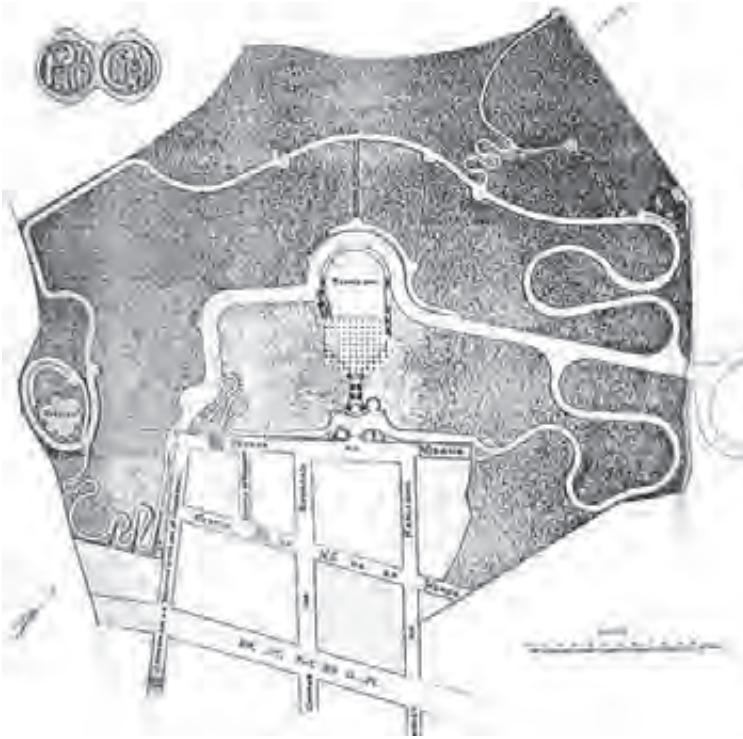
compromiso con una amistad lejana. El texto aaltiano<sup>28</sup> también era reciente, aunque no se sepa si Bonet lo conocía en ese entonces.

Humanizar es, entonces, suavizar, doblar, curvar.

El argumento antirracionalista es enunciado por él mismo: «Aproveché estos tabiques para crear un efecto contradictorio con el racionalismo muy puro de aquel entonces»<sup>29</sup>.

A este universo de recuerdos que aparecen en Punta Ballena se agrega Gaudí en un aspecto imprevisto. Con él también se retrató Bonet en 1949, de paso por Barcelona para Bérgamo, en las azoteas de la casa Batlló. Quizás haya que forzar algo los supuestos, a falta de evidencias documentales, y trabajar tan solo con las morfologías. Coloquemos juntas las plantas del Park Güell y de la Urbanización de Punta Ballena: la similitud es evidente. La figura se completa combinándose con los dibujos de Gómez para una ciudad-jardín que las Lussich ya habían aprehendido.

Casa Batlló, plancha de contactos del negativo correspondiente a la visita de Antoni Bonet y Ana María Martí a Barcelona, 1949. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



Un eje norte-sur centra las entradas respectivas, así como la ubicación de los servicios generales. En Barcelona, la plaza, el mercado, las casas de los cuidadores; en Maldonado, la Solana del Mar, algo desplazada del eje cívico, y otros servicios apenas borroneados. Una red de calles se desenrosca a partir del eje, provocadas las curvas, en un caso, por las fuertes pendientes, justificadas en el otro por una supuesta economía vial. El plano topográfico del lugar, excesivamente detallado —dunas móviles en su mayoría, solidificadas en el dibujo en un esfuerzo desmedido por lograr una imagen justificante—, nos delata las inquietudes de Antoni Bonet. Los puentes son las consecuencias últimas de ambos; en el Park Güell otra vez la topografía que se domestica, en Punta Ballena el suelo es causa insuficiente y se apoya en los principios de la Carta de Atenas (superpuesta a la trama de la ciudad-jardín que aportara Gómez): separación de los automóviles y los viandantes.

Antoni Gaudí: planta del Park Güell, Barcelona. De LAHUERTA, J. J. [1992]: *Antoni Gaudí*. Milano: Electa.





Un detalle más refuerza la teoría de Punta Ballena como recordatorio del Park Güell. Es Bonet quien sugiere la entrada «marítima» a la posada —y, por tanto, a la urbanización—, colocando la puerta principal orientada hacia el mar.

La llegada desde la playa, subiendo la escalera e introduciéndose en la recepción, termina reproduciendo literalmente la entrada al Park Güell por la escalera del dragón, bajo la cornisa-banco del mercado de Gaudí.

Hay que agregar que la playa es llana y difícilmente pueda uno desembarcar para subir, con las maletas en la mano, arena en los zapatos, y el sol en la frente, la escalera de granito que lleva a la recepción de la posada, forzosamente formal, con mostrador y campanilla, desde la que se divisa el horizonte del mar.

La cornisa excesivamente clásica de la Solana es además el límite de una pista de baile en la azotea, de la misma forma que sobre el mercado se ubica la plaza de la urbanización —no olvidemos su destino original— del Park Güell. Al igual que en Barcelona, el límite no lo impone la barandilla habitual sobre la que apoyar los codos. Allí es un banco que nos aleja de la altura, cambiando el sentido de nuestra atención, obligándonos a mirar al centro, a la plaza o teatro donde se baila sardana. En la Solana la

Propuesta de Antoni Bonet para las ampliaciones de la urbanización de Punta Ballena. Lápiz blando sobre copia heliográfica, fecha 13 de agosto de 1947. Colección particular.

La Solana del Mar desde la playa, s/d, ca.1950. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



pista de baile se traza circular, ¿acaso evocando aquella danza? Apenas un piso blando, de tierra plantada de flores, nos avisa que estamos acercándonos peligrosamente al borde. No podemos perder el paso en este baile metafísico.

La cornisa no está apoyada sobre las columnas neogriegas del Güell, sino en el estriado que dibujan los parasoles de la fachada menos asoleada del edificio. Pero por detrás se colocan rítmicamente los pilares delgados y redondos, cuyo finísimo encofrado facetado les da, ciertamente, acento clásico.

Ambas terrazas miran al mar, en el sur.

Punta Ballena desde la azotea de la Solana del Mar, s/d, ca. 1950. Arxiu històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



## NOTAS

- 1 Fragmentos de este capítulo se han tratado en NUDELMAN, J. [2008]: «La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet». En *LARS, cultura y ciudad* (Valencia), n.º 13 (diciembre 2008), 32-41. GONZÁLEZ-ARNAO, A. Y NUDELMAN, J. (1996): «Naturaleza y artificio en Punta Ballena». En ÁLVAREZ, F., PICH AGUILERA, F. Y ROIG, J. [coordinadores] (1996): *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 52-57. NUDELMAN, J. (2010): «La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este». En *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas del congreso internacional. Pamplona 6/7 de mayo 2010*. Pamplona: T61 Ediciones S.L., 269-278.
- 2 Sigfried Giedion a Antonio Bonet, 15 de abril de 1948. ITU.
- 3 GIEDION, S. (1951): *CIAM. A decade of new Architecture / Dix Ans d'Architecture contemporaine*. Zúrich: Girsberger, 212-213.
- 4 GONZÁLEZ-ARNAO, A. Y NUDELMAN, J.: Entrevista con Juan Gabriel Ferreres, julio 1992. Inédita.
- 5 DEL CASTILLO LUSSICH, N. (1993): «Antonio Dionisio Lussich». En *Almanaque 1994 del Banco de Seguros del Estado* (Montevideo).
- 6 BONET, A. (1987): «El CIAM y la estancia en París». En: *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: CRC. Galería de arquitectura, 40. Véase también ÁLVAREZ, F. «Notas para una biografía». En *Antoni Bonet...*, cit., 58.
- 7 ARENAS, M. Y AZARA, P. (curadores) (1986): *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Area de Cultura. Publicacions.
- 8 Antonio Bonet a Josep Torres Clavé (1938). En ÁLVAREZ, F. Y ROIG, J. (1999): *Bonet Castellana*. Barcelona: Edicions UPC, Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny ETSAB, 170-171.
- 9 ROIG, J. (1996): «Relacions creuades. Reflexions sobre l'arquitectura domèstica d' A. Bonet». En *Antoni Bonet...*, cit., 58-69.
- 10 BONET, A., FERRARI HARDY, J. Y KURCHAN, J. (1939): «Voluntad y Acción». En *AUSTRAL* n.º 1. Separata de *Nuestra Arquitectura* (Buenos Aires), n.º 6 (junio 1939).
- 11 ANÓNIMO (1935): «Precursores de la arquitectura moderna» [artículo editorial]. En *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n.º 17 (1er trimestre 1935), 15. Edición facsímil (1975): *AC / GATEPAC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili (las notas sobre los Documentos de Actividad Contemporánea están referidos este. Las páginas indicadas son las de cada ejemplar). La Tour Eiffel aparece en la página 17, y en la página 19 tres fotos de La Pedrera. La foto que aparece en *Austral* es desde otro punto de vista. Esta ilustró el artículo de Ramón Gómez de la Serna «Surrealismo arquitectural» en *Tecné* (Buenos Aires), marzo 1944.
- 12 *AC*, n.º 18 [2º trimestre 1935], 35.
- 13 MONTANYÁ, LL. (1935): «El arte de los primitivos de hoy», y BRUGUERA, I. (1935): «Los primitivos pre-colombinos». En *AC*, n.º 17 (1er trimestre 1935), 35-42. Ver a propósito: LAHUERTA, J. J. (1999): *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*. Teruel: Museo de Teruel. Particularmente el capítulo 6: «Instantáneas de viaje».
- 14 *AC* n.º 18 [2º trimestre 1935], 33.
- 15 *Ibidem*, 31.
- 16 *Ibidem*.
- 17 GARCÍA MERCADAL, F. (1981): *La casa popular en España. Prólogo de Antonio Bonet Correa*. Barcelona: Gustavo Gili. Facsímil de la edición de 1930.
- 18 BONET CORREA, A. (1981): «García Mercadal y la arquitectura popular». En GARCÍA MERCADAL, F., cit., XIX.
- 19 Tanto Bonet Correa como otros autores coinciden en marcar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, y el ambiente de la Residencia de Estudiantes. GUERRERO, S.: «Arquitectura y arquitectos en la Residencia de Estudiantes». En revista *Residencia* n.º 8 (junio 1999), <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/guerrero.htm>. SAMBRICIO, C.: «Arquitectura, residencia y exilio». En revista *Residencia* n.º 8 (junio 1999), <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/sambricio.htm>. Del mismo autor: «Prólogo a la edición española». En WINGLER, H. M. (1975): *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili.

- 20 ANÓNIMO (1935): «Un cortijo en la provincia de Cádiz». *AC* n.º 18 [2º trimestre de 1935], 24.
- 21 Dice Fernando Álvarez: «Evocador de la actitud colgante de las hamacas primitivas», ÁLVAREZ, F. (1999): «Sobre las relaciones entre arquitectura y mueble». En *Antoni Bonet...*, cit., 13-23.
- 22 HAUSSMANN, R. Y HEILBRONNER, E. (1936): «Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza». En *AC* n.º 21 [1er trimestre 1936], 11-23.
- 23 Ver las cartas cruzadas entre Le Corbusier y Domingo Escorsa, en: Gulli, R. (2001): «La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier». En (2001): *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 73-85; y «Documentos», en VICENTE GARRIDO, H. [director] (2007): *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de Vivienda, 275-277.
- 24 CHAMPION, A. (1945): «Casa de estancia». *Nuestra Arquitectura* [Buenos Aires] n.º 8 (agosto 1945), 298-300.
- 25 KATZENSTEIN, E., NATANSON, G. Y SCHVARTZMAN, H. (1985): *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio editora. En la catalogación figuran algunas obras realizadas en solitario anteriores a Punta Ballena, aunque posiblemente Bonet no pudiera abstraerse totalmente de su entorno porteño. La coautoría de Gabriel Ferreres en Punta Ballena señalada en este mismo documento no puede ser considerada hasta muy avanzados los trabajos, según entrevista de 1992, cit.
- 26 *Naturaleza y artificio en Punta Ballena*, cit.
- 27 DIESTE, E. (1947): «Bóveda nervada de ladrillos 'de espejo'». *Revista de Ingeniería* (Montevideo), año XLI, n.º 473 (setiembre 1947).
- 28 AALTO, A. (1977): *La humanización de la arquitectura*. Madrid: Tusquets. Texto original de 1940, según la misma fuente.
- 29 KATZENSTEIN y otros (1985), cit. Los textos en bastardillas de este libro provienen de los dichos de Bonet en una entrevista de Natanson y Schwartzman de 1978, 42.



---

**1952**

---



## CARLOS GÓMEZ GAVAZZO Y LA REVOLUCIÓN DIDÁCTICA DE 1952

---

*«Ha sucedido ya, como queda expuesto, un proceso de transformación en la enseñanza de Facultad. Un proceso que no ha sido lento y en el cual, tal vez por reacciones propias de la época, se ha conseguido mucho de bueno pero también se ha perdido bastante de lo anterior que en manera alguna se ha podido superar.*

*Así se fueron los esquicios y se perdieron los ejemplos clásicos; luego se perdió la fe en la cátedra y hasta a nuestro gran Maestro se le discutieron sus correcciones, poniendo en tela de juicio su elocuente sabiduría y de esto fui testigo.*

*Volviendo sobre lo andado se le rehabilitó en parte, pero ya una nueva etapa había comenzado levantándose sobre bases desde luego prácticas pero no del todo ciertas. Las continuas modificaciones que se impusieron a los nuevos planes revelan la existencia dentro de la Facultad, de un espíritu fervoroso de superación, pero al mismo tiempo confirman lo dicho.*

*Aprovechando esta oportunidad y en memoria de aquel que me enseñó a develar los secretos de la espacialidad y a quien nunca me atreví a discutirle una enseñanza, he pretendido con este trabajo, abrir de nuevo el campo para que pueda surgir otra vez lo que siempre hubo de cierto y que jamás se negará.»*

*Carlos Gómez Gavazzo [marzo 30 de 1943]<sup>1</sup>*

Diez años después de su contacto con Le Corbusier, Gómez escribía en tono conservador una llamativa defensa de «Monsieur Carré» y, más notable aun, del sistema tradicional de enseñanza de la Facultad: esquicios, clasicismo, cátedra.

Llamativa y contradictoria, obviamente, por la historia oficiosamente aceptada sobre Gómez (su liderazgo moderno, progresista y anticlasicista) que este y otros fragmentos de su tesis del 43 desautorizan, amén de su propia arquitectura.

Lo que Gómez parece estar rumiando desde 1933, explicitado en la tesis diez años después y concretado en 1952, es una alternativa a la fragmentada

enseñanza de proyectos de la Facultad uruguaya —hasta ese momento a imagen de la *École des Beaux Arts*, con mutaciones circunstanciales— mediante la unificación de todas las cátedras de proyectos en una sola: el taller vertical, un espacio único donde toda la arquitectura —integralmente: a todas las escalas— fuera proyectada, discutida y analizada. Terminaría, lógicamente, por asimilar y hacer desaparecer cuatro de los cinco cursos de Teoría de la Arquitectura del Plan 52, innecesarios por la integración de la praxis con la teoría en una sola disciplina. El «taller» (nombre sin duda con adherencias tradicionalistas) es una subespecie de «logia», omnipresente, presidida por un maestro y en la que los aprendices, organizados jerárquicamente, se instruyen unos a otros (lo que se hereda del sistema de «negros» de la academia, vigente en Uruguay hasta los años de la digitalización de las técnicas de dibujo).

En esta tesis Gómez hizo una inequívoca defensa del clasicismo y de la tradición, tal como se lee en el acápite. Reclamar clasicismo y esquicios en 1943 ya era bastante llamativo. No lo es tanto, si lo ponemos sobre el fondo del orden y la precisión matemática del persistente neoplatonismo lecorbusieriano: ya hemos visto a Le Corbusier convalidando la academia uruguaya, elogiando a Agorio y a Carré («gran Maestro») y, sin duda ya, confirmando en Gómez la absoluta certeza de los buenos ejemplos clásicos. Si Le Corbusier tomaba la acrópolis de Atenas como paradigma espacial, el estudio de la antigüedad podía ser preceptivo.

Y sin embargo todavía se superponen en la propuesta otros ingredientes, particularmente la sensibilidad medievalista (orgánica, sitteana) y el cientifismo provenientes, ambos, de Cravotto: una mezcla contradictoria que va terminar por dividir a los profesores de la Facultad uruguaya por mucho tiempo.

No son tan obvias las contradicciones si consideramos su biografía y nos desembarazamos, simultáneamente, de otro lugar común: la leyenda que ha hecho de Gómez el promotor de los más radicales principios modernos en el Plan de Estudios de 1952 a través de su interpretación de la *grille* CIAM. Dos leyendas en realidad, ya que la segunda —la modernidad radical del Plan— se basa fundamentalmente en los enunciados políticos de su Exposición de Motivos, redactada por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, en donde se describe una situación previa de la que pocos han discutido su veracidad. La acusación de ausencia de vínculo con la realidad social y la aceptación casi incondicional del compromiso productivo moderno (léase Bauhaus interpretado por la historiografía «moderna»;



Gropius y Giedion son los únicos nombres propios mencionados) veló convenientemente la obsesión de los viejos profesores por los significados, la expresión, la espacialidad, la materialización y adecuación de la arquitectura a la cultura y su época, reduciéndolos a una caricatura posteriormente devenida en chiste. Lo que finalmente nos llega es el rumor de ridiculizados títulos de «temas» de proyectos que justificarían aquella propuesta teóricamente revolucionaria y que servirían como palanca para lograr un programa que, contrapuesto, vinculara la Facultad a la realidad.

La modernidad del Plan del 52 se expresó claramente en sus propuestas de futuro, implicando por la negativa una frivolidad del plan anterior poco verificada: «La arquitectura es un arte vital; no es desahogo, ni pasatiempo, ni capricho»<sup>2</sup>. Esto implica afirmar que, hasta ese momento, la arquitectura era un arte muerto, desahogo de artistas románticos, pasatiempo de diletantes o capricho arrogante. La expresión del carácter y un *zeitgeist* bien aprendido fueron caricaturizados: «El eclecticismo reinante no es más que una manifestación de la diversidad de conceptos vigentes en la época, o de la ausencia de conceptos»<sup>3</sup>.

De álbumes de proyectos seleccionados entre 1943 y 1948 podemos inferir las tendencias en esos años y el panorama es ciertamente ecléctico. Se trata de arquitectura gótica, como se ha dicho, pero también algunas otras características que, con pocas excepciones, pueden resumirse en tres. Una fuerte corriente de dibujos algo románticos y expresionistas,

Curso Superior de Composición Decorativa: La Catedral de La Paz, 1943. Trabajo del alumno José Scheps, perspectivas. CDI, IHA. Inédito.





Un pabellón de caza, 1943. Trabajos de los alumnos Cristina Andreasen (Taller Rocco), Raúl Defranco (Taller Vigouroux), C. A. García Suarez (Taller Gómez Gavazzo), J. F. Orrico (Taller Vigouroux). CDI, IHA. Inéditos.

perspectivas dramáticas de fuertes claroscuros, que representan en general grandes edificios. Se hace muy evidente en los cursos de Composición Decorativa; la presencia de Piranesi se adivina con facilidad<sup>4</sup>, y lo gótico está por todos lados. En un proyecto de José Scheps podemos apreciar lo sublime en la técnica —carbón—, la sensibilidad y la decoración gótica. También hay tendencias marcadas sobre la monumentalidad, visibles por ejemplo en el concurso del Faro de Colón; en tercer lugar, es notable la presencia de un estilo «heimat», arquitectura de poca escala, doméstica, titubeando entre lo folclórico y lo vernáculo, de un aspecto wrightiano muy vulgarizado: techos inclinados con cubiertas de tejas, muros rústicos de ladrillo y piedra que, en un futuro muy cercano, fueron estigmatizados violentamente. Prueba de lo inocuas que estas formas eran para los protagonistas en ese momento es un ejemplo del propiamente moderno Taller Gómez Gavazzo.

Alguna arquitectura, por otro lado, más clasicista, algo germánica, en la línea de Schinkel, aunque a veces se mixtura (como en un «instituto de

humanidades» proyectado por Serralta en el Taller Vilamajó) con otros gustos, en este caso importado del sur de España por el director del taller.

La persistencia de aquella evidente influencia alemana —hablamos ahora del pabellón de caza; quizás debamos revisar *Moderne Bauformen* de la época nacional-socialista— será cuidadosamente purgada por los escritores de la historia de la arquitectura uruguaya, salvo por Artucio, al que sus sucesores no prestaron la atención debida.

Una tendencia interesante se configura en torno a los nuevos programas de vivienda en altura, que se vuelcan unánimemente al lenguaje moderno.

Finalmente, hay algunas excepciones que aparecen en términos de modernidad, a veces más lúdica, en ocasiones más radical. Cualquiera de los dos casos que se presentan aquí tienen coartadas programáticas: el caso de Antonio Cravotto, que en su «entrada a un parque de diversiones» literalmente juega con lenguajes que recuerdan a Melnicov y otros; y un proyecto de Carlos Clémot que aprovecha el protagonismo de la máquina (un local de reparación y venta de automóviles) para apostar a lenguajes más «maquinistas», donde el análisis de la actividad actúa como coartada.

Todas las tendencias tienen lugar, y están representadas por arquitectos internacionales publicados en las revistas recibidas. Si Tony Garnier publicaba una isla romántica<sup>5</sup> en *L'Architecture Vivante*, una revista que sin dudas apostaba a lo moderno, ¿qué argumento podría interponerse en la lejanía contra esa evidencia? Por tanto, la monumentalidad está en el menú, y se consume.

Pero, aun más: ¿cuán lejos del mundo real estaba aquella Facultad de la primera mitad del siglo XX? En todo caso, ¿cuál era la manera de mirar esa realidad y, por tanto, de qué orientación ideológica, de qué signo político? Debemos recalcar que la fusión de la arquitectura con la política se impone por las generaciones de la posguerra, y es la esencia de la operación de 1952.

Anotemos seguidamente algunas direcciones en este intento «prehistoriográfico» de dilucidar los problemas políticos suscitados en torno a la enseñanza de la arquitectura mediante una lectura transversal de las revistas uruguayas más trascendentes publicadas en el tiempo que media entre la graduación y viaje a Europa de Carlos Gómez Gavazzo en 1933, y el cambio que supuso el Plan de Estudios, del que fue principal protagonista.

Un análisis paralelo de los contenidos y tendencias de *Arquitectura*, *CEDA* y *Anales de la Facultad de Arquitectura* —respectivamente los órganos de prensa gremiales de arquitectos y estudiantes, y el portavoz oficial de las



autoridades de la Facultad en el período— da cuenta de los vaivenes, presiones y otros avatares que ayudan a entender la evolución hacia el 52. La inclusión de *Revista del Instituto de Urbanismo*, en la que Mauricio Cravotto es la figura dominante, también es necesaria, ya que se configura como el campo de acción más novedoso, y Gómez está involucrado desde el principio.

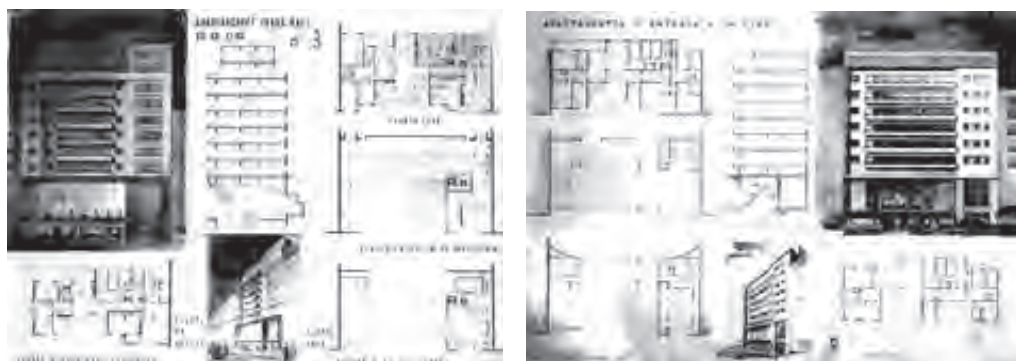
*Arquitectura* es la revista más antigua (el primer número data de setiembre de 1914); en 1932 ya iba por su número ciento setenta. De ese año es, justamente, la primera entrega de *CEDA*. La *Revista del Instituto de Urbanismo* llegó en 1937 y el primer número de los *Anales de la Facultad de Arquitectura* apareció en 1938.

## ARQUITECTURA: EDUCACIÓN, CORPORATIVISMO Y POLÍTICA

Durante el período que estamos considerando (las décadas de los treinta y cuarenta) la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay divide la atención, con acentos alternativos según la dirección, en tres temas: el ascenso corporativo, la enseñanza y la difusión de obras de arquitectura, con especial énfasis en la de sus asociados, y menos veces en novedades del extranjero.

El primer lugar lo ocupan las cuestiones gremiales, especialmente la reivindicación corporativa frente a los ingenieros y la reglamentación de la profesión (planes y ordenanzas en lo municipal, en las pretensiones de colegiación y en el campo estrictamente productivo, como la Ley de Propiedad Horizontal, reivindicada durante veinte años). Estos temas

Un pabellón de caza, 1943. Trabajos de los alumnos Luis Santamarina (Taller Ruano), Carlos Viola (Taller Vigouroux), José Mieres (Taller Gómez Gavazzo). CDI, IHA. Inéditos.



se destacan entre los años 1936 y 1940, y ocupan densamente el espacio ideológico hasta su sustitución por el paradigma «social» de los años cincuenta en adelante<sup>6</sup>.

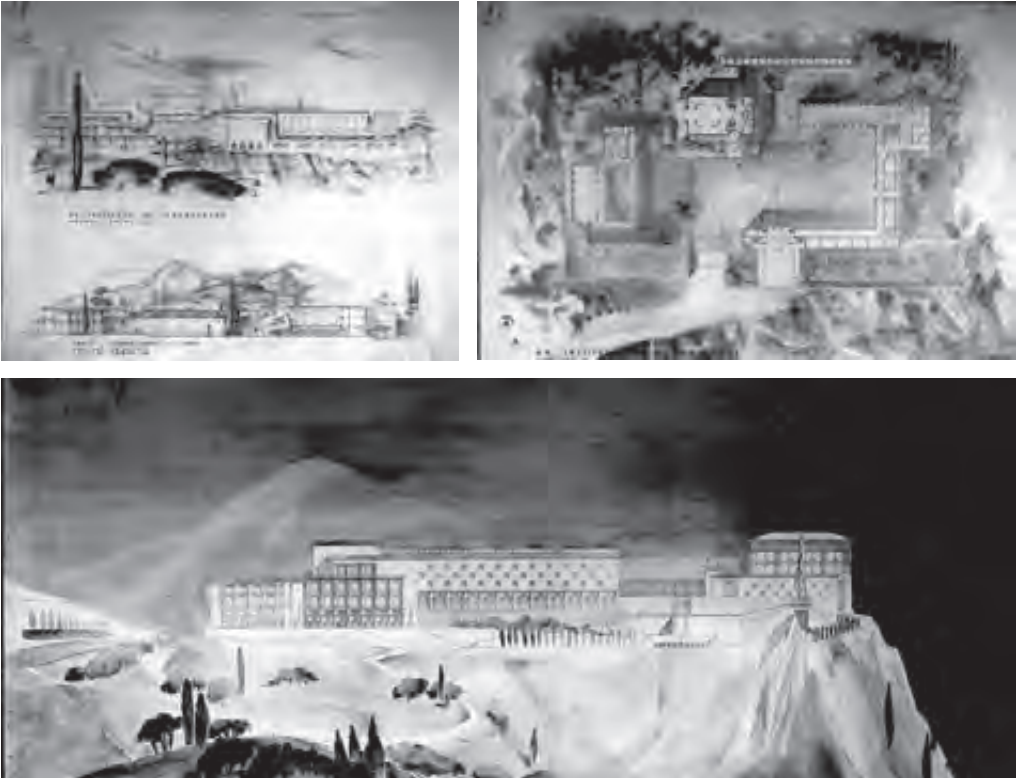
En un segundo lugar, consistente con el primer centro de interés, trata sobre la formación de los arquitectos: la revista se vuelve un lugar tradicional de discusión sobre planes de estudio, para los trabajos de estudiantes y para la expresión del Centro de Estudiantes de Arquitectura (que en ocasiones se contamina de «profesionalismo precoz», como se advierte en 1932<sup>7</sup>).

Finalmente, se dedica a la difusión de la obra de sus asociados, que se hará eufórica y triunfalista justamente hacia 1940, ante la evidencia de la colección de arquitectura presentada y premiada en el V Congreso Panamericano de Arquitectos. A partir de 1919 se había generado una sección para los congresos de arquitectos (afluente del corporativismo), donde los uruguayos tuvieron la iniciativa y una gran presencia<sup>8</sup>.

Estos tópicos van regulando su intensidad relativa, aunque se mantienen casi ininterrumpidamente en la vida de la revista hasta el entorno de 1952. Es fácilmente identificable el período en el que dominan los arquitectos del Plan Regulador (podríamos llamarlo la era de «de los Campos», y son omnipresentes Scasso, Cravotto, entre otros), así como el lapso coincidente con la Segunda Guerra, con matices más «artísticos» o estetizantes, y un ambiente tolerante —después de la derrota del eje— a la reforma que vendría<sup>9</sup>.

Como hemos adelantado, son veinte años cruciales: hay un extraordinario afianzamiento de los arquitectos en el ámbito social y político que se expresa en la identificación de gobierno, Estado y obra arquitectónica. La

Proyecto de arquitectura de 3.º año: Apartamentos y entrada a un cine, 1943. Trabajos de los alumnos Hugo Rodríguez Juanotena [Taller Rocco] y Héctor Rodríguez Olivencia [Taller De los Campos]. CDI, IHA. Inéditos.



Un Instituto de Humanidades, 1943. Trabajo del alumno Justino Serralta (Taller Vilamajó). CDI, IHA. Inédito.

multiplicación de los medios de difusión (tres y cuatro revistas que aparecen simultáneamente, exposiciones, reuniones especializadas, audiciones de radio) es consistente con el momento de euforia: los arquitectos trabajan, gobiernan, producen y se reproducen. De este período proviene la conformación de un catálogo de arquitectura uruguaya (que se repite y enriquece a lo largo de números especiales de la revista<sup>10</sup>) más o menos estable y habitado por obras sobre las que se insiste con pretensiones fundantes. En 1948 se anuncia una emisión radial de los arquitectos que se difundiría (y aún hoy es llamativo) tres veces por semana<sup>11</sup>. La coincidencia con la orientación germano-italiana de los gobernantes se aprecia fácilmente: es el «marzismo» del dictador Gabriel Terra, una política industrial que favorece el auge de la construcción (estamos en 1933), y después el gobierno de su cuñado, el general arquitecto —en ese orden— Don Alfredo



Baldomir, como festeja la Sociedad de Arquitectos en el tercer número de 1938<sup>12</sup>. No es para menos: también el arquitecto Don Horacio Acosta y Lara había sido electo Intendente Municipal de Montevideo (¿es casual que fuera designado su hermano Armando Acosta y Lara como Decano de la Facultad? Ambos habían concurrido como delegados al Congreso Internazionale degli Architetti, organizado en Roma por el Sindicato Nazionale Fascista Architetti en 1935<sup>13</sup> y Armando está en la lista de los que se reunieron con el Duce<sup>14</sup>, lo que no necesariamente lo vincula ideológicamente; en 1939 también acudieron —juntos de nuevo— a otro congreso en Washington<sup>15</sup>). Fueron nombrados los también arquitectos Jacobo Vázquez Varela como Ministro de Instrucción Pública, el general Don Alfredo Campos como Ministro de Defensa Nacional y Juan José de Arteaga como Ministro de Obras Públicas. Entre los fastos, hay un artículo escrito por el nuevo

Composición Decorativa:  
La entrada a un parque  
de atracciones, 1947.  
Trabajo del alumno  
Antonio Cravotto (Taller  
Rius). CDI, IHA. Inédito.



decano<sup>16</sup>. Se publica el concurso para el nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura, símbolo del crecimiento corporativo.

El entusiasmo se continúa en la siguiente entrega, donde se festeja, esta vez, el otorgamiento del título de profesor *ad honorem* al recién mencionado general arquitecto Alfredo Campos.

Esta presión al alza de los arquitectos se mantuvo hasta bien entrada la posguerra, y explica la infiltración de los arquitectos en numerosos sitios de la administración y la educación. En el año 1948 Chloethiel Woodard Smith escribía en un artículo dedicado a Uruguay en *The Architectural Forum*: «There are said to be more architects in Uruguay, per capita, than in any other country in the world. Several of her presidents have been architects or engineers. At one time, the majority of her cabinet ministers were architects, and at all times a large percentage of key government posts have been held by architects»<sup>17</sup>.

También podría ayudar a testar la llegada de otro arquitecto —aunque de diferente sabor político— al rectorado de la Universidad, un sitio reservado a «doctores». Leopoldo Carlos Agorio, que gestionó la visita de Le Corbusier (se lo ve en la cubierta del *Giulio Cesare*, despidiendo a Le Corbusier y Josephine Baker en 1929), fue elegido rector en noviembre de 1948, habiendo sido decano en dos períodos consecutivos (1928-1931 y 1931-1934); los logros de esta presencia simétrica con respecto al período que va de la dictadura de Terra al fin de la derrota alemana se visualizan sin esfuerzo. Agorio fue el rector que sostuvo la aprobación del Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura de 1952 ante el gobierno de la Universidad, generando una dinámica que se plasmó, a su vez, en la también revolucionaria Ley Orgánica de la Universidad de 1958, bajo el mismo signo ideológico de compromiso con la sociedad. Él y Gómez Gavazzo, por tanto, van unidos en la iniciativa, uno en la redacción, el otro en el amparo político a los estudiantes que promovían el cambio.

Pero, ¿eran los temas de los anticuados arquitectos académicos delirios «alejados» de la realidad? Parece ocioso hacer ahora semejante pregunta. Cuanto más recorremos las páginas de *Arquitectura* más crece la convicción de que la arquitectura no era un ejercicio diletante sino una herramienta para sacar provecho de la realidad. De allí la convicción de la científicidad de la enseñanza, a pesar de la evidencia de que la celebración de los símbolos y de los espacios urbanos se asienta en el arte, siempre a disposición.

Aportemos algunos datos más para desechar aquel preconcepto. En febrero de 1932 se publican, como era habitual, trabajos académicos. Esta

vez, sin embargo, se notan algunas variantes. Es el profesor Cravotto en su condición de catedrático de Urbanismo quien los introduce con un artículo de nombre largo y explícito: «La Facultad de Arquitectura, puede cooperar, por la labor de sus alumnos, en el mejoramiento edilicio»<sup>18</sup>. Ciertamente, en lugar de los habituales tres proyectos que se presentaban siempre de una selección casi azarosa, esta vez se incluyen dos exámenes de Urbanismo, una «urbanización de Punta del Este», «un parque zoológico» y la «urbanización de la zona de nacimiento de la autovía Colonia-Montevideo en la ciudad de Colonia», correspondientes al Curso de Trazados de Ciudades y Arquitectura Paisajista (Urbanismo). En este mismo número se incluyó el artículo de Scasso —ya mencionado en el primer capítulo— «Urbanismo y política»<sup>19</sup>, con un fuerte aroma a discurso *balilla*.

Artículos y proyectos, esta vez, no son mera difusión, sino política. En el siguiente número se insistirá («Los proyectos de Urbanismo»), en un volumen dominado por un Vilamajó decididamente conservador (en el más literal sentido de la palabra), bastante ajeno a las luchas por el poder, que parece anotar una teoría posible hacia los aún lejanos trabajos de Villa Serrana («Tradición y regionalismo»)<sup>20</sup>.

El otro episodio que nos ayudará a ahuyentar esa fama de elitismo prescindente impuesta en la «Exposición de Motivos» es la breve pero ejemplar experiencia de *Arquitectura-Economía*, fusión de la revista de la Sociedad de Arquitectos con *Economía, Revista de Economía Inmobiliaria*<sup>21</sup>, uno de cuyos «directores propietarios» era el arquitecto Carlos Pérez Montero, profesor de Economía Política en la Facultad de Arquitectura, tasador del Banco Hipotecario, más adelante presidente del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal. La orientación era definitivamente profesionalista, pero los temas son amplios y miran también las cuestiones sociales con ojos «científicos».

El primero (184/7) del año 1935 es denso. En preparación de la Primera Reunión Anual de Arquitectos Nacionales y Exposición de Arquitectura y Construcción la revista publica el Ciclo de Conferencias de Divulgación Cultural, verdadero compendio del estado de la cuestión —ideologías incluidas— en la profesión<sup>22</sup>.

Es claro el sentido financiero de los artículos «técnicos», en los que vemos un cuerpo de arquitectos plenamente comprometido con la industria y explorando la capacidad de reproducción del capital inmobiliario. Igualmente, es notorio el enfoque clasista de sus principales voceros, que no tienen ningún prejuicio a la hora de la defensa de sus intereses,



escudados en morales rancias. También percibimos la preocupación higienista, educadora, siempre paternalista. El acento se pone en la estadística, que fue una sección fija. Se celebra el Censo de la Vivienda de 1935 —iniciativa del Ministerio de Salud Pública<sup>23</sup>—, y se difunde el Censo de la habitación en el departamento de Montevideo<sup>24</sup>, municipal, en la tercera entrega de la revista fusionada.

Anotemos lateralmente que en ese mismo número se anuncia el conflicto en torno al concurso de la Facultad de Ingeniería: «ha llegado el momento de proceder con energía»<sup>25</sup>, sostiene un editorial demarcando una vez más —esta vez con algo de violencia— los roles. La tesis de Gustavo Scheps<sup>26</sup> es muy esclarecedora de esta situación, que terminaría con una fórmula conciliadora por parte de Julio Vilamajó, que le da protagonismo al ingeniero Walter Hill, pero que también provocaría su expulsión de la Sociedad de Arquitectos por eludir el concurso.

Es justamente el concurso el espacio privilegiado para la sacralización de la profesión, y estos son años pródigos. El concurso es la ceremonia perfecta para generar el ambiente de respetabilidad necesario para el ascenso del cuerpo. El secreto, la objetividad, la calidad son garantías indiscutibles para la construcción del prestigio profesional: todo lo que se concursa está garantido, y no son extraños, en aras del prestigio, los primeros premios desiertos. La revista de la Sociedad de Arquitectos exigía una política de publicación sistemática de los concursos nacionales que refuerza la pretensión de transparencia.

El compromiso con la realidad, por tanto, se expresaba contundentemente a través de dos mecanismos. Por un lado, la reafirmación corporativa, en una línea que reclamaba una arquitectura más científica y más técnica, tempranamente economicista y sociológica, donde la «urbanología» (sic) se iba construyendo un lugar de privilegio. El segundo mecanismo, quizás el más obvio, transmitido incluso a generaciones posteriores con independencia de las orientaciones de cada cual era la política.

## **CEDA: NO SE PUEDE EVITAR LA REVOLUCIÓN**

---

La revista de los estudiantes comenzó su andadura cuando Carlos Gómez Gavazzo había finalizado su carrera. No debe descartarse, sin embargo, una relación fructífera con los protagonistas de la primera etapa de CEDA, Carlos Lussich y Aurelio Lucchini entre otros. Muchos de ellos ya participaban en la

página que el Centro de Estudiantes publicaba regularmente en *Arquitectura* (re encontraremos a algunos de estos estudiantes vinculados a la Redacción de *CEDA* en los años treinta en *Arquitectura* en los años de la posguerra). Los primeros seis números (julio de 1932 a julio de 1934) expresan un primer impulso de renovación entusiasta, e incluso tendencias políticas populistas y de cierta izquierda de la tradición universitaria latinoamericana.

Se nota el contrapeso ideológico de la presencia de Mauricio Cravotto, que, invitado a participar, envía traducciones de artículos en alemán, opiniones sobre los planes de estudios, etcétera. La orientación de esta prédica amerita un análisis que hoy nos excede; la aparición en 1937 de la *Revista del Instituto de Urbanismo* puede leerse primariamente como un deseo de marcar un territorio exclusivo y más controlado.

Pero en *CEDA* se cruza con artículos de Siqueiros<sup>27</sup> —nítidamente identificado con un arte comprometido— o con descripciones del mundo socialista<sup>28</sup> y declaraciones contra el fascismo<sup>29</sup>, y duras críticas estudiantiles a los profesores, entre otras reivindicaciones académicas. La actitud estudiantil es clara: desde marzo de 1933 se vivía una dictadura (aunque más tolerante de lo usual, bautizada popularmente como «dictablanda»), y todos los artículos mencionados antes se habían publicado después del golpe.

La presencia de Gómez en esta época es constante, muy vinculada a su actuación como docente e investigador. Publica artículos y conferencias, y sus alumnos, tanto de Proyectos de Arquitectura como de Composición Decorativa, ocupan frecuentemente las páginas de trabajos estudiantiles que la revista comienza a publicar en 1939. También se le reconocen sus logros externos, como en 1938, en ocasión de ganar el segundo premio del concurso del Juventus, en la que se le dedican cuatro versos del Martín Fierro, identificándolo como «nuestro Profesor de Decorativa», y haciendo alusión, muy familiarmente, a su estampa alta y delgada:

*«La luz que baja del cielo  
Alumbra al más encumbrao  
Y hasta el pelo más delgao  
Hace su sombra en el suelo».*<sup>30</sup>

El sexto número, de julio de 1934, es especialmente significativo. El *CEDA* saluda el fin del doble decanato de Agorio, y anuncia con escepticismo la llegada de Armando Acosta y Lara, recordando sus enfrentamientos siendo consejero<sup>31</sup>. Pero no queda allí el asunto. En «Aclarando actitudes»<sup>32</sup> se



Cubierta del primer número de *CEDA*. Montevideo, 1932.

Cubierta de *CEDA* n.º 16, 1945, con dibujo de Le Corbusier.

Cubierta de *CEDA* n.º 18, 1947, con dibujo de Salvador Dalí.

disculpan con los docentes demócratas pero se denuncia al Consejo golpista; más adelante se hace la crónica del fracasado intento de intervención de la Universidad, y después se advierte de las arremetidas contra la Facultad de Ciencias Económicas<sup>33</sup>. Y aún hay espacio para la crítica pedagógica, las propuestas de cambio a los reglamentos de proyectos —hay una crítica a los *esquisses* que posiblemente contestará Gómez después en su concurso— y la receta de «Merluza con salsa verde» que Carlos Lussich envía irónicamente (¿hay que aclararlo?) al serle requerida una reseña sobre un Plan de Estudios de la Facultad en el que había estado trabajando<sup>34</sup>. Por si fuera poco, también hay artículos de fondo sobre arquitectura, urbanismo y arte. La descripción detallada del índice puede ser algo tediosa. Mencionemos simplemente los nombres que aparecen, evitando las notas al pie: Juan A. Scasso (un extenso artículo sobre espacios verdes), Octavio de los Campos, Julio Vilamajó, Emilio Oribe (profesor de Filosofía del Arte presenta aquí su libro —inédito aún— *Teoría del Nous*), Guillermo de Torre (con un artículo sobre Torres-García), y los dibujos y textos de Carlos Gómez Gavazzo, de su prestigiante experiencia con Le Corbusier, que ya comentamos.

¿Exceso de entusiasmo? Lo cierto es que *ceda* no salió durante dos años y recién en junio de 1936 apareció el número 7. Sin duda que el panorama había cambiado. En la dirección figura un Walter Pintos Risso



apenas graduado (en poco más de diez años se convertiría en el principal promotor inmobiliario que ha tenido el Montevideo moderno); la orientación deriva al profesionalismo y, probablemente, podamos calificarla de conservadora (simplificando las categorías), si nos atenemos al aspecto de los proyectos publicados y el temario dominante. En esta misma redacción se integró Fernando García Esteban, un escritor tan excepcional como ignorado\*. Gómez aparece como docente de referencia en urbanismo, desde el espacio cravottiano del Instituto y preanunciando —hoy lo sabemos— la disputa de ese territorio<sup>35</sup>.

La frecuencia se hace irregular (un ejemplar por año, salvo en 1940 y en 1942, y tres años sin aparecer, entre 1942 y 1945); las temáticas son reivindicativas, aunque políticamente cautas (a pesar del ambiente generado en la sociedad uruguaya por la guerra civil española, no se hace ninguna mención) y ligeramente profesionalistas. Habrá que esperar hasta setiembre de 1940 para leer un editorial (en una entrega muy saturada de temas de urbanismo) en alusión a la guerra que había comenzado el año anterior. En abril del mismo año no se hacía mención alguna del conflicto. Cierra esta etapa de *CEDA* un empuje de la presencia de Mauricio Cravotto en los números 12 y 13. En mayo de 1941 traduce un artículo de Peter Behrens e introduce otro de Werner Hegemann<sup>36</sup>.

---

\* En 1949 tradujo del alemán textos de Adolf Loos, aunque no prosperó su propuesta de hacer una primera edición en español en Uruguay.

---

Cubierta de *CEDA* n.º 21. Montevideo, 1952. Fotografía de Antonio Quintana.

---

«El problema de los rancheríos». En *CEDA* n.º 19-20. Montevideo, 1950.

---

## 4to. Año. - Tema: Sede de las federaciones obreras



Proyecto de H. Rodríguez Alonso del Taller - Vilanova. - Construcción: 7 meses

*Programa:*

Realiza una vivienda las viviendas de trabajadores para atender una gran parte de las necesidades del Estado, así como la construcción de una estructura de edificios donde se realicen otros tipos de viviendas a fin de promover y facilitar las condiciones laborales a su vida económica, familiar y social, en una construcción que también cubra las exigencias culturales y de recreación que el mismo estado ofrece por otros tipos.

## Compendio:

## Ier. GRUPO: ASAMBLEAS

- a) Vivienda al año Diez (1000 personas).
- b) Sala conferencias.
- c) Biblioteca.
- d) Pasadizo hacia las viviendas (100 personas).

## Ier. GRUPO: SOCIAL

- a) Sala de Recreo.
- b) Terraza, piscina.
- c) Pasadizo anexo a las viviendas (100 personas).
- d) Sala de 100 personas.

## Ier. GRUPO: ORGANIZACIONES

- a) Edificio de viviendas 200 personas.
- b) 10 salidas administrativas.

Sin embargo algunos temas vuelven gradualmente: la cuestión del plan de estudios y las polémicas en contra de la semestralización, la necesidad de una reforma universitaria y los cuestionamientos a algunos profesores, sobre los que se opina con una franqueza que bordea la violencia. En mayo de 1937<sup>37</sup> se polemiza —aun reconociendo aciertos en la gestión— sobre la reelección de Acosta y Lara como decano (se pronunciarán en contra de su nombramiento como profesor *ad honorem* en 1940<sup>38</sup>), argumentando en diferencias en torno a la participación en los problemas sociales. En noviembre de 1938 se rechaza un proyecto de Reforma de la Universidad<sup>39</sup>, alegando una defensa de la autonomía, pero en oposición a su «politización». En 1942, quizás entonados por el nuevo rumbo de la guerra, los meros títulos de los artículos ilustran perfectamente el espíritu: «Nueva sangre», «Hacia una nueva Facultad», «¡A la lucha!»<sup>40</sup>.

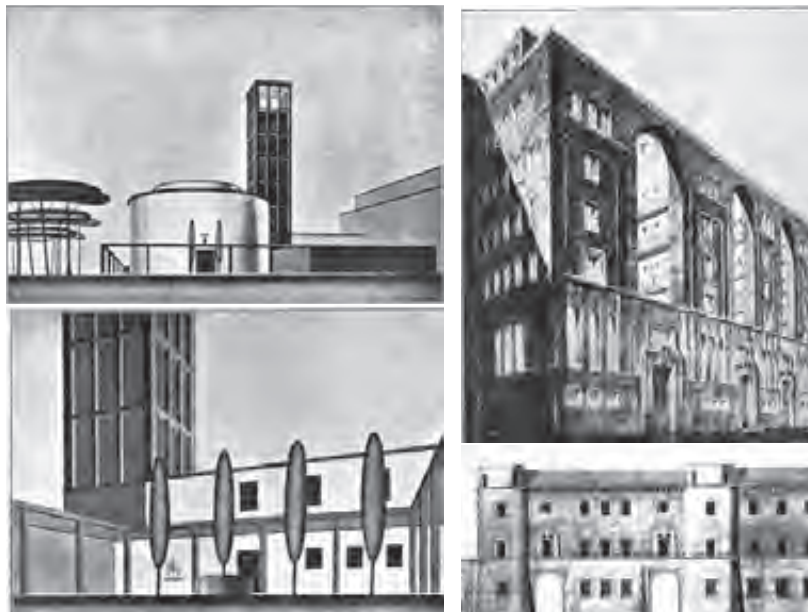
A fines del mismo año, en el siguiente número, de edición lujosa, comienzan a contorverse los temas del 52. Hay un incipiente cambio generacional, se percibe la influencia marxista en los textos y en los tópicos, se acentúa el antiprofessionalismo<sup>41</sup>. Vale la pena volver a citar dos artículos que establecen un binomio posiblemente significativo. Por un lado, aquella crítica al curso de Urbanismo, decepcionante: «un tipo de aldea de artesanos que pertenece a la historia»<sup>42</sup>. No debe extrañarnos, a la vista de la obsesión por lo medieval que atraviesa el universo cravottiano, como comenta Artucio en 1971<sup>\*43</sup>, pero que no es ajeno a otros sectores de la Facultad, como surge de un somero análisis de algunos temas y proyectos de estudiantes publicados a la sazón, o de la propia prédica de Vilamajó. El segundo artículo es de Gómez, simplemente la transcripción de «Algunas ideas expuestas en la clase de urbanismo...»<sup>44</sup>, pero que se activa políticamente en relación a la crítica anterior. París versus Charlotemburgo..., aunque, como veremos, no será escrito en defensa de la vanguardia.

Habrá que esperar hasta diciembre de 1945 —tres años— para ver la siguiente entrega de *CEDA*.

Los cambios en esta ocasión comienzan con los nuevos nombres de la redacción, algunos ya con una militancia política definida, que se reconocen los que tendrán distintos protagonismos<sup>45</sup>. El fin de la guerra no se menciona pero se percibe. El tema de 4.º del año anterior, publicado aquí, es «Sede de las federaciones obreras». La dirección vuelve a los temas latinoamericanos, Córdoba 1918, plan de estudios, etcétera<sup>46</sup>. Cravotto insiste en sus reivindicaciones antiindustriales y góticas: aunque parezca

---

\* Dice sobre el Palacio Municipal: «La idea de la alta torre y de apertura hacia la ciudad procedía de concepciones culturales de Cravotto, que pensaba entonces en algunas famosas municipalidades medievales».



paradojal, en su presentación de Richard Neutra introduce —casi subliminalmente— su antilecorbusieriano y algo maniqueo humanismo, con una cita final de René Clozier: «Los arquitectos de la Edad Media no eran fabricantes en serie de máquinas de habitar, sino buenos constructores y buenos decoradores, a un tiempo; es decir, arquitectos»<sup>47</sup>.

Sin embargo, los estudiantes ya se han definido. El rumbo ahora es claro y las derivas breves. Los dos números siguientes se centrarán en la selección de textos de autores de tendencia: en 1946 Niemeyer, Mallet-Stevens, Tony Garnier (por Albert Morancé y Jean Badovici), Giedion (sobre los CIAM y la Carta de Atenas), Hannes Meyer, García Mercadal, Picasso. Complementando la selección —eclectica pero moderna—, hay un artículo sobre enseñanza<sup>48</sup>, y ataques a la arquitectura decorada tan típica de los años cuarenta, que llega al país de la mano de los mismos arquitectos que habían producido el mejor «moderno»<sup>49</sup>, como insinuaba Artucio.

Al año siguiente —estamos en 1947— bajo la dirección de Carlos Viola y Héctor Iglesias Chaves, con carátula de Salvador Dalí (*Visión de Nueva York*), los autores son: Giedion otra vez, Sant'Elia, Le Corbusier, Wright (con consejos «A los jóvenes arquitectos»), y hay también algunos

Trabajos publicados en *La scuola di architettura di Roma*. Roma, noviembre 1932. A la izquierda, trabajo del estudiante Mario Ridolfi (Chiesa, 1929); a la derecha, de I. Guidi (Caserma per pompieri, 1929).



artículos de factura local especialmente importantes. Aparecen la propuesta de Taller de Alfredo Altamirano, un artículo de Sarandy Cabrera sobre Torres García y un comentario sobre una exposición de trabajos de Gómez en el Ateneo<sup>50</sup>.

Pero debemos prestar atención a otro artículo suyo que se convertiría en la reformulación más importante del Plan de Estudios: «Proyecto para la Reorganización de la Enseñanza de 'Proyectos de Arquitectura' y 'Composición Decorativa'», que había sido esbozada cuatro años antes en la tesis de 1943, y que se ampliaría a los cursos de Urbanismo en la versión final del Plan<sup>51</sup>. Según el escrito, deberían dictarse bajo una misma dirección, es decir, una sola cátedra Proyectos I, II y III, que formaban una unidad, IV y V, Composición Decorativa I y II, y el Curso Superior de la Composición.

En 1950, el número es doble, y de mayor tamaño. Es financiado por el «grupo de viaje» U-47 (nombrado así porque el curso de Urbanismo — generación 1947— fue su ámbito original; Mauricio Cravotto, crítico del curso del Gran Premio, fue el promotor); se incluye un informe del viaje de la generación de Urbanismo 1946 (que viaja en 1948-49) ilustrado con fotografías de Luis Basil<sup>52</sup>. El primer viaje colectivo de estudiantes de arquitectura había sido en 1947.

El tema central de la revista es un amplísimo reportaje, «El problema de los rancheríos»<sup>53</sup>, que va a establecer la tradición del carácter y el espíritu del 52: el compromiso con la realidad, sobre todo con la pobreza y la injusticia social. Destaca la apuesta a la interdisciplina, propiciando la participación de maestros, antropólogos, políticos, etcétera. Aparecen, y hoy son para nosotros significativos, nombres como Daniel Vidart (antropólogo) y Julio Castro (maestro especialista en educación en el medio rural, víctima de la dictadura en 1976). Gómez adjunta dos trabajos antiguos (aparte de su participación dentro del cuerpo principal): «Arquitectura del campo. Remodelación del Naranjal Salteño» (fechado por Nogueira en 1944) y «Vivienda Rural», del año 1934 según la propia revista<sup>54</sup>.

Finalmente, el número 21, de 1952 festeja el nuevo Plan de Estudios. Los responsables de redacción son Conrado Petit y Danilo López, ambos militantes trotskistas en diferente grado. La carátula está ilustrada por Antonio Quintana, fotógrafo chileno (comunista, exiliado transitoriamente en Uruguay), escultórica y dramática: una mano (obrero) tentando la plomada, en pose rodinesca: pura estética real-socialista.

Se reproduce la «Exposición de Motivos» del plan nuevo, redactada por los estudiantes, y otros discursos y declaraciones<sup>55</sup>.





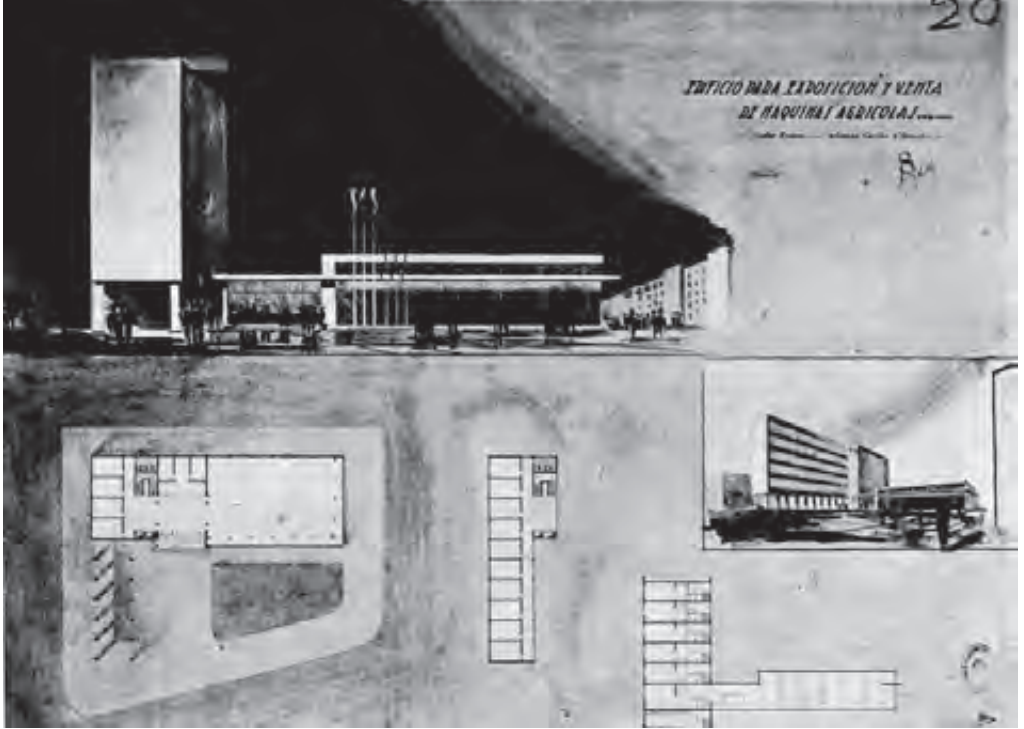
Roberto Noriega, un estudiante argentino exiliado en Montevideo en los años cuarenta, aporta un comentario sobre el Plan, y Alfredo Altamirano como docente hará lo propio<sup>56</sup>. Ambos tienen participación «doble»: Altamirano como coautor de la segunda versión del proyecto para la sede social y sanatorio del Sindicato Médico del Uruguay, y Noriega con un artículo sobre arquitectura brasileña, algo excesivo de citas<sup>57</sup>. Más política, por tanto.

## ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA: LAS VANGUARDIAS DOMESTICADAS

---

Las dos primeras entregas de *Anales* (1938) se organizaron en función de la información sobre planes y plantel docente, y textos seleccionados de conferencias, clases inaugurales, etcétera; a partir de 1941 cambia el formato. La principal novedad es la decisión de publicar trabajos destacados de alumnos, fundamentalmente de las materias proyectuales, como se destaca en el «Proemio» del tercer número<sup>58</sup>. La publicación de anuarios y revistas académicas no era novedad; es posible, de hecho, que la Facultad uruguaya tomara ejemplo de algunos casos conocidos en viajes. En la biblioteca de Gómez en el ITU se ha encontrado una revista romana<sup>59</sup>, de 1932, que pudo ser uno de los modelos, y del cual no debe llamar tampoco la atención el eclecticismo estilístico, donde tradición académica, folclorismo y tendencias contemporáneas conviven sin conflictos aparentes, igual que en el caso local.

Cuarto trabajo de Composición Decorativa, 1er año: «El 'atelier' de un artista junto al Miguelete», 1940. Trabajo de Haroldo Albanell, alumno del profesor Gómez Gavazzo. De *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 3, marzo 1941.



El carácter de registro atenúa las puntas polémicas en la comunidad académica, pero la sucesión de trabajos es suficientemente expresiva en sí misma para ilustrarnos de los referentes. Sería fácil rastrear metódicamente cada «tema» —así se los nombra— e incluso interpretar tendencias de consenso a través de los mejores proyectos.

Lo que prima es el criterio del carácter, no siempre aplicado con rigurosidad: a cada «tema» su «estilo», incluidos los modernos. En esencia, entonces: académicos; en superficie: góticos, clásicos, «orgánicos», folclóricos, modernos... criterios pragmáticos también habituales en la literatura de los años treinta, particularmente la alemana, en la que coexisten edificios de funciones modernas en *streamline* y aun *neuesachlichkeit*, casas *heimat*, monumentos neoclásicos, y así.

Si en «El 'atelier' de un artista junto al Miguelete» (cuarto trabajo de Composición Decorativa, 1er año, de 1940), Haroldo Albanell, alumno del profesor Gómez Gavazzo, elegirá un lenguaje entre folclórico y orgánico,

Segundo proyecto, 2º año: «Edificio para exposición y venta de máquinas agrícolas», 1944. Trabajo de Carlos Clémot, alumno del taller Ruano. De *Anales...* n.º 8, julio 1945.



con cierto aire wrightiano, en 1944, y consistente con el criterio, Justino Serralta, como todos sus compañeros, elegirá el gótico —más o menos francés, seudoveneciano o casi ibérico— para el primer proyecto de 5.º año: «Un instituto de cultura medioeval comparada, para docentes». Si es un tema más bien industrial, como el segundo proyecto de 2.º año [«Edificio para exposición y venta de máquinas agrícolas»], se puede optar, como lo hiciera Carlos Clémot, por un depurado *international stile*. En materia de vivienda colectiva, predomina una sobria modernidad, raramente contaminada por el *art déco* que caracterizaba la arquitectura construida después del veinticinco. Así, vemos que los nombres asociados a las corrientes más modernas se mueven con soltura por una gama amplia de lenguajes. Tanto los estudiantes como también sus profesores aceptan ensayar desprejuiciadamente lo moderno, lo expresionista, lo folclórico, y aun fusionarlos sincréticamente.

Planta y fachada del primer premio del «Concurso para el Sanatorio de Casa de Galicia». Primer premio: A. Ferrere Vigouroux, L. A. Gallo y L. Cerisola». De *Arquitectura* n.º 212. Montevideo, diciembre 1944.

El hecho de que la selección de proyectos, entre las notas altas, sea estilísticamente variada, prueba el espíritu ecléctico y experimental de la práctica académica cotidiana, liberada de compromisos, en cualquier dirección. Pero tampoco debemos suponer que se aplica un barniz moderno sobre composiciones clásicas. Cuando mencionábamos antes la esencia académica, no nos referíamos solo a las formas de composición sino a la metodología y a las formas de presentación (planta, alzado, perspectiva aérea). Independientemente de los «estilos», el modo de trabajo basado

en los *esquisses* genera un sistema que es hábil para todo. Los esquemas organizativos y la *maniera* moderna especulando con la desarticulación de la planta están perfectamente apropiados y a veces se infiltran hacia los proyectos historicistas generando una nueva clase: arquitecturas de estructura moderna y piel ecléctica. Esto se reflejará en la obra profesional, como puede apreciarse algunos años más tarde<sup>60</sup>.

*Anales* nos ilustra de todos los trabajos gráficos y de modelado y, a veces, reproduce pruebas escritas, fundamentalmente de urbanística. Los cursos de Proyectos se organizaban en dos ciclos: los tres primeros niveles, los dos superiores, y un posgrado, Grandes Composiciones, que daba acceso al Gran Premio. En relación a la enseñanza preuniversitaria, la Facultad ejercía el control del conocimiento «preparatorio» necesario. Los cursos de urbanística eran independientes y, si agregamos Proyecto de Construcción y Composición Decorativa en sus dos niveles, la resultante es un sistema fragmentario, que apuesta al ensamblaje final como síntesis: la arquitectura.

«Decorativa» era una materia más interesante que su título, derivado de Bellas Artes. Consistía en la resolución proyectual de problemas arquitectónicos con énfasis en la expresión del tema, su legibilidad y su carácter. Solían plantearse ejercicios simples pero con fuerte compromiso didáctico, básicamente monumentos en el origen. Pero se asimilan rápidamente los fenómenos de la modernidad: bares, escenografías teatrales o cinematográficas, publicidad, arquitecturas breves (entradas a exposiciones, viviendas para artistas, etcétera), sin descuidar la tradición simbólica. Los sistemas de representación suelen ser perspectivas a color, y no será difícil encontrar por esto dibujos expresionistas o en tono futurista, generalmente muy dramatizados. El ambiente es de una cierta sublimidad romántica, claroscuros producto del carbón, témperas y colores fuertes en vez de aguadas. El objetivo es la transmisión de la idea y la construcción de un posible lenguaje.

Es claro que Gómez ataca la suerte de esquizofrenia del sistema (aparente, aunque hoy podríamos aseverar que eficaz a la vista de la arquitectura producida por los graduados), haciendo, además, hincapié en la necesidad de que el estudiante permaneciera bajo la misma dirección proyectual a lo largo de su carrera, independientemente de las orientaciones que tomara en lo formal. Esto no solo se lee en sus escritos —en 1943 es suficientemente explícito—, también se percibe en la escasa influencia estilística que ejerce en sus propios estudiantes. De hecho, se nota más



la presencia de la personalidad de otros docentes de Decorativa en sus estudiantes, como Sierra Morató o de los Campos, que la de Gómez. Este seguramente imitaba la tolerancia ejercida por su maestro Carré.

## REVISTA DEL INSTITUTO DE URBANISMO: CIENCIA Y POLÍTICA

---

«El hall simbólico del trabajo en el edificio de las federaciones obreras». Trabajo de Miguel Ángel Odriozola, alumno del Taller De los Campos. De *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 8. Montevideo, 1945.

La *Revista del Instituto de Urbanismo* es la revista de Mauricio Cravotto. Sale en marzo de 1937 con un primer número dedicado exclusivamente a *Antecedentes, organización y propósitos del Instituto de Urbanismo*, una colección extremadamente detallada de lo que anuncia; describirlo sería una reiteración innecesaria.

Nuestro hombre aparece como vocal del Consejo Directivo del Instituto, y no fue sino hasta 1942 cuando apareció un trabajo de su autoría, de hecho, un trabajo profesional: la urbanización del balneario La Paloma<sup>61</sup>.

En el mismo número se presenta la ya citada «aldea de artesanos que pertenece a la historia», como había condenado *CEDA*<sup>62</sup>. En la octava entrega, Gómez reaparece, ahora ya con el cargo de jefe de Trabajos Prácticos, y firmando el artículo sobre la costa montevideana que nos sirviera de acápito para el capítulo cuatro<sup>63</sup>. En este mismo número se publica el Plan de Mendoza, acompañado por un plano desplegable a color, un lujo que sin duda valía la pena: el equipo formado por los uruguayos Cravotto y Scasso con los argentinos Bereterbide y Blanco había ganado este concurso dejando al equipo Austral, supuestamente dirigido por Le Corbusier, con un tercer premio<sup>64</sup>. Como compensando la vapuleada aldea, aparece la descripción del trabajo de 1942, que, sirviéndose de la presencia del ingeniero brasileño Edvaldo Pereira Paiva, pone foco internacional en Porto Alegre<sup>65</sup>. Pereira Paiva se había trasladado a Montevideo en 1940 a especializarse en urbanismo, y se le reconoce en su biografía la especialización acreditada «em 1943, pelo Curso de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura de Montevideú»<sup>66</sup>. En los años sesenta volvería para hacer de Montevideo su lugar de exilio, integrándose a la plantilla del Instituto de Urbanismo, donde permaneció hasta su jubilación.

La elección de Montevideo para su especialización expresa el prestigio que había sabido construir Cravotto y su reconocimiento en la región.

La consolidación del instituto anima a su dirección a cierta ampliación política de la estructura, que aparece en esta entrega con personajes atendibles. Dijimos ya del «ascenso» de Gómez. Scasso aparecía como subdirector del instituto desde 1941 (n.º 6). Aparecen figuras ya consagradas: los arquitectos Eugenio Baroffio, Daniel Rocco, Ricaldoni, de los Campos, Larena Acevedo, y se agregan Víctor Soudriers (ingeniero y político vinculado a grandes infraestructuras viales, ferroviarias y de energía), el Dr. Carlos Quijano (ya identificado con el semanario *Marcha*), el Dr. Eduardo Couture (abogado y docente universitario), y el Dr. Juan A. Gallinal (según los archivos de la facultad, José Antonio), político «nacionalista» («En Uruguay el apellido Gallinal se asocia a la gran propiedad rural, al fervor religioso, a la modernización agraria y a la mejora de la calidad de vida de sus servidores y colaboradores: los asalariados rurales.»<sup>67</sup>).

Pero el entusiasmo no duró. Como es fácil deducir del análisis del panorama de la Facultad de Arquitectura según la revista del Centro de Estudiantes, el contexto después de 1945 para un simpatizante de la «cultura» alemana

no era, obviamente, favorable. A pesar de las capas de historias y leyendas extendidas sobre los acontecimientos, surge siempre sobre el rumor la evidencia de su expulsión, más que «retiro», en 1953<sup>68</sup>.

El número 9, de 1950 (tras seis años de silencio), presenta a su director pasivo, casi prescindente. Si comparamos la conformación optimista del instituto en 1943 con la descrita aquí, vemos una contracción alarmante. Aparte de su director, se mencionan: M. Payssé Reyes como «compilador» de la revista, Scasso como el habitual subdirector y profesor adjunto, Gómez Gavazzo como jefe de Trabajos Prácticos, y dos funcionarios técnicos y un funcionario administrativo, anónimos. El director se encarga de la presentación meticulosa —como siempre— de las actividades y de la justificación de las inactividades. Cravotto también firma un homenaje a Marcel Poëte<sup>69</sup>. La mayoría de las páginas están dedicadas a trabajos y actividades de los estudiantes: viajes, proyectos, tesis<sup>70</sup>.

Carlos Gómez Gavazzo es el único que aporta una investigación autónoma, ya consistente con cosas que pasaban fuera del instituto. Presenta en esta ocasión un trabajo para la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo, publicado también en el número de *CEDA* dedicado a los rancheríos. Se adjunta un esquema —el *Programa-Presupuesto*<sup>71</sup>— que empezará a ser característico del período que se avecina. Se trata de una tabla hecha según el modelo *grille* CIAM diseñado en 1947 para Bérgamo, adaptada para funcionar a la escala de una villa rural. La *grille* tuvo el doble propósito de ser para mostrar y también ser herramienta de trabajo, pero los ejemplos que se usan —La Rochelle-Pallice, en este caso— no se ajustan al problema que se plantea Gómez. La adaptación será necesaria, y gran parte de la tarea asumida por el uruguayo consiste en perfeccionarla sucesivamente, hasta convertirla en una máquina móvil en tres dimensiones: un autómata urbanista. Pero esto sucederá más tarde, cuando Cravotto ya no esté.

Incidentalmente Gómez nos ilustra de las contradicciones en las que incurre la «Exposición de Motivos», asegurando: «Hace ya más de 40 años, que en distintas formas se viene tratando el problema de los 'rancheríos' sin haberse podido llevar a la práctica los pocos medios recomendados en la copiosa literatura que este asunto ha venido originando»<sup>72</sup>. La expresión «hace más de 40 años» nos retrotrae a 1910, es decir, indica una preocupación social más vieja que lo que la generación del 52 pudo o quiso reconocer. Mirar la realidad: un problema de cristales, al fin y al cabo.



## MODERNOS, POR FIN, DEFINITIVAMENTE

---

El Plan de Estudios de 1952 se fabricó a partir de dos componentes: uno político y el otro didáctico. El estético era subyacente. El primero es el resultado de la confrontación en la posguerra de las ideas de dos grupos. Por un lado, los que habían sido afines al «terrorismo» (y sus matices de fascismo), con aspiraciones de pragmatismo productivo, pero en retirada. En el otro lado, la línea de izquierda latinoamericanista que deriva hacia variantes marxistas. El resultado está en la «Exposición de Motivos», redactada finalmente por estos últimos, los que prevalecieron, que pusieron en primerísimo plano los contenidos sociales del plan, incurriendo en un error didáctico al pretender —víctimas inconscientes de la misma voluntad de *zeitgeist* que habían combatido bajo la forma de eclecticismo— el rescate de una arquitectura supuestamente racional(ista). Expresión de esto último es la insistencia en la crítica (¿inocente o propagandística?) sobre la fantasía delirante de los «temas» de proyecto.

El otro componente es el de la estrategia didáctica del plan, diseñada por Carlos Gómez Gavazzo, que destaca la unificación de las cátedras proyectuales, incluida la de Urbanismo, en el Taller vertical, tal como defendiera en su tesis para el concurso de 1943.

De una concepción fragmentada de la enseñanza, que obliga al estudiante a una serie de ensamblajes y que propicia la generación de contradicciones entre las tendencias de las cátedras, el «proyecto Gómez» (reconocido así unánimemente a pesar de llevar también la firma de Leopoldo Carlos Artucio, que en 1964 se pasó a las filas opositoras del reformismo<sup>73</sup>) asegura la unidad entre técnica, expresión y concepto; más, si el estudiante es constreñido a permanecer, como sostenía, en el mismo taller a lo largo de su carrera, lo que hubo de descartarse en la letra (aunque se convirtiera en una regla consuetudinaria). Semejante propuesta fue posible gracias a su propia circunstancia política.

Pero la contradicción es flagrante. No parece posible (usando un poco de materialismo histórico) «volver» a un taller con visos de logia, en una sociedad marcada por una aspiración de capitalismo moderno o, si queremos ir más allá, con proyectos políticos de aspiración al socialismo de Estado. En ese sentido, la fragmentación del plan anterior era más productiva. Solo queda combinar utopía social con producción integral, y da un plan que podría llamarse, con todas las prevenciones del caso, expresionista. Para sus creadores, era revolucionario.



A partir de aquí deberemos superar el maniqueísmo crítico sobre el que se ha venido discutiendo en torno a la arquitectura (y su enseñanza) en el siglo XX en Uruguay, particularmente la querrela —hasta ahora improductiva por formalista— sobre el carácter vanguardista o ecléctico de la modernidad local, planteada por Arana y Garabelli en 1991 y marcada por los debates de la salida de las dictaduras del cono sur. La cautela demostrada por estos historiadores es evidente en el lapso elegido en el título de su libro *Arquitectura renovadora en Montevideo: 1915-1940*<sup>74</sup>. La primera fecha, de la «creación de la Facultad de Arquitectura», pone el acento en la generación de un ámbito exclusivo para arquitectos (ya hemos visto que esta «creación» fue, en realidad, un cisma). El fin de esta época supuestamente moderna —1940— no se precisa con claridad pero deja fuera una gran cantidad de arquitectura inclasificable, la recesión antimoderna (solo en términos estilísticos) de la década de la guerra y cualquier perspectiva de vínculo con lo que vino después. ¿Qué hilos unen a los pioneros locales modernos con sus discípulos de los años cincuenta? Es una pregunta que los autores dejan sin respuesta.

El papel que jugó el Plan de Estudios de 1952, en términos históricos, fue el de borrar las huellas de toda tradición previa. Pero no en términos doctrinarios y/o teóricos —lo que sucedió en forma parcial— ni de tendencias arquitectónicas, sino personales: la renuncia de los profesores que no estaban de acuerdo con el plan hizo desaparecer una sólida tradición. El caso de Gómez Gavazzo es ambiguo: pertenecía a una generación académica que valoraba el oficio, se convirtió a la nueva modernidad fundada en la economía, la sociología, en fin, la política. En la transición se planteó continuamente una especie de conflicto de conciencia; qué aceptar, qué rechazar de los dos mundos, exigía un posicionamiento que lo llevó a elaboraciones teóricas forzadas y después rechazadas por incomprendidas por muchos de sus compañeros de la comunidad académica. Mientras imponía la *grille* CIAM, enseñaba cómo hacer una ciudad-jardín.

## NOTAS

- 1 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1943): *CONCURSO DE OPOSICIÓN para proveer el cargo de Profesor Adjunto de Proyectos de Arquitectura 1º AL 3er AÑOS*. Inédito, CDI-IHA.
- 2 (1952): «Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura. Exposición de motivos. Aprobada por unanimidad por la Asamblea del Claustro de la Facultad». *CEDA* (Montevideo), n.º 21 (diciembre 1952), folio 4º, sin numerar.
- 3 *Ibidem*.
- 4 SCHEPS, G. (2009): «[Electro] magnetismo y autohipnosis». En *17 Registros*, Montevideo: Facultad de Arquitectura. Universidad de la República, 60-76.
- 5 GARNIER, T. (1924): «Monument aux morts, dans une ile du parc de la ville de Lyon». *L'Architecture Vivante* (Paris) printemps-été 1924, 26-33.
- 6 ALEMÁN, L. (2012): *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- 7 DUHALDE, J. (1932): «Página del CEDA», *Arquitectura* (Montevideo), n.º 170 (enero 1932), 22-23.
- 8 GUTIÉRREZ, R., TARTARINI, J. Y STAGNO, R. (2007): *Congresos panamericanos de arquitectos 1920-2000*. Buenos Aires: CEDODAL, FPAA.
- 9 Carlos Herrera MacLean y sus sucesores hasta Mario Payssé Reyes.
- 10 Ver: «Sección 1. Conclusiones de los Congresos Panamericanos de Arquitectos: Montevideo 1920. Santiago de Chile 1923. [...] Sección 2. Edificios públicos. [...] Sección 3. Arquitectura en los parques. [...] Sección 4. Edificios privados. [...] Sección 5. La costa balnearia en el Uruguay. [...] Sección 6. Las industrias de la construcción en el Uruguay». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 203 (5 al final), año XXV (s/d; ¿diciembre 1939?); n.º 217 (s/d; ¿enero 1947?); *VI Congreso Panamericano de Arquitectos. Crónica*. n.º 218 (julio 1948), 5-28.
- 11 ANÓNIMO (1948): «Difusión radial». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 219 (noviembre 1948), 48-51.
- 12 *Arquitectura* (Montevideo), n.º 196 (s/d 1938), n.º 3.
- 13 (1935): *XIII Congresso Internazionale degli Architetti, Atti Ufficiali*. Roma: Sindacato Nazionale Fascista Architetti.
- 14 Elenco dei delegati esteri al XIII Congresso Internazionale degli Architetti da essere ricevuti da S. E. il capo del governo. Archivio Centrale dello Stato, Roma. Agradezco el dato a Virginia Bonicatto.
- 15 (1940): *The Fifteenth International Congress of Architects, Report*. Washington: The American Institute of Architects.
- 16 ACOSTA Y LARA, A. (1938): «Evolución de los estudios de arquitectura en la Universidad». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 196 (1938), 10-20.
- 17 WOODARD SMITH, C. (1948): «Uruguay». En *The Architectural Forum* (Nueva York) (junio 1948), 101-109.
- 18 CRAVOTTO, M.: «La Facultad de Arquitectura, puede cooperar, por la labor de sus alumnos, en el mejoramiento edilicio». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 171 (febrero 1932), 30.
- 19 SCASSO, J. A. (1932): «Urbanismo y Política». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 171 (febrero 1932), 44.
- 20 VILAMAJÓ, J. (1932): «Tradición y regionalismo»; ANÓNIMO (1932): «Los proyectos de Urbanismo». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 172 (marzo 1932), 56, 66.
- 21 A *Arquitectura* n.º 184 (1935) se le adosa *Economía* n.º 7; al 185, los n.º 8-9; y al 186 (1936) los n.º 10-11.
- 22 ABADIE SANTOS, M. (1935): «Primera reunión anual de arquitectos nacionales y exposición de arquitectura y construcción». [1935]: «Ciclo de conferencias de divulgación cultural». *Arquitectura-Economía* (Montevideo) n.º 184/7, 3-7, 10-59, 62-79.
- 23 PÉREZ MONTERO, C. (1935): «Estadística de la vivienda. Conferencia del 24 de octubre de 1934». *Arquitectura-Economía* (Montevideo) n.º 184/7, 73-76.
- 24 DIRECCIÓN DEL CENSO DE LA VIVIENDA DEL MINISTERIO DE SALUD PÚBLICA (1936): «Censo de la habitación en el departamento de Montevideo». *Arquitectura-Economía* (Montevideo) n.º 186/10-11, 39-44.
- 25 ANÓNIMO (1936): «A propósito de la reglamentación profesional. El concurso para el edificio de la Facultad de Ingeniería». *Arquitectura-Economía* (Montevideo) n.º 186/10-11, 16.
- 26 SCHEPS, G. (2008): *Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto*. En *17 registros*, cit.

1952

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

- 27 SIQUEIROS, D. A. (1933): «El retorno a la arquitectura. Sinopsis de la conferencia pronunciada por el pintor David Alfaro Siqueiros [...]». *CEDA* (Montevideo), n.º 4 (mayo 1933), 17-19. En el número anterior aparecía la invitación a la conferencia.
- 28 HOPMANN, E. (1933): «Urbanismo en las ciudades socialistas. Sobre urbanismo. Publicamos [...] 'Die Form' número del 15 de mayo de 1932...». *CEDA* (Montevideo), n.º 4 (mayo 1933), 9-16.
- 29 ANÓNIMO (1933): «¡Abajo el fascismo!». *CEDA* (Montevideo), n.º 5 (julio 1933), 7.
- 30 ANÓNIMO (1938): «Martín Fierro en la Facultad». *CEDA* (Montevideo), n.º 9 (noviembre 1938), 43.
- 31 ANÓNIMO (1934): «Pasado y futuro». *CEDA* (Montevideo), n.º 6 (julio 1934), 4.
- 32 J. D. (posiblemente Julio Duhalde) (1934): «Aclarando actitudes». *CEDA* (Montevideo), n.º 6 (julio 1934), 31-32.
- 33 ANÓNIMO (1934): «Del último movimiento universitario»; «La dictadura contra la facultad de c. económicas»; «El juicio de los jóvenes es el que en suma recogerán los tiempos quieran o no quieran los déspotas». *CEDA* (Montevideo), n.º 6 (julio 1934), 35-36, 36, 37.
- 34 LUSSICH, C. (1934): «Señor director de *CEDA*. [...]». *CEDA* (Montevideo), n.º 6 (julio 1934), 33. Ver también la serie de artículos en *Arquitectura* (Montevideo): «La Facultad», n.º 150 (mayo 1930), 117; «La facultad II», n.º 155 (octubre 1930), 361; «El régimen de semestres», n.º 162 (mayo 1931), 123; «VI Los periodos de exámenes», n.º 164 (julio 1931), 172-173; «VII Proyecto de Plan de estudios», n.º 165 (agosto 1931), 186-191; VIII (sin título), n.º 167 (octubre 1931), 237-243. Se han verificado incongruencias de numeración.
- 35 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1936): «Contribución al Estudio Integral de la Zona de Punta del Este (de la memoria de un Plan Regulador)». *CEDA* (Montevideo), n.º 7 (junio 1936), 37-38.
- 36 BEHRENS, P. (1941): «La formación del arquitecto. Traducción del Arq. M. Cravotto»; HEGEMANN, W. (1941): «Como un urbanista en sud América. Por gentileza del prof. Arq. M. Cravotto». *CEDA* (Montevideo), n.º 13 (mayo 1941), 27-29, 45-51.
- 37 ANÓNIMO (1937): «La reelección del decano». *CEDA* (Montevideo), n.º 8 (mayo 1937), 10.
- 38 ANÓNIMO (1940): «Unanimidad». *CEDA* (Montevideo), n.º 12 (setiembre 1940), 6-7.
- 39 OROZCO, A. Y BULANTI, L. (1938): «Ante el proyecto Williman». *CEDA* (Montevideo), n.º 9 (noviembre 1938), 9.
- 40 ANÓNIMO (1942): «Nueva sangre», «Hacia una nueva Facultad», «¡A la lucha!». *CEDA* (Montevideo), n.º 14 (enero-marzo 1942), 17, 18-19, 21.
- 41 DUFU, R. (1942): «Del Delegado Estudiantil»; CORREA, R. (1942): «El Congreso Argentino». *CEDA* (Montevideo), n.º 15 (noviembre 1942), 14-15, 16.
- 42 ANÓNIMO (1942): «Algunos enfoques sobre el curso de urbanismo». *CEDA* (Montevideo), n.º 15 (noviembre 1942), 10-11.
- 43 ARTUCIO, L. C., cit., 21.
- 44 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1942): «París. Algunas ideas expuestas en la clase de Urbanismo, por el prof. adjunto de la materia, arquitecto C. Gómez Gavazzo». *CEDA* (Montevideo), n.º 15 (noviembre 1942), 17-24.
- 45 «Comisión Directiva: Jorge César Valls, Carlos Tosar, J. Padula Roa, Luis Santamarina, N. Corengia, Álvaro Saralegui, G. Ricetto, Juan Pablo Terra, Carlos Viola y Carlos Haedo». *CEDA* (Montevideo), n.º 16 (diciembre 1945), 9.
- 46 ANÓNIMO (1945): «La asamblea del claustro». *CEDA* (Montevideo) n.º 16, diciembre 1945, 19-20.
- 47 CRAVOTTO, M. (1945): «Presencia del Arquitecto Richard Neutra en Montevideo». *CEDA* (Montevideo), n.º 16 (diciembre 1945), 23-24.
- 48 POGGI, H. (1946): «Principios de una Enseñanza». *CEDA* (Montevideo), n.º 17 (s/d 1946), 60-61.
- 49 V. I. S. (1946): «Problema inmediato». *CEDA* (Montevideo), n.º 17 (s/d 1946), 46-49.
- 50 ALTAMIRANO, A. (1947): «Organización de la cátedra de arquitectura»; ANÓNIMO (1947): «La exposición del arquitecto Gómez Gavazzo»; CABRERA, S. (1947): «Situación de 'Torres García' en el Arte Moderno». *CEDA* (Montevideo), n.º 18 (s/d 1947), 29-32, 38, 39.
- 51 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1947): «Proyecto para la Reorganización de la Enseñanza de 'Proyectos de Arquitectura' y 'Composición Decorativa'». *CEDA* (Montevideo), n.º 18 (s/d 1947), 24-28.
- 52 ANÓNIMO (1950): «Observaciones de la delegación de alumnos de la Facultad de Arquitectura recogidas en su reciente viaje a Europa». *CEDA* (Montevideo), n.º 19-20 (marzo 1950), folios 10º al 12º, sin numerar.

- 53 [1950]: «El problema de los rancheríos». *Ibíd.*, folios 15° al 34°, sin numerar; incluye: Presentación, Cronología, Encuesta, arte, Bases físicas —estadísticas—, testimonios, conclusiones, síntesis de leyes y acciones, Plan de Acción y plano plegado de la ubicación de los rancheríos en el territorio uruguayo.
- 54 GÓMEZ GAVAZZO, C.: «Arquitectura del campo. Remodelación del naranjal salteño»; GÓMEZ GAVAZZO, C. Y HERRÁN, T.: «Vivienda rural». *Ibíd.*
- 55 COMISIÓN DIRECTIVA DEL CEDA [3/12/1950]: «La Universidad y la Sociedad». *CEDA* (Montevideo) n.º 21 (diciembre 1952), folios 5° y 6°, sin numerar, folio 7°, sin numerar.
- 56 NORIEGA, R. [1952]: «Función, Vigencia y Éxito del Plan de Estudios»; ALTAMIRANO, A. [1952]: «Frente al Nuevo Plan de Estudios». *CEDA* (Montevideo) n.º 21 (diciembre 1952), folios 5° y 6°, sin numerar, folio 7°, sin numerar.
- 57 ALTAMIRANO, A., VILLEGAS BERRO, F. Y MIERES MURO, J. M.: «Sindicato Médico del Uruguay»; NORIEGA, R.: «La otra faz de la arquitectura brasileña actual». *CEDA* (Montevideo) n.º 21, (diciembre 1952), folios 8° al 12°, sin numerar, folios 13° y 14°, sin numerar.
- 58 ANÓNIMO [1941]: «Proemio». *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo). Entrega n.º 3 (marzo 1941), 4.
- 59 *La scuola di architettura di Roma*. Noviembre 1932, XI E. F., Dott. Paolo Cremonese, Roma.
- 60 ANÓNIMO [1944]: «Concurso para el Sanatorio de 'Casa de Galicia'. Primer premio: A. Ferrere Vigouroux, L. A. Gallo y L. Cerisola». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 212 (diciembre 1944), 91-93.
- 61 GÓMEZ GAVAZZO, C. [1942]: «Plan regulador y de extensión del balneario La Paloma». *Revista del Instituto de Urbanismo*, n.º 7 (1er semestre 1942), 43-53.
- 62 ANÓNIMO [1942]: «Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas». *Ibíd.*, 75-84.
- 63 GÓMEZ GAVAZZO, C. [1943]: «Ordenación de la edificación en la zona costera este del departamento de Montevideo». *Revista del Instituto de Urbanismo*, n.º 8 [2º semestre de 1942 y 1943], 11-23.
- 64 BERETERVIDE, F. H., BLANCO, A. B., CRAVOTTO, M. Y SCASSO, J. A.: «Plan Regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina». *Ibíd.*, 24-46. Para ampliar sobre el tópico, ver LIERNUR Y PSEIURCA, CIT., Y SCHERE, R. [2008]: *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.
- 65 CRAVOTTO, M. [1943]: «Trabajos del curso teórico-práctico 1942: Un ejercicio de Técnica Urbanística. Preparación de un estudio para abordar un Plan Regulador Reformador y de Extensión de una ciudad: Porto Alegre». *Ibíd.*, 118-124.
- 66 WAQUIL, M. J. L. [ed.] [1985]: *Edvaldo Pereira Paiva, um urbanista*. Porto Alegre: UFRGS : iab/RS, contratapa.
- 67 JACOB, R. [2000]: *La quimera y el oro*. Montevideo: Arpoador, 101.
- 68 ANÓNIMO [posiblemente CRAVOTTO, ANTONIO]: «Nota biográfica». En [1995]: *Monografías Elarqa* n.º 2. *Mauricio Cravotto 1893-1962*. Montevideo: Dos Puntos, en coedición con MVOTMA e imm, 106-107. En *Testimonios* (48), Mariano Arana, primera generación del 52, apunta «encontradas versiones que en el ámbito estudiantil circulaban acerca de su actuación profesional». Ver también la renuncia de Mauricio Cravotto. Marzo 2, 1953. CDI-IHA.
- 69 CRAVOTTO, M. [1950]: «Propósitos»; «Resumen de sucesos»; «Viajes de estudiantes al extranjero»; «Marcel Poëte». *Revista del Instituto de Urbanismo*, n.º 9 (1er semestre 1950), 3-9, 10, 11, 55.
- 70 ANÓNIMO [1950]: «Proyectos de urbanismo y arquitectura paisajista»; «Tesis de urbanismo». *Ibíd.*, 18-45, 46-55.
- 71 GÓMEZ GAVAZZO, C. [1950]: «La recuperación de poblados indigentes Programa - Presupuesto para la Reestructuración experimental de Una Población Indigente compuesta de 300 Habitantes - 60 Familias». *Ibíd.*, 12-17 y un encartado (seis folios: 385 mm por 800 mm).
- 72 *Ibíd.*
- 73 MÉNDEZ, M. [2011]: «1964. El debate por el Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura. Lo real y los modos de enseñanza». En MAZZINI, E. Y MÉNDEZ, M. [2011]: *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo: Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR), 135-172.
- 74 ARANA, M. Y GARABELLI, L. [1991]: cit.



---

**1947**

---



## VIAJES DE ESTUDIANTES

---

*Montevideo, 21 de julio de 1947*

*Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura*

*Arq. Don Leopoldo Carlos Agorio*

*Mi sentimiento no ha sabido aún alejarse de la idea de que aquella noble fiesta espiritual y actividad educacional que en cierto modo era el Gran Premio en su antigua reglamentación, no esté hoy estructurado como la mejor manera de mantener una tradición docente sustitutiva de las antiguas becas universitarias.*

*Ninguna actividad que me lleve a comparaciones me sería ahora placentera; y como por otra parte no me encuentro en condiciones de aplicar mi experiencia solidariamente con gran parte de la nueva reglamentación, considero mi obligación pedir al Sr. Decano, quiera prescindir de mi colaboración en el jurado del Gran Premio 1947, para el que fui nombrado por el Consejo de la Facultad en su última sesión.*

*Agradeciendo la digna intención de honrarme con la misma confianza que a los demás distinguidos colegas, integrantes del jurado, aprovecho la oportunidad para saludar al Sr. Decano con la mayor consideración.*  
*(fdo.) Mauricio Cravotto<sup>1</sup>*

Mauricio Cravotto es el promotor del *tour* de cada generación completa de estudiantes de arquitectura que hoy ha prosperado convirtiéndose en los «grupos de viaje» que recorren el mundo cada año. En el año 1946 surgió la posibilidad de organizar una «expedición» de «alumnos de Urbanismo de 1945» a Europa. En 1947 solicitaron la oficialización al Consejo de la Facultad de Arquitectura, presidido por Leopoldo C. Agorio. Todo parecía ir bien: se nombró al profesor arquitecto Héctor Garderes presidente de la delegación. Además, el decano solicitó información —suponemos un tono paternal— acerca de «qué se ha hecho en Europa respecto a residencias estudiantiles y reglamentaciones que rigen esas viviendas»<sup>2</sup>.

Sin embargo, en la lejanía temporal Cravotto parecía estar maniobrando también en otras direcciones, aunque en ese momento no fuera evidente. Paralelamente se lee un bombardeo del Gran Premio argumentando una cierta «situación creada por el fallo del Gran Premio de 1943»; ese año

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





Grupo de viaje a bordo del San Giorgio. Justino Serralta aparece abajo a la derecha, recostado sobre la cubierta, de gorra blanca. Autor desconocido, probablemente hecha con autodesparador. Junio 1947. CDI, IHA. Todas las fotografías de Justino Serralta de este capítulo son inéditas. Salvo aclaración, todas son del mismo autor.

---



se habían presentado diez candidatos —un número extraordinario para un concurso donde se presentaban entre uno y tres por año— y hubo dos premiados. El que fuera el creador y primer director del Instituto de Urbanismo abogaba por un concurso «quitando el carácter de ‘trabajos de clase’ a los proyectos que se ejecuten para optar al Premio»<sup>3</sup>. Como se lee en el acápite, después de la creación del grupo de viaje en el seno de su asignatura (Urbanismo) declinó ser jurado del Gran Premio y aprovechó la oportunidad para establecer su crítica. Los «concursos de vivienda» instituidos desde entonces podrían ser leídos como una continuidad del Gran Premio en clave cravottiana, convirtiéndose en un concurso «profesional» para estudiantes<sup>4</sup>.

Abundemos en aquel conflicto. El decano Agorio se expresaba de esta manera en setiembre de 1947: «existe un hueco en el sistema de la enseñanza de esa materia, donde la guía del Profesor es indispensable para poder producir algo; siendo del todo evidente que por sí solos no resuelven nada, careciendo de esa gimnasia que el sistema antiguo de esquicios derivaba en tan buenos resultados en cuanto a la agilidad en la concepción»<sup>5</sup>.

El fracaso de esta situación redundó en una crisis que asociaba la creación de los «grupos de viaje» con la desaparición del Gran Premio, aunque sería el cambio de plan en 1952 el que terminaría definitivamente con la beca. Los viajes de los estudiantes coexistieron con los de los becarios durante esos cinco años de transición, de 1947 a 1951, el Gran Premio cada vez más desprestigiado. Si en 1943 se habían presentado diez aspirantes —lo que parece haber emitido una señal al criterio elitista del premio hacia formas más democráticas de acceder a los viajes de estudio—, al último concurso de 1951 se presentaron solo dos: Oscar Aguirre,

El grupo en la cubierta del San Giorgio. Junio 1947. CDI, IHA.



hoy desconocido aunque había sido codirector en 1942 del número 14 de *CEDA*, la revista de los estudiantes, y Francisco Villegas Berro, al que se dejó afuera por interpretaciones mañosas del reglamento. No conocemos el resultado, ya que no hay más actas que la del nombramiento del jurado, la del programa del esquicio de doce horas y la de las inscripciones, incluida la carta de Villegas solicitando una interpretación más flexible de la letra legal (recordemos que había accedido al premio Carré, y no tardaría en ganar el primer premio del concurso del CASMU). A juzgar por los documentos, el último concurso para el Gran Premio parece haberse abandonado a poco de empezar.

El 13 de mayo de 1947, apenas dos semanas después de la oficialización del Grupo de Urbanismo de 1945 (U-45), se trata en la sesión del Consejo de la Facultad una carta de los estudiantes recusando al profesor Héctor Garderes, nombrado por el Consejo; el escándalo es mayúsculo y el texto, hoy perdido, aparentaba contener pasajes ofensivos que son unánimemente rechazados por los consejeros<sup>6</sup>. Aun así, se nombra al profesor arquitecto Luis Isern como presidente de la delegación en sustitución del rechazado, inaugurando la tradición de autonomía del «grupo de viaje» que perdura hasta hoy.

El grupo se integraba por doce estudiantes y dos arquitectos jóvenes —Serralta y Carlota Malán— dirigidos por el profesor Isern, y tres acompañantes. No conocemos la fecha exacta de su partida, pero el 19 de junio, fecha patriótica oriental, los encontramos a bordo del *San Giorgio* —posiblemente en el puerto de Bahía— agasajados por el capitán Biaggini.

Escalera en Las Palmas de Gran Canaria. Junio 1947. CDI, IHA.

## JUSTINO SERRALTA

---

Justino Telésforo Serralta Pérez había nacido el 30 de agosto de 1919 en la ciudad de Melo, en Cerro Largo, departamento de tierra adentro en el este de Uruguay, fronterizo con Brasil.

Sus antecedentes estudiantiles más fuertes son en el Taller Vilamajó, donde cursó los últimos semestres de Proyectos de Arquitectura, y que invoca imprudentemente —como veremos— al pretender ingresar al atelier del *35 rue de Sèvres*.

También había trabajado siendo estudiante, entre los años 1943 y 1947, con Rafael Lorente Escudero en las oficinas de ANCAP, la industria estatal encargada de la refinación de petróleo y otros químicos<sup>7</sup>. Este período de Lorente se caracterizó por una arquitectura que fusiona rastros de Dudok con una raíz alemana que se detecta en *Moderne Bauformen*. Algunos autores como Luis Livni han tratado de establecer algo forzosamente una genética protocontextualista (en el sentido de los años sesenta) para estas arquitecturas<sup>8</sup>. Serralta pudo haber participado en los proyectos de las fábricas de cemento de Paysandú y Minas. Al momento de la marcha no solo tenía un título, también cierta experiencia profesional.

De este viaje Serralta conservó una serie de negativos fotográficos que fueron encontrados envueltos en un plástico polvoriento: veinte paquetes de tiras de seis cuadros, numerados 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 25, 26, 27, 28, 29 y 30, y cuatro sin numerar correspondientes a un posible número 2 de la travesía entre Río de Janeiro y Bahía, y tres vinculados a recorridos por Francia y Bélgica. Los números están dibujados con tinta azul, posiblemente pluma.

Además, se han encontrado algunos negativos sin procesar, en rollos, mezclados con fotografías familiares, tanto de los años en París como en Montevideo.

Todos llevan una descripción de su contenido y están ordenados de la siguiente manera:

«1: S. GIORGIO, R. JANEIRO.

[2] (presuntamente, no luce número): BAHÍA, R. JANEIRO (S. GIORGIO)

3: BAHÍA (subrayado).

4: PARÍS, LOUVRE.

5: PARÍS.

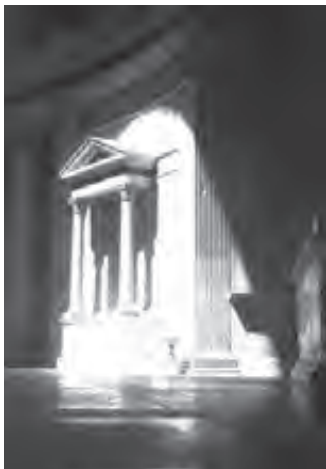
6: PARÍS, NEVERS.

7: PARÍS.

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



8: FRANCIA (subrayado), VERSALLES, TORRE ST JAUQUES, P. CHATELET.

9: FRANCIA (subrayado), VERSALLES, ST JAUQUES, P. CHATELET, PARÍS.

10: LOUVRE.

11: SUIZA, PARÍS.

12: SUIZA, ZÚRICH, SCHAFFH[AUSEN].

(Sin numerar, vinculado al área francesa, y envuelto en el mismo papel) PARÍS, N. DAME, BRUSELAS, REIMS. (Agregado en tinta negra y cursiva minúscula)

Mateando, Cité Universitaire (pensemos en la petición del decano Agorio, aunque a este difícilmente le gustarían las escenas retratadas).

(También sin numerar, pero envueltos en un papel de diferente color, dos paquetes más)

BEAUVAIS, AMIENS, ARRAS, YPRES, BÉLGICA.

BÉLGICA, ARRAS, REIMS».

Entre el 12 y el 25, y salvando los paquetes sin numerar, se produce un vacío. Al final, un grupo de seis que corresponden al recorrido italiano:

«25: ROMA (subrayado), FORO, COLISEO, PANTEÓN, CAMPIDOGLIO.

26: ROMA, FORO, COLISEO.

27: OSTIA.

28: CARTUJA DE PAVÍA.

29: CARTUJA DE PAVÍA, OSTIA.

30: COMO, ROMA, PANTEÓN, CAMPIDOGLIO (estos dos nombres en letra más pequeña)»<sup>9</sup>.

Villa Adriana, Tivoli, verano 1947. CDI, IHA.

Roma: Panteón de Agripa, vista desde el pórtico, e interior. Verano 1947. CDI, IHA.

Tumba de Cecilia Metela, via Apia, verano 1947. CDI, IHA.



La clasificación no corresponde, empero, a una sucesión cronológica, sino que sigue una edición posterior.

En realidad, los tres paquetes del viaje en barco corresponden a dos negativos, los seis de Italia se redujeron a cuatro, el resto —Francia, Bélgica, Suiza— a nueve. En total, quince negativos repartidos en veinte paquetes didácticos que podemos agrupar por temas y por la sucesión de marcas y procedencia (hay rollos Kodak de tipo *panatomic x*, *plus x*, de origen francés algunos, también de la marca italiana Ferrania).

Sin embargo el contenido no corresponde con lo escrito en los envoltorios. El grupo desembarcó en Nápoles, donde visitó Pompeya, para después seguir a Génova, destino final del San Giorgio<sup>10</sup>. Es posible que Serralta se separara del grupo principal en Nápoles y recorriera Italia de sur a norte, según su propia versión<sup>11</sup>. Por otros testimonios y del informe del segundo grupo, que comentaremos más adelante, podemos presumir que se establecían en las capitales y organizaban excursiones cortas en un entorno medianamente abarcable en uno o dos días. Así se explica mejor una serie de fotografías que indican una y otra vez la vuelta a Roma, o el regreso a los dormitorios de la Cité Universitaire de París.

No hay testimonio del recorrido desde el puerto de Nápoles, donde las excursiones arqueológicas debieron ser preceptivas. En la colección de fotografías de Felipe Zamora, en cambio, se ve al grupo en Pompeya (incluyendo a Serralta) y en Génova, donde, en cambio, este no aparece. En Roma las

Milán: Catedral. CDI,  
IHA.



visitas al Foro, al Panteón y otros sitios arqueológicos están ampliamente documentadas. A pesar del anuncio de visitas a Ostia no existen imágenes de este yacimiento en ninguno de los negativos (pudieron perderse) mientras que otros muestran una excursión —no anotada— a Tívoli (Villa Adriana), Frascati (Villa Aldobrandini) y Castel Gandolfo. Hay negativos que dan testimonio de un *tour* a Pavía y Milán (cartuja, catedral y Castelo Sforzesco, en ese orden), pero en otro, titulado «COMO», hay tres fotos del lago —sobrantes— en un rollo que se había regodeado del Panteón romano.

También se deduce, con el complemento del material de Zamora, el paso de los Alpes en tren, desde Como a Zúrich, lo que incluye una excursión a ver los saltos del Rin en Schaffhausen. Una foto en la estación de esta ciudad y otra de la fachada de la estación de Basilea confirman el transporte. El destino es París, y sin duda que ya es primavera.

Estamos frente a una serie incompleta y desordenada de documentos, que solo dan pistas parciales de los itinerarios. Algunos están hechos desde la soledad, separado del grupo principal ya que, según su propio testimonio, este siguió al sur dirigiéndose a España, pero él permaneció en París. Un rollo completo corresponde a fotografías de Brujas, que no está anunciado, asociado con la excursión a Bruselas en los dos paquetes de «BÉLGICA».

En setiembre de 1948 llegó a Europa el segundo grupo de viaje dirigido por el profesor Artucio, esta vez numeroso y mejor organizado. Entre ellos estaba Carlos Clémot. A su llegada a París se contactaron con Justino Serralta, quien los acompañó en varias salidas. Las imágenes del archivo de Serralta mezclan excursiones de los dos grupos, y también las hechas en solitario, con su recién estrenada familia, en el atelier de Le Corbusier y en Marsella.

Palazzo della Civiltà  
Italiana. CDI, IHA.

Iglesia de Pedro y Pablo.  
CDI, IHA.





## ¿ARQUITECTURA MODERNA?

---

Las fotografías tomadas a bordo del buque San Giorgio de Río de Janeiro y de Salvador de Bahía son de tipo más bien anecdótico, aunque se perciben las intenciones artísticas en algunas composiciones, y algo de realismo que aflora en las fotografías «sociales» en la escala de Las Palmas de Gran Canaria. No hay, en cualquier caso, ninguna verificación de encuadres a la manera de las fotos de *L'Esprit Nouveau*; no hay descubrimiento de los espacios de las cubiertas, no hay detalles del equipamiento mínimo de los camarotes. Todo lo contrario, la sensibilidad es más realista, incluso más romántica, que cartesiana.

El *tour* italiano se centra en Roma, y es previsible el interés en la antigüedad, aunque es llamativa la falta de arquitectura barroca, entre otras ausencias. Efectivamente, la selección de obras parece provenir de un programa enfáticamente clásico y arcaizante, sin muchas concesiones a sus transgresores. Aunque está indicado que se pasó por el Campidoglio, por ejemplo (paquetes 25 y 30), no se documenta excesivamente. De Miguel Ángel, hay un par de fotografías del Moisés. Las fotografías de la Villa Aldobrandini o del Palazzo Massimo en Roma son casi anecdóticas. No hay fotos de San Pedro... ¿Se habrán perdido? Una foto de la entrada a los museos vaticanos seguida de otra, de la escalera helicoidal, prueban que estuvieron allí.

La visita a las ruinas del Foro romano y también de Ostia Antica fue habitual en los recorridos uruguayos<sup>12</sup>. La excavación de Ostia era reciente y se vincula a operaciones propagandísticas de Mussolini, en conjunto con la Exposición Universal; el fotógrafo también pasa por la E42, de la que hay

---

Dormitorio de Justino Serralta en la *Cité Universitaire* de París. CDI, IHA.

---

Eugène Beaudouin y Marcel Lods: escuela en Suresnes. CDI, IHA.

---





dos tomas, concretamente del Palazzo della Civiltà Italiana, de Guerrini, La Padula y Romano, y de la iglesia de Pedro y Pablo, hechas desde un vehículo, camino al Lido de Ostia (le siguen tres fotos en la playa).

A pesar de que estamos solo ante fragmentos de los testimonios fotográficos de Serralta, es posible señalar la ausencia de arquitectura moderna en ellos. De lo incompleto de la colección podría deducirse una selección, a fin de separar lo moderno, perdido por razones desconocidas. Sin embargo, las imágenes nos permiten interpretar la sensibilidad del conjunto.

De Zúrich solo hay fotografías turísticas, y pensando que el segundo grupo guiado por Artucio se entrevistaría con Alfred Roth, es notable la ausencia de arquitectura contemporánea, aun suponiendo que la primera edición de 1940 de un libro de amplia difusión como *La Nouvelle Architecture*<sup>13</sup> no hubiese llegado a Montevideo.

Es llamativa, también, la ausencia de arquitectura moderna en las fotografías de París. Por ejemplo, sabemos que el grupo se alojó en la Cité Universitaire. A escasos quinientos metros de los dormitorios donde vivían

Eugène Beaudouin  
y Marcel Lods, con  
Jean Prouvé y Vladimir  
Bodiansky: *Maison du  
Peuple en Clichy*, CDI, IHA.



está el Pabellón Suizo de Le Corbusier. Es incomprensible que no haya ni siquiera una fotografía de este edificio, una vez que constatamos que Serralta fotografía obsesivamente su dormitorio, y que estaba haciendo planes, supuestamente, para enrolarse con Le Corbusier.

En el material existente, la pieza más moderna es la escuela de Eugène Beaudouin y Marcel Lods en Suresnes, así como la Maison du Peuple en Clichy de los mismos autores, con Jean Prouvé y Vladimir Bodiansky. El portavoz —anónimo— de los estudiantes explica: «conjuntamente con Marcel Lods se visitara (sic) el Mercado de Clichy y la Escuela de Suresnes». Dicen haber estado en los «talleres» de Le Corbusier y Perret y se entrevistaron con Lods, Sigfried Giedion y Alfred Roth<sup>14</sup>. Estas obras fueron evocadas específicamente en el informe sobre el segundo viaje aparecido en *Anales*<sup>15</sup> en 1949 y en *CEDA*<sup>16</sup> un año más tarde. Serralta se unió a ellos en esta visita y tomó seis de las siete fotos de arquitectura moderna de toda su serie (exceptuando las de la Unité y las de la maqueta de yeso de la capilla en Ronchamp).

Fotografías de Luis Basil e itinerario del segundo grupo. De *CEDA* n.º 19-20, 1950.



Las fotografías de Luis Basil publicadas para acompañar el texto del segundo grupo en la revista de los estudiantes reafirman la orientación dominante. Textualmente:

- «1) Escalinata lateral de la Catedral de Santiago de Compostela,
- 2) Calles del barrio Santa Cruz (Sevilla)
- 3) Catedral de Sens
- 4) Barrio Santa Cruz hacia la torre de La Giralda
- 5) Iglesia de Lucerna (Suiza)»<sup>17</sup>.

Y en la página siguiente:

- «1) Orcival
- 2) Greendenweld [sic: Grindelwald] (Suiza)
- 3) Columnas de entrada a la catedral (Autun)
- 4) Iglesia de Arlés (Sur de Francia)
- 5) Barrio de obreros y empleados (Rotterdam)
- 6) El «Guatamelata»[sic] (Padua)
- 7) Bolsa de Comercio (Rotterdam)
- 8) Fiesta de la Matricula Universitaria. (Peruggia [sic])
- 9) Orcival (Auvernia)»<sup>18</sup>

De catorce fotografías solo tres son de arquitectura contemporánea: la iglesia St. Karl de Fritz Metzger en Lucerna, de 1934, un barrio no identificado y la bolsa de Jan Frederik Staal, de 1935-1940, ambas en Rotterdam; las tres de arquitecturas no muy conocidas, posiblemente hechas marginalmente: es notable la ausencia de obras canónicas de arquitectura moderna.

Vista de Cadaqués. CDI, IHA.

Plaza España desde el Palacio Nacional, Barcelona. CDI, IHA.



## 1413-TT7X

Serralta completaría su *tour* original haciendo la excursión a España, y algunos otros itinerarios que a veces son difíciles de identificar, aunque las series de negativos se pueden agrupar y ordenar gracias a la presencia en casi todos ellos de un coche cuya matrícula es la que da título a este párrafo. Con ellos se traslada al *Mont Saint Michel*, en la Normandía, y recorren la costa del Canal de la Mancha. Sin duda que la pintoresca ínsula formaba parte de los paisajes imprescindibles de muchas generaciones de arquitectos.

El viaje a España es de los que mejor se reconstruyen por la sucesión de los negativos; incluye algunas paradas francesas a la ida y a la vuelta. El itinerario se comienza a reconocer en Clermont-Ferrand, desde donde pasan sucesivamente por Le Puy, el *Aqueduc* de Gard, Nîmes y Montpellier (primer rollo); Colliure, la última parada francesa antes del paso por Port Bou, y después Cadaqués y Barcelona. Lo fotografiado aquí también parece sintomático, en el sentido de la escasa modernidad: la Plaza España desde el Palacio Nacional, un par de fotografías del Pueblo Español, una vista de Barcelona desde el Montjuïc y otra desde el Tibidabo, una corrida de toros, catorce fotografías de una visita a Montserrat, y finalmente una toma vertical de la Sagrada Familia de Gaudí. Las siguientes fotos son de Andalucía: seis del Generalife en Granada, desvinculadas del resto de un negativo desaparecido, el siguiente rotulado «Alhambra-Sevilla-Córdoba» y finalmente «Sevilla-Aranjuez-SSebastián». En este último se registran, además, tres fotografías en Madrid: la Facultad de Medicina,

Pueblo Español,  
Barcelona. CDI, IHA.

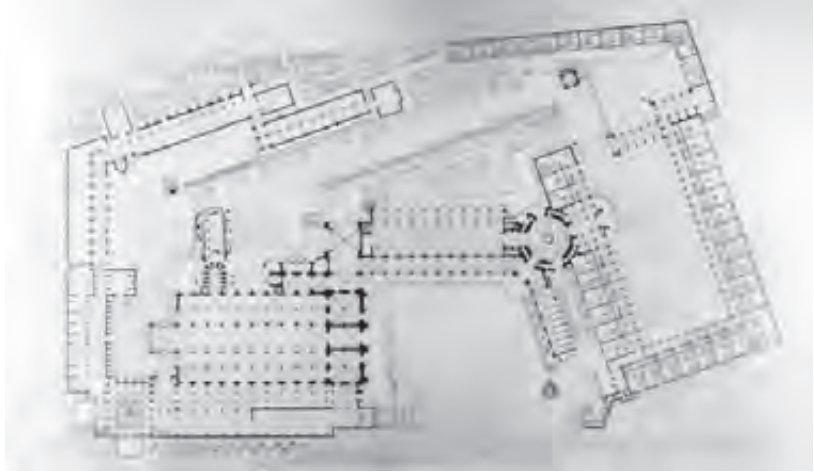
Montserrat, Barcelona.  
CDI, IHA.

Corrida de toros,  
Barcelona. CDI, IHA.

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Proyecto del 5.º curso de Arquitectura: «Un instituto de cultura medioeval comparada, para docentes». Alumno: Justino Serralta (Taller Vilamajó). Planta y fachada. CDI, IHA.

---

la Facultad de Filosofía y Letras de Agustín Aguirre (la séptima foto de arquitectura moderna, hecha desde la lejanía de la carretera) y el Palacio de Cristal en el Parque del Retiro. Después, ocho fotografías de la costa de San Sebastián —Playa de la Concha, el Monte Igueldo— en el final de esta recorrida desde el sur, y al principio de otro rollo que nos conduce desde San Sebastián (los primeros cuadros) por Biarritz, Burdeos, hasta París (fotos desde el balcón del Hôtel Pasteur, 155 Av. du Maine<sup>19</sup>). Pero de pronto estamos de viaje otra vez —en el mismo negativo, lo que nos asegura una sucesión exacta de los lugares visitados— cruzando paisajes rurales nevados hasta Seyssel, en la Alta Savoia, y Perly en la frontera suiza; después nos muestra un brumoso paisaje que puede ser la Borgoña, ya que pasa por Auxerre, para finalmente retratar una escena en la Cité Universitaire, otra vez en París: algunas damas se apretujan alrededor de un fuego, mientras escriben a sus familias.

## ARQUITECTURA GÓTICA

---

El interés en la arquitectura gótica es notable; lo vemos tanto en los rollos italianos como en los franceses y los de Bélgica. Un extenso reportaje de la Cartuja de Pavía —incluyendo los agregados renacentistas— puede ser una clave para entender la formación de los estudiantes de arquitectura uruguayos, sobre todo si asociamos este interés con algunos de los ejercicios de proyecto realizados por la generación de Serralta.

En un álbum de fotografías de proyectos de alumnos de la Facultad en ocasión de la exposición organizada para recaudar fondos para el viaje, encontramos un dibujo de Serralta. Se trata del proyecto del 5.º curso de Arquitectura, «Un instituto de cultura medioeval comparada, para docentes» realizado en el Taller Vilamajó, calificado con ocho puntos. Obsérvese la torre cilíndrica: en el alzado se muestra «en ruinas», aunque en planta hace un esfuerzo por articular las diferentes direcciones de la composición, lo que es «históricamente» incongruente. El conjunto es ciertamente heterodoxo sin llegar a ser moderno: el alzado es remotamente veneciano; en la planta se reconocen el patio y las celdas cartujas. Siendo del 5.º año parece lo suficientemente reciente como para una visita al referente original, tanto planeada por el profesor como por iniciativa del mismo estudiante.

No debe llamar la atención la selección de imágenes fotografiadas. Es evidente que en la Facultad de Arquitectura uruguaya se ha programado



el viaje sistemáticamente. La presencia del manual de Choisy<sup>20</sup> en las clases de Historia de la Arquitectura es plenamente consistente con el escamoteo de lo barroco. El libro, del que la biblioteca conserva varias ediciones (incluida la comprada en París por el profesor titular de Historia, Juan Giuria, en 1912, hasta la traducción argentina de 1944) dedica apenas treinta páginas —de mil seiscientas— a la «arquitectura moderna»<sup>21</sup>, vale decir, la arquitectura de los siglos XVII y XVIII. En la última página augura a la arquitectura en hierro la recuperación de sentido; la obra elegida como ejemplo es la *Bibliothèque Nationale* de Labrouste, después de comentar diversas *halles*. Al fin y al cabo, Choisy es *ingénieur en chef des ponts et chaussées*.

En el informe antes citado del segundo viaje, se enumera lo que hay que mirar, muy explícitamente:

«A) Arquitectura desde el punto de vista histórico.

1) Antigua. 2) Medieval. 3) Renacentista.

4) Barroco, Neoclásico, etc.

B) Arquitectura Moderna.

1) Vivienda:

Individual.

Colectiva.

2) Edificios públicos.

---

Antoni Gaudí: Sagrada Familia, Barcelona. CDI, IHA.

---

Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía y Letras, Madrid. CDI, IHA.

- 3) Edificios industriales.
- 4) Técnica:
  - Materiales.
  - Procedimientos constructivos.
  - Prefabricación.
- C) Urbanismo.
  - 1) Ciudades:
    - a) Desde el punto de vista evolución:
      - Antigua.
      - Medieval.
      - Renacentista.
      - Actual.
    - b) Desde el punto de vista emplazamiento (la montaña, el mar, el río, la llanura).
    - c) Desde el punto de vista de la función:
      - Puertos.
      - Ciudades industriales.
      - De gobierno.
      - Balnearios.
  - 2) Barrios.
  - 3) Parques y Jardines.
  - 4) Carreteras y Autoestradas (sic).
- D) Paisaje.
  - 1) Montaña. 2) Campo. 3) Mar.
- E) Modos de vivir.
  - En la aldea y en la ciudad, en las diferentes regiones de los distintos países a visitar.
- F) Artes aplicadas a la Arquitectura.
  - 1) Mosaicos. 2) Frescos. 3) Vitrales.
- G) Pintura y Escultura»<sup>22</sup>.

En esta lista puede ser leído entre líneas, proporcionalmente disminuido, el esquema de Choisy, actualizado a la fuerza cien años después con un énfasis en la arquitectura moderna que, a la vista de los informes redactados al regreso, debe ser matizado. En primer lugar, por un comentario de los estudiantes: «La crítica, autocrítica, se podría decir, sin embargo fue unánime en el sentido de que, a la parte que el programa llama *Arquitectura Moderna*, hubiera sido preferible dedicarle más importancia





en el tiempo y en el itinerario»<sup>23</sup>. Esta coincide con la opinión del profesor, que cierra el panorama: «se estimó exiguo el tiempo dedicado a ver y comentar aspectos arquitectónicos y urbanísticos de la vida moderna, y se consideró en consecuencia que hubiera sido conveniente dedicar más días al viaje por Holanda y hasta introducir algunas reducciones en el itinerario que podría decirse histórico, para destinarlos a visitar países del Norte que, como Suecia, Dinamarca o Noruega, permiten suponer interesantes aspectos de modernidad». Alemania todavía está excluida.

Artucio había publicado un artículo para maestros de escuela sobre arquitectura gótica el año anterior<sup>24</sup>, lo que lo señala como especialista en el tema, pero el viaje parece haber generado en él una reacción: la asunción de lo moderno como lo que definitivamente ha de verse.

Las autocríticas señalan una modernidad asumida, aunque estas generaciones aún no han obviado la «gran arquitectura»: viene a nuestra memoria la protesta de Gómez Gavazzo de 1943, en la que reclamaba no olvidar los ejemplos clásicos. No puede pasarse por alto tampoco una circunstancia ya señalada antes: en 1952 se invocará específicamente



a Gropius y, más importante a los efectos, a Giedion, uno de los entrevistados por estos estudiantes en 1948-1949. La genealogía moderna según este último incluye poderosamente, como es sabido, al barroco. Existe en la biblioteca de la Facultad un ejemplar de *Espacio, Tiempo y Arquitectura*<sup>25</sup> de la edición americana de 1941, ingresada en diciembre del mismo año. Se hace evidente que el libro causó un fuerte impacto; a pesar de ello, la digestión tardaría diez años. En todo caso, la arquitectura moderna italiana no existe para el historiador suizo: apenas menciona el futurismo como antecedente y, en los sesenta, en el prefacio a la segunda edición italiana traducida al castellano, menciona a Pier Luigi Nervi (ya ha pasado la novena Triennale en Milán, que los reúne a todos, donde Nervi pronunció una de las conferencias más comentadas; retornaremos sobre esto).

Son poderosamente coincidentes las fotografías de Serralta con el plan de viaje enunciado un año después por sus compañeros más jóvenes, lo que hace presumir un esquema previo impuesto directa o indirectamente. Las categorías de «antiguo», «medieval» y «renacentista»,

---

Carlos Clémot en el *atelier* del 35 de la Rue de Sèvres. CDI, IHA.

---

Germán Samper, arquitecto colombiano que trabajó con Clémot en el plan de Bogotá, en el *atelier* del 35 de la Rue de Sèvres. CDI, IHA.

---

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Dibujo de Le Corbusier  
dedicado a Carlos Clémet.  
Colección particular.



son aplicadas a la arquitectura y la ciudad, englobando el resto en una clasificación menos precisa: «Barroco, Neoclásico, etc.», o «Actual» para toda ciudad posterior a la «Renacentista». A pesar del programa que enfatizaba el estudio de lo moderno, y a pesar de Giedion, la inercia académica sigue reconociendo en los hechos la teoría choisyana, la certeza del racionalismo histórico.

Otra explicación sobre la indiferencia hacia lo moderno podría tener que ver con la forma de mirar el mundo. Hoy aceptamos automáticamente que la fotografía funge como memoria auxiliar; ver y fotografiar —y aún lo inverso: fotografiar para después mirar— es un proceso que quizás en ese momento no era automático. La visión de los fotogramas es la de un turista culto, un paseante que, ya solo en París, registra aquello ajeno a su mundo y en el que, justamente, su mundo cotidiano y real no habitará. Las fotografías son literalmente «recuerdos»; solo lo que no es útil para cada día se plasma en la película: lo artístico y los amigos, o lo que se sabe será abandonado. ¿Para qué, entonces, fotografiar la arquitectura moderna, si ya se practica?

Visita a la obra de La Unité en Marsella, ca. 1950. CDI, IHA.



## REUNIÓN EN PARÍS CON CARLOS CLÉMOT

---

Carlos Clémot formó parte de la segunda excursión, que viajó con Artucio, y también él abandonó el grupo para quedarse en la capital francesa. Se había graduado en 1948. Conocemos dos de sus trabajos de estudiante, de 2.º y 3.º año. Aunque no podemos hacer un juicio general de una muestra escasa, la coincidencia formal de ambos, en la línea del mayor rigor moderno, señala una personalidad que no defraudaría.

Estuvo en el estudio de Le Corbusier entre 1949 y 1950. Su familia conserva un dibujo de Le Corbusier de 1935, con una dedicatoria fechada en 1950 (*pour Clémot, amicalement, Le Corbusier*<sup>25</sup>), y una carta certificando su estadía como «becario»<sup>26</sup>. Esto último confirma una postulación a una beca de la embajada francesa en 1947, siendo aún estudiante<sup>27</sup>. En el cuaderno sobre la Unité de Marsella de la revista *Le Point*<sup>28</sup> se lo incluye en el equipo (aparecen como Charles Clémot y Justin Serralta). Por último, ya de vuelta en Montevideo, él mismo declara en 1951 haber trabajado en el estudio de Le Corbusier durante un año y ocho meses, donde participó en «varios proyectos, particularmente en la urbanización de Sainte Baume (Francia) y habiendo formado parte del equipo que trabajó en el plan regulador de Bogotá»<sup>29</sup>; esto se confirma por el



hallazgo de copias (ampliaciones de microfilmados en el caso de Bogotá y fotocopias de Sainte Baume) en los cajones dejados por Serralta en el estudio de Carlos Mujica.

Ambos uruguayos se reencontraron en el atelier del maestro y, presumiblemente, sentaron allí las bases para el regreso<sup>30</sup>. Quienes conocieron a Clémot lo describen afable y cortés, en contraste con su socio, al que se recuerda por su carácter severo. Alberto Castro, arquitecto colaborador de Eladio Dieste (vecino de estudio y socio eventual), subrayó de él su obsesión por la geometría<sup>31</sup>. En 1954 ingresó como docente al Taller Altamirano, cuando Serralta ejercía de director interino, y es probable que continuara cuando su socio logró la titularidad. En 1955 fue suplente al Claustro central de la Universidad y se tiene constancia de su nombramiento como asistente del Taller Altamirano en 1959. Murió en 1971, a los 49 años de edad —había nacido en 1922—, en un accidente automovilístico.

Justino Serralta, después de pasar un año en París, entró en el estudio de Le Corbusier. Declara en 1965, en una entrevista para la revista del Centro de Estudiantes de la Facultad, que trabajó con Le Corbusier tres años y medio, aunque parece una amplificación del lapso real, que fue de algo más de dos años, de agosto de 1948 a noviembre de 1950, según

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





consta en una traducción del certificado expedido por Le Corbusier<sup>32</sup>, cuyo original se ha perdido. La oportunidad se presentó a través de un pintor uruguayo residente en París, Héctor Sgarbi, vecino de piso, quien lo invitó a sumarse a una visita al 35 de Sèvres con Nicolas de Staël<sup>33</sup>.

Más tarde habría de reconocer que su currículó lo traicionaría; al invocar las enseñanzas de Vilamajó, la reacción de Le Corbusier lo sorprendió al responsabilizar al delegado uruguayo del fracaso de su proyecto para el edificio de la ONU en New York. «Demasiado arquitecto», dictaminó el suizo según Serralta, que en 2005 recordaba el encuentro y confesaba:

«casi me funde porque (...) fue él el que trazó los grandes lineamientos para el edificio de las Naciones Unidas (...) el viejo Le Corbusier tenía (...) el anteproyecto, entonces me cuenta que Vilamajó fue el gran crítico de su proyecto y casi le destruye todo lo que había hecho, (...) dice que «era un gran arquitecto, demasiado arquitecto para mí», entonces (...) llama [a] la Secretaria (... sí ya lo conozco porque ya estuvo varias veces acá, la Secretaria le dice a Le Corbusier), entonces Le Corbusier le dice: —Está integrado al Taller, haceme la nota que Justino Serralta ... —Pero ya van varias veces que le he dicho que hay mucha gente que quiere venir y no hay sitio, no hay más sitio para nadie, y él dice: —Haga lo que le digo, está decido que viene acá; (...) ahí estuve un año, un año dibujando caños de mierda y toda (la) instalación sanitaria, todo lo que fuera técnico



y tuve una vinculación con un gran ingeniero que era (Bodiansky), y un día, después de un año el Ingeniero este me dice: —Empezamos a pagarle, y me da treinta mil francos, para ese época era un bajo sueldo, al mes siguiente otra vez treinta mil francos, a la tercera no fue él, fue Le Corbusier y me dice: —Le empezamos a pagar; sí pero ya me está pagando, llama a su Secretaria y era el ruso este que me pagaba porque me veía (flaco)»<sup>34</sup>.

Después, como estableció en la entrevista de 1965, le «confiaron el estudio de la Terraza de la Unidad de Habitación en donde tuve oportunidad de estar en contacto directo con L. C. en el orden de la creación»<sup>35</sup>.

En el certificado citado más arriba Le Corbusier declara que Serralta hizo efectivamente «trabajos particularmente técnicos, de la unidad de Habitación de Marsella», el «anteproyecto y planos constructivos de la terraza-jardín...», y dos trabajos nunca mencionados por él, el «anteproyecto para la Exposición de Síntesis de las Artes Plásticas, en el Porte Maillot... y (el) equipamiento de los apartamentos de la Unidad de Habitación de Marsella.»<sup>36</sup>

Además, realizó la maqueta de yeso de la capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, con André Maisonnier, que fue principal colaborador en esta obra<sup>37</sup>. Entre las fotografías que hizo Serralta de esta maqueta hay una que muestra un ensayo —posiblemente en yeso también— de

Estudio del pintor uruguayo Héctor Sgarbi. Enmascarados: probablemente Sgarbi y sujeto desconocido, ca. 1948. CDI, IHA.

Maqueta de yeso de la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp. 1950. CDI, IHA.





una pieza con aberturas abocinadas como en la capilla. A esta forma, un poco nostálgica de la arquitectura mediterránea, la llevarían los arquitectos consigo a su regreso.

Justo antes de emprender el regreso a Uruguay, Le Corbusier le ofreció ir a trabajar al Punjab<sup>38</sup>.

## EL REGRESO

---

El nacimiento inminente de su segundo hijo, Charles, del matrimonio con Gabrielle Delpech, lo llevó a decidirse por el Río de la Plata.

En algunas fotos del año 1950 hechas por Gabrielle, en una reunión —«un asado organizado por los uruguayos del estudio»<sup>39</sup>—, Justino Serralta aparece algo más que alegre junto a un Corbu algo preocupado por el estado de su amigo.

Taller Altamirano, ca. 1952. CDI, IHA.

En la disyuntiva de ir a dirigir obras a Chandigarh o regresar al Río de la Plata, son más fuertes la nostalgia de la patria y la seguridad de la



familia que lo sostenía económicamente. Por otra parte, su protagonismo en la cercanía del maestro debió parecerle suficiente credencial para lograr destaque en la escena uruguaya, cosa que se confirma por su rápida inserción en el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU), con Carlos Gómez Gavazzo, y en el Taller Altamirano poco después.

Gómez fue uno de los arquitectos recomendados por Le Corbusier para dirigir la obra de la casa Curutchet<sup>40</sup>. Notemos que la carta de recomendación es de 1948, catorce años después de la visita del primer uruguayo pero absolutamente coincidente con la presencia de Serralta en París. No hubiese sido extraño que se produjera una consulta de Le Corbusier y una recomendación a su compatriota, o una reafirmación de la elección: Le Corbusier había destacado en 1934 la capacidad de Gómez para llevar adelante los detalles que la arquitectura moderna necesitaba. En cualquier caso, la casa Souto (1927) de Gómez, fue apreciada en 1929. Dice Leborgne en una entrevista de 1981 refiriéndose a uno de los paseos del franco-suizo por Montevideo: «pasando por Bulevar Artigas, elogió una casa que había hecho Gómez Gavazzo siendo todavía estudiante»<sup>41</sup>.

A su vuelta, Serralta no duda de la línea a seguir: se perfilaba nítidamente en el paisaje uruguayo. Además de Gómez, sus discípulos también se estaban destacando. Altamirano, Basil, Iglesias, Viola, Mieres, Bayardo: ya los hemos visto en el círculo de Gómez; Serralta y Clémot se unirían a ellos y en breve estarían trabajando juntos en el proyecto ejecutivo de la Sinagoga Sefaradí, en equipo después de haber logrado el primer y segundo premio por separado.

Dibujando la sinagoga. Atrás: Viola, desconocido, Clémot; adelante: Mautner, desconocido, Basil; ca. 1952. CDI, IHA.

Justino Serralta dibujando la sinagoga, autor desconocido, ca. 1952. CDI, IHA.



Fotografías del asado uruguayo con Le Corbusier,  
ca. 1949. Autora: Gabrielle Delpech. Colección  
privada y positivo de CDI, IHA.

---

## NOTAS

- 1 Documentos del Concurso para Gran Premio del año 1947. CDI-IHA.
- 2 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VIII, sesión del 29 de abril de 1947, 299.
- 3 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VII, sesión del 4 de diciembre de 1946, 259-262.
- 4 <http://farq.edu.uy/casa/historia/>.
- 5 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VIII, sesión del 9 de septiembre de 1947, 357.
- 6 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VIII, sesión del 13 de mayo de 1947, 306.
- 7 SERRALTA, J. (1954): *Currículum presentado al concurso para acceder al cargo de Jefe de Trabajos Prácticos del Instituto de Urbanismo. Legajo personal*. Inédito, CDI-IHA. Sobre la obra de Lorente en ANCAP, ver: LORENTE MOURELLE, R., VELÁZQUEZ, C. M., GAETA, J. C. (1993): *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992*. Montevideo: Dos Puntos. [2004]: *Lorente Escudero*. Montevideo: Editorial agua;m.
- 8 LIVNI, J. L. (1993): «Estación de servicio ANCAP Arocena». *Ibíd.*, 56.
- 9 Archivo CDI-IHA.
- 10 Testimonio de Felipe Zamora.
- 11 Entrevista de Charles Serralta a Justino Serralta, 04/2010 (inédita).
- 12 CALZA, G. Y BECATTI, G. (1956, 3ª edición): *Ostie*. Ministero della pubblica istruzione. Direzione generale delle antichità e belle arti. Itinéraires des musées et monuments d'Italie. Guía gentilmente facilitada por Emilio Nisivoccia, perteneciente a su padre.
- 13 ROTH, A. (1947, 3ª edición): *La Nouvelle Architecture/Die Neue Architektur/The New Architecture*. Les Editions d'Architecture, Erlenbach-Zurich (1ª edición: 1940).
- 14 Alfred Roth había publicado la escuela de Beaudouin y Lods en ROTH, cit., 115-130.
- 15 ANÓNIMO (estudiantes del grupo): «Viaje de estudios a Europa de un grupo de alumnos de Arquitectura de Setiembre de 1948 a Febrero de 1949»; seguido del «Informe del profesor Arq. Leopoldo C. Artucio sobre los procesos y resultados de ese viaje a Europa». *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo), n.º 12 (diciembre 1949), 60-72.
- 16 ANÓNIMO (1950): «Observaciones de la delegación de alumnos de la facultad de arquitectura recogidas en su reciente viaje a Europa». *CEDA* n.º 19-20, cit., s/d.
- 17 *Ibíd.*.
- 18 *Ibíd.*.
- 19 E-mail de Charles Serralta, 19/04/2010.
- 20 CHOISY, A. (1899): *Histoire de l'architecture* (2 tomos). Paris: Gauthier-Villars.
- 21 *Ibíd.*, 730-764.
- 22 *Anales*, cit.
- 23 *Anales*, cit.
- 24 ARTUCIO, L. C. (1946): «Aspectos sociales de la arquitectura gótica». *Anales de la instrucción primaria* (Montevideo), 115-147. El director de Enseñanza Primaria y Normal era el arquitecto Carlos Pérez Montero, y figuraba como vocal del Consejo el catedrático de Estética y profesor de la Facultad de Arquitectura Emilio Oribe.
- 25 GIEDION, S. (1941): *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge; London; Oxford: Harvard University Press; Humphrey Milford; University Press.
- 26 «Je soussigné certifie, que Monsieur Charles CLÉMOT, travaille comme stagiaire dans mon atelier pour continuer ses études d'Architecture (firma manuscrita: Le Corbusier) Paris, le 12 Octobre de 1949». Documento perteneciente a la familia Clémot Monestier.
- 27 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, Tomo VIII, sesión del 10 de junio de 1947, 317. Los otros postulantes fueron Luis Basil como estudiante, y como profesores, Fernando García Esteban y Héctor Garderes, que obviamente tenía necesidad de viajar a París.
- 28 «L'unité d'habitation de Marseille», *Le Point, revue artistique et littéraire paraissant tous les deux mois*. Novembre 1950, Mulhouse.
- 29 Carta presentada al «Llamado de aspirantes para arquitectos urbanistas para El Salvador». 18/10/1951. CDI-IHA
- 30 Entrevista con su hermana Blanca Clémot y Eduardo Monestier Clémot. 14/08/2008. Otros datos biográficos se han extraído de la entrevista con Héctor Gatti, colaborador del estudio Serralta-Clémot, y de la entrevista con Dieste en 1995, hecha con Antonio González-Arnoa.
- 31 Entrevista con Alberto Castro. 13/07/2004.

1947

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

- 
- 32 Copia del certificado fechado el 29 de noviembre de 1950. CDI-IHA
- 33 Entrevista con Justino Serralta. 15/12/2005.
- 34 *Ibidem*.
- 35 MARTÍNEZ, E. Y SPRECHMANN, T. (1965): «Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay». *CEDA* (Montevideo), n.º 29 (diciembre 1965), 11-32.
- 36 Certificado, cit.
- 37 PAULY, D. (2005): *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores, [edición francesa, 1997].
- 38 Entrevista cit.
- 39 *Ibidem*.
- 40 LIERNUR, J. F. Y PSICHEPIURCA, P., cit. Ver también LAPUNZINA, A. (1996): «Amancio Williams y la casa Curutchet», en *Revista 3* (Buenos Aires) n.º 8, 43; y NISIVOCCIA, E. (2005): «Les uruguayens. Le Corbusier, la política y la arquitectura en los sesenta». *dEspacio* (Montevideo), n.º 2, 137.
- 41 ARANA, M., GARABELLI, L. Y LIVNI, J. L. (1987): «Documentos para una historia de la arquitectura nacional. Arq. Ernesto Leborgne (1906-1986)». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 257 (octubre 1987), 103-109.

---

**1956**

---



## CLÉMOT, DIESTE, MONTAÑEZ, SERRALTA. ARQUITECTOS INGENIEROS

---

«Nº 10 - adressée á Londres

Montevideo, le 7 Septembre 1956

Très cher Charles,

Je te confirme ma lettre n.º 8 du 13 écoulé que je t'ai adressée á Hambourg.

J'ai été voir Serralta hier soir á votre bureau de la Av. 18 de Julio pour lui demander les détails les plus complets possibles sur vos travaux en cours ou en perspective. Voici ce qu'il m'a transcrit pour toi:

MASPONS: Las fundaciones salieron \$.8.000,- menos. Estamos por llenar el 5º piso. El viejo muy contento. Recibió la tarjeta.

BASAISTEGUY: Sin problemas, a menos de la plata; el Banco H. no le ha entregado nada hasta ahora. Se terminó la planchada. Le saqué la cortina de enrollar del living. Pondré una puerta plegadiza.

GOMEZ: Se terminó y todavía no he podido cobrar.

Trataré de enviarte fotos de los edificios.

FERRES: Se terminaron los planos y hace 15 días se le entregó el presupuesto; no ha contestado nada todavía. Peligro!

CATERPILLAR: Se empieza dentro de 1 mes y medio. Todavía Dieste haciendo cálculos y yo haciendo detalles de herrería y carpintería. Estamos haciendo la maquette de nuevo: está preciosa. Espero mandarte foto para que se lamuestres (sic) a viejo Corbu.

MASPONS: Le hice un anteproyecto para un terreno que tiene en la calle Patria: 3 pisos. Me dijo que si marcha bien el otro, hará este antes de terminar el primero.

PLATA: Muy poca plata (sic). Maspons pagacorrectamente (sic) el 2 %. De los otros, no he visto un vintén.

J'aspère (sic) que ta santé continue excellente et que votre tournée continue sans inconvénients. Ce qui est dommage c'est que vous arriviez si tard en France. D'habitude les premières gelées commencent avec le mois d'Octobre.

Moi je viens de quitter la maison de García Lamelas. Sa situation

1956

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



*est de plus en plus menaçante. Elle vient d'avoir une 2me. saisie (embargo judicial.) et elle était sur le point de subir deux inspections des livres de comptabilité de la Caja de Jubilaciones et l'Oficina de Ganancias Elevadas. Je ne pouvais plus rester sans courrir (sic) le danger d'être surpris par des inspecteurs et être dénoncé á la Caja de Jub. La maison me doit 4 mois d'appointements. C'est guai.*

*Ma retraits a encore eu un petit retard. Je ne l'aurai pas avant la fin d'Octobre.*

*Je termine en t'embrassant (sic) tendrement.*

*Ton pare: (firma manuscrita)»<sup>1</sup>*

El «estado de situación» de 1956 que revela esta peculiar carta del padre y del socio de Carlos Clémot es altamente funcional a la presente tesis.

Clémot repetía la experiencia, esta vez como docente director<sup>2</sup> del grupo denominado I-49, («I», por «ingresados» a la Facultad, cambiada la nomenclatura cravottiana de «U» por Urbanismo y que luego será mudada a la actual «G», por «generación»).

Por un lado, nos ilustra de los trabajos del estudio, de las expectativas para el futuro, del entusiasmo a pesar de las alertas. Es el retrato de los comienzos de una carrera; vueltos a fines de 1950, un lustro después los arquitectos (de 37 y 34 años) parecen principiantes, aunque no tan jóvenes para esa época. Son el producto de dos migraciones sucesivas.

La manera en que se produce la comunicación es significativa: los lenguajes utilizados, las traducciones de los nombres propios, la textualidad de la transcripción del informe de Serralta. En torno a la clave de los viajes, es especialmente ilustrativa de las relaciones entre los sujetos migrantes. La duplicidad del padre de Carlos/Charles Clémot<sup>3</sup> se despliega en la intimidad de la carta, sin reservas de ninguna clase, y aun teniendo en cuenta que Serralta había pasado tres años y medio en Francia, y que su esposa es francesa, transcribe en castellano, sin traducir, sus notas sobre los trabajos. La lengua materna es utilizada como un refugio de privacidad entre padre e hijo. Nos informa, además, de la temprana vinculación de Eladio Dieste con los arquitectos. Y por si fuera poco, establece una relación familiar con Le Corbusier, bastante íntima: «viejo Corbu».

## LOS PROYECTOS

---

A pesar del carácter severo —diríase malhumorado, para los extraños— que comentábamos más arriba, es Serralta quien aporta el espíritu efervescente, lúdico, dionisiaco. Sus dibujos son siempre imaginativos, algo excesivos, megalómanos. Los seres humanos que dibuja suelen bordear la caricatura: mujeres de grandes senos y caderas míticas, curitas de largas sotanas, gauchos de sombreros inmensos. Y traslucen el humor socarrón de su autor: en los estudios de detalle de los dormitorios de los hermanos de La Mennais se dibujan excitantes damas, muy alejadas del debido recato religioso.

Nos encontramos habitualmente un proceso de proyecto que comienza con los dibujos más grandilocuentes, y a veces desproporcionados —como las rampas chandigarhianas del primer proyecto para el colegio La Mennais—, para evolucionar hacia soluciones sensatas y económicas, posiblemente de mano de la prudencia de Clémot. El cambio que realiza en la casa Bassaiztegy en ausencia de su socio lo retrata con justeza, pero no nos adelantemos.

Analicemos estas obras primerizas (Maspons, Bassaiztegy, Caterpillar), aclarando previamente que Gomtez (¿quizás simplemente Gómez?) no ha sido identificado, como tampoco Ferrés.

El segundo proyecto para Maspons no prosperó; se trata de un anteproyecto de tres viviendas superpuestas, con dibujos (lápiz y color sobre calco) típicos de Serralta, donde se adivina el esfuerzo tipológico, no resuelto, en adaptarse a un terreno de escasa profundidad.

### MASPONS

Justino Serralta describe, en 1965, el edificio Maspons, construido para un comerciante en paños que instalaría su negocio en la planta baja: «El primer trabajo que realicé fue un proyecto de propiedad horizontal, en el que apliqué un poco los conceptos derivados de la experiencia de Marsella y que aún hoy los entiende (sic) vigentes para el encuentro de nuestra Arquitectura. (...) Un diseño muy sencillo, muy simple y racional»<sup>4</sup>.

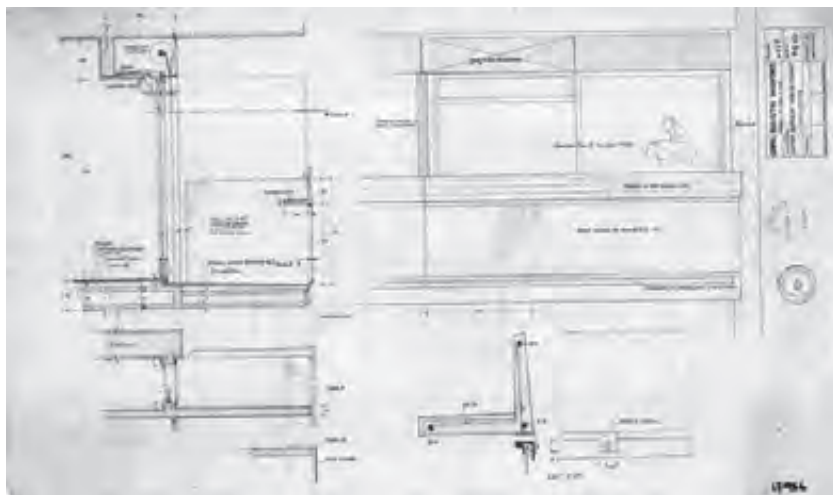
El tono unipersonal debe entenderse en el contexto coloquial de la entrevista, pero también trasluce la personalidad de quien habla. No hay duda de la coautoría de la sociedad.

Los arquitectos se encargaron también del diseño de la tienda.

1956

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



¿Qué entendía Serralta por «conceptos derivados de la experiencia de Marsella»? ¿Acaso una presunta autonomía del programa, restaurando la idea de habitar como la reunión de la vivienda y los servicios? Esto sería un exceso para un edificio entre medianeras, en el centro de la ciudad, en plena zona comercial de Montevideo. Estamos en las antípodas del «paquebote» que navega en solitario.

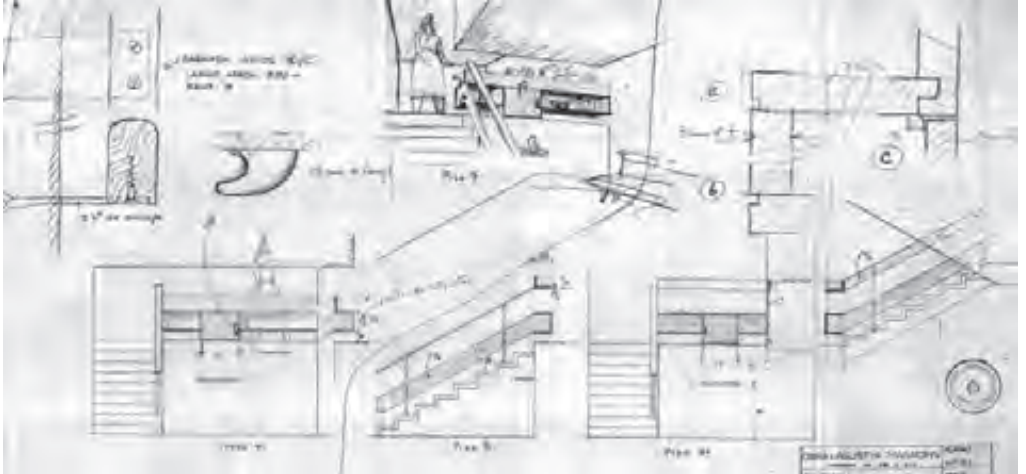
¿Acaso esquemas de la estructura circulatoria? ¿De los pasillos y calles interiores? ¿Quizás de una presumible azotea jardín? En términos estrictamente conceptuales uno esperaría encontrar, quizás, experimentos en la tendencia a la sistematización y la repetición industrial, tal vez una tipología repetida en su perfección, quizás la claridad del tipo introduciéndose en la estantería estructural —aquella famosa foto de la maqueta y la mano.

A todos estos interrogantes el proyecto responde «no». Más aun: esta fachada bien proporcionada no habla mucho de su fuente de inspiración.

Echamos en falta el hormigón masivo (las piezas indicadas en los detalles como «hormigón visto» son excesivamente sutiles: apenas dieciocho centímetros en la losa y veintisiete en la baranda, y es necesaria una mirada muy atenta para percibir las marcas de la madera del encofrado). Tampoco el uso de colores primarios y fuertes, ni la rotundidad de los elementos escultóricos... sin duda que si hay algún «concepto (...) derivado (...) de la experiencia de Marsella», está profundamente escondido y reservado a los iniciados.

Edificio Maspons, fotografía de Justino Serralta, ca. 1960. CDI, IHA. Inédita.

Edificio Maspons: detalle constructivo, s/d, 1955. CDI, IHA. Inédito.



Se conservó de este edificio casi la totalidad de los planos descritos en la carátula de una carpeta —escrita a máquina sobre papel calco— cuyo formato final no poseemos. Sesenta y una piezas y memoria descriptiva —faltante— y nueve más, agregadas posteriormente. La fecha de esta entrega es el «diez y ocho de julio de mil novecientos cincuenta y cinco», textual y trabajosamente escrito. Los planos suplementarios se indican como agregados el «15/10/55» y el «21/10/55».

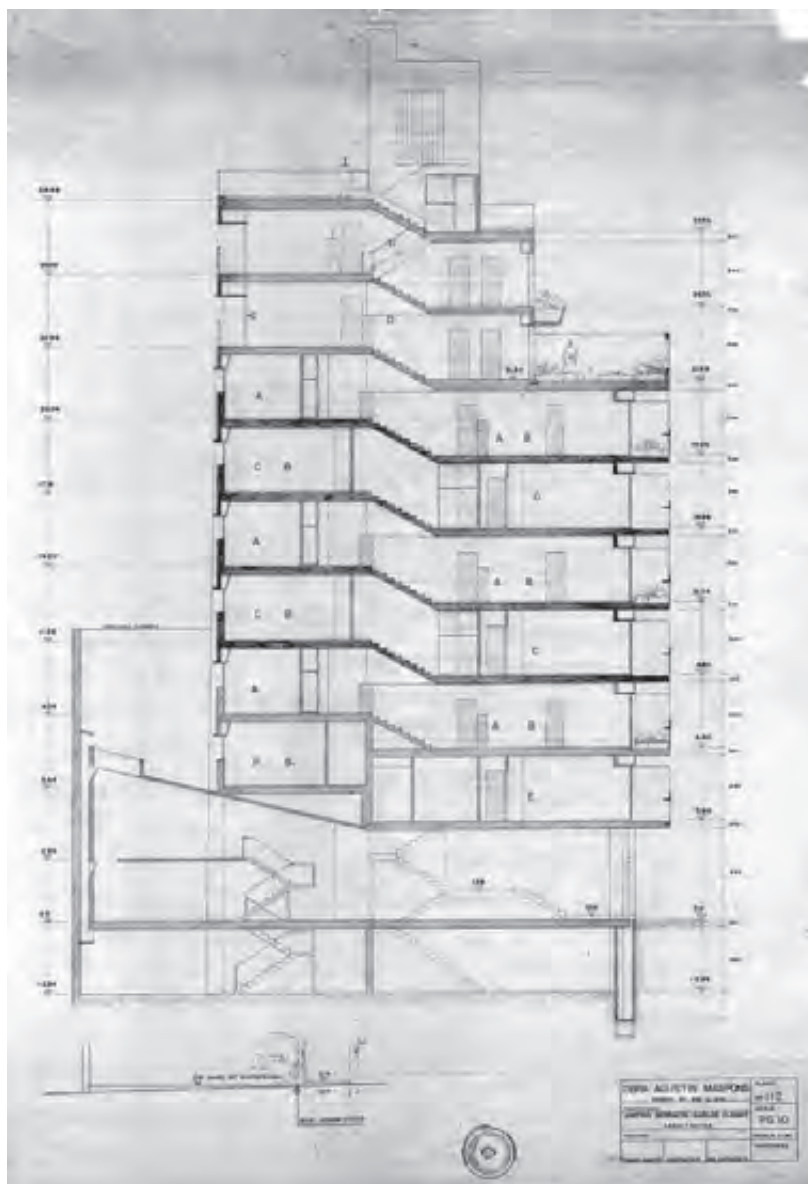
A pesar de esta meticulosidad del índice, el conjunto de planos es heterogéneo: están dibujados en papeles de diferente calidad, en tamaños distintos, con técnicas que van del lápiz sobre papel transparente a la tinta, o simplemente lápiz, o ambos. En general están dibujados en un incómodo formato vertical.

El 28 de mayo de 1956 aparecen más planos de detalles; otros sin catalogar o sin fechar son seguramente posteriores. La orientación del papel pasa razonablemente a horizontal, y cada vez es menos frecuente la tinta y más habitual el apunte manuscrito. Los detalles se combinan con croquis perspectivos, se entregan tal cual al carpintero o al herrero.

A la hora de analizar el proyecto, debemos preguntarnos sobre la presunta racionalidad y sencillez recordadas diez años después.

La primera mirada a una planta medianamente típica (es difícil hablar de «planta tipo») revela un esquema obvio: en el rectángulo del terreno, se ha retirado la fachada posterior a fin de crear un patio, orientándose al

Edificio Maspons: detalles carpintería de escalera semipisos, varias escalas, s/d, 1955. CDI, IHA. Inédito.



Edificio Maspons: sección escala 1/50, s/d, 1955.  
 CDI, IHA.

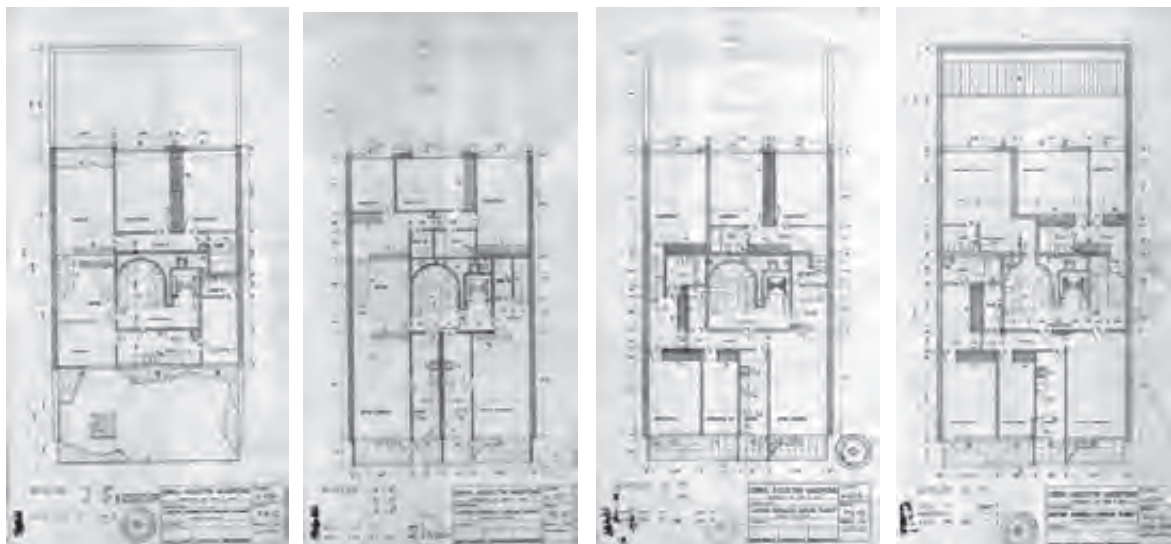
mediodía (aunque la proximidad de la esquina le impide el vínculo franco al centro de la manzana). La escalera y el ascensor están en el baricentro de la planta. Escaleras complementarias nos revelan que las unidades se resuelven en más de un nivel.

Pero una mirada más paciente y cercana nos detalla algunas complicaciones. De hecho, los primeros tres planos de la serie PG10 (albañilería) están dedicados a ilustrar la mecánica del edificio, cómo funciona, cómo debe leerse. En el 101 (es el primero) están graficadas a escala 1/200 todas las plantas, un corte esquemático con sus niveles y una tabla explicativa. Las unidades se califican como A, B, B1, C, D, E, PORT., NEG., DEP. APTO.; su destino parece ser explicar el enredo organizativo. Es un plano dibujado a lápiz, la línea simple, muros y entresijos sin espesor. El plano n.º 102 repite el esquema, pero con grosores de los elementos constructivos graficados. El n.º 103 es una planilla de fraccionamiento. Ambos parecen una ayuda al ingeniero agrimensor (el grafismo y la nomenclatura son las de la Ley de Propiedad Horizontal), posiblemente desorientado y molesto por las complicaciones de los arquitectos. El edificio finalmente ofrece cinco tipos diferentes de diez semidúplex de dos y tres dormitorios, más uno en un solo nivel, de tres dormitorios en el primer piso y la portería en el entresijo siguiente, accesible desde el descanso de la escalera. En total, once viviendas en ocho plantas, un local comercial en la planta baja y un subsuelo de depósitos, sin garajes. A esta altura debemos interrogarnos si el esfuerzo vale la pena, ya que en términos económicos parece desproporcionado.

La escalera comienza subiendo contra la medianera este, para transformarse en una de dos ramas cuando llega al primer medio nivel. De allí se puede bajar al subsuelo, o subir al primer nivel, donde se traslada al oeste, al centro de la planta, del otro lado del ascensor (el cual, por cierto, no llega al subsuelo: solo se puede tomar desde el primer medio nivel).

Las plantas se presentan a escala 1/50, una a una, desde la cubierta hasta el subsuelo, subvirtiendo el criterio general de empezar por la planta baja. Se adivina la misma intención didáctica que en los primeros planos. El edificio debe ser explicado con mucha paciencia.

En el corte transversal se revela tal cual: los semipisos, la resolución del gálibo obligatorio del remate y la planta baja; en ella el local del Sr. Maspons se despliega al fondo en un entresijo, provocando la aparición más incongruente —pero bella, sin duda— del proyecto: sin respetar la lógica horizontal, el espacio de la tienda se cubre de un falso techo inclinado. En



el corte se percibe toda la inadecuación técnica: los espacios triangulares sobrantes, las difíciles resoluciones constructivas y las patologías que se anuncian en cada articulación. Pero siempre hay un momento para analizarlo y resolverlo: jamás se descuidan.

Otros detalles nos revelan esa fe absoluta en el proyecto. Para evitar la exhibición de cajones de persianas industriales, la reja de la tienda se esconde en el subsuelo (a la manera de los ventanales de la casa Tugendhat); la situación actual del edificio evidencia, por otra parte, la justificada confianza en los constructores, herreros, carpinteros y otros oficios. Los armarios empotrados funcionan hoy a la perfección, conservando incluso su barniz original; las complicadísimas puertas TEN-TOR<sup>5</sup>, de sección lenticular, en unos pesados marcos de acero con herrajes integrados a la estructura, giran suavemente cada vez que se requiere. Los pisos de gres, los parqués, incluso los revestimientos de las cocinas y los baños así como la mayoría de los artefactos sanitarios son del momento de su construcción.

La clave espacial se repite en las viviendas. El croquis en contrapicado que acompaña la planilla de carpintería (Plano n.º 151 de la serie PG10, lápiz sobre papel traslúcido tipo «manteca») da mucha más información de la que un carpintero hubiese podido necesitar. Como es habitual, Serralta

Planta niveles 9 / 9,5 y  
10 / 10,5.

Planta niveles 4 / 4,5, 6  
/ 6,5 y 8 / 8,5.

Planta niveles 5 / 5,5 y  
7 / 7,5.

Edificio Maspons: planta  
niveles 3 / 3,5 (portería)  
escala 1/50, s/d, 1955.  
CDI, IHA. Inédito.

incorpora la figura humana (generalmente femenina) en los detalles, recreándose en dibujos eróticos y humorísticos.

Los cortes conservados del local de Maspons también transmiten la persistencia de la búsqueda del espacio en doble altura, con luces cenitales iluminando la *mezzanine* pero dejando una apertura que deja pasar la luz en el final de la perspectiva.

Sabiendo que quienes proyectan han estado trabajando con Le Corbusier es fácil deducir la hipnótica atracción que el recurso —entrepiso, doble altura y escaleras— ejerce. Que en las viviendas del edificio Maspons falte la doble altura no nos impide identificar, en el esfuerzo, la fuente original. No debe dejarse pasar, sin embargo, un filtro extra a la influencia lecorbusieriana. En 1952 se publicó el número especial de *L'architecture d'aujourd'hui* dedicado a Brasil, en el que podemos apreciar un proyecto de Oscar Niemeyer, un conjunto de edificios curvos llamados Mauá<sup>6</sup>, de sección muy familiar. La revista francesa era muy apreciada y difundida en el medio, lo que la pone a disposición. Serralta y Clémot insistirán algunos años más tarde con la misma solución en corte, pero sin curvar el volumen de referencia, el modelo original de la *Unité*.

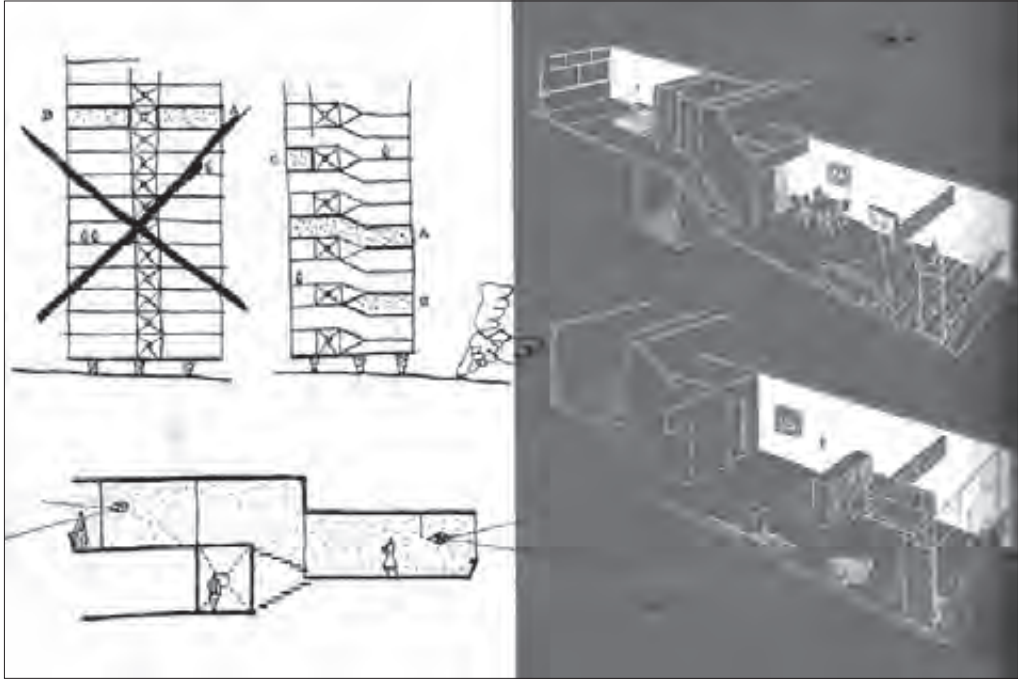
Más adelante, en otros proyectos, aparecerá el resto de los tópicos: los *pilotis* marseleses, las circulaciones horizontales como calles, las proporciones áureas dominando el campo.

Pero anotemos un hecho que no es secundario: en casi todos los proyectos de Clémot y Serralta (fundamentalmente en los primeros dibujos) se hace evidente el deseo de emular a Le Corbusier; en los proyectos definitivos y a la vista de los edificios construidos la referencia se debilita o se pierde definitivamente.

Si la primera referencia pudo ser Marsella, el edificio Maspons termina por tomar apenas cierta complejidad tipológica de la *Maison Clarté*, y el tono rítmico del Molitor; pero la incrustación de la arquitectura de la tienda de paños en el corte —y su consecuencia más dramática: el escalonamiento de sus entresijos—, siendo la decisión más caprichosa revela la lección surrealista de la azotea de Marsella o aun el desprejuicio constructivo de Ronchamp (y Serralta, recordemos, estuvo en ambos episodios). La interpretación inversa, o sea que el techo inclinado de la planta baja responde a la necesidad de «arquitecturizar» el espacio sobrante del sistema de medios niveles de los pisos superiores, también es admisible.

Lo más llamativo es, en todo caso, el recurso a la yuxtaposición lisa y llana, y después su camuflaje detrás de una fachada estricta que evita





expresar su complejidad interior. Apenas se muestran las síncopas de las divisiones entre apartamentos apareciendo piso por medio; la diferencia entre los balcones y las terrazas de servicio vinculadas a las cocinas se resuelve con un muro que no sobrepasa la altura de la baranda, evitando la aparición de molestas celosías en la fachada. A pesar de que esta no reproduce directamente ningún modelo miesiano, el rigor y la contención con la que se resuelve, y la solución de la reja de la tienda son indicios de un interés en el arquitecto alemán que volverá más tarde de forma explícita.

Oscar Niemeyer: secciones esquemáticas y perspectivas de los interiores de las viviendas del edificio Mauá. De «Edifice d'habitation 'Mauá' a Petropolis». *L'architecture d'aujourd'hui* n.º 42-43. París, 1952.

### **BASSAIZTEGUY**

El primer proyecto de la casa Bassaiztegui lleva fecha 12 de noviembre de 1954. Está ubicada en la calle Tayuyá (hoy Vicente Rocafuerte) en el barrio de Punta Gorda, de Montevideo.

En un profundo terreno cuyo nivel desciende notablemente hacia atrás, de sesenta y cinco metros de largo por un ancho variable de quince en la



fachada a once en el fondo, se ha dispuesto un esquema de doble crujía, los dormitorios mirando a la calle, la sala de estar y la cocina orientados al fondo. Los baños ocupan el núcleo central de la planta, e invocan remotamente a Le Corbusier en la curvatura de sus esquinas.

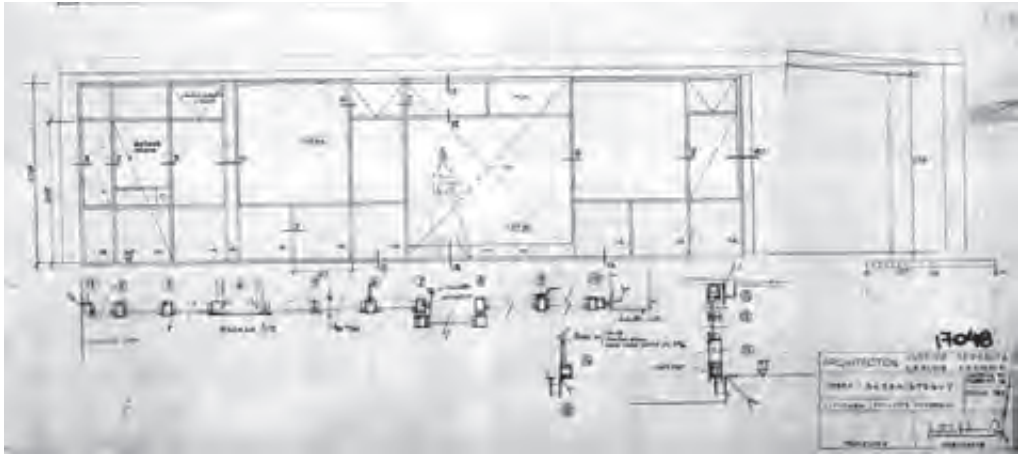
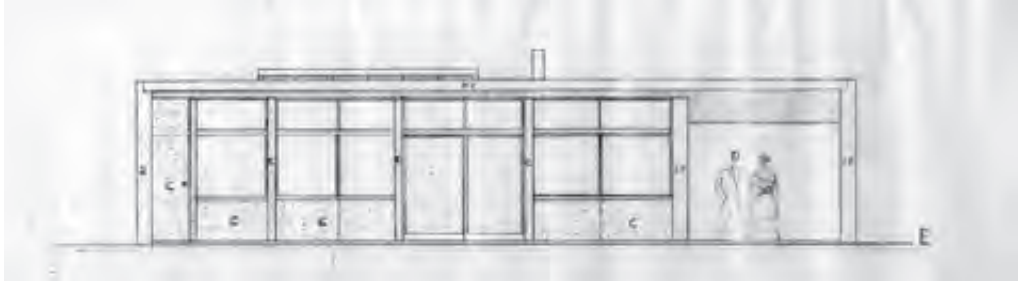
El volumen se recuesta sobre la medianera sudeste, dejando en el otro lado un paso cubierto para el ingreso lateral y un porche con destino de garage.

La planta original no tiene otra subversión que privilegiar el asoleamiento de los dormitorios y volcar el ala pública de la casa hacia el interior. Aun así, esto podría ser interpretado como un deseo de privilegiar la intimidad de las relaciones familiares, dándoles el goce del jardín trasero. Ambas cuestiones —buena orientación solar de los dormitorios e introversión de la vida cotidiana— todavía están dentro de una racionalidad admisible, aun contraviniendo los lugares comunes. El edificio es, en general, poco emocionante.

En el primer proyecto se prevé una ampliación del volumen de los tres primeros dormitorios con un cuarto que se construyó efectivamente en 1962, formando parte de una reforma que incluyó un dormitorio de servicio, un parrillero y una sala de estar secundaria (llamada *office* en los planos) en un cuerpo que crece hacia el fondo acompañando el descenso del terreno.

Lo más llamativo del proyecto es su cubierta. Se organiza en dos faldaones que se inclinan levemente hacia el centro, donde se provoca un quiebre, una apertura para iluminar los baños. Hacia los bordes el techo no produce pretilas para su terminación (las patologías acechan en cada detalle, como en Maspons). Del lado de los dormitorios se pliega cayendo en vertical y vuela finalmente en el dintel de las ventanas, haciéndose

Casa Bassaiztegui: secciones del primer proyecto, noviembre 1954. CDI, IHA. Inédito.



Casa Bassaiztegui: fachadas del primer proyecto, noviembre 1954. CDI, IHA. Inédito.

Casa Bassaiztegui: modificación de la carpintería de la fachada posterior por Justino Serralta, s/d, ca. 1956. CDI, IHA. Inédito.

parasol. El muro de la fachada se hace más grueso con la aparición de jardineras de ladrillo que protegen las ventanas a la altura del antepecho. Y debajo de las jardineras, hay armarios empotrados.

Del otro lado, el techo se continúa un metro con ochenta centímetros, en un porche limitado por muros que pierden la vertical para formar una línea perpendicular al techo. La fachada trasera se modula en cuatro paños de aproximadamente dos metros con setenta centímetros, divididos en tres fajas horizontales. Con este trazado se organizan las variantes: partes opacas, transparentes, móviles, fijas. Para resolver el alojamiento de la persiana de enrollar, con el fin de lograr la máxima transparencia, el cajón se sitúa por encima del nivel del techo, apareciendo entonces otra discontinuidad en la cubierta.

Esta solución es desechada, como vimos en la carta a Clémot, pero la solución sugerida en ese momento —una puerta plegadiza— tampoco se realiza.



Además, Serralta transforma —en ausencia de su socio— la severa fachada trasera en un ejercicio neoplástico donde predominan las líneas discontinuas, grandes cuadrados y fajas de materiales traslúcidos u opacos, siempre enmarcados por la misma perfilaría metálica.

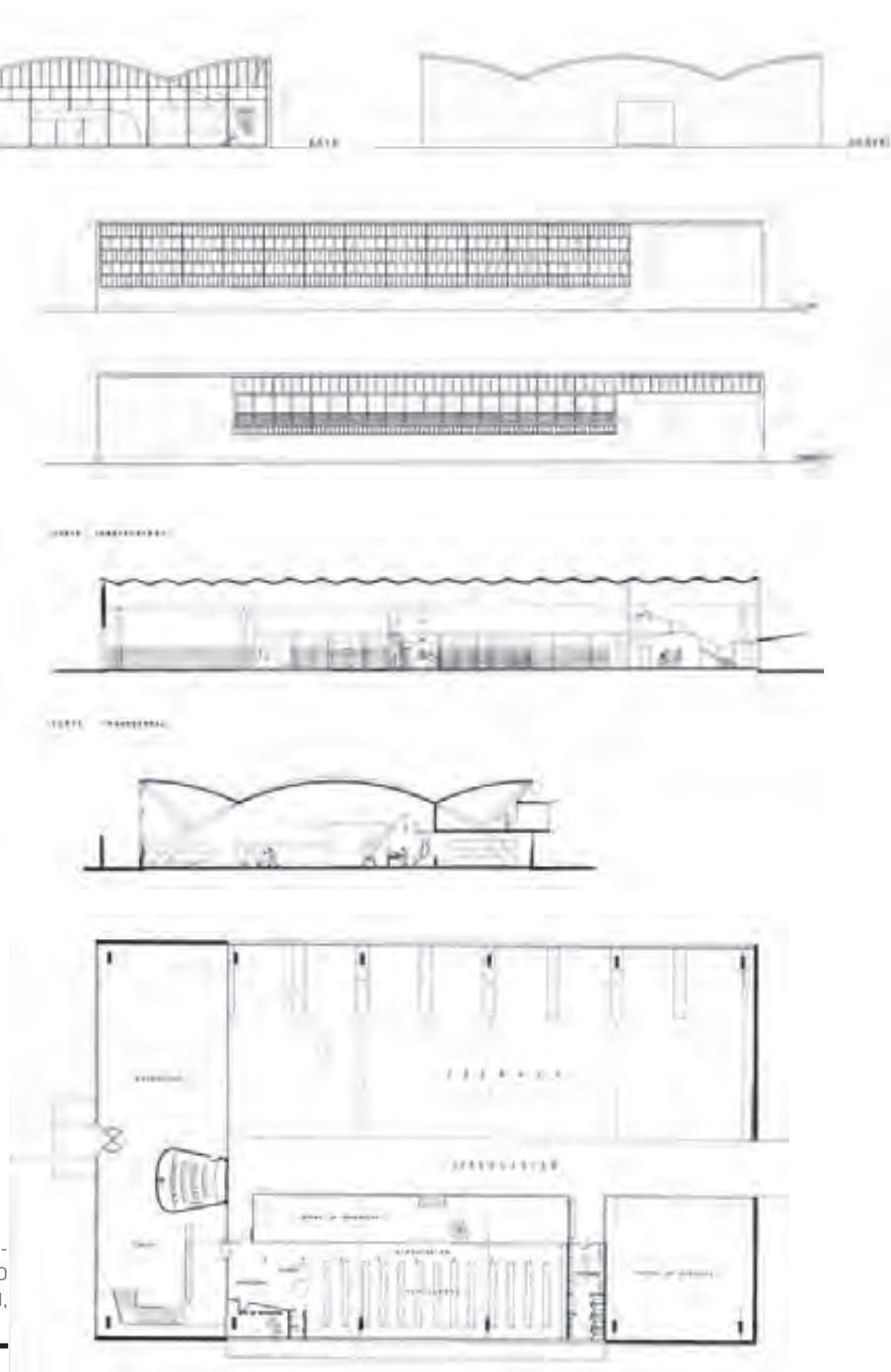
El proyecto, de 1961-1962, cerraba la vista hacia el fondo a través del *garage* con un muro de «ladrillo armado», pero la solución definitiva la apreciamos en las secciones y en las fotografías: una serie de persianas con sus ejes desplomados, en el borde de la losa, y ocultando —ahora a voluntad, parcial y sutilmente— el jardín de las miradas de los transeúntes.

## CATERPILLAR

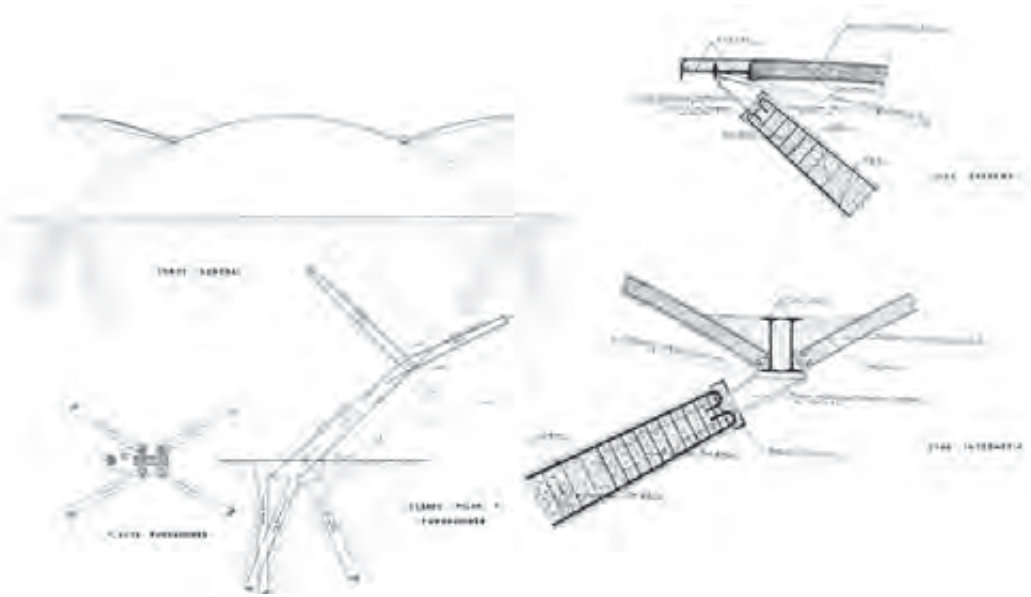
Este es un proyecto firmado por los arquitectos e ingenieros en un plano de extrema igualdad. Tal como hemos titulado el capítulo, se estampan en la carátula sus apellidos en orden estrictamente alfabético, subtitulándose en plural sus profesiones, pero sin distinguir roles:

«CLÉMOT DIESTE MONTAÑEZ SERRALTA  
ARQUITECTOS INGENIEROS».

Casa Bassaiztegui: fotografías de la ampliación. Fachada frente y posterior, s/d, ca. 1964. Autor desconocido. CDI, IHA. Inédita.



Planos del primer proyecto para GEMCO (Caterpillar), 1955. CDI, IHA. P1 / P2 / P3

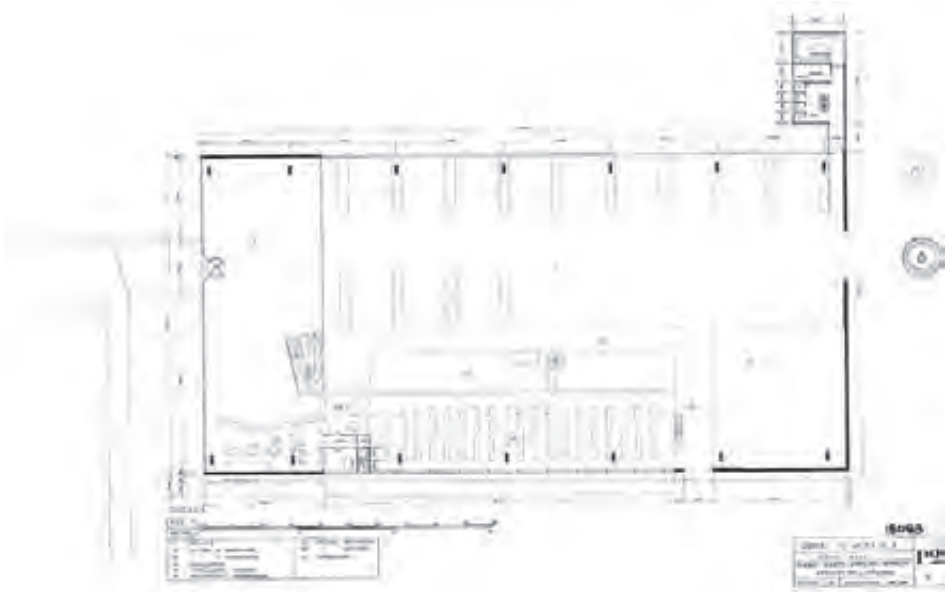


El proyecto —no construido— para el representante uruguayo de la conocida marca de maquinaria pesada nos permitirá reflexionar sobre varios tópicos.

En primer lugar sobre la pretensión extrema de hacer arquitectura, con un programa típicamente «neutro», y la evolución hacia un proyecto subsidiario de la economía constructiva, donde se adivina un paulatino protagonismo de los ingenieros. En segundo término, nos permitirá apuntar un rastreo de los proyectos «ocultos» donde intervino Eladio Dieste, que intercalados en su cronología, dejarán ver, seguramente, el proceso de «aprehensión» de la arquitectura por parte del ingeniero. Entre estas dos tensiones —proyecto y economía— se irá perfilando la personalidad de Dieste.

El primer proyecto tiene como propietario en la carátula a GEMCO (General Machinery Co., empresa fundada en 1927), propiedad de Rodolfo Vasen. Está fechado el 16 de marzo de 1955, y consiste en cinco planos numerados del P1 al P5. Dos corresponden a las plantas alta y baja — en ese orden, respectivamente—, otro a fachadas, el cuarto a los cortes y finalmente un esquema estructural con detalles a escala 1/50 de las piezas de hormigón (que incluyen los pilotes de cimentación), y 1/20, de los detalles de los apoyos de las bóvedas de cerámica. Estas son de quince centímetros de espesor y muestran la independencia de cada una de ellas, apoyadas en perfilarías metálicas que ayudan a la transición con el hormigón armado.

Planos del primer proyecto para GEMCO (Caterpillar), 1955. CDI, IHA. Inéditos. P4 / P5



El proyecto es pretenciosamente arquitectónico. Su estructura se compone de una gran bóveda de doble curvatura flanqueada de dos más pequeñas en forma de «alas de gaviota», las tres sostenidas por costillas en forma de «Y». Dos volúmenes independientes se sitúan estratégicamente: en el vestíbulo de atención al público, un cine minúsculo de forma ovoide que nos evoca algunas formas de la terraza de la *Unité* o quizás Ronchamp (otra vez), y un entrepiso dedicado a oficinas ocupando el tercio de la nave y volando por fuera de la fachada principal; un apéndice asoma al vestíbulo. Dos escaleras permiten acceder a la planta alta: la de público en dos tramos, con un descanso —en el que dobla— a una altura visualmente estratégica; la interior, una escalera en caracol que aparece insistentemente en los alzados.

La fachada principal, simétrica, está completamente vidriada y muestra la sección en el área pública del edificio. No es, por tanto, producto de la necesidad de luz para el trabajo, sino pura exhibición de la arquitectura: vemos dibujadas las costillas a través de los vidrios. Los laterales de este espacio están perfectamente cerrados. Una segunda lámina transparente, paralela a la fachada, exhibe, a su vez —ahora sí—, el espacio del trabajo. Este se ilumina por ventanas bien compuestas, la norte en combinación

con el cuerpo volado del entrepiso. La composición de estas ventanas tiene una singular relación con las ilustraciones de Serralta en la página 56 de *Modulor 2'*; tanto la fachada sur como la norte, y simplificando las evidentes diferencias, son casi homólogas a los dibujos, aquellos «deux petits croquis» que Le Corbusier citaba como ejemplo de una posible solución práctica al problema de los espacios intersticiales y las dimensiones constructivas.

La fachada trasera, finalmente, es un muro con un único gran portón incómodamente descentrado (una de las jambas de la abertura coincide con el centro, pero no es suficiente para asegurar la composición).

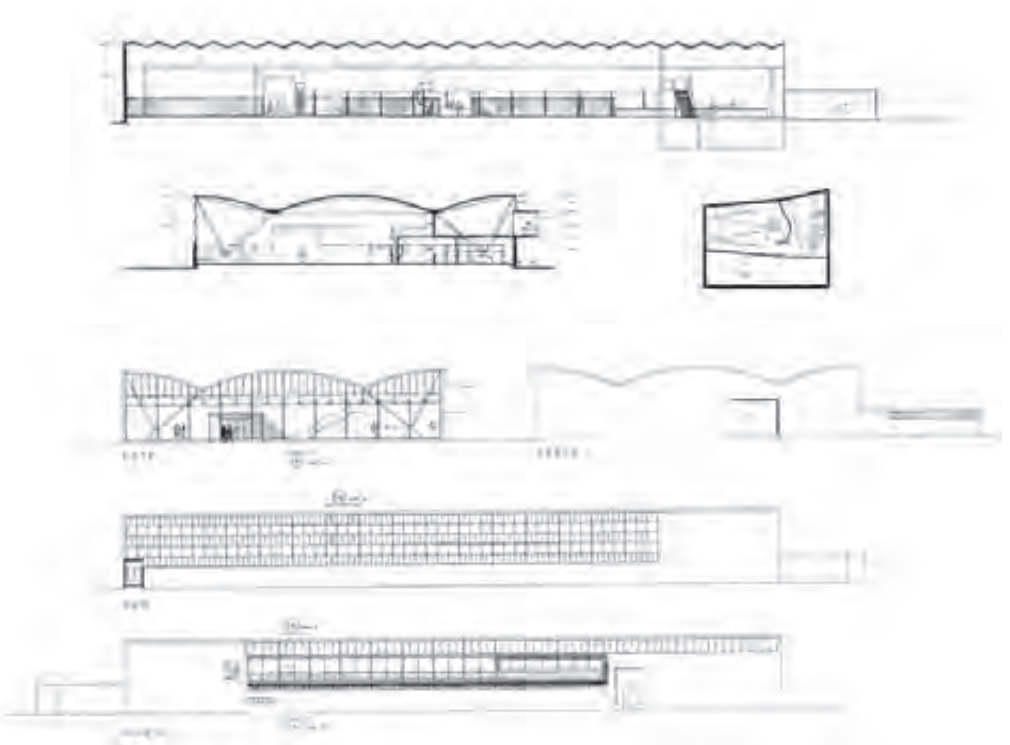
El dibujo es poco técnico y abundan las anécdotas: máquinas más bien imaginarias y seres humanos caricaturescos, que ya reconocemos de la mano de Serralta.

Muy poco tiempo después (entre junio y setiembre de 1955) se producen una serie de planos alternativos, en los que aparece un proyecto levemente más grande que el primero. Tenemos algunos planos a los que, dibujada la nueva versión, se les ha borrado el nombre de la empresa original y se ha sustituido por Vamax. Para este proyecto ya existen gráficos más ajustados: hay dos fachadas a escala 1/50 meticulosamente dibujadas a lápiz sobre papel calco, topográficos exactos, planos para el expediente municipal, etcétera. El último plano fechado es una planta de fundaciones donde reconocemos la mano de Dieste, de setiembre de 1956. Es posible que sea la versión de la que habla Serralta en la carta a Clémot, el mismo mes.

Notamos algunas diferencias con la primera versión. Las costillas en «Y» han sido sustituidas por dos pares de pilares en «V» apoyados en sendas bases macizas con forma triangular. Se ha agregado un módulo, y ahora hay seis que además son levemente más grandes, aumentando el área. Se ha prolongado la nave, ocupando casi toda la profundidad disponible, y los vestuarios del personal se han excluido de la planta principal, formando un pequeño volumen independiente unido por un pasaje.

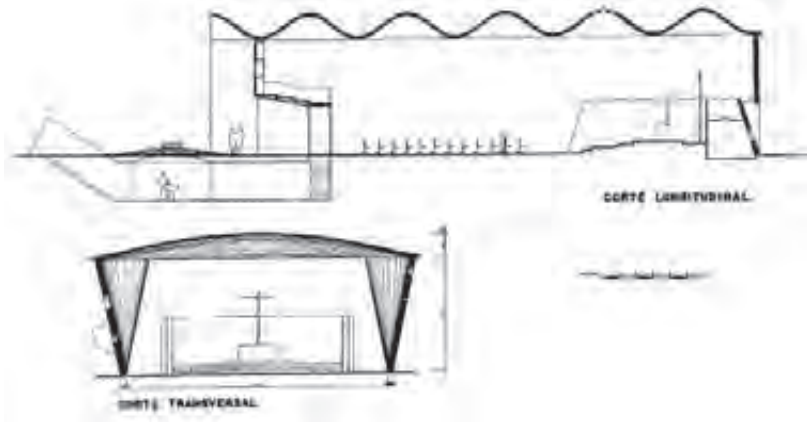
Las puertas principales —la del público y la de las máquinas— se han descentrado, haciéndose coincidir en la misma línea sendas jambas con el valle de la unión de las bóvedas, sobre el costado sur. El alero que protege la entrada del público se proyecta notablemente hacia la calle. Esto, sumado a los volúmenes que se deslizan por fuera de la nave principal, quiebra la simetría que imponían antes las bóvedas, horizontalizando la composición. Ha aparecido una puerta para descarga de camiones en el lado del entrepiso volado.





Finalmente, la sala de proyecciones se resuelve en un subsuelo, haciendo de la fachada principal un espacio aun más transparente. Llama la atención la escala gráfica de la planta baja, en metros y pies, lo que se explicaría quizás por el origen anglosajón de la empresa, o —gesto oportunista— por el experimento antropométrico del Modulor. Las investigaciones de Serralta están basadas en el «codo» y la discusión sobre esta medida atraviesa el libro de Le Corbusier.

Será interesante comparar estos dos anteproyectos con una obra emblemática de Dieste: la iglesia de Atlántida. Adelantemos algunas persistencias: el perfil de los muros laterales desplomados, asimilables en el dibujo a los pilares en «V» de la fábrica; o la manera diafragmática de resolver las fachadas frontal y trasera (y esta, en ambos casos, de un diseño algo indolente), y aun el baptisterio, enterrado como la pequeña sala de proyecciones de la segunda versión. Aunque en Atlántida el coro esté dispuesto de manera muy tradicional (en un entresuelo sobre la entrada), es llamativa en todo caso la coincidencia con el de la fábrica, destinado a oficinas. El «aprovechamiento»



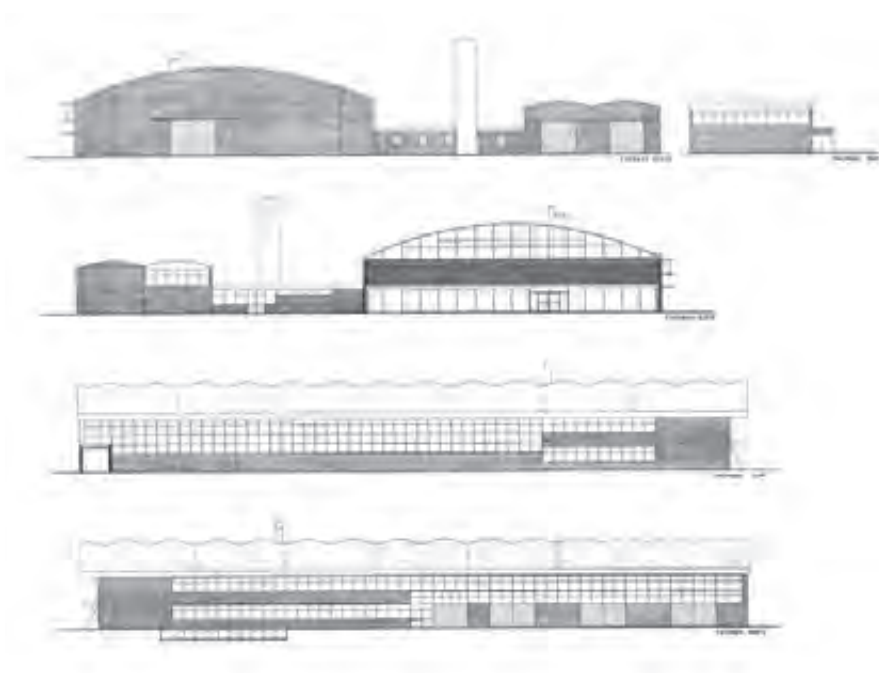
de las estructuras para la arquitectura mayor será enunciado por Dieste para los silos de Young y Vergara, explícitamente: «Como en el caso de las torres de superficie reglada, nos encontramos con una forma que está pidiendo un uso arquitectónico que saque partido de su fuerza expresiva»<sup>8</sup>. Pero es posible que ya anidara en algún lugar de su mente. La similitud tipológica de este galpón industrial algo sobreactuado con los espacios de la religión pudo activar ese pensamiento, retroactivamente. Y nos adelanta algo de la forma de trabajo del ingeniero, basada en la profundización de las capacidades de la técnica en la transformación de ciertos tipos.

Existe una tercera versión del proyecto, bastante modificada, más grande aun. Han desaparecido las elegantes costillas de hormigón, sustituidas por pilares en el muro que se ensanchan levemente hacia arriba; la cubierta sigue siendo una bóveda de doble curvatura. Se ha simplificado la estructura, que gana en economía. Será el antecedente de la Imprenta Garino, de 1966: grandes naves cubiertas de bóvedas de cerámica armada, mientras que los volúmenes bajos, que han crecido, se empastan a los galpones por la continuidad de los muros de ladrillo que recorren todo el perímetro.

Una torre maciza se dibuja como contrapunto vertical: es el tanque de agua, una tipología diestiana.

Los planos de albañilería están dibujados con otro estilo: más exacto, menos personalizado. No llevan fecha, como si los hubieran abandonado al confirmarse que no se construirían. Los planos de la instalación eléctrica lo ubican en agosto de 1961.

Eladio Dieste: secciones y plantas de la iglesia de Atlántida, proyecto definitivo, ca. 1958. De JIMÉNEZ TORRECILLAS, A. (ed.) (1996): *Eladio Dieste: 1943-1996*. Sevilla: Junta de Andalucía.



## PRIMERA APOSTILLA: IMPRENTA GARINO

El proyecto de la imprenta Garino Hnos. (1966-1967) —mencionado por Mercedes Daguerre<sup>9</sup>, pero no publicado—, lo firman ambos estudios a pie de igualdad y fue concebido seguramente en una colaboración muy estrecha; Alberto Castro destaca «una situación ideal, en la que la colaboración arquitecto-estructuralista llegaron a una relación perfecta»<sup>10</sup>.

Julio Garino había sido compañero de estudios de Eladio Dieste, aunque no completó su carrera de ingeniero. De esta circunstancia podemos deducir que el encargo también viene a través de Dieste, que, por alguna razón, y a pesar de tener capacidad en su empresa para tomar un trabajo netamente industrial, propone otra vez la asociación con Serralta y Clémot\*. De hecho, el proyecto se realiza en el estudio de los arquitectos y no hay dudas sobre la autoría, pero prevalecen las grandes líneas estructurales netamente diestianas: ya no hay invención de los arquitectos. Estos se manifiestan en cuestiones tradicionalmente de oficio: el esquema funcional, la representación, el patio, las fachadas. Efectivamente, en tanto el ingeniero resuelve la obra, los arquitectos son arrinconados en sus roles históricos. El patio

\* El expediente municipal incluye una negociación por reparcelaciones y compra de suelo municipal perteneciente a una vieja vía de ferrocarril, lo que lleva a pensar en trámites urbanísticos lejos de las competencias de Dieste y Montañez.

Plano de fachadas del tercer proyecto para GEMCO / VAMAX (Caterpillar), s/d, ca. 1961. CDI, IHA. Inédito.

será un tema que recorre los proyectos de los años sesenta, y volveremos a esto en el análisis de la casa Acosta y Lara. Dieste deja que los arquitectos incluyan estos patrones arquitectónicos, tanto en el primer proyecto para la imprenta Garino —modificado posteriormente— como en su propia casa de vacaciones en La Pedrera. Por sugerencia de Clémot<sup>11</sup> fuerza algunas soluciones sobre las que ya había tomado decisión, para generar un orden geométrico que organiza la casa en torno a un patio cuadrado.

En la otra dirección, los arquitectos tratan de apropiarse de las estructuras del ingeniero y prueban repetidamente las soluciones; en el caso, los ensayos de placas plegadas en cerámica armada en La Pedrera (1967) que experimentan para otras obras como Don Orione (La Floresta, 1964), y que Dieste finalmente haría brillar en San Pedro de Durazno. Clémot, protagonista de la arquitectura de patios y cuadrados, terminaría ensayando los plegados para su propia casa en Punta del Este, no realizada.

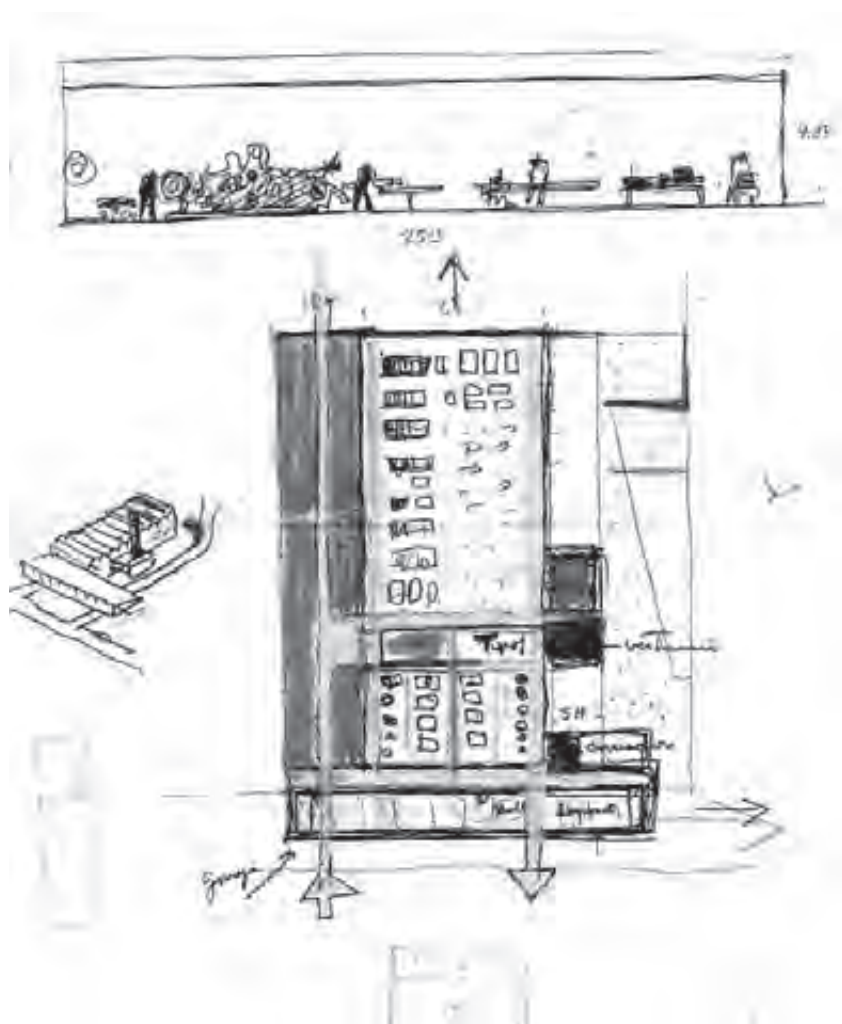
## **SEGUNDA APOSTILLA: UN COLEGIO PARA LAS HERMANAS ROSARINAS**

---

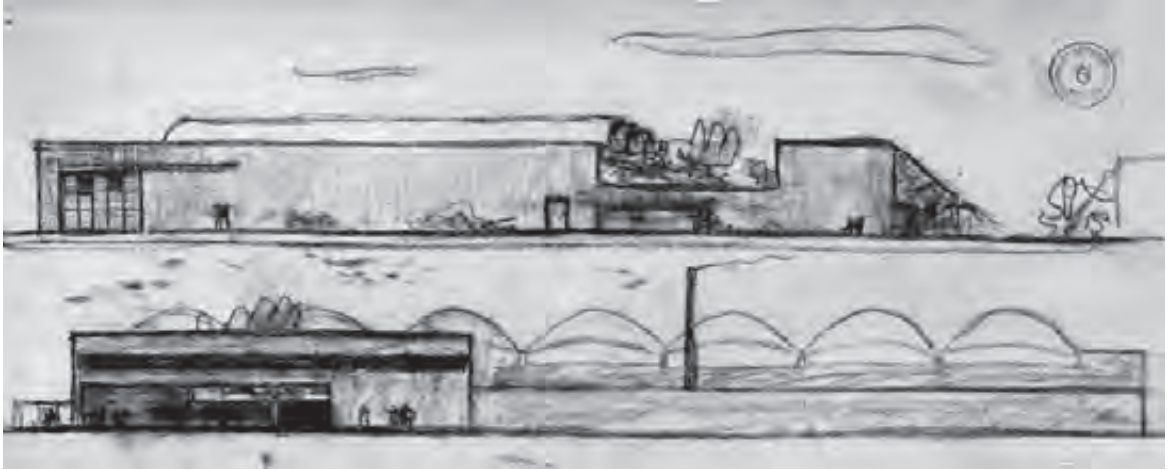
Se trata de un trabajo también gestionado por Eladio Dieste. El programa a desarrollar está escrito de puño y letra por el ingeniero, y los dibujos, a lápiz de color, se reconocen de Serralta. No está fechado, pero un certificado del catastro encontrado en el mismo rollo está sellado en 1963. El terreno es triangular, una manzana de Villa Argentina, adyacente a Atlántida, lo que pudo ayudar a su elección. La ubicación es fácil de establecer; se trata de la manzana que recibe la avenida de acceso desde la parte sur de la urbanización —de la cual es su eje—, y articula esa dirección con un cambio al medio rumbo del resto de la cuadrícula. Su posición privilegiada podría hacer pensar en una elección previa a una posible compra que no se ha verificado.

La manzana está ocupada en función de su posición urbana, optando por la orientación norte y cerrando los espacios al sur. Un bloque de aulas muy cerrado a la calle se interrumpe frente a la avenida para provocar la entrada. Al final de ese recorrido, ahora muy privado, hay un segundo bloque paralelo al primero, más pequeño, destinado a residencia de las religiosas. Estos volúmenes se cubren con plegados de cerámica armada, aunque hay un dibujo alternativo de bóvedas.

En el centro, están un espacio polifuncional y una capilla, de la que discutiremos su forma y la relación con el lugar. Desde una pequeña planta



Justino Serralta: primer anteproyecto de la imprenta Garino, tinta, lápiz de color y pastel, «Anteproyecto aprobado por J. Garino», 26 de enero de 1967. CDI, IHA. Inédito.

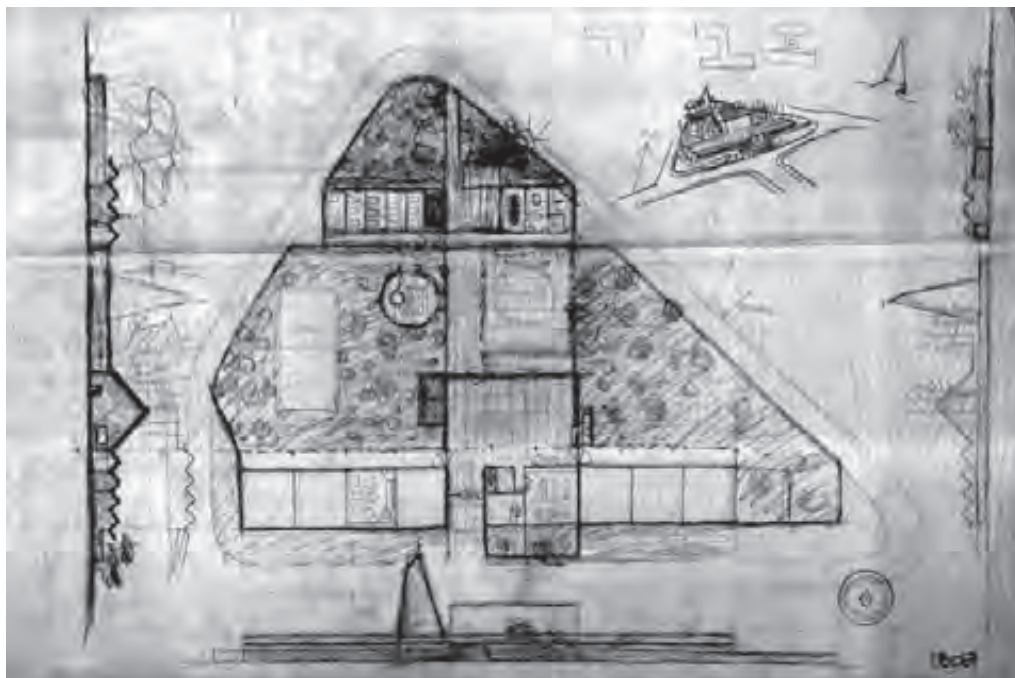


circular, se levanta un cono cuyo eje está desplazado, cortado en su remate por un plano inclinado y rematado por una pequeña cruz. Previsiblemente, la construcción es de ladrillo. Parece una fusión de tipologías diestianas: torre, sí, pero con aspecto más cercano al ábside (lo único construido) de la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes, en Malvín, o al de la iglesia de Colón de Luis García Pardo calculada y construida por Dieste en la misma época.

En el papel se nota que ha pasado por otras ubicaciones; se percibe borrada al otro lado de la circulación a los dormitorios, y también una huella de lápiz rojo en el ángulo del terreno, al final del camino, en el exacto extremo opuesto de la entrada. Esta es, de hecho, la situación mostrada en el pequeño croquis aéreo que acompaña la planta. Se reconoce en este boceto a tinta la jerarquía del eje, que se desarrolla a partir de la urbanización sobre el mar y cruza la carretera, enfrente a la entrada y señalado el remate por la torre troncocónica. Anotemos entonces un respeto por la composición, a falta de otras referencias geográficas.

En otro trozo de papel se ensayan algunos cambios, como la opción de celdas individuales en vez de dormitorios colectivos en la residencia, y una nueva forma para la torre-capilla. En vez de una planta circular, se dibuja un pentágono asimétrico, que al elevarse genera una serie de planos de geometría imprecisa. Hay un pequeño dibujo donde se la simplifica a una pirámide de base cuadrada, dibujada por una segunda persona ubicada en el costado de la mesa.

Justino Serralta: borradores para las fachadas de la imprenta Garino, tinta, lápiz de color y pastel, ca. 1967. CDI, IHA. Inédito.



Hay al menos tres soluciones para esta torre-capilla, las tres geométricamente arriesgadas. La primera, que no es un cono inclinado que se interseca con el suelo formando una elipse sino una figura construida a partir de su base circular, que desplaza su eje vertical; si bien es una figura posible, su replanteo no es fácil\*. En la segunda solución se intenta simplificar el trazado generando una base que es un hexágono irregular en el suelo, origen de una serie de directrices que se unen en una línea recta horizontal en la cumbre. En este caso, las seis superficies generadas son triángulos con un grave problema de unión en la parte alta, pensando sobre todo en una estructura de cerámica armada en la que las juntas entre ladrillos albergan acero y deben tener continuidad. La tercera propuesta está apenas esbozada y es abandonada rápidamente: una pirámide de base cuadrada, casi caricaturesca.

Sin embargo, Dieste daría una respuesta a todas estas incógnitas en San Pedro de Durazno. Trabajó sobre el esquema general de la iglesia de Colón, de Luis García Pardo. En esta una nave alta —una bóveda

---

\* Se agradece a Omar Gil y Marcel Perchman, matemáticos, el asesoramiento brindado.

---

Justino Serralta: primer croquis para una residencia de verano para las «hermanas rosarinas», ca. 1963. CDI, IHA. Inédito.

---





parabólica— es la pieza más importante. Sus laterales actúan como grandes vigas y bajo sus «aletas» se disponen las naves laterales, lo que evita las columnas que tradicionalmente las separan del espacio central pero mantiene las jerarquías tradicionales. El ábside es una torre más alta que la bóveda central, abierta por la parte superior, que introduce la luz de forma indirecta, al modo barroco. En el caso de García Pardo, seguramente influido por la arquitectura de Niemeyer, todo es curvo, alabeado. En Durazno Dieste transforma estas curvas en disciplinados planos rectos, levanta el techo dejando que filtre la luz en la unión con las paredes, al modo de Ronchamp, y diseña su versión de la segunda torre de la capilla para las hermanas rosarinas: un fragmento de pirámide de base hexagonal que se yuxtapone a dos planos inclinados que reciben las altas vigas de cerámica armada. La misma luz barroca de Colón, un recuerdo de los relatos de Serralta sobre Ronchamp, un rosetón pentagonal de luz doblemente filtrada.

De Atlántida a Durazno: ensayos para la depuración de una forma.

Luis García Pardo:  
Iglesia Parroquial San  
Juan Bosco, Colón, 1961.  
Fotografías del autor.  
Inéditas.

Eladio Dieste: iglesia  
de San Pedro, Durazno,  
1971. De JIMÉNEZ  
TORRECILLAS, A. (ed.)  
(1996): *Eladio Dieste:  
1943-1996*. Sevilla: Junta  
de Andalucía.



## NOTAS

- 1 José Clémot a Carlos Clémot, 7 de setiembre de 1956. CDI-IHA
- 2 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*, sesión extraordinaria n.º 280, 13 de marzo de 1956, 3.
- 3 En la búsqueda de información sobre Clémot se estableció contacto con su hijo Alejandro. El correo electrónico está firmado como Alexandre.
- 4 Encuesta..., cit., 1965, 22-23.
- 5 SERRALTA, J. (1953): «Un aporte al prefabricado». *CEDA* (Montevideo), s/n (junio 1953), 1-5.
- 6 ANÓNIMO (1952): «Edifice d'habitation 'Mauá' a Petropolis». *L'architecture d'aujourd'hui* (Paris), n.º 42-43, 1952, 116-119.
- 7 LE CORBUSIER, cit., 56.
- 8 CARBONELL, G. (1987): *Eladio Dieste: la estructura cerámica*. Bogotá: Escala; JIMÉNEZ TORRECILLAS, A. (ed.) (1996): *Eladio Dieste: 1943-1996*. Sevilla: Junta de Andalucía, 70.
- 9 Daguerre, M. (curadora) (2003): «Regesto delle opere». *Eladio Dieste 1917-2000*. Milano: Electa, 303.
- 10 Entrevista con Alberto Castro, cit.
- 11 *Ibidem*.

---

**1965**

---



## SERRALTA Y CLÉMOT, ARQUITECTOS

---

*«Pero en síntesis mi experiencia de 15 años como profesional me dice: menos arte y más técnica.*

*Formar profesionales para hacer viviendas para la comunidad. Formar profesionales arquitectos, funcionarios públicos; buenos administradores en primer lugar, que sepan que con reglamentos, ordenanzas y leyes también se hace Arquitectura, y más, que esta es la base para una buena Arquitectura.*

*Formar arquitectos conscientes de la realidad actual pero fundamentalmente preparados para resolver los problemas que no muy lejanamente le exigirá el pueblo, y que hoy, se le plantea, realmente a los arquitectos que actúan en la administración pública.*

*Formar arquitectos conscientes de que su labor técnica dentro de este sistema deberá ser fundamentalmente docente y que su gran obra y contribución será aquella que propenda a los cambios estructurales que requiere la nueva comunidad.»*

*Justino Serralta (destacado en el original)<sup>1</sup>*

En 1965 la revista de los estudiantes de arquitectura, *CEDA*, publicó una encuesta en forma de entrevistas a los que se supone eran los más destacados representantes de las tendencias arquitectónicas en Uruguay. Debe ponerse en evidencia, primeramente, que la encuesta se hizo en un universo de arquitectos que efectivamente trabajaban en el exterior de la academia. El gran ausente es Carlos Gómez Gavazzo, inmerso en la dirección del ITU, ya ejerciendo su dedicación exclusiva y posiblemente ocupando el espacio más alejado de las trincheras reformistas que habían bombardeado —infructuosamente— el Plan del 52 el año anterior<sup>2</sup>.

Se dejan de lado también algunos arquitectos que se mueven exclusivamente en el mercado inmobiliario, como Raúl Sichero, destacable por la calidad de su producción, aunque polémico en ese momento por supuestos abusos normativos, y Walter Pintos Risso, identificado ya entonces como la personificación de la especulación inmobiliaria.

Los encuestados fueron, en el mismo orden en que aparecen en la revista: Eladio Dieste, Héctor Iglesias Cháves, Gonzalo Rodríguez Orozco,

Homero Pérez Noble, Enrique Monestier, Justino Serralta, Mario Spallanzani, Mario Paysée Reyes, Rafael Lorente y Luis García Pardo.

Como puede percibirse, Dieste ya es protagonista de la escena arquitectónica uruguaya. Sus trabajos en el campo industrial, la iglesia de Atlántida y su propia casa son suficientes para haber concitado la atención de estudiantes y arquitectos. No es el único: asociado al arquitecto Pérez Noble —más orientado a la industria y la producción—, aparece Leonel Viera, estudiante de ingeniería, nunca graduado, también empresario, calculista y, sobre todo, inventor. Viera fue el diseñador de estructuras de hormigón postensadas, como la cubierta del Cilindro Municipal y el puente de la barra del arroyo Maldonado, amén de sistemas de prefabricación; creó con el ing. Mondino la empresa de pilotajes Viermond, donde trabajó un novel ingeniero, Eladio Dieste, haciendo dirección de obra.

La vuelta de los ingenieros al ruedo arquitectónico es posible por las tendencias a la objetivización de los métodos, a la necesidad de hacerlos científicos, alejándose de lo artístico asociado a los ya abandonados sistemas *beaux arts*. Aun así, debe llamarse la atención sobre la trasmutación de algunas vías a la arquitectura en el camino del arte: Rafael Lorente, Mario Paysée y algunas figuras más jóvenes agrupadas en torno al primero (el grupo Núcleo sol), que se disputan a Joaquín Torres García como fondo de referencia de un regionalismo basado en la estética de la austeridad tecnológica (en la línea neovernácula del último Vilamajó, en Villa Serrana, aunque esquivando la «objetividad folclórica» de Gómez que ya hemos analizado).

Serralta comenzó a explorar la confluencia de su mirada lecorbusieriana (su sociedad con los ingenieros Dieste y Montañez no puede interpretarse como casual) con la ciencia de lo social y lo político contaminadas de un marxismo extremadamente heterodoxo. Al respecto, deberemos dedicarle espacio y analizar el debate con Ricardo Saxlund en torno a la muerte de Le Corbusier, que retrata el estado de las ideas y proyecta una sombra retrospectiva sobre un mítico 1968, la unión de la izquierda en 1971 y el golpe de Estado de 1973 que hizo desvanecer todos los planes y todas las utopías.

Los proyectos mencionados por Serralta en la encuesta de 1965 reubicar el trabajo de los arquitectos en el contexto, aun a pesar de sus declaraciones reproducidas en el acápite de este capítulo, en las que se alivia de significados a la obra arquitectónica en sí misma, para poner énfasis en roles casi anónimos del arquitecto. No es novedad: recordemos la prédica

de Scasso de 1932: «El Arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno y debe influir desde ellos en las actividades generales (...) Y entre todos los Arquitectos, los más jóvenes (...) deben ir a las luchas políticas buscando los puestos, para 'urbanizar' la acción, para conseguir el bien<sup>3</sup>». Claro que estas palabras estaban dichas desde una posición ideológica de signo opuesto, pero —¿paradojalmente?— el ITU terminaría siendo históricamente un semillero de potenciales gobernantes para cualquier partido.

Del archivo de los arquitectos —conservado desordenadamente en cuatro baúles olvidados durante treinta años— surgieron numerosos dibujos, obras y materiales inéditos.

Entre ellos hay bastantes casas, muchas en esbozos, incluso para los propios socios: una para el ingeniero Montañez, la segunda residencia para Clémot, en las que se intenta un plegado de cerámica armada que se enraíza con obras donde Dieste experimenta variantes de las dobles curvaturas (la casa de La Pedrera, San Pedro de Durazno o una escuela agraria en La Floresta para la obra social de Don Orione), un edificio para Dieste y Montañez, tampoco construido, y un largo etcétera. También dibujos para concursos, tanto locales como internacionales (Bratislava-Petrzalka, el Plateau Beaubourg).

Diez años después del segundo viaje de Clémot, Serralta destacaba en la entrevista algunos proyectos emblemáticos y evitaba otros de la ya densa producción del estudio. Los mencionados son el colegio La Mennais, el Hogar Estudiantil Universitario y la casa Acosta y Lara, a la que se refiere como «vivienda en el Prado-1960». Maspons es la única obra de aquellos primeros años que se cita, y ya hemos visto la distancia entre las declaraciones de racionalidad y la experiencia espacial. La Bassaizteguy ya ha sido sustituida en la lista de la depuración tipológica doméstica por la casa Acosta y Lara, y no han llegado aún la casa en La Paloma para Torres de la Llosa, que seguramente tuvo un significado probado por las numerosas fotografías que Serralta le hizo en sus repetidas visitas, o la casa para el fabricante de ropa interior femenina —y miembro fundador del mítico Teatro Circular— Salomón Melamed, ambas de 1966.

El Hogar Estudiantil Universitario fue primer premio de un concurso nacional en 1959; le dedicaremos un capítulo. Por tanto, habremos de comentar también proyectos no realizados o minimizados por sus propios autores, para buscar sentidos a la arquitectura de Serralta y Clémot posterior a la complejidad del edificio Maspons.

## BÓVEDAS: DESDE LE CORBUSIER A DIESTE

---

Entre los papeles hay dos copias provenientes del estudio de Le Corbusier. Son del proyecto de las viviendas abovedadas para la Ste. Baume, tal como se expresa en su carátula mediante la clave «Tr Ste B». En el reverso del alzado de las viviendas alguien ha escrito con lápiz: «Ste. Baume». La otra es una planta a escala 1/1000, que incluye una sección esquemática. Hay algunos apuntes a lápiz, casi imperceptibles, de árboles en la sección. También en lápiz hay un corte de una típica bóveda gausa de Dieste, fruto —suponemos— de alguna conversación entre arquitectos e ingeniero.

Sabemos que Clémot trabajó en este proyecto y en el plan de Bogotá (hay copias de las láminas 4209, 4210, 4211, 4212 y 4220, posiblemente elaboradas por él), declarado en un currículum sintético de 1951 presentado a raíz de un llamado a urbanistas del gobierno de El Salvador. En las páginas 32 y 34 de la *Œuvre Complète* podemos ver dos alzados manipulados a partir del mismo original<sup>4</sup>.

Lo que nos reclama la atención es su poder icónico. La sucesión de bóvedas paralelas, recurso más conocido por el proyecto «Roq et Rob», va a ser objeto de imitación una y otra vez. Lo veremos en las azoteas de largos bloques, como el de Punta Ballena para Adolfo Alonso Lussich, en el primer dibujo del colegio La Mennais o en algunas casas. En ningún caso llegaron a ser construidas y no será ocioso analizar la incidencia de Dieste en este continuo y fracasado intento. El pequeño dibujo en la planta de la Ste. Baume que mencionamos antes puede ser interpretado como un aporte en la discusión por una manera más racional y económica —interpretétese: industrial— de construir bóvedas.

Dieste había resistido exitosamente en 1947 a la pretensión de Antoni Bonet de construir de hormigón armado las bóvedas de la casa Berlingieri en Punta Ballena. La idea original de construir *voltes catalanes* había fracasado tempranamente, aunque de esta idea surgiera la invención de la «cerámica armada». Llama la atención la coincidencia con los pedidos de asesoramiento de Le Corbusier a Domingo Escorsa Badía<sup>5</sup> para construir los techos de la Jaoul con la misma técnica de bóvedas tabicadas, tal como se anuncia en la *Œuvre Complète*. La construcción, al fin, de las casas Jaoul por obreros argelinos (en 1957 se les llama insistentemente «catalanas»<sup>6</sup>), ilustra las tendencias vernacularistas compartidas por los arquitectos del círculo lecorbusieriano, contra las cuales se opone la racionalidad tecnológica y economicista del ingeniero.

Dieste termina reivindicando en sus textos una sabiduría ancestral, con frecuentes referencias a la artesanía, a la habilidad manual en confluencia con el estatuto de lo pensado, del que él mismo es portavoz. Tal reivindicación de la tradición le coacciona, al mismo tiempo, todo intento de imitación folclórica, tal como se lo explica a Juan Pablo Bonta<sup>7</sup> en 1962. Su esfuerzo consistió en aunar en un mismo acto materiales artesanales, maestros de obra calificados, cálculo y procedimientos sofisticados. La forma es una consecuencia de ese proceso, casi natural, del que podría surgir una nueva tradición.

El recurso de la bóveda cundió con éxito en la arquitectura de los sesenta, aunque el referente no era el abovedado originalmente pensado de barro —*pisé*— de Ste. Baume. La obra de Le Corbusier era muy conocida, y seguramente la sucesión de bóvedas construidas o meramente proyectadas a partir de 1935 fue seguida de cerca. Los arquitectos uruguayos hicieron sus propias aproximaciones a la construcción en cerámica armada, aunque la sombra proyectada por Dieste les haya quitado visibilidad<sup>8</sup>.

## EL COLEGIO LA MENNAIS, 1958-1971

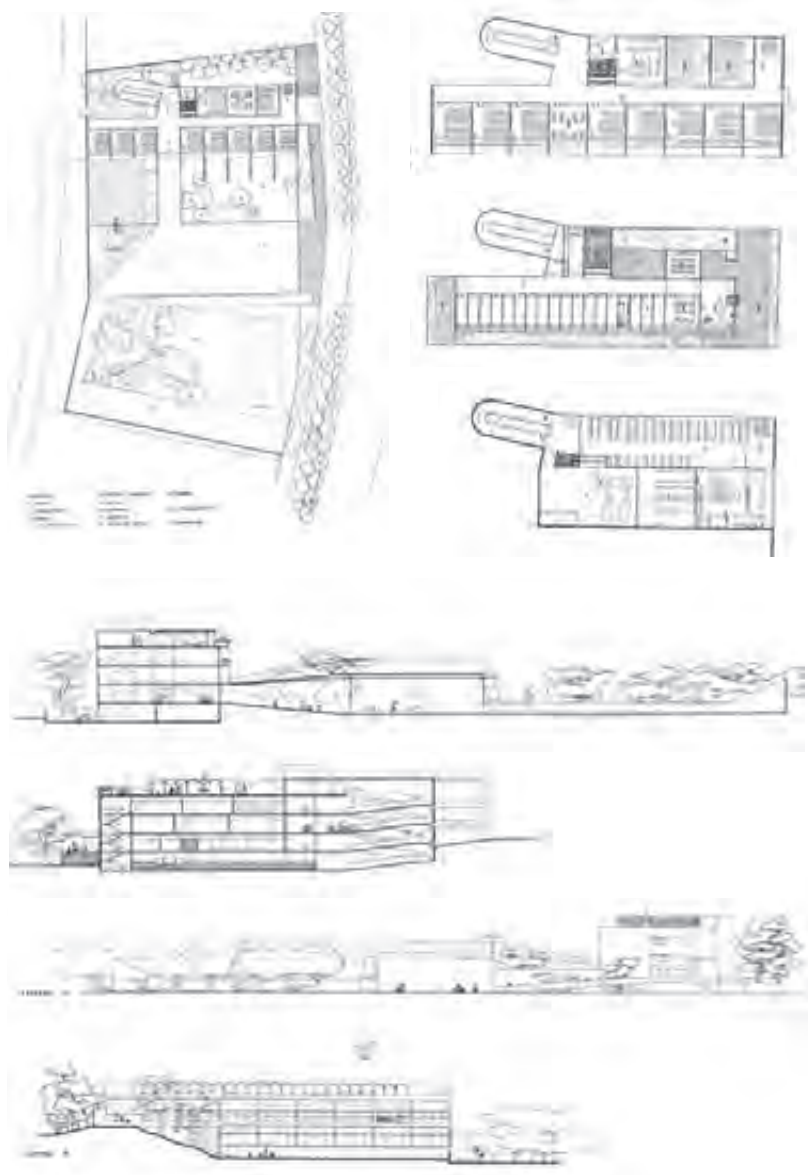
---

Se trata de un colegio religioso, y sabemos que el encargo viene por Dieste, presidente por ese entonces de la Asociación de Padres de Alumnos.

Se han conservado siete planos en calco, de diversos tamaños, dibujados a tinta, del primer anteproyecto de abril de 1958. Está firmado por los cuatro, en orden estrictamente alfabético, tal como los de Caterpillar. La iconografía es lecorbusieriana, siempre hay una primera relación directa con las figuras de referencia. Ya comentamos que Serralta trabajó en Marsella y en la primera maqueta de yeso de Ronchamp. También tenemos su confesión de haber rechazado un trabajo en Chandigarh, lo que hace suponer una relación con esos proyectos. Algunos dibujos nos recuerdan la fuerte influencia brasileña que se ejercía en aquellos tiempos sobre los arquitectos modernos uruguayos; en este caso, figuras de Niemeyer y Reidy aparecen ocasionalmente en los planos de las primeras propuestas pero dejarán lugar, finalmente, a un volumen extremadamente cartesiano.

Un rápido repaso de las plantas y cortes es elocuente. Podemos ver los dormitorios profundos que vienen de las habitaciones del hotel de L'Unité<sup>9</sup>, y que se harían más conocidos más tarde por las celdas de La Tourette.





Colegio La Mennais: primer proyecto, 1958.  
Plantas, cortes y alzados. CDI, IHA. Inédito.

---

También las rampas de Chandigarh<sup>10</sup> en su primera versión, con una fina ventana continua; recordemos que en la versión construida se abren al exterior por pequeñas aberturas cuadradas. El recurso se nota exagerado, ya que la superficie ocupada por la rampa es desproporcionadamente grande respecto de la superficie a la que sirve.

El corte longitudinal nos muestra el muro que conduce al gimnasio (*préau*, en el plano original) perforado tal como la fachada sur de Ronchamp. Sin embargo, en este primer proyecto del La Mennais el muro no se ensancha a la dimensión masiva de su modelo, pero se dibujan ventanas con marco piramidal que se encabalgan dentro y fuera, buscando repetir la experiencia lumínica.

Esta ventana será recuperada en Atlántida por Dieste, así como el diseño de las ventanas de la fachada sur de Ronchamp; o debería decirse: como esta fachada del La Mennais, reinterpretación de Ronchamp, apropiadas por Dieste en Atlántida. Las relaciones de este primer dibujo del colegio La Mennais y algunos aspectos ya analizados de la nave de Caterpillar nos muestran el estrecho involucramiento entre sus autores. No debemos olvidar que los firmantes de la obra son los cuatro.

Rematando el volumen, hay una serie de bóvedas a la manera Ste. Baume.

No han aparecido los balcones que también viajarán de la India (un muro bajo, macizo, pero que no llega a tocar el marco en el cual está inserto<sup>11</sup>) y cuya versión uruguaya será más discreta.

El primer dibujo de la fachada oeste que da al «espacio verde público» ya está en su versión final: un testero con pocas perforaciones buscando el centro de gravedad (hay correcciones a lápiz en esta primera versión), y una plataforma de acceso en el primer piso que será sostenidamente proyectada como acceso principal, a la cual se accede por una rampa a la izquierda y una escalera a la derecha, enfrentadas. En ese momento el parque era la cuenca silvestre del arroyo del Molino cuyas calles apenas estaban esbozadas en los planos (la Avenida Rivera —aún entonces calle Germinal— seguía interrumpida, a pesar del aparatoso trébol dibujado pero jamás construido) y es posible que el error de cálculo al pensar los plazos en que este espacio se urbanizaría atentara contra el funcionamiento programado.

Por el contrario, la fachada este, a la doméstica calle Otelo, se dibuja sin demasiadas pretensiones compositivas, un muro ciego del bloque de aulas (que permanecerá así hasta el final) y la aparición poco controlada de las rampas y de una discreta entrada de servicio.



La fachada oeste será la principal, todo el tiempo. El parque sería el lugar del que apropiarse, donde niños, padres y maestros tendrían su espacio natural de encuentro fuera del recinto escolar. Así fue diseñada y así fue construida, y hasta el día de hoy es un testigo callado de lo que pudo haber sido.

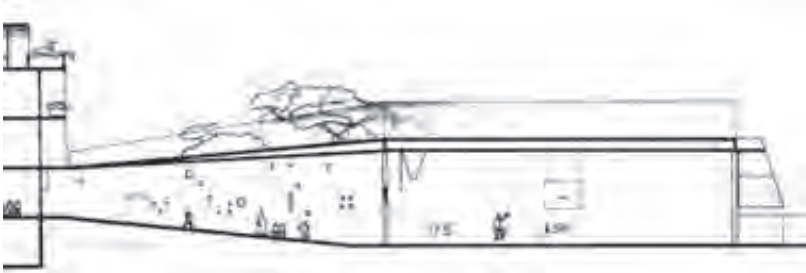
El primer plano fechado que encontramos posteriormente a 1958 es de 1961. Ya es del proyecto definitivo, lo que nos da un período de tres años en el que se discutieron varias cuestiones: la etapabilidad, la economía y el remate del edificio: las bóvedas.

Efectivamente, los planos adquieren en estos estados un carácter mucho más técnico y preciso, y encontramos plantas a escalas grandes (1/50, entre otras).

Corresponden a estos años seguramente los dos planos numerados 1 y 2 de la serie PG, sin fechar, en los cuales el proyecto se ha dividido en dos etapas en horizontal (la sección de las aulas y los locales grandes —*préau*, salón de actos—); y el edificio de aulas, a su vez, se divide en dos etapas en vertical (de tres pisos, la primera, y los dos últimos después, incluyendo las bóvedas originales). Este bloque, a su vez, se divide en dos sectores: la doble crujía sobre la calle Fausto —el parque— y el apéndice de simple crujía que crece hacia la calle Otelo. Oficia de divisoria el muro de contención que ayuda a resolver el fuerte desnivel del terreno. Las rampas chandigarhianas han desaparecido, y en ese

Eladio Dieste: Iglesia de Atlántida, fachada lateral con la hornacina de la Virgen de Lourdes, 1958-61. Fotografía de Luis Müller.

Colegio La Mennais: detalle de la planta baja, 1958. CDI, IHA.

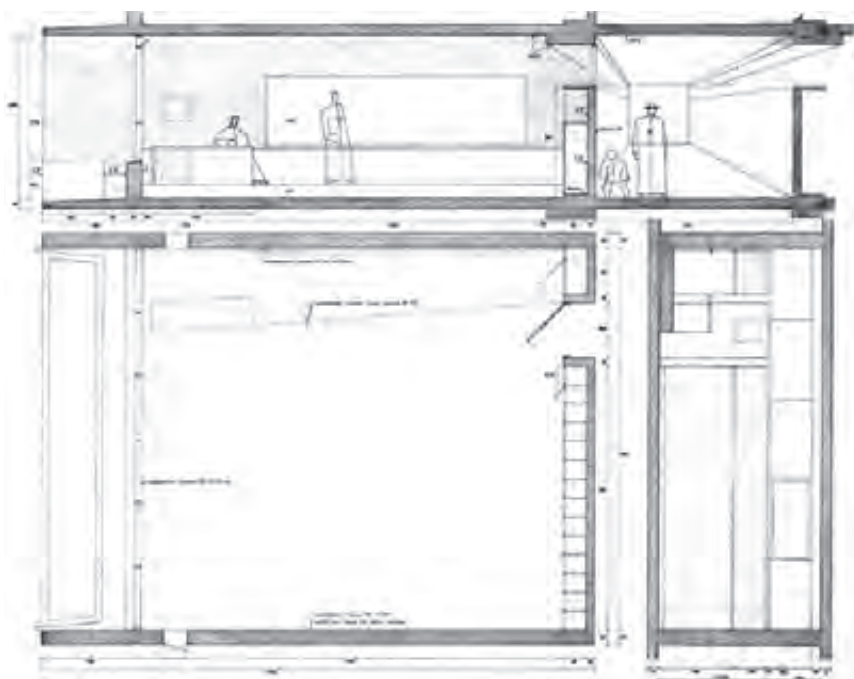


espacio se proyecta un tanque de agua cilíndrico, de la familia diestiana que habíamos visto en el tercer proyecto para Caterpillar, del que es estrictamente contemporáneo.

Estos planos sin fecha forman una serie que, con algo de dificultad, podemos ordenar y clasificar en dos anteproyectos más, siempre variantes de la primera idea. Sin duda se puede interpretar como un momento de incertidumbre. Las carátulas de esta serie están dibujadas a mano (en el 61 se utilizará la plantilla) y están diferenciadas, esta vez, las profesiones respectivas en la firma, en la que no se respeta tampoco el orden alfabético: SERRALTA CLÉMOT — DIESTE MONTAÑEZ. La serie PG consta de once planos. Los mencionados 1 y 2, de ubicación y en los que se explica la etapabilidad; los tres siguientes en los que, otra vez, se dibujan las plantas (de arriba hacia abajo), un plano de cortes, un plano de fachadas, otro con la fachada principal a escala 1/50, y dos planos dibujados a lápiz sobre calco: detalles constructivos de la fachada y un detalle del aula tipo a 1/50. También hay borradores de las plantas, los cortes y las fachadas, a lápiz sobre un calco más fino.

Además, sin numerar, una copia ozalid de la perspectiva aérea (rota en tres pedazos que fueron usadas como envoltorios de rollos, de la que se han recuperado los dos principales) nos muestra el estado final de esta construcción en etapas, con las bóvedas y el tanque. El original fue corregido posteriormente.

Colegio La Mennais: sección por pasillo al *préau* del colegio La Mennais, fachada interior. CDI, IHA. Inédito.



Colegio La Mennais: perspectiva del primer proyecto, s/d, ca. 1958. CDI, IHA.

Colegio La Mennais: plano de detalle del aula y el corredor, s/d, ca. 1962. CDI, IHA.

El calco de la primera perspectiva está «rascado» y corregido. Han desaparecido las bóvedas y en la fachada ya están diferenciados los dormitorios, levemente retrasados del plano de fachada principal.

Este conjunto muestra un edificio de tres plantas, preparado para crecer en altura. Tiene el techo plano, esperando los pisos superiores. En el «sector 2», en el nivel principal, las aulas se unifican para lograr el *préau* provisorio. Por el mismo recurso se logra una capilla, que en el futuro se convertiría en el sector administrativo.

Los dormitorios de los hermanos menesianos, en el primer piso, se logran temporalmente dividiendo las futuras aulas en tres partes. El resultado es un dormitorio tipo de 2,26 metros por 8,23 metros —excesivo en su precisión— organizado idénticamente a las habitaciones del hotel de Marsella (aunque estas miden 1,80 metros, resultado de la división al medio del doble módulo 3,66 metros —a su vez duplicación del «Modulor» 1,83— menos el tabique divisorio).

El dibujo se hace menos ideológico, aunque las experiencias parisinas retornan persistentemente. La comparación entre los cortes fugados del aula del La Mennais y el pasillo para el secretariado de Chandigarh es reveladora. Parece más bien una repetición metódica de algo ya hecho antes, más que una copia. ¿Acaso un recuerdo personal?

También son novedades en este proyecto los balcones de la fachada norte. La palabra balcón es, en realidad, incorrecta: son grandes jardineras de setenta centímetros de altura, difícilmente accesibles (nótese el suplemento de hormigón en la terraza del área residencial; allí se descubre la altura necesaria para protegerse del vacío). Su altura escasa permite la vista desde los pupitres apenas filtrada por los vegetales. Es parte de un complejo «brise-soleil» que protege del sol directo y de los reflejos que podrían producirse en el plano horizontal superior; otra vez Chandigarh, ya que el corte del secretariado nos ilustra sobre la doble función del artefacto. Aquí la matriz lecorbusieriana se distorsiona al máximo. La pieza se aplasta hasta lograr proporciones mucho más estilizadas que su referente chandigarhiano, llegando a proporciones mucho más miesianas que las utilizadas por Jeanneret. Y el hallazgo se registra minuciosamente después.

Notemos otras cosas de los alzados. La fachada principal (o sea, el testero al parque) se reafirma en cada versión. La escalera y la rampa enfrentadas están giradas levisísimamente para marcar visualmente el punto de encuentro con la horizontal de la plataforma de ingreso. En



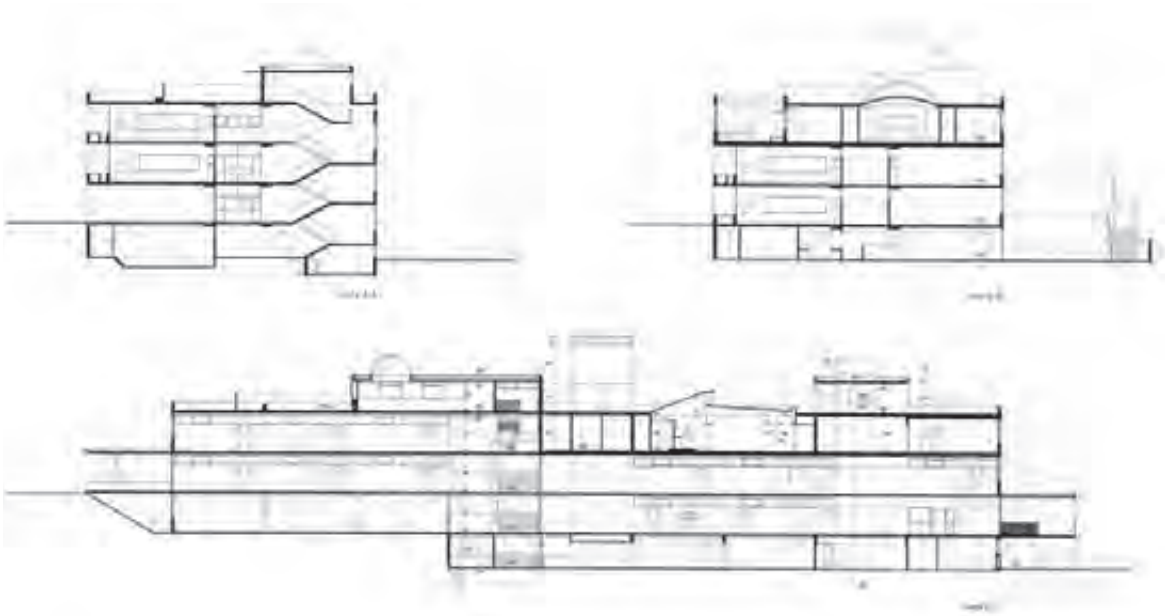
cada dibujo —y en esta ocasión ya a 1/50— se estudia solo alguna variante de ventaneos y diseño de barandas, ensayada provisoriamente de malla de alambre.

La fachada sur no merece mucha atención. No solo tiene una mala orientación sino que además mira a un espacio bastante marginal. Se trata aquí de controlar cierto orden constructivo y dejar que las circunstancias internas la gobiernen. Las fotos, después, parecen expresar un descubrimiento de algo interesante que no se había previsto en todas sus consecuencias.

Finalmente, en el corte longitudinal aparece agregado —a lápiz y mano alzada— el puente a la calle Otelo que será la entrada principal hasta hoy, aunque, como veremos en la solución definitiva, se exprese como provisoria. Pero esto es un agregado obviamente posterior: la fachada este es dramáticamente ignorada en toda regla, y apenas se dibujan unos planos inexpresivos, sin aberturas.

De estas segunda y posiblemente tercera versiones ya hay planos de las instalaciones eléctrica y sanitaria.

El proyecto final vuelve a la solución de cuatro plantas. Estamos en diciembre de 1961 y los planos se confeccionan en marzo del siguiente



año. Pese a las fechas, es posible pensar en modificaciones posteriores, ya que los calcos están raspados hasta su rotura, corregidos una y otra vez, palimpsestos auténticos.

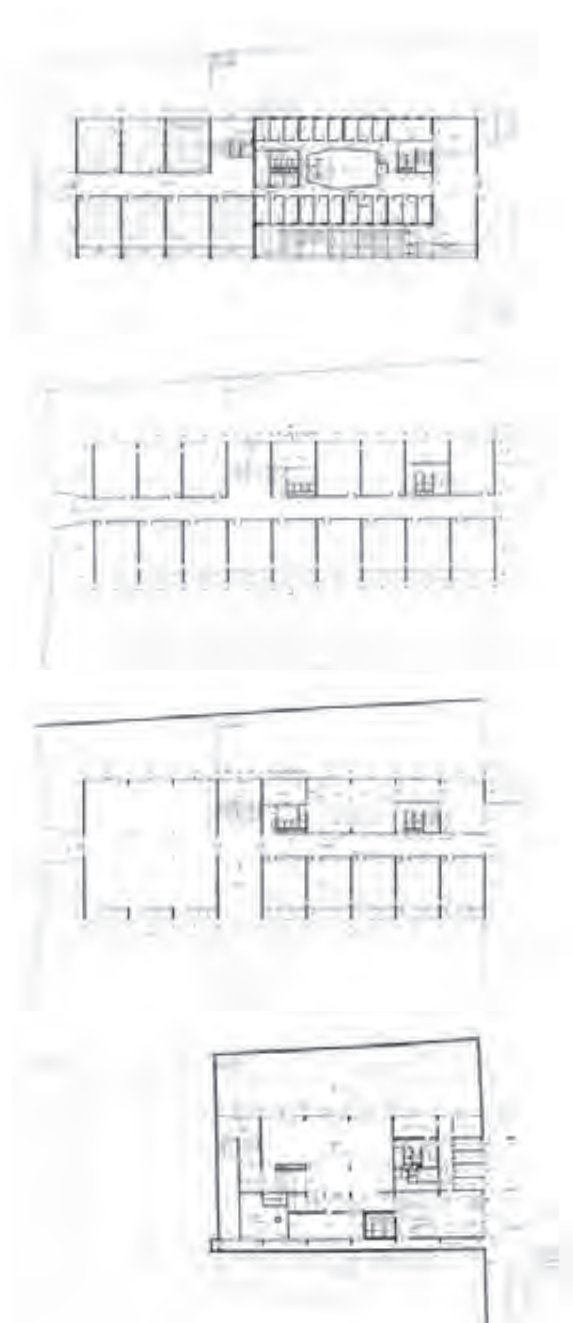
Parece haber prevalecido, finalmente, el sentido común, como si alguien se hubiese preguntado: ¿cómo construir dos pisos más sobre una escuela en funcionamiento? O simplemente pudo conseguirse el dinero para el proyecto completo, lo que hizo innecesario plantearse la cuestión de la etapabilidad. De todos modos es pura especulación lo que imaginemos para estos cuatro años.

Para esta última y definitiva versión no solo se recupera la altura, también hay sustanciales cambios en la planta. Fundamentalmente se admite la vocación de doble crujía con circulación central para todo el bloque, que toma la imagen compacta que luce hoy.

El proyecto gana en complejidad, convirtiéndose ese prisma neto en un espacio interior de abundantes sugerencias a pesar de su aparente esquematismo. El corte longitudinal nos muestra que se ha asumido finalmente una entrada auxiliar por la calle Otelo a través de un puente en forma de embudo, en un nivel superior al planteado originalmente, que permanece tal cual. Por tanto hay dos posibilidades de ingreso en niveles

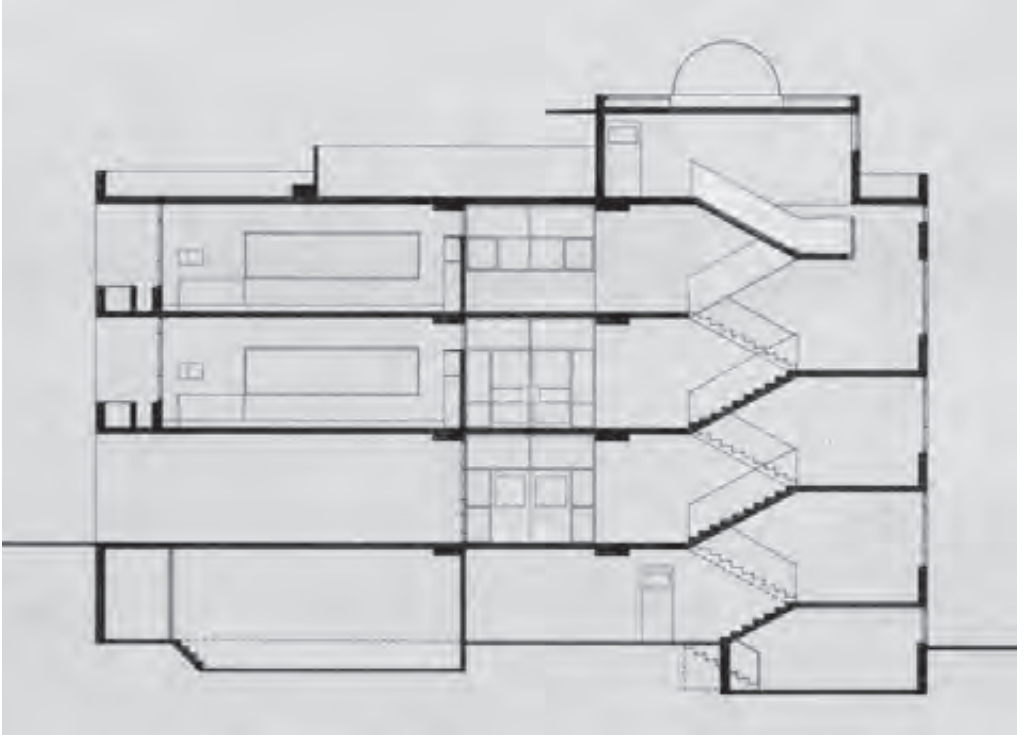
Colegio La Mennais: plano final de secciones, s/d, ca. 1962. CDI, IHA.





Plantas definitivas del colegio. Documentos microfilmados del archivo Serralta-Clémot. CDI, IHA.

---



diferentes. Por el nivel inferior también se produce la salida al gran patio orientado al norte.

Todos los espacios interiores de esta gran nave son, al mismo tiempo, esquemáticos y ricos. Los pasillos son rectos pero su sección perfectamente proporcionada, iluminados a través de las aulas.

La escalera principal, de ancho extraordinario, toma un carácter inesperadamente social. Desarrollada en dos tramos, como una escalera doméstica, se ilumina suavemente por ventanas al sur. Remata, al subir al observatorio astronómico —nunca equipado— con una escalera de la mitad de ancho que vuela sobre el gran espacio del descanso de la principal.

Posiblemente estamos ante una decisión provocada por un gesto «funcionalista», económico —no usar la gran escalera para acceder a zonas de menor jerarquía—, pero sin duda que este hallazgo se ha convertido en uno de los momentos interesantes de su arquitectura.

Colegio La Mennais: plano final de secciones, detalle, s/d, ca. 1962. CDI, IHA.



Oratorio. Autor desconocido, ca. 1964.



Oratorio durante la construcción, ca. 1963. Autor: Carlos Clémot. CDI, IHA.



## ORATORIO

En la última planta se produce una alteración. Parte del piso es todavía zona escolar, mientras que la otra mitad se dedica a residencia de los hermanos menesianos. En la articulación entre las dos zonas es donde se ha ubicado la escalera que acabamos de describir.

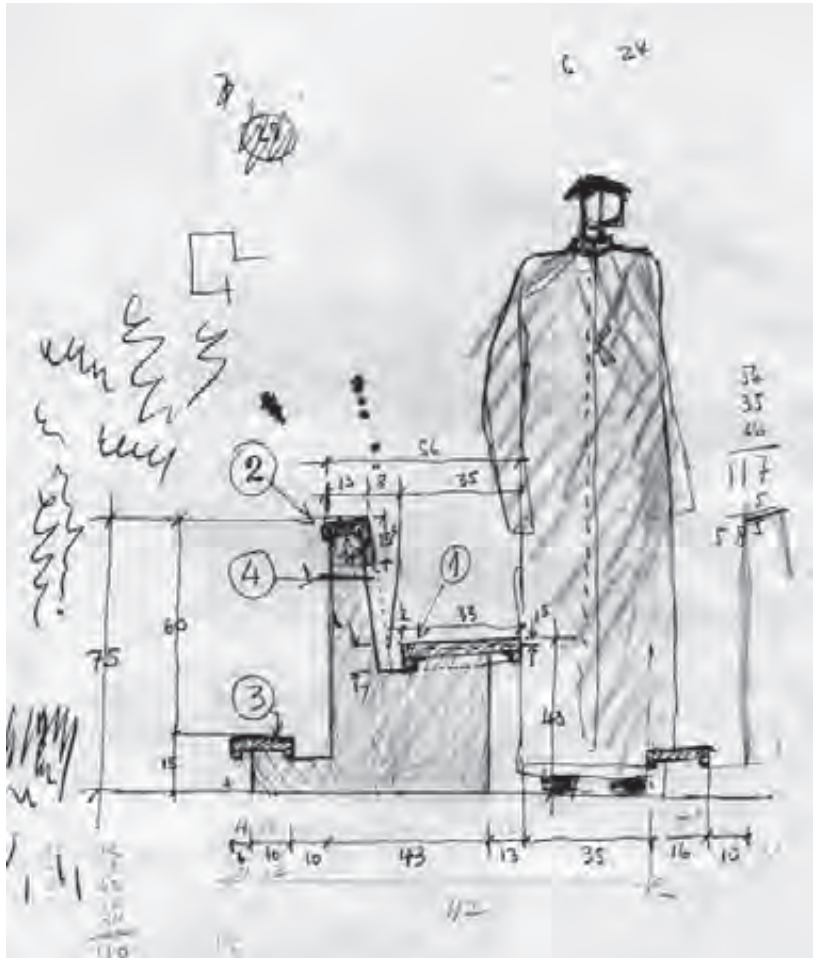
El área residencial contiene veintiún dormitorios —ya cautamente reducidos a tamaño doméstico, y olvidadas las estrechas celdas de Marsella y La Tourette—, baños comunes, una sala de reunión y otra, más grande, de estudio con un pequeño anexo para juegos, la terraza-jardín y el oratorio.

El oratorio está techado con dos bóvedas de cerámica armada enfrentadas, de sección troncocónica, bastante rebajadas. Tienen diferente tamaño, lo que hace que en su encuentro se produzca un luneto muy fino, similar a los que iluminan las naves industriales de Dieste. Pero en este caso no es el resultado de la repetición sistemática de una bóveda de doble curvatura y sección gausa que lo resuelve todo (construcción económica, luz y forma): es la construcción de una pieza con específico sentido espacial y escultórico. Las medidas de la capilla son 11,55 metros en el sentido longitudinal, y 6,43 metros la medida más grande en la dirección transversal, justo sobre el luneto de encuentro de las dos bóvedas.

Un estrecho lucernario —una hendidura de exactos veintiséis centímetros por toda la medida del muro (5,49 metros)— sobre la entrada baña de luz el muro del fondo de esta nave mínima, mientras el luneto ilumina el altar. Permanecen en la sombra los asistentes a la ceremonia.

Lejos quedaron las bóvedas de la Ste. Baume; estos discretos sobresaltos en el suelo de la azotea son acompañados por un tanque de agua que forma una cruz voluminosa, el hemisferio del observatorio, y pocas cosas más, una geografía que lejanamente podemos asociar con la topográfica azotea de Marsella.

Croquis del oratorio, preparatorio del estudio de los detalles de acabado y equipamiento, s/d, ca. 1963. CDI, IHA. Inédito.



De 1970 son los planos en que se observa finalmente la escalinata exterior que desciende de la calle Otelo, bajo la cual se disponen depósitos de bicicletas y vestuarios. Se ha comprendido, finalmente, que el edificio está atravesado por un conjunto de flujos que es imposible —o no deseable— controlar: termina por tener tres entradas distintas, integrando los espacios exteriores que se despliegan entre los lejanos niveles de la calle, y aquellos del parque, todavía una cañada apenas urbanizada, que espera para convertirse en el acceso principal del colegio.

## CASA ACOSTA Y LARA, 1960-1963

---

Reivindicada por Serralta en la entrevista del año 1965<sup>12</sup> como una de las obras interesantes de la producción del estudio, la casa para el ingeniero Horacio Acosta y Lara parece desviarnos del argumento lecorbusieriano.

El proyecto fue gestado en el año 1960, como dice Serralta en *CEDA*. Este había estado cuatro meses en Estados Unidos ese mismo año, con una beca del Departamento de Estado<sup>13</sup>. No se han encontrado los esperables dibujos a color de Serralta, de planta, alzados y perspectiva de las presentaciones habituales en otros proyectos, de lo que es posible inferir que el proyecto se hace desde la dirección de Clémot, directamente en planta.

Los planos están fechados en 1961, los detalles de obra en 1962. El expediente municipal, firmado por Clémot, marca el final de la obra en 1963. El último plano conservado es el del diseño de los muebles (camas y mesillas de luz, escritorios y estanterías para libros) para las habitaciones de los hijos, de 1970, de lo que puede interpretarse una larga y satisfactoria relación de los arquitectos con su cliente. El excelente estado de conservación de la casa confirma además la afinidad del usuario con la arquitectura.

El ingeniero Acosta y Lara era hijo del arquitecto Horacio Acosta y Lara, que había sido primer decano de la Facultad de Arquitectura, Intendente de Montevideo y en general un prestigioso y próspero profesional, del que ya se ha hablado. Es posible afirmar que su hijo es un conocedor dispuesto a asumir los riesgos de una arquitectura atrevida, aunque finalmente el producto no será de apariencia especialmente excepcional.

El terreno que utiliza el ingeniero para su casa es un fragmento aproximadamente cuadrado (treinta metros de fachada por una profundidad variable entre 32,70 metros y 31,95 metros) al fondo del solar paterno, en el que aún se conserva su primera casa.

Las referencias a la obra de Mies van der Rohe que anotábamos en algunos detalles de proyectos anteriores (la reja que se esconde en el subsuelo en el edificio Maspons a la manera de la Tugendhat, la rigurosa abstracción geométrica en el colegio La Mennais) se hacen explícitas en varios aspectos. En todo caso, y sin entrar aún al análisis detallado, no vemos huellas de Le Corbusier en sus aspectos externos, ni en su planta o corte.



En cambio, la relación con el suelo, la construcción de patios con muros exentos, el ladrillo de prensa (no el ya popular por esa época ladrillo «de campo», de fabricación manual y medidas imprecisas) dibujando la fachada y todos los signos que podemos ver a simple vista nos hablan de un conocimiento muy íntimo de la obra de Mies van der Rohe, aun del Mies menos divulgado<sup>14</sup>. Debe mencionarse, sin embargo, que el libro sobre Mies de Hilberseimer es de 1956 y era conocido en Uruguay: se han ubicado ejemplares pertenecientes a otros arquitectos<sup>15</sup>. En esta aparece una fotografía de la casa Wolf (ya evocada por Lucchini para referirse a Gómez) en la que se aprecia el trabajo en ladrillo, así como bastante información sobre la casa Hubbe, una casa de tres patios, de 1934, de la que se ilustran su maqueta y algunos croquis, y sus estudios de detalle en acero y ladrillo. La aparición de pilares metálicos en esta casa es consistente con esta afinidad —el croquis dibujado en el reverso del plano de la instalación sanitaria lo revela—, aunque se adivina algo de perplejidad a la hora de resolver la relación entre estos y los muros en el interior de la gran sala de estar. De Le Corbusier, algunas —pocas— medidas modulares: el ancho del pasillo (1,83 metros), el ventanuco que comunica la sala de estar con el estudio del ingeniero —que officiaría como cabina de proyección cinematográfica (1,13 metros)— y algunas otras de episodios siempre anecdóticos. La altura es uniforme, de 2,60 metros, apenas alterada cuando el techo sube para formar los lucernarios de los baños. Ciertamente, en Modulo 2 se menciona marginalmente la medida 2,618

Mies van der Rohe: casa Hubbe, maqueta, 1935. De HILBERSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company.



metros, que podría asociarse por redondeo, salvo que nada hace suponer otra razón que el hábito para la definición de la altura interior.

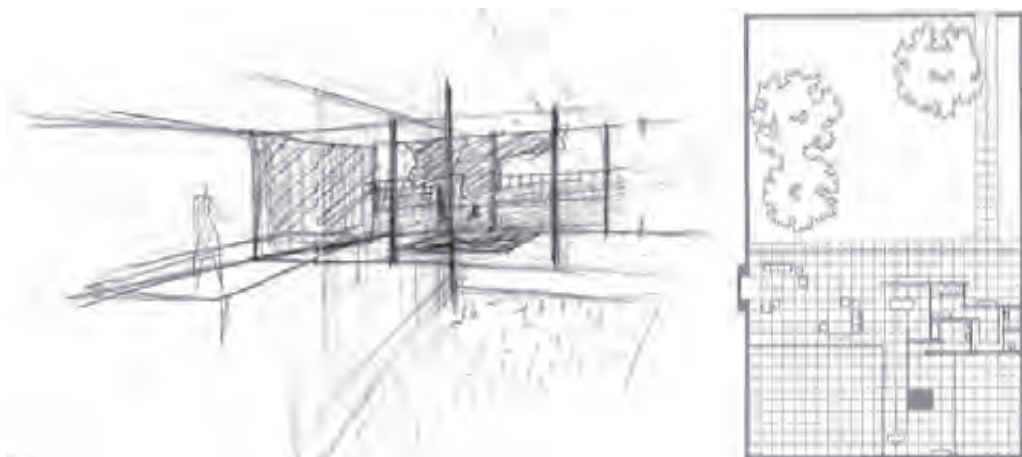
Las medidas, en realidad, evidencian que se prescinde de la ansiedad modular en la fábrica de ladrillo, y las luces se producen en función de los espacios: ninguna pretensión, tampoco, de racionalizar la estructura mediante un ritmo estricto. Los pilares metálicos de la sala de estar están naturalmente espaciados a luces iguales.

En relación a la planta, las referencias a Mies son más directas. La maqueta original de la casa Acosta y Lara, conservada hasta hoy, devela con mucha más claridad que la casa Hubbe fue su modelo. La solución final hace retrotraer a las casas de patios más teóricas de Mies, con menos concesiones a las aperturas que la Hubbe se permitía. Notemos primero el modo de acceso y el pacto de límites al que se somete.

La primera frontera entre lo público y lo privado es el borde legal de lo edificable, a cuatro metros de la línea de propiedad. Obligados al retiro de la edificación, se construye allí un muro (que terminará por rodear todo el terreno definiendo un cuadrado casi exacto) que no es la fachada de la casa en sí, sino la de un espacio abierto, interior. Solo algunas piezas del compacto bloque de servicio se apoyan en la línea de edificación: garaje, dormitorio de servicio, cocina. Contra la calle, se dibuja en la planta, pero no en el corte, un murete de medida legal (cuarenta centímetros de altura) que nunca será construido. El carácter suburbano del barrio y la ausencia formal de una acera redundan en la sensación de que el espacio

Casa Acosta y Lara: planta, 26 de setiembre de 1961. CDI, IHA. Inédito.





de la calle se continúa en un jardín externo a la casa, una especie de obsequio al dominio de lo público. Ciertamente, un paisaje en el que uno podría imaginar las casas de patios de Mies. Las aceras invadidas por la hierba, muros ciegos, ventanas pequeñas, árboles asomando sobre las tapias. Suburbano como el posible Chicago de Hilberseimer hecho a base de casas-patio de Mies descrito por Xavier Llobet<sup>16</sup>.

Una vez traspasada esta puerta, nos encontramos en un patio cubierto parcialmente por una marquesina de ladrillo armado que nos conduce a la entrada principal. Lateralmente —a la izquierda— se puede acceder a la cocina. A nuestra derecha, y acompañando la marquesina, hay un muro que separa de otro patio más íntimo, vinculado al estudio del dueño de casa. Una tapia separa dos patios internos, otra los protege de la calle, a la que se ha permitido aproximarse más de la cuenta. Son tres espacios exteriores, entonces, separados por muros. Esto nos permite asociarlos a la serie de casas con patio de Mies, pero también podemos apreciar las diferencias. En primer lugar, el maestro alemán conforma los patios a partir de espacios construidos en un terreno matriz también aproximadamente cuadrado, donde los muros simplemente limitan el área de un solar teórico o construyen las mínimas zonas de servicios.

En la casa Acosta y Lara los patios se construyen con muros internos, lo que nos reconduce a otro Mies, anterior: el de Barcelona y, más particularmente, el de la mencionada casa Hubbe (transición entre la planta

Justino Serralta: croquis interior de la casa Acosta y Lara, ca. 1961. Revés de copia ozalid correspondiente al plano de instalación sanitaria. CDI, IHA. Inédito.

Mies van der Rohe: Casa de tres patios. De JOHNSON, PH. (1953): *Mies van der Rohe*. New York: MOMA.



neoplástica y las casas experimentales de patios), donde el muro conducía el espacio, lo calificaba con un anverso y un reverso. Algunos años después, el muro miesiano construiría un «corral» en el interior del cual desarrollar el juego espacial.

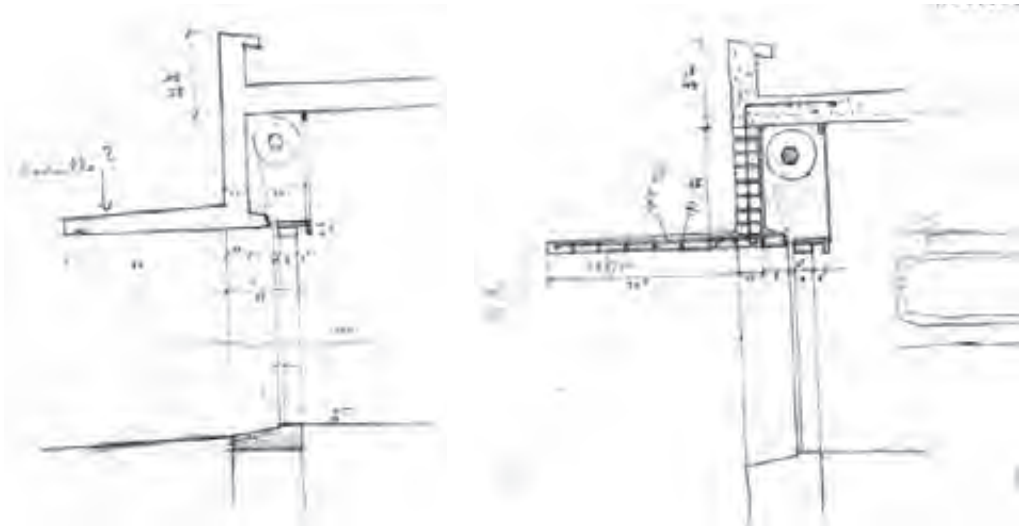
En este caso montevideano la planta es compacta —exceptuando el mencionado bloque de servicios— y obedece a una hipnótica atracción heliocéntrica. Todos los espacios principales de la casa están orientados al norte buscando el sol del hemisferio sur, salvo el estudio. Todas las ventanas tienen una protección, una suerte de visera que las protege del sol.

Pero, ¿en qué proyecto de Mies el sol juega un papel fundamental en los principios del diseño? ¿Acaso no es Le Corbusier quien se obsesiona por la orientación solar?

También los laterales de la casa son incómodos de clasificar. Obligados al retiro lateral reglamentario de tres metros de cada lado, los arquitectos los ignoran sin atribuirles uso alguno, como si no existieran.

Al oeste, se forma un callejón sin salida, apenas habitado por una puerta que abre al garaje, y un paso al jardín. Es irritante percatarse con qué displicencia se trata este espacio fruto de la ordenanza, como si se estuviera esperando su ocupación clandestina. Algo parecido sucede en el lado este, aunque aquí la presencia del estudio del dueño de casa y su patio exclusivo pudo provocar un intento de acondicionamiento mínimo de este «sobrante burocrático», con una pérgola que parece protegerlo del sol de la mañana.

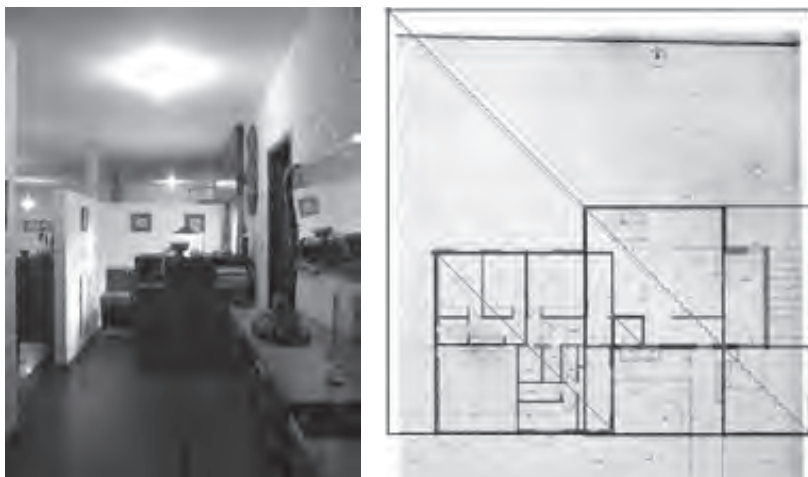
Casa Acosta y Lara: fotografías desde la calle, ca. 1963. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA. Inéditas.



La casa se organiza, entonces, tratando de resolver la tensión frente/fondo, que también es norte/sur, sol/sombra. Los servicios al sur, las habitaciones al sol del norte. Entre ambos sectores, un pasaje ancho, de 1,83 metros, que resuelve todas las circulaciones: el distribuidor de entrada, el pasillo íntimo de dormitorios, la relación entre locales de servicio y principales. Y, además, permite construir, mediante un muro que no alcanza al techo —como si fuera una mampara practicable— un espacio muy ajustado en el centro de gravedad de la casa, con una pequeña mesa, una luminaria móvil especialmente diseñada y una ventana. Este espacio sí nace de un espíritu auténticamente lecorbusieriano, es la expresión mínima de un espacio más dilatado que, a su vez, lo contiene. Lugar de comidas informales, lecturas, actividades de pocas personas, desde donde se domina domésticamente el resto del hogar y el patio de entrada. Es en este espacio de medidas ajustadas y funcionalidad múltiple que asoma la enseñanza del maestro suizo.

En otros detalles esta casa denota la maduración de algunos experimentos de la Bassaiztegy, diez años antes. Por ejemplo, la manipulación de los muros dobles que, evitando las recetas en cuanto a los anchos, adaptan medidas que se acomodan a otros elementos.

Una pieza especialmente interesante, y derivada también de la casa Bassaiztegy, es la galería que protege la sala principal. En este caso adquiere medidas al límite de lo posible: tres metros de profundidad por



nueve metros de ancho, y cerramientos a toda la altura del cielorraso. La persiana enrollable se sitúa en el borde externo de la galería, y por encima de la losa. El detalle de la estructura para incluir el cajón termina de cerrar los intentos —no culminados en el caso anterior— de llevar a una medida y aspecto admisibles el cajón de la persiana, lo que evidentemente se considera una incomodidad visual. El resultado es una especie de «pretil-cajón» (primer proyecto Bassaiztegui, reconsiderado), en el que se esconden los ejes y poleas del mecanismo eléctrico de movimiento de la pesada persiana. Cuando cerrada, la galería toma el aspecto de una caja aescalar, adelantada del cuerpo principal de la edificación. La galería incluye un jardín propio que queda dentro de su espacio cuando bajan las persianas. Una foto del fin de la obra muestra a los arquitectos disfrutando de la luz de umbráculo que se filtra por las lamas de la persiana a medio bajar.

La profundidad de la galería se suma a la sala de estar y al pasillo/ vestíbulo hasta formar un inmenso cuadrado de 9 metros de lado, que se percibe por la continuidad del cielorraso por encima de los muros a media altura. Seis finos pilares metálicos ayudan a resistir las luces imposibles, sin vigas, que obligarán al dueño de casa (quien calculó la estructura) a generar unos macizos de compresión para corregir el punzonado que sobresalen por encima, en la azotea.

Pasillo de 1,83 m de ancho, y rincón de comer. Fotografía del autor. CDI, IHA.

Trazado de los cuadrados en la planta publicada en *Arquitectura* n.º 241. Montevideo, mayo de 1966.

1965

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Celosía vista desde el interior de la sala de estar, ca. 1963. A la izquierda, Carlos Clémot. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA. Inédita.

---



Los parasoles de ladrillo armado que protegen las ventanas de la cocina y los dormitorios, extraordinariamente delgados y elegantes, fueron finalmente calculados por Dieste. Este es, obviamente, el especialista en cerámica armada, pero también quien era capaz de encontrar el sentido arquitectónico a la proporción estructural.

La composición de la planta está supeditada a las obsesiones geométricas de sus autores. Vimos la escueta manera de resolver la circulación y los servicios, y también la persistencia en la orientación solar de la casa. Pero subyacente a estos órdenes hay una construcción basada en cuadrados.

La «renuncia» al espacio del retiro de 4 metros al frente que mencionábamos más arriba, ¿acaso no ayuda a regularizar el terreno disponible en un cuadrado aproximado —y admisible— de 30 metros por 27,95 metros, y 28,70 a los lados?

La aparición de los cuadrados es por momentos más precisa y por otros se desdibuja. Es clara en la geometría de los patios delanteros: el acceso es un rectángulo cortado por la marquesina de la entrada, dejando libre un cuadrado de cielo; el patio privado del dueño de casa también es cuadrado.

Ya mencionamos el espacio de la sala de estar y adyacencias, donde todo está dispuesto para reafirmar el gran cuadrado de 9 metros por 9 metros, que incluye la galería, el vestíbulo, el pequeño espacio de comedor diario y el pasillo del área íntima. La estrategia consiste en dejar los muros interrumpidos para que se perciba el cuadrado entero del cielorraso.

Celosía vista desde el jardín, ca. 1963. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA. Inédita.

Motor de la cortina de enrollar, ca. 1963. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA. Inédita.



La altura de estos muros está dibujada a 1,83 metros, lo que reafirma la aparición también de un cuadrado de esa medida en el alzado del comedor, aunque se desdibuje por la presencia del equipamiento. Los dinteles de las ventanas del vestíbulo y del pequeño comedor están también a esa altura, resultando en un espacio con una ventana a escala del asiento, que invita a bajar el punto de vista, a agacharse o definitivamente permanecer sentado. La pieza de madera que tapa los cajones de las persianas de enrollar pasa por encima de los muros bajos y sugiere que la mirada se deslice en horizontal.

Dibujando sobre la planta podemos apreciar claramente cómo sigue la operación de los cuadrados. El terreno —descartado el retiro— se atraviesa con una diagonal sobre la que se enhebran dos cuadrados más: el pequeño que corresponde al patio del estudio, y la sala de estar con su vestíbulo y terraza.

Payssé Reyes,  
«Vivienda en  
Carrasco». *Arquitectura*  
(Montevideo), n.º 241  
(mayo 1966).

El uso de los trazados reguladores en planta por Serralta ya tenía algunos antecedentes. Según él, Le Corbusier lo había felicitado por su





«descubrimiento» del trazado regulador del conjunto de San Marcos, en Venecia. Clémot también aportaba su visión peculiar de una geometría quizás menos platónica, pero muy obsesiva, según el testimonio de Alberto Castro, ya citado. En la casa Acosta y Lara se hace evidente, aunque no se conserven dibujos.

Pero hay más indicios. En 1966 la revista *Arquitectura*, dirigida por Rafael Lorente Escudero y coordinada por Rafael Lorente Mourelle, publicó tres viviendas<sup>17</sup>. Una fue la casa Acosta y Lara, y las otras eran de Mario Payssé Reyes y de Ernesto Leborgne. La información suministrada es escueta en palabras: tanto Payssé como Leborgne apenas si aportan un párrafo de explicaciones cada uno; el primero sobre el costo y los materiales, y ambos mencionan los patios. Serralta y Clémot no dicen nada, solo muestran.

El criterio editorial —no explicitado— parece girar en torno a tres aspectos: están situadas en barrios-jardín de Montevideo, se construyen de ladrillo visto, y experimentan con patios. Esto último es relevante: en Payssé se interpreta la línea escandinava —danesa— de reformulación

Leborne, «Vivienda en Punta Gorda». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 241 (mayo 1966).





funcional del patio; en Leborgne hay una cierta nostalgia del patio como tradición o ambiente histórico, y en nuestros protagonistas, como se ha dicho, abstracción miesiana.

Pero podemos también analizar cómo están presentadas y dibujadas las piezas. Rafael Lorente Mourelle declaró que los insumos gráficos fueron proporcionados por los propios autores de las obras, lo que confirma sus respectivos programas<sup>18</sup>. Él, finalmente, los interpretó con perspicacia en la composición de la revista.

A la casa del pintor Augusto Torres de Leborgne se dedican seis páginas, cuatro para Serralta y Clémot y dos, apenas, para Payssé. Este último dibuja su planta proyectando sombras de sus muros seccionados, haciendo énfasis en el ahuecamiento del espacio, en su relieve. El dibujo de los pavimentos y los vegetales es estándar, de un cierto preciosismo gráfico, sí, pero indiferente; también el del equipamiento exterior (no se dibuja el de los interiores). Se agregan dos dibujos de la fachada esbozados a mano: sobre uno de ellos se ha superpuesto un trazado regulador impreso en verde, la única tinta de color superpuesta a los grises de toda la revista.

Serralta y Clémot, «Vivienda en el Prado». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 241 (mayo 1966).

Leborgne presenta un dibujo de la planta que ocupa toda la página. No es en razón de la composición de la planta —de hecho, gran parte de la casa es una económica reforma de una estructura existente—, salvo por la arriesgada operación de colocar el vestíbulo al final del recorrido por el

patio delantero para poder entrar al estudio por la parte alta de su doble altura. La razón del tamaño de la figura está en el detalle con que se dibuja cada piedra, cada ladrillo, cada arbusto del patio convertido en el principal espacio de la casa. No alcanza la escasa fidelidad de la técnica de impresión disponible para revelar toda la riqueza del original que se adivina. Las fotos se entretienen en los trabajos del ladrillo y la decoración torresgarciana —que incluye unos mediterráneos cipreses *noucentistas*—, y apenas ilustran sobre el espacio en doble altura del estudio del pintor, una caja ciega que apenas se perfora para dejar entrar un poco de aire y luz.

Al lado de la masa informe de estos ladrillos «de campo», que Payssé delinea con unas aristas blancas de revoque, y que Leborgne moldea con retranqueos o que subraya con arquitrabes, cornisas e incluso metopas interpretadas con ladrillos manuales, al lado de esta sensibilidad de la arcilla, la manualidad y la historia, las fotografías de la casa Acosta y Lara exhiben impudicamente las juntas blancas entre sus ladrillos de prensa. Más aun, parece ser el motivo principal mostrar la continuidad de esas juntas, la perfecta coordinación de estas piezas industriales. Y para eso nos desplazarán incluso al terreno vecino, fotografiando el muro desde el otro lado.

Las fotografías (más abundantes y mejor impresas que en el artículo de *CEDA*), aun cuando se habitan —un niño aparece fantasmalmente movido en alguna— están más preocupadas en ilustrar las relaciones geométricas entre las piezas, la delineación de la arquitectura, que el uso del espacio: no hay empatía con los seres humanos. Esto podría apuntar a Clémot; Serralta está convencido —como veremos en otra obra— de la implicancia espacio-cuerpo.

Detengámonos finalmente en la planta presentada para su publicación. Se trata de una reproducción del calco existente en el archivo. El equipamiento está dibujado linealmente. Los vegetales están en su ubicación proyectada o preexistente, y serán damascos, ciruelos y un palo borracho; apenas son unos bultos dibujados a lápiz, lejos de la acuarela pintoresca de Payssé o de las anecdóticas piedras, ramas y hojas de Leborgne. Solo importa que estén allí, no hay presunción de forma.

La planta, que sabemos que tiene dibujado el muro medianero que rodea el jardín, se presenta aquí recortada al borde, borrando el muro y asimilando al ángulo recto la leve desviación del límite posterior del terreno. Si medimos, descubriremos que tiene 10,5 centímetros por cada lado (excluido, claro, el retiro): he ahí el cuadrado perfecto que se pretendía.

## UNA CASA DE SERRALTA Y CLÉMOT EN LA PALOMA DE GÓMEZ GAVAZZO

---

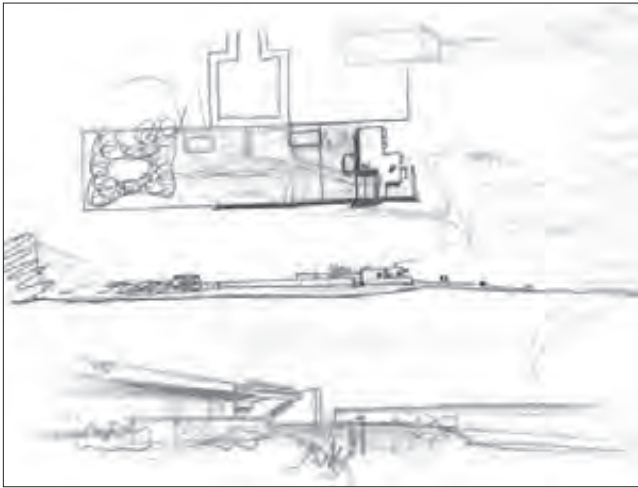
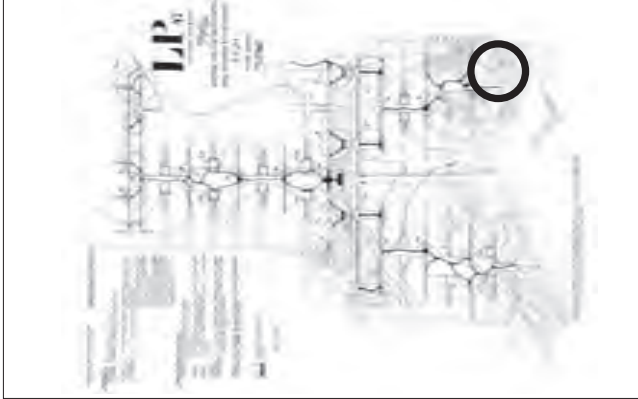
Algunos años después los arquitectos reciben el encargo de otra casa. Los planos están fechados en 1966. En la costa, casi en la periferia de la urbanización de La Paloma proyectada y diseñada por Gómez, al final de un *cul-de-sac* típico pero inconcluso, se sitúa la casa para Luis A. Torres de la Llosa. Está tan alejada del núcleo principal de la urbanización de Gómez que apenas se reconoce como parte de esta. El propósito de alejamiento entre lo peatonal y lo vehicular, esa especie de «cola de milano» funcional, deja de tener sentido en la frontera externa de la urbanización. Prevalecen aquí los caminos previos, los atajos por el fondo de las casas, la improvisación de puentes para los días lluviosos. El propio trazado anunciaba ya la falta de sentido, aislado en un espacio donde originalmente Gómez había previsto un generoso espacio público. La ciudad jardín es trazada aquí inercialmente, a falta de diseños que hicieran consistente el conjunto.

La situación, sin embargo, finalmente es auspiciosa: esta casa está frente al mar, aislada en el fondo de un camino ya escasamente pavimentado, separada del resto de la urbanización por un arroyo habitualmente seco que es el fin de una «zona verde» que nadie pretende ya urbanizar.

La casa se extiende en un solo nivel, con medidas económicas quizás desproporcionadas con respecto a su ubicación privilegiada y a la generosa superficie del solar. Se sitúa en el extremo opuesto al acceso desde la calle, buscando la primera línea, pero dejando un espacio literalmente vacío: toda la masa construida se concentra en el borde más alejado. El garaje previsto en los planos para cerrar el jardín a la vista del final de la calle no se construyó, lo que aumenta la sensación de espacio sobrante, no enjardinado, que los vecinos atraviesan camino a la playa.

La planta se organiza en dos rectángulos levemente desplazados sobre un eje perpendicular a la dirección de la entrada, paralelo al mar. A la izquierda se ubican los dormitorios y un bloque sanitario formado por el baño principal, una cocina estrecha —1,70 metros—, y una ducha con entrada desde el exterior, típico de las casas de playa.

Desplazándose sobre el muro maestro que está orientado al mar se dibujan la sala de estar y el comedor, más una amplia terraza que mira al oeste. Han buscado la doble orientación para que la sala reciba sol y tenga simultáneamente visuales hacia el lado contrario, al mar. La cocina se alinea con el comedor; la chimenea que lo separa de la sala de estar tiene un diseño tosco e impreciso.



Situación de la casa Torres de la Llosa en el plano de urbanización de Carlos Gómez Gavazzo. ITU, FAMU.



Borrador del plano de situación de la casa Torres de la Llosa, donde se aprecia el *cul-de-sac* de Gómez. Incluye un alzado y una perspectiva. CDI, IHA.

Casa Torres de la Llosa: fotografía desde el espacio verde-peatonal de la ciudad jardín de Gómez, ca. 1968. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA.



Casa Torres de la Llosa: planta, diciembre de 1966. CDI, IHA.

---



Es claro que se trata de una versión de la casa Acosta y Lara para un terreno con menor presión geométrica, por lo que termina desfibrándose sin lograr un dominio del lugar. Se organiza sobre el mismo corredor de 1,83 metros, que aquí también adopta diferentes funciones: tiene una cama extra, una pequeña mesa y, al final, un estudio para el dueño de casa, integrándose al dormitorio pero sin perder su medida. En el otro extremo se transforma en un porche que da sombra al acceso.

Los dormitorios están rigurosamente orientados al sol y el pasillo ancho al mar. Como en la anterior, las protecciones de las ventanas son viseras individuales; esto modifica el proyecto original, en el que la protección era continua (en la Acosta y Lara se agrupaban de a dos y tres ventanas) y algunos dinteles cambian sus alturas con intenciones que no se logran como en su predecesora.

La casa tiene algunos tics a la moda: redondeces «mediterráneas» que difuminan las aristas, la propia blancura de los muros, un intento de «abocinar» las jambas de las aberturas, muy débiles ya a pesar de ensanchar el muro a 35 centímetros. En la terraza sobre la playa se provoca el desplome de los muros que bajan hasta la arena, aunque sin resultados notables.

Contrariamente a la casa Acosta y Lara, las medidas son más «módulos»: los dormitorios miden 2,26 metros de ancho; el uno-trece, el setenta y el treintaicinco abundan. Es probable un involucramiento más cercano de Serralta en este proyecto.

Hay por lo menos dos visitas documentadas abundantemente por el propio Serralta que parecen reforzar la idea de una empatía personal. Sus hijos testimonian más de una visita.

Casa Torres de la Llosa: fotografía desde la playa, ca. 1968. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA.

Casa Torres de la Llosa: fotografía de la fachada, ca. 1968. Autor: Justino Serralta. CDI, IHA.



En dos negativos de película en blanco y negro, sucesivos, se muestra al arquitecto y a su esposa en la casa recién terminada. Se ven los restos de la construcción, una carretilla, escaleras y maderas de la obra se esparcen en un jardín todavía en rústico. No es verano, aunque a la vista de la ropa que usan tampoco hace frío. Se nota la soledad de una playa fuera de temporada, posiblemente en otoño.

Serralta fotografía la casa buscando puntos de vista interesantes. Su esposa, Gabrielle, posa en algunos sitios, en algunas fotografías con afán didáctico —como la que la muestra leyendo al lado de una ventana— o a veces artístico, como en la que se asoma de perfil a la pequeña ventana del comedor. Algunos objetos se suman a la escenografía, como una boya de pescaesférica o la sombrilla asomando por encima de la baranda de la terraza. La segunda serie es de un rollo de diapositivas a color, donde no hay tantas pretensiones artísticas, y en las que vemos a sus hijas en trajes de baño. Ya están instaladas las luminarias y, a pesar de que los muebles siguen siendo precarios —es la casa de la playa— se nota el tiempo en el interior y en el jardín. La pérgola proyectada sobre el espacio de acceso no se ha construido (aún hoy).

Se repiten aquí las vistas desde el mar, como tratando de verificar la proporción de los volúmenes. Serralta repite las fotografías didácticas, también: Gabrielle con una de sus hijas a la mesa, al lado de la ventana, con una botella de vino —pero los vasos están vacíos. Gabrielle leyendo en la misma mesa, por la noche.

Hay flores y frutas, esta vez.

Casa Torres de la Llosa:  
fotografía del interior, ca.  
1968. Autora: Gabrielle  
Delpech. CDI, IHA.

Casa Torres de la Llosa:  
diapositiva del comedor,  
ca. 1970. Autor: Justino  
Serralta. CDI, IHA.

## NOTAS

- 1 *Encuesta: 1950-1965...*, cit., 23. Ver capítulo 9, nota 30.
- 2 MAZZINI, E. y Méndez, M. (2011): *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Departamento de Publicaciones- Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR), 135-172.
- 3 SCASSO, J. A.: «Urbanismo y Política». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 171 (febrero 1932), 44.
- 4 BOESIGER, W. (ed.) (1953): «Plan d'ensemble de la Cité Permanente d'habitation. Premier projet, exécution en pisé». En *Le Corbusier. Œuvre Complète. 1946-1952*. Zurich: Editions Girsberger, 31-39. Debe anotarse que el croquis de la bóveda de la villa Adriana, frecuentemente citado a propósito de Ronchamp, es insertado aquí, en la página 31, a propósito de la «Trouinade», fechada en 1948. Este volumen abarca perfectamente el período de estadia de la pareja uruguaya y las referencias serán abundantes.
- 5 GULLI, R., cit.; GARRIDO, H. V., cit.
- 6 BOESIGER, W. (ed.) (1957): *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre Complète. 1952-1957*. Zurich: Editions Girsberger, 216.
- 7 BONTA, J. P. (1963): *Eladio Dieste*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- 8 LÓPEZ PONGIBOVE, D., ESPÓSITO, J. (1967): «Bóvedas tabicadas derivadas del sistema a la catalana». *CEDA* (Montevideo), n.º 31 (octubre 1967), 112-123.
- 9 *Œuvre Complète...*, cit., 206.
- 10 *Œuvre Complète...*, cit., 157.
- 11 *Œuvre Complète...*, cit., 157. Del mismo alzado del Secretariado, y en la página 162, la sede de los Granjeros en Ahmedabad. La casa Sarabhai también ensaya el mismo recurso, algo más toscamente.
- 12 *CEDA* n.º 29, cit.
- 13 Se menciona al International Educational Exchange Service. Desde el 15 de marzo al 16 de julio de 1960. Legajo personal, Facultad de Arquitectura.
- 14 MONEO, R. (1983): «Un Mies menos conocido». *Arquitecturas Bis* (Barcelona), n.º 44, 1983, 2-5.
- 15 HILBERSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- 16 LLOBET, X. (2007) cit.
- 17 PAYSSÉ REYES, M. (1966): «Vivienda en Carrasco»; SERRALTA, J. Y CLÉMOT, C. (1966): «Vivienda en el Prado»; LEBORGNE, E. (1966): «Vivienda en Punta Gorda». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 241 (mayo 1966), 5-16.
- 18 Entrevista a Rafael Lorente Mourelle. E-mail del 18/08/2011.

1965

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





---

**1959**

---



## EL HOGAR ESTUDIANTIL UNIVERSITARIO

---

*Hacia 1959 se retoma una posición de mayor ajuste a nuestro medio socio-económico y se trata de lograr formas más identificadas con nuestras formas de vida y con las posibilidades reales de las técnicas usuales.*

*Se revaloriza el patio, se precisa la medida del vano, se construye con ladrillos y bloques y no con paneles prefabricados, y se vuelve a usar el revoque, combatido en los cursos de teoría.*

*Coincide eso con la difusión y comprensión de Ronchamps (sic) y también con la difusión de la nueva arquitectura española de Fernández del Amo, Coderch y otros.*

*Hector Iglesias Chaves<sup>1</sup>*

Estrictamente desde el orden cronológico el Hogar Estudiantil, concurso a dos grados ganado en 1959, es anterior a la casa Acosta y Lara. Terminó siendo la obra fundamental; fue donde se volcaron los esfuerzos más notables, donde se gastó más energía, papel y tinta de todos los proyectos del estudio. La obra fue comenzada en enero de 1965, mas en 1970 sus estructuras de hormigón armado ya pertenecían a un paisaje que se vislumbraba abandonado. En 1991 la obra fue completada para alojar la Facultad de Ciencias y se le agregaron algunos volúmenes con pretensión contextual<sup>2</sup>.

## PAISAJE HIPOTÉTICO: CLÉMOT Y EL PLAN REGULADOR

---

Clémot ya conocía el terreno. Desde 1950, apenas desembarcado de París, había estado a cargo de la urbanización de un área de 200 hectáreas en Malvín Norte, en el marco del Plan Regulador de Montevideo. Aunque la forma final del paisaje es hoy un conjunto heterogéneo de bloques de vivienda de diversas alturas construidas autárquicamente hasta principios de los años ochenta, al menos tres sectores (en las Unidades 1, 4 y 5) fueron realizados según el diseño de Clémot en la manera típica del Plan Regulador: barrio-jardín, con circuitos cerrados de vías vehiculares y pasajes peatonales, con «una densidad neta de 30 casas por hectárea»<sup>3</sup>.

1959

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



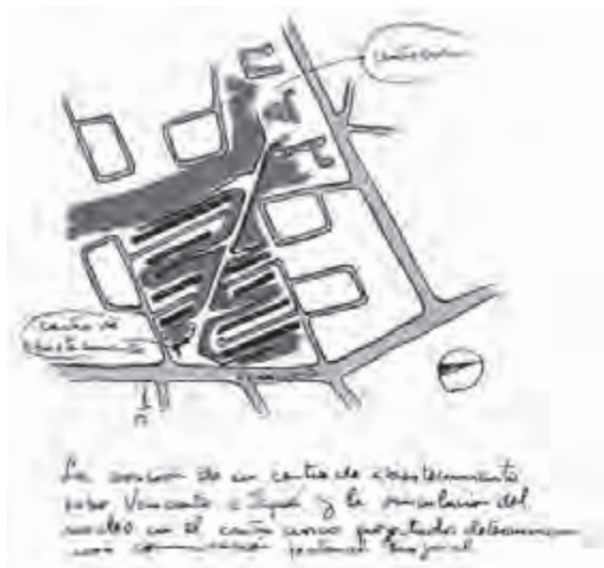
en que se proyectó Malvín Norte, el jefe municipal de Clémot era Américo Ricaldoni, cofirmante del Plan del treinta con Cravotto y De los Campos.

Clémot había proyectado la ubicación del Centro Comunal (así se lo llama en el artículo de *Marcha*) en el eje geométrico del área, y la calle que lo bordea por el oeste también toca el terreno del Hogar.

Al noreste, en la misma Unidad 3, se agregaría un conjunto de viviendas —el INVE n.º 16— que Héctor Iglesias Chaves proyectó para el Instituto Nacional de Viviendas Económicas, anteriores a 1956<sup>6</sup>. Iglesias también pertenecía al Taller Altamirano, como Serralta y Clémot. Sin duda que la composición diagonal del conjunto no tiene ya relación alguna con el barrio jardín que había diseñado este último y que Iglesias incluye en unos gráficos —publicados a color y doble página en *Arquitectura*— que servían para situar y justificar su propio proyecto<sup>7</sup>. Al contrario, el contexto que Iglesias da por hecho en su memoria es, sin duda, la urbanización nunca completada, diseñada a base de una serie de calles en forma de «lazos» que completan la cuadrícula con breves senderos peatonales, que le sirven para realzar, por contraste, la propia. Esta propone un esquema muy disciplinado de barras paralelas y bajas —tres plantas—, atravesadas en diagonal con una calle que las vincula al siempre futuro Centro Cívico. Debe anotarse que Iglesias está proyectando en función de una urbanización que no ha aparecido aún, y que sabemos hoy que no se completaría: paisaje imaginario de ciudad-jardín con el que contrastar sus unidades cartesianas. La organización de las viviendas es mucho más sutil que la esquemática disposición de los bloques. Se accede a cada una de las tres plantas, aunque construidas en base a una misma matriz, por tres sistemas diferentes. Aporta una inédita y precursora forma de acceso por anchas escaleras rectas para cada par de unidades en el primer piso, que garantizan cierto dominio del espacio adyacente para las de la planta baja. Lo evidencian las extensiones espontáneas de estas viviendas que pueden apreciarse hoy claramente. Una escalera central en el interior del edificio sube al segundo nivel, a una galería que distribuye la circulación en horizontal.

Se experimenta simultáneamente con la flexibilidad y el crecimiento, a la vez que con patrones tradicionales como la galería y el patio, que el propio Iglesias reivindicaría todavía en 1965, en la encuesta de *CEDA*.

Esta reflexión de Iglesias, reproducida en el acápite, sirve también para contextualizar la obra de Serralta y Clémot, muy vinculados a él en la enseñanza, en el Taller Altamirano primero y después Taller Serralta, y compañeros circunstanciales de proyectos y concursos. Retroactivamente,



la cuestión de los patios contribuye a lo escrito sobre la casa Acosta y Lara (con los matices ya señalados), y permite contextualizar algunos cambios en la marcha del proyecto del Hogar.

La invitación implícita a transgredir el Plan Regulador que surgía de la más simple morfología de bloques del INVE n.º 16 terminó por generar un paisaje —podría catalogarse como típico— de periferia densificada a base de barras paralelas, lo que nos llevaría a otra discusión. Pero en los hechos es la herencia que nos deja la propuesta de Iglesias, oscurecida su complejidad tipológica por la degradación que, en primer plano, golpea la sensibilidad.

Esta sucesión de proyectos en el área tiene interesantes derivaciones.

Recapitemos: Clémot diseña en 1950 un barrio jardín en la oficina del Plan Regulador, que comienza a desarrollarse lenta y fragmentariamente. En 1955, Iglesias presenta su proyecto de bloques bajos, pero paralelos y modernos, en el contexto del barrio-jardín de Clémot, aún incompleto. En 1958 el modelo ya era otro, y Serralta y el propio Clémot se apropian de él.

Cuando Serralta y Clémot se presentan y ganan en 1959 la primera fase del concurso del Hogar Estudiantil, el paradigma paisajístico del Plan Regulador ya había sido sustituido por el de la ciudad zonificada del Plan Director de Montevideo<sup>8</sup>. Sin embargo, aún confiaban en que el Centro Comunal del plan original se construyera.

Héctor Iglesias Chaves: esquema de la planta general del INVE 16 (la diagonal es una vía peatonal y las vehiculares rematan en *cul-de-sac*). De *Arquitectura* n.º 233. Montevideo, octubre de 1956.

Carlos Clémot: detalle de «Proyecto de núcleo vecinal» de la urbanización de la Unidad n.º 5, agosto de 1953. Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo. Inédito.



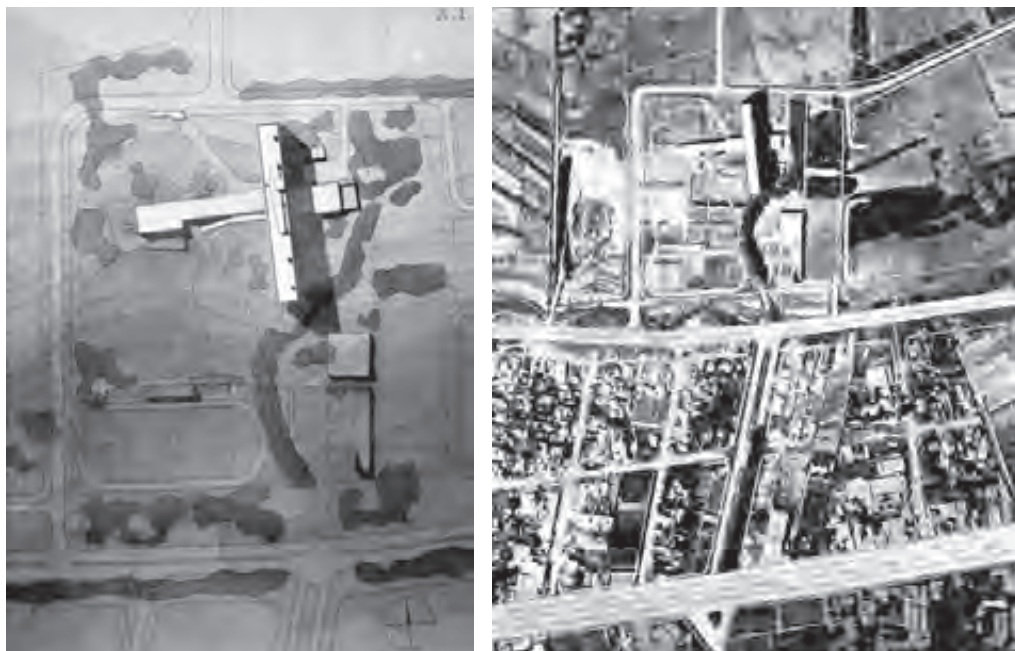
## EL CONCURSO

No es de extrañar, entonces, que Serralta y Clémot vuelvan a su experiencia lecorbusieriana para el proyecto del Hogar, sin descartar una explicación más simple, la de la libre disponibilidad que de los recursos lingüísticos hemos notado en la formación de los arquitectos uruguayos graduados antes de 1952. En el plan de Bogotá —hecho en el *atelier* de Le Corbusier— Clémot había experimentado con la ambigüedad de una ciudad moderna que se cruza con fragmentos históricos y barrios de baja densidad, y por tanto no hubo de generar extrañeza la propuesta de Iglesias. Además, eran muy cercanos en el Taller Altamirano y habían proyectado juntos la Sinagoga; era evidente que mantenían un diálogo fluido entre ellos. La personalidad de Serralta y sus vínculos directos con Marsella terminan de explicar los modos de proyectar en el concurso.

El edificio del Hogar es orientado siguiendo una dirección norte-sur estricta («por razones climatéricas» [sic]<sup>9</sup>, aunque a la vista del plan «Alto Malvín» pudo haber un intento de sumarse al nuevo paisaje), al margen de las huellas o, al menos, de los todavía proyectos de calles del lugar. En la foto aérea usada en el concurso se leen todavía las trazas agrícolas del suelo. Además, llama la atención que evitan seguir las direcciones

Carlos Clémot: planta de ubicación del «Proyecto de modificación de alineaciones en la zona de las calles Veracierto, Oficial 3 y Alejandro Gallinal», setiembre de 1959. Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo. Inédito.





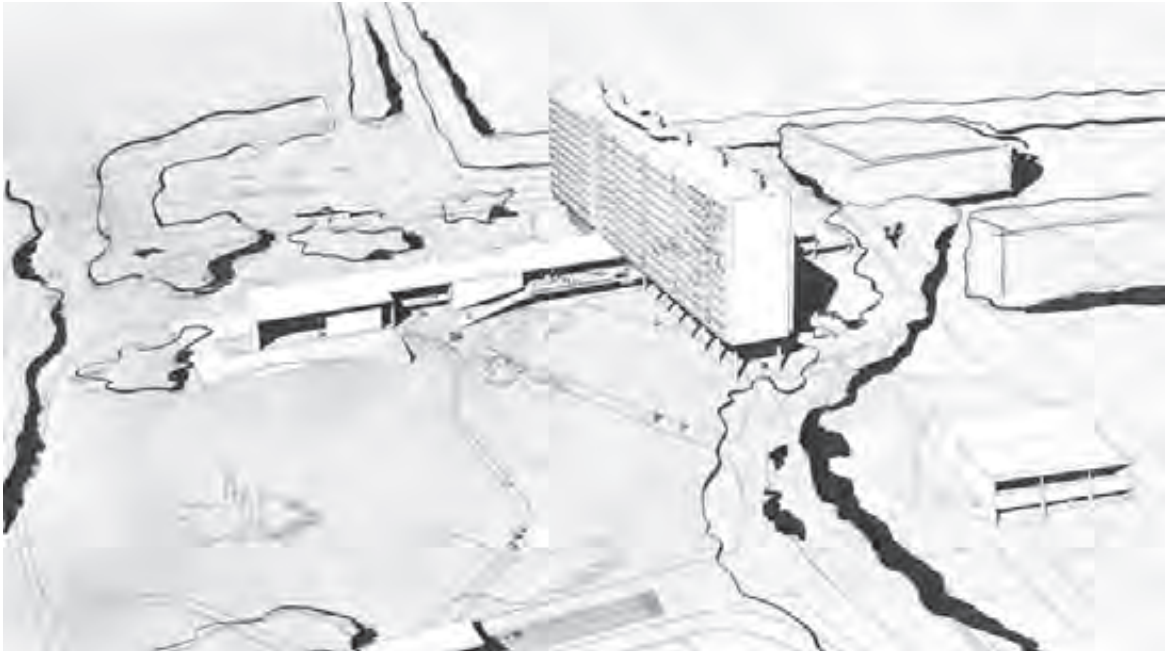
principales en construcciones futuras del mismo proyecto, como las instalaciones deportivas que se orientan según las calles circundantes desviándose levisimamente de la dirección del bloque principal. El gimnasio, libre de obligaciones heliotérmicas, se construyó paralelo a la dirección del límite del solar con un futuro parque, situado al este.

Un detalle no mencionado por sus autores hace retornar la atención a las relaciones del edificio con referentes externos al terreno y sus vecinos inmediatos. Se trata de la coincidencia con la dirección de la Avenida Italia, una autovía a la que el gran bloque termina por situarse en forma perfectamente perpendicular. Desde allí solía verse la estructura del Hogar, durante mucho tiempo sola en lo alto de la colina. En definitiva, la dirección principal se vincula no solo con el recorrido del sol, también hay una referencia al territorio a través de la autopista metropolitana.

En base a esto se podrían trazar dos mallas cruzadas desviadas apenas diez grados una de otra. Por un lado, la línea norte-sur, ortogonal con la dirección de la autovía y la más cercana rambla, estaría justificando el desvío de la edificación principal, mientras que las instalaciones deportivas,

Hogar Estudiantil Universitario: planta de ubicación, montaje sobre foto aérea, concurso 1.ª fase, 1959. Negativo CDI, IHA.

Hogar Estudiantil Universitario: planta general del estado final, concurso 1.ª fase, 1959. Negativo CDI, IHA.



más al sur, establecen una relación más tradicional con la trama circundante diseñada por Clémot. Esta circunstancia se hace más evidente en el primer grado del concurso, para disolverse levemente en la segunda etapa y volver en el proyecto final.

La urbanización del conjunto y el Centro Comunal no existían aún y nunca se construyeron; en la memoria se habla de una conexión en el futuro a través del acceso norte que, proyectado, es sustituido temporalmente por la entrada a través del camino que bordeaba la cañada, aun entonces en estado precario, en la zona baja del terreno. La sección publicada en 1961 y en 1965 es extremadamente didáctica sobre la justeza teórica de la solución, uniendo en la parte alta del terreno el edificio con la futura presencia del Centro Comunal. La relación entre esta esquina, sobrediseñada en la solución final, y el atajo hacia el ingreso precario sigue la línea marcada por el bloque residencial atravesando la plataforma de servicios acomodada paralelamente a las curvas de nivel. La solución general de la volumetría se muestra extremadamente «natural», orgánica con respecto al suelo y lógica con respecto al asoleamiento, a pesar de alguna crítica del jurado. En 1969

Hogar Estudiantil Universitario: perspectiva del estado final, concurso 1.ª fase, 1959. Negativo CDI, IHA.



Hogar Estudiantil Universitario: fachadas y secciones de la primera etapa a construir, concurso 1.ª fase, 1959. Negativo CDI, IHA.



Borrador preparatorio de la fachada oeste, de la 2.ª fase del concurso, 1959. CDI, IHA. Inédito.

Sección esquemática para publicación. De *Revista de la Facultad de Arquitectura* n.º 3. Montevideo, setiembre de 1961.



Sección presentada al rectorado para instalación mínima de alojamiento, 22 de abril de 1970. Inédito.



Sección esbozada en el año 2005. Inédito.

se dibuja nuevamente esta sección como la más representativa del conjunto en la propuesta de cierre de una primera etapa de construcción (en medio de una inflación galopante y el consiguiente recorte presupuestal) dirigida al rectorado. En 2005, Justino Serralta volvió a dibujarla en un rincón del papel que servía de guía para la entrevista, surgiendo con persistencia de su memoria, como formulación última de la arquitectura del Hogar Estudiantil.

## UN FALLO POLÉMICO

---

Aunque *Arquitectura* había ya adquirido la tradición de publicar sistemáticamente todos los concursos donde intervinieran arquitectos uruguayos, dentro y fuera de fronteras, no fue sino hasta 1964, cinco años después del concurso, que apareció en sus páginas el proyecto ganador del Hogar Estudiantil.

Entretanto, el proyecto fue publicado por la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, con un texto y esquemas gráficos de sus autores, y sin crítica, en setiembre de 1961<sup>10</sup>.

En diciembre de 1959, *Arquitectura* había dedicado el número a Mario Payssé Reyes, sin siquiera mencionar el concurso. Aparecieron dos entregas más en que se hacía silencio al respecto, hasta que en el «número homenaje» a los cincuenta años de la Sociedad de Arquitectos, de noviembre de 1964, se da detallada información sobre el proyecto y el fallo del jurado, poniéndose al día en un artículo dedicado a los concursos de los últimos ocho años<sup>11</sup>. La publicación de las actas del concurso era usual, alimentándose así los debates en torno a las diferentes corrientes; el caso del Hogar no era el único.

El jurado, compuesto de seis arquitectos y un médico<sup>12</sup>, votó en mayoría (cinco contra dos) a favor del proyecto de Serralta y Clémot, haciendo algunas observaciones con respecto a la distribución del alojamiento.

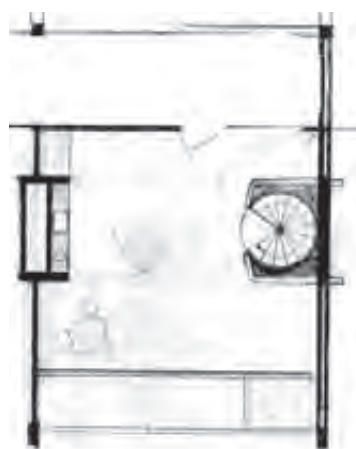
Entre la primera fase del concurso y la definitiva, la forma de resolver el sector de los dormitorios cambia radicalmente. En la primera propuesta la unidad consistía en cuatro paquetes de tres celdas dispuestas al este y oeste, una sala de estar e infraestructura sanitaria en el centro, todo dispuesto en una sola planta. El total era de doscientos sesenta y cuatro dormitorios en once niveles.

Para la segunda fase, se adaptó un sistema más lecorbusieriano, generándose unidades verticales de tres pisos, con las salas de estar y pequeñas cocinas en la planta central, desde la que se podía ascender y descender a seis celdas por nivel, logrando el mismo total de doce para cada unidad.

1959

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Estudio de detalle de la unidad de alojamiento, 1/50. Lápiz sobre papel transparente, ca. 1962. CDI, IHA. Inédito.

Croquis de la fachada de la unidad de alojamiento (ver detalle de la pareja que habla de balcón a balcón), ca. 1962. CDI, IHA.



Cada unidad «familiar» —como las llaman los arquitectos, como si fueran casas en vertical— se repetía cuatro veces en cada nivel, duplicando la cantidad de celdas por piso pero vaciando uno de cada tres para las «salitas de estar». Las plantas aumentaron a quince, resultando finalmente doscientos cuarenta dormitorios para la primera etapa de construcción. En contrapartida, aumentaron los módulos a ser construidos (de seis a siete, incluyendo los dos primeros), lo que aumentaba la cantidad final de dormitorios. Existe una versión, sin datar, simétrica, de ocho módulos, y una versión económica, de la etapa de crisis, de cuatro.

Este desdoblamiento en vertical de la primera propuesta aporta algunas calidades espaciales, como el vestíbulo de los ascensores en doble altura (que va a cambiar todavía en la versión definitiva), y una mayor generosidad en las salas de estar, que además ganan una doble orientación de hecho, y terrazas. La complejidad del sistema circulatorio interno es difícil de valorar. La asimilación de cada «unidad de doce» aseudocasas, parece una superación del sistema hotelero de la primera versión.

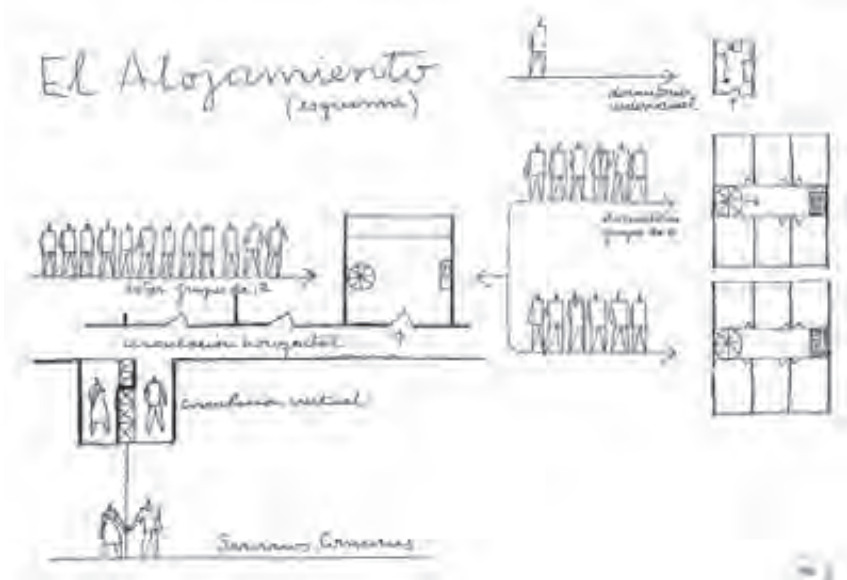
Sin embargo, los dictámenes del jurado fueron muy duros. El grupo que votó por el proyecto describe «un tipo de vida inadaptable para un Hogar Estudiantil, de mantenimiento interno difícil y claramente inconveniente en lo que tiene que ver con la vigilancia, la seguridad y la limpieza», agregando: «No obstante ello, la mayoría considera que esta falla (...) no invalida los valores fundamentales del anteproyecto y puede ser subsanada»<sup>13</sup>. Jorge Galup, votando por el proyecto Z-12, considera «que el K-21 (*el ganador*) ha realizado un notable esfuerzo para llegar (del) planteo absolutamente insuficiente del primer grado al desarrollo actual (...) estimo que la simplicidad del partido logrado (...) parte[n] (...) de un error inicial de circulación vertical única, para un block de mil células que lo inhabilita, a mi juicio, para el primer premio»<sup>14</sup>. Julio Ferster, el otro jurado discrepante, es más radical, calificando de «verdadera aberración» el sistema circulatorio, agregando que «no solo se trata de un mecanismo engorroso y complicado, sino que revela un criterio equivocado de vida compartimentada, y de contralor absolutamente imposible»<sup>15</sup>.

Atendiendo a estas críticas, los autores habían contestado en 1961, y repetirían textualmente en 1965:

«b) El Alojamiento (ver fig. 3).

La elección del monobloc para los dormitorios, (1000 en total) es el resultado de la relación entre las necesidades funcionales planteadas por el programa y el área de terreno disponible.





Este partido no hubiera sido adoptado si se hubiera exigido como unidad generadora del volumen (Bloc), el dormitorio individual. El caos y la ausencia de escala humana habrían encontrado su más alta expresión. El problema consistió entonces en solucionar una unidad arquitectónica (expresión del grupo de 12 estudiantes) suficientemente poderosa y atractiva, que permitiera generar un volumen arquitectónico a escala humana.

Y escala humana significa en este caso, la materialización del necesario 'pasaje' o continuidad, que va de la expresión individual a la familiar (grupos de seis y doce), a la interfamiliar (grupo de grupos de doce) hasta la expresión social integral (servicios comunes), por medio de espacios que poseen un orden, proporción y precisión tendientes a imponer un potente clima psicológico en el edificio.

De nada vale administrador, vigilantes, etc., para crear el clima que debe existir en una vivienda colectiva de jóvenes universitarios; es el Edificio que deberá imprimir, en buena parte, las reacciones mejores de sus habitantes»<sup>16</sup>.

La «figura 3» mencionada muestra un esquema donde las «familias» de estudiantes (del mismo sexo) se reúnen en espacios correspondientes a una escala ascendente: seis en una planta superior —y otros seis en la inferior— de una «salita de estar» donde los doce se reúnen; estos además

Esquema de organización del alojamiento. De «Hogar Estudiantil Universitario». *Revista de la Facultad de Arquitectura* n.º 3. Montevideo, setiembre de 1961.

se suman a los doce vecinos (que siguen siendo del mismo sexo), y que viajarán en cinco ascensores al encuentro de sus novios o novias, bajo la atenta mirada de algún vigilante integrado en los servicios comunes. La pareja tomada de la mano al final de esta escala literalmente descendente —y ascendente en complejidad— parece haber sido dibujada otra vez para hacer evidente lo ya expresado en voz alta: la imposibilidad de un panóptico. O quizás, más enfáticamente, lo contrario: la construcción de una manera de vida cerrada a las miradas intrusas de vigilantes. Recordemos otra vez las palabras de Ferster: «un criterio equivocado de vida compartimentada, y de contralor absolutamente imposible», y la respuesta desafiante de los autores sobre «el clima que debe existir en una vivienda colectiva de jóvenes universitarios».

A fines de 1962 se presentan a la prensa los planos definitivos de obra. En *Época* aparece una fotografía de los arquitectos explicando el proyecto, acompañando al rector de la Universidad, el ingeniero Cassinoni, y un resumen de los argumentos principales: «Con su construcción la Universidad piensa solucionar el problema del estudiante del Interior, normalmente en desventaja frente al capitalino por razones de alojamiento no siempre adecuado, y permanencia en un medio extraño alejado de su familia, e iniciar las obras que culminarán con la Ciudad Universitaria. (...) un cuerpo de sicólogos y asistentes sociales estarán constantemente procurando resolver los problemas que han afligido al estudiante de tierra adentro: soledad, nostalgia, medio extraño»<sup>17</sup>. También se explica cómo se estructuran las habitaciones, y la manera de acomodar a los estudiantes: «La edificación se ha dispuesto de tal forma que estará dividida en dos sectores comunicables entre sí para hombres y mujeres. En lo que se ha llamado la **unidad habitacional** se busca la máxima comodidad para el estudiante —dormitorios amplios individuales— conjugada con el espíritu gregario y de solidaridad del ser humano. Así, cada unidad habitacional dispondrá de doce dormitorios y un lugar de estar que será el centro de la vida social y de comunicación de los estudiantes. Se procurará, además, que los habitantes de cada unidad cursen distintas carreras a los efectos de enriquecer el intercambio de experiencias y vivencias de los 12 estudiantes»<sup>18</sup> (el destacado es del original).

Para un artículo en la prensa general parece un exceso y se adivina la insistencia de los arquitectos para dejarlo asentado.

Los ecos estructuralistas de los sesenta suenan poderosamente en este esquema, sumándose al modelo de las secciones de las *Unités*



lecorbusierianas ya ensayado en otras ocasiones. Ambas afirmaciones son consistentes, en la medida en que el último Le Corbusier termina por ser nuevamente un icono para estas generaciones. La revalidación del Plan Obús (la primera megaestructura), Ronchamp con su carga simbólica, y, retroactivamente, la tramposa recuperación tipológica del claustro en La Tourette y, aún lejano, el tapiz del hospital de Venecia, amén de las experiencias personales en torno del rescate vernacularista de las bóvedas ya comentadas, contagian a Serralta y Clémot de una fuerte esencia vanguardista en los sesenta, aunque la reivindicación continua del modelo provenga de la nostalgia de las experiencias en la *rue de Sèvres*, particularmente de la *Unité*. Habrá ocasión de comentar las interpretaciones a las que se verá forzado Serralta —en tanto vocero autorizado—, puestas de manifiesto en 1965, en relación a los obituarios de Le Corbusier. Pero anotemos por ahora —en función del argumento que los relaciona esquemáticamente con las ideas del TEAM 10— que Serralta y Clémot coincidieron con Georges Candilis en su estadía parisina, relación a la que hay que prestar atención. En 1975 una hija de Serralta en el exilio trabajaba con Candilis en su oficina de París; este, además, les prestó su casa en Port-Barcarès, en la urbanización diseñada por él en los sesenta<sup>19</sup>. Sin embargo, entre 1950 y 1975 no se ha encontrado ninguna correspondencia que apoye esta insinuación.

## **PUNTA BALLENA OTRA VEZ, POR UN MOMENTO**

---

La hipótesis de una interpretación libre y continua del esquema de las *unités* sigue relativamente vigente.

En esa línea, repasemos rápidamente un proyecto, no construido, de «propiedad horizontal» en Punta Ballena, para Adolfo Alonso Lussich, en la abrupta pendiente de la sierra que baja al mar, al norte de la ruta costanera. Está fechado en julio de 1960, algunos meses después del concurso, y lo firman los arquitectos e ingenieros, ordenados aún alfabéticamente. Aparte del anteproyecto en papel, se realizó una maqueta de la que se han conservado fotografías.

Se trata de una lámina, de parentesco obvio, paralela esta vez a las curvas de nivel en la parte alta del terreno. Es coincidente con el Hogar en la orientación este-oeste, que parece hacer prevalecer el criterio heliotérmico. En todo caso las relaciones entre el suelo, su pendiente y la orientación



solar están bien meditadas. La sección retoma las búsquedas del edificio Maspons. Si este había querido ser una continuación de Marsella —y así lo afirma Serralta con todas las palabras en 1965<sup>20</sup>—, en el bloque de Alonso Lussich se repiten las tipologías de Maspons y se trabaja con «medios niveles» en vez de la doble altura del modelo original. Queda disimulado otra vez el influjo brasileño ya mencionado (el proyecto Mauá, de Niemeyer), esta vez en una aproximación tipológica diferente de la curvatura original y la ubicación exenta de las torres de escaleras del proyecto brasileño. Respecto a este parecen querer mejorar la solución original del cielorraso de la planta baja, haciendo que el quiebre aparezca limpiamente, sin disimulos, aunque se desvirtúan las referencias al «suelo artificial» sin aportes alternativos. Alguna novedad pudo haber aparecido en el alzado lateral, donde los deslizamientos verticales habilitaban un gesto retórico que no estaba, sin duda, en el programa. Se notan además desproporciones en las unidades entre las zonas nocturnas y las diurnas, siempre idénticas independientemente de la cantidad de dormitorios. Del bloque del Hogar Universitario se lleva la circulación vertical única y la marsellesa, larga y criticada circulación horizontal que se repite piso por medio, permitiendo así la conexión de ambas fachadas al este y oeste. Las bóvedas persisten, arriba y abajo, en los espacios comunes y accesos.

Las proporciones de los huecos son más apaisadas que en Le Corbusier; son, de hecho, más miesianas —como también el La Mennais— y la

Propiedad horizontal en Punta Ballena para Adolfo Alonso Lussich. Sección, julio de 1960. CDI, IHA. Inédito.



Propiedad horizontal en Punta Ballena para Adolfo Alonso Lussich. Maqueta, julio de 1960. CDI, IHA. Inédito.

---

relación de «1 por 3» o «1 por 3,33», de Mies, prevalece sobre el «número de oro» de Le Corbusier. De las casas Bassaiztegy y Acosta y Lara toma las profundas terrazas cerradas con una persiana en el borde externo. La maqueta de madera de balsa lo ilustra detalladamente. Todos los apartamentos —158 en total— están provistos de hogares de leña y «parrilleros» en las terrazas (el equipo básico de la casa para vacaciones en Uruguay), y podemos imaginar a esta nave humeante en el paisaje de la sierra: un espectáculo portentoso.

Los temas originales han sufrido esa serie de mutaciones que no terminan de desfigurar lo que se presenta como evidente: la aparición de una «*unité d`habitation*». No literalmente, pero el tamaño, la proporción del bloque (aunque no de las aberturas), los grandes pilares de la planta libre y otros signos alcanzan para establecer la familiaridad.

## CONSTRUIR EL HOGAR ESTUDIANTIL

---

La genética marsellesa reaparece, aunque no podemos obviar la evidente influencia brasileña, que llega de un interesante rizo que el propio Le Corbusier había generado a partir de 1936<sup>21</sup>.

Estas características podrían explicar las maneras del proyecto de la primera fase del concurso. Parece claro que el edificio completo debe haber fascinado a los jurados que lo votaron; el estado de la primera etapa a construirse es, en cambio, extremadamente escueto en la primera fase del concurso. El proyecto completo se planta como una cruz. Un volumen bajo de servicios y áreas comunes, en dos plantas, se dispone como una barra horizontal paralela a las curvas de nivel. Perpendicular, el «bloc» de células se monta sobre los *pilotis* que descienden la pendiente. Este «echarse» atravesado (son proporciones bastante humanas, en planta) es la clave para transmitir la sensación de ocupar el enorme terreno, complementándose con el plano horizontal del campo de deportes, en la zona baja, y el volumen aislado del gimnasio. En el primer párrafo del fallo, el jurado destaca «en forma especial, la implantación de los diferentes elementos del programa, como perfectamente adaptados a las condiciones (...) del predio»<sup>22</sup>.

Para la segunda fase del concurso, que debía desarrollar la primera etapa de la construcción, estas premisas de la propuesta se anulan automáticamente con la reducción. El escaso volumen a construir no hace legible el proyecto en su totalidad, y tampoco es, *per se*, un objeto



«completo». En la segunda fase, por tanto, el gran trabajo y posiblemente la clave del triunfo es la reelaboración del volumen bajo, que, oficiando de espeso muro de contención en lo alto de la colina, se desfibra abriendo huecos y termina por modelar con terrazas escalonadas el suelo del terreno.

El tercio de placa a construir queda inmerso en este rectángulo que se ha ensanchado, para convertirse precariamente en una torre que emerge de un suelo aterrazado y ahuecado, mucho más protagonista ahora. Mientras que en la primera fase las dos plantas del basamento estaban dibujadas sobre un fondo blanco —lo que acentuaba su característica de objeto aislado, articulado sobre sí mismo y abstraído del suelo— en la segunda cada una ocupa una lámina, que se dibuja incluyendo el diseño de los espacios exteriores hasta el borde de la hoja. Lo que antes era espacio libre, resultado de la disposición de los volúmenes y sus conexiones internas, ahora es un ahuecamiento cavernoso a la sombra del muro de contención, o sea, definitivamente, patios.

En la segunda fase del concurso el sector de mantenimiento, cubierto en el primer grado con las bóvedas que eran de esperar (aunque incongruentes con el resto de la arquitectura), se aplana para terminar formando un piso exterior enjardinado, al nivel del suelo de la parte más alta del terreno, donde su masa desaparece. El salón de actos, que antes remataba el volumen bajo con acento volumétrico (la planta, perfectamente rectangular, se afilaba en el alzado del suelo inclinado y se sumaba a esta apertura de líneas un tipo de rampa desviada como



la del La Mennais, que persistirá después en otra ubicación), ahora se entierra y su techo forma parte de la plaza del nivel superior. Por el contrario, su planta se ha particularizado, tomando una forma elíptica que luego será abandonada.

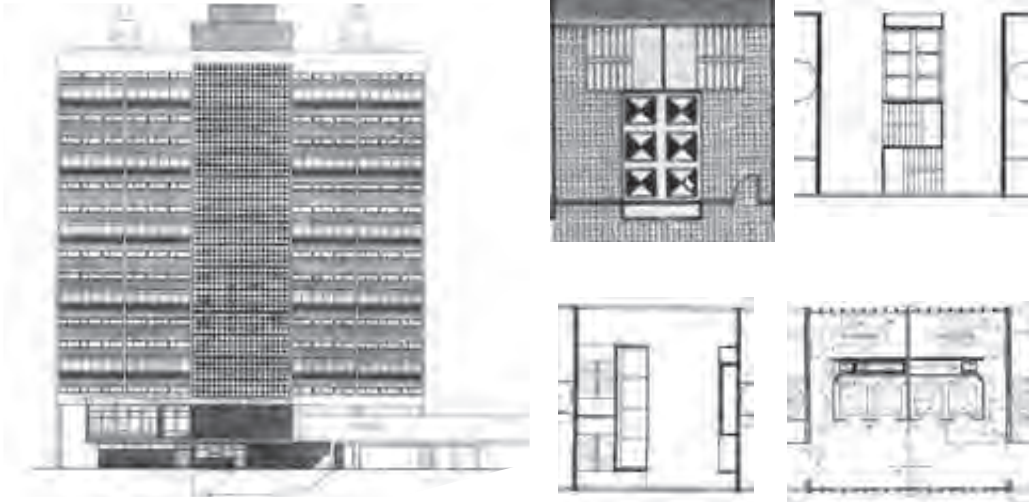
Los *pilotis* se han transformado ya en potentes pantallas que a pesar de su modelo —redundando, las *unités*— no se exhiben en el sector central tan claramente como en la planta baja de su referencia.

Entre 1960 y 1962 se producen los planos para la obra. En algún momento se gira la batería de ascensores y escaleras, enfrentando el ancho pasillo que atraviesa el «bloc» cada tres pisos. Existe una versión datada en 1960 en la que aún se dibuja la disposición transversal original, lo que sitúa el cambio en 1961, preparando los planos definitivos de 1962. En 1964 se publican, a pesar de estos cambios, las plantas originales del concurso.

Las advertencias morales de separación de sexos siguen presentes, y se vuelve a estos temas en las memorias para las publicaciones. La unificación de la batería de ascensores reduce la capacidad de control y auguraba, ciertamente, un prometedor fracaso en la materia. En todo caso aporta claridad al acceso, evitando que la mitad de los ascensores quedaran escondidos en las plantas bajas. Arriba, en el «bloc», estos espacios orientados al oeste en cada piso son especialmente potentes pero han sido enmascarados por una fachada de vidrio reflejante en la adaptación de 1991, aunque en cierta medida la verticalidad de esta pieza central ya estaba en la fachada del concurso —se dibuja hasta último momento una celosía continua que no distingue medidas diferenciadas— la estructura

Fotografía de la estructura terminada desde el sur, ca. 1970. Autor desconocido. CDI, IHA.

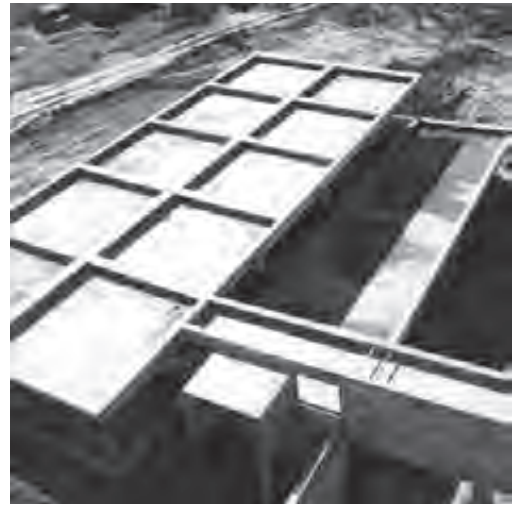
Justino Serralta: perspectiva desde el sur, borrador, ca. 1964. CDI, IHA. Inédito.



desnuda pudo haber provocado una aceptación de la síncopa más lecorbusieriana de los dobles espacios y el cerramiento de los lavaderos. Nada de esto se insinúa en los dibujos para la obra, donde una textura uniforme organizada en módulos cuadrados recorre la altura.

Otro cambio interesante está relacionado con el originario volumen del mantenimiento, cubierto de bóvedas. Enterrado finalmente debajo del nivel del jardín superior, en el proyecto definitivo va ser el apoyo del área del «servicio médico», que se situaba bajo la torre, próximo a los ascensores. Al girar estos, la planta parece requerir una mayor transparencia. El servicio médico —excesivo, casi una policlínica— se traslada entonces como volumen autónomo al extremo noreste. Se accede a él por un puente sobre el patio de servicio y por una entrada directa desde el jardín. Como recordando su vocación de suelo, se lo cubre con una azotea verde, una figura de diez cuadrados dispuestos en dos filas, rellenos de tierra y césped. No es una azotea-jardín transitable como en la cubierta del volumen bajo; parece, en realidad, un deseo de camuflar el volumen para una vista desde lo alto de la torre, o en la visión lejana desde el sur. El proyecto parece querer convertirse en una torre aislada, sobre una serie de jardines artificiales y muros de contención —revestidos de piedra— con la menor cantidad de adherencias posibles. En este sentido, el volumen emergente del servicio médico debía camuflarse.





La versión definitiva del gimnasio se resuelve con una cubierta plegada de hormigón armado. La rampa que se desviaba —heredada del La Mennais— se traslada de su posición casi paralela al volumen bajo y se utiliza para acceso de público al palco superior. Es el único vínculo formal entre este edificio y el «bloc»: el ángulo ( $10^\circ$ ) hace coincidir las direcciones del alojamiento y la rampa; parece un recurso débil y el desvío de la rampa debe explicarse por sí mismo.

En la zona más baja del terreno, y una vez aplanado el suelo y trazada la pista de deportes, se diseña el acceso sur. Esta entrada será anulada en los hechos, y aún hoy se utiliza solamente el acceso al norte. Se trata de un pórtico techado, al que se le adosa una pequeña estación de bombeo que elevaría las aguas servidas al colector de la Avenida Italia. Hay dos versiones de este palio: una es la de los planos de estructura, firmada por A. Romero, uno de los ingenieros empleados por Dieste y Montañez que participaron en el cálculo del hogar. No se registró ningún diseño previo de los arquitectos para esta versión. Es una estructura de hormigón armado que se apoya sobre dos muros de ladrillo de 27 centímetros de espesor, y salva una luz de 9,60 metros. El intradós se divide en tres piezas de geometría adiamantada que esconden una poderosa armadura, y el techo es plano. Casi una estructura colgante. Entre los borradores se ha encontrado, sin embargo, un croquis a lápiz y color, un sutil paraboloides hiperbólico en

El gimnasio desde la torre de alojamientos, ca. 1970. Autor desconocido. CDI, IHA.

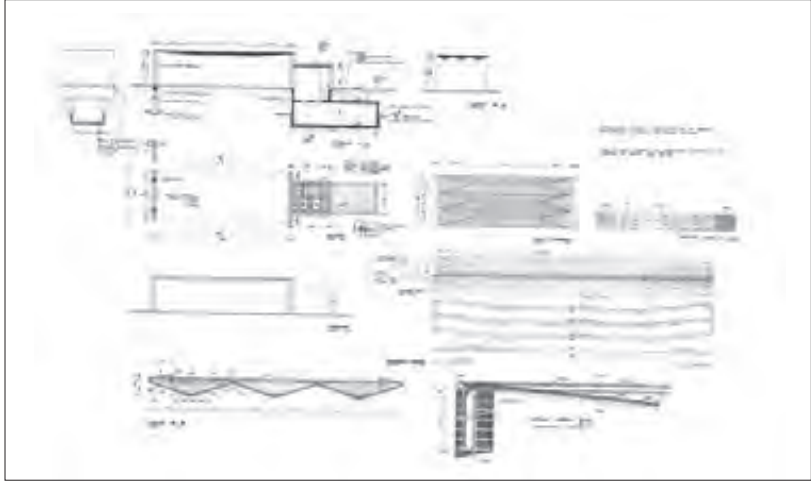
La policlínica desde la torre de alojamientos, ca. 1970. Autor desconocido. CDI, IHA.

1959

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN





Palio de acceso por el sur en forma de paraboloido hiperbólico de cerámica armada, s/d, ca. 1962. Dibujos de Justino Serralta y letra manuscrita de Eladio Dieste. CDI, IHA. Inédito.

Palio de acceso por el sur (versión construida), 2 de octubre de 1962. Dieste y Montañez, cálculo de A. Romero. CDI, IHA. Inédito.

cerámica armada, aparentemente trabajando como estructura colgante postensada. El dibujo es de los arquitectos —se reconoce la iconografía serraltiana— e incluye algunos detalles constructivos con indicaciones manuscritas de Eladio Dieste.

Hay una pretensión arquitectónica evidente, la presencia de los monigotes dando la escala, el color, etcétera, al tiempo que parece haber una asimilación de los razonamientos estructurales del ingeniero, que este convalida. La solución fue finalmente desechada. Una hipótesis, al margen de la circunstancia material y temporal de la anécdota, trataría del traspaso de las maneras de hacer del ingeniero al arquitecto; estamos hablando de un aprendizaje. En tanto Dieste enmendaba las bóvedas saint-baumianas, los arquitectos aprendían de las estructuras del ingeniero. Se pasa de las bóvedas clásicas —de las que se va aquilatando las luces más económicas, lejos de aquellas artesanales que sirvieran de modelo—, a las estructuras plegadas, las torres de ladrillo armado, tipologías diestianas que fueron clasificadas por el propio ingeniero, y de allí a la invención, como la del paraboloide, que pudieron tener consecuencias para experimentos ulteriores. En este caso no hubo una apropiación de arquitectura.

Las imágenes lecorbusierianas aparecen diluidas, aunque de tanto en tanto la sección perspectivada del pasaje, que vimos recordar en el colegio La Mennais, vuelve en pequeños croquis del bloque de habitaciones.

## «PROYECTO DE MODIFICACIÓN DE ACUERDO A RESOLUCIÓN DEL SR. RECTOR DE FECHA 28/8/69»

---

Puede observarse, entonces, la siguiente cronología:

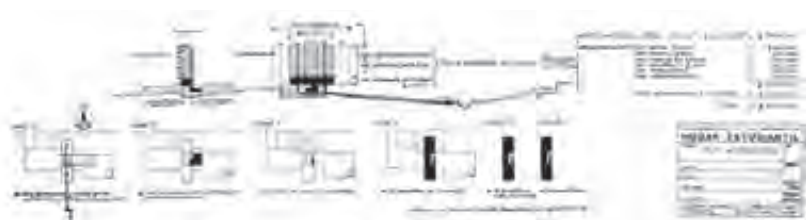
1959: concurso, en el medio de una crisis que no se sabía aún que sería estructural y larga.

1962: finalización del proyecto definitivo.

1963: licitación de las obras.

1965, 7 de enero: comienzo de las obras.

En 1962, cuando la presentación del proyecto a la prensa, se establecía que se tenía la tercera parte del dinero que se gastaría en la obra y mucho optimismo<sup>23</sup>. Hay un gráfico de la evolución de la obra que evidencia la rápida desfinanciación. En 1969, la inflación y el recorte de fondos a la Universidad dejaban el presupuesto original sumido en la ruina, y las obras detenidas.



«Plan de habilitación», 22 de abril de 1970. CDI, IHA. Inédito.

«Planta tipo Nivel 3, estar y dormitorios», 16 de junio de 1970. CDI, IHA. Inédito.

Justino Serralta: borrador de adaptación de la estructura para facultad, probablemente de ciencias, s/d, ca. 1986. CDI, IHA. Inédito.

El acápite que da título a este párrafo es una nota estampada en el pie de cada plano producido al final del proceso, con tono exculpatorio y posiblemente acusador. Se trata de una breve serie de 1969-1970, y alguno de 1971.

En un pequeño plano en calco fechado el 22 de abril de 1970, dibujado a tinta y mano alzada, hay una propuesta para concluir una presunta primera etapa, en la que se reduce el programa a un acceso y una pequeña administración, algunas instalaciones, tres plantas de alojamiento servidas por una escalera y el saneamiento. La perspectiva es de habilitar un diez por ciento de la estructura construida. Persiste el corte fundamental en la gráfica, ya innecesario.

Para optimizar la estructura, se agregan doce habitaciones en la planta de salas de estar, logrando así un total de sesenta —tres plantas— a las que se equiparía con dos camas cada una. Las celdas se transforman en habitaciones dobles.

No se realizó tampoco. Después, no hay más señales de actividad durante veinte años.

## NOTAS

- 1 *Encuesta...*, cit., 14-15.
- 2 Dirección General de Arquitectura: *Diez. Una década de arquitectura universitaria*. Montevideo: Universidad de la República, Dirección General de Arquitectura, 1997, s/paginar.
- 3 GONZÁLEZ ALMEIDA, G. (1955): «Cinco unidades vecinales en Malvín Norte». *Marcha* (Montevideo), 24 de junio 1955, 14.
- 4 CLÉMOT, C. Y SERRALTA, J. (1959): *Memoria de la primera fase del concurso*. En fotografía de cartones, negativos en CDI-IHA.
- 5 ANÓNIMO: «Plan Director para la Ciudad de Montevideo» [...] «Unidad Alto Malvín». En *Arquitectura* (Montevideo) n.º 235 (noviembre 1958), 24.
- 6 ANÓNIMO (1956): «Instituto Nacional de Viviendas Económicas». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 233 (octubre 1956), sin numerar, folios 8º a 11º. En *CEDA* n.º 29, diciembre de 1965, se ilustra la entrevista a Iglesias con la planta general y una fachada del conjunto INVE n.º 16, fechado en 1955, y con dos fotografías del «Bloque del Camino Maldonado-1956-K.12», 14-15.
- 7 *Arquitectura* n.º 233, cit., 25-30.
- 8 CARMONA, L. Y GÓMEZ, M. J. (1999): *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Las autoras señalan el comienzo del proceso del Plan Director en 1956.
- 9 SERRALTA, J. Y CLÉMOT, C. (1959): *Memoria...*, cit.
- 10 SERRALTA, J. Y CLÉMOT, C. (1961): «Hogar Estudiantil Universitario». *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo), n.º 3 (setiembre 1961), 1-11.
- 11 ANÓNIMO (1964): «Concursos. 1957-1964»; «Hogar estudiantil. Arqtos. Serralta y Clemont (sic)». *Arquitectura* (Montevideo), s/numerar [239] (noviembre 1964), s/paginar, 40º folio, 44º al 48º folios.
- 12 *Ibidem*. Los arquitectos Raúl Richero, Leopoldo C. Artucio, Luis A. Basil, Julio Ferster, Raúl Mateo Fernández, Jorge Galup y el Dr. Guillermo Almenara, médico peruano, director del Hospital de Clínicas en ese momento.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem* (41er folio).
- 16 *Revista de la Facultad de Arquitectura*, cit., 8.
- 17 ANÓNIMO (1962): «Con el proyecto en la mano: dos años más». *Época* (12 de diciembre 1962). Carpeta n.º 775, folio 4, CDI-IHA.
- 18 *Ibidem*.
- 19 De Mme. Delpech («maman») a Justino Luis Serralta Delpech, 15/09/1975.
- 20 Entrevista en *CEDA*, cit.
- 21 RODRIGUES DOS SANTOS, C., DA SILVA PEREIRA, M., DA SILVA PEREIRA, R. V. Y CALDEIRA DA SILVA, V.: «El viaje del 36...»; DÍAS COMAS, C. E.: «Prototipo, Monumento, Un Ministerio, El Ministerio»; de CASTRO OLIVEIRA, R.: «Dos proyectos. Una Ciudad Universitaria: las 'Modernidades Electivas', de Le Corbusier y Lucio Costa». En Pérez Oyarzun, F. (ed.) (1991): *Le Corbusier y Sud América. Viajes y Proyectos*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 42-49, 114-127, 128-146.
- 22 *Concursos. 1957-1964*, cit. [41er folio].
- 23 ANÓNIMO (1963): «1964: Comenzarán las Obras de La Ciudad Universitaria». *La Mañana* (3 de mayo 1963), carpeta n.º 775, folio 4, vuelta. CDI-IHA.

---

**1951**

---



## NÚMEROS DE ORO

---

*Cuando, más tarde tuve ocasión de vivir y trabajar al lado de nuestro ilustrado amigo y colega Amargós, que volvía de su experiencia europea con Peter Behrens, pude observar el obstinado fervor con que trabajaba con el número de oro. Fue una alta enseñanza. Buscaba él las sutilezas de proporción en las formas, tangibles.*

*No corresponde decir lo que personalmente realicé en ese camino. Pero comprobé que mi colega padecía el inconformismo de lo lineal de lo planista en la búsqueda, a pesar de indagar en las más variadas y extrañas secciones geométricas no frontalistas. Eran siempre más sugestivos y ricos sus notables dibujos y estudios realizados en las agrupaciones arquitectónicas de la costa mediterránea.*

*Desde entonces orienté mi pensamiento hacia otras combinatorias y otras sugerencias derivadas de las superficies regladas y gausas que me habían sido develadas por el propio maestro Gaudí en 1919, y que encontré incorporadas en la paisajística, en la escultura, en la cerámica etrusca y asiática y también en otras artes, y temáticas, que configuraban direcciones más variadas y flexibles y más nutridas de resonancias, en un fluir del ritmo, adaptable a la voz espacial.*

Mauricio Cravotto (1952)<sup>1</sup>

El 27 de noviembre de 1952, en ocasión de festejarse el «Día del arquitecto», Mauricio Cravotto ofreció una conferencia en la Agrupación Universitaria del Uruguay. No había sido invitado inocentemente. El Plan de Estudios que acaba de aprobarse era percibido con harta desconfianza por los arquitectos profesionales, que hemos visto de orientaciones políticas claramente opuestas a la de los estudiantes que lo propiciaron. Pocos días antes, el 3 de noviembre, estos habían boicoteado la primera de cuatro clases sobre las experiencias cosechadas en su tardía «beca de perfeccionamiento docente» con la cual había estado por séptima vez en Europa; Cravotto renunció airadamente a completar el ciclo<sup>2</sup>.

Entre los profesores afines a defender el plan de 1937, posiblemente él fuera el más indicado para hacer un último alegato en pro de una academia que se sentía amenazada por algo más que un mero cambio de criterios pedagógicos.



Así lo percibimos también en las primeras palabras del conferenciante: «Esta celebración anual de universitarios tiene un significado que nos sorprende en su trascendencia afectiva, cuando, renovado el escenario, comprobamos la fidelidad espiritual que emana de la amistad y sentimos el apoyo tolerante para vencer la timidez que nos envuelve, al tener que decir a colegas, a amigos, algo de la angustia común»<sup>3</sup>. Angustia —que estaba justificada—, algo de rebeldía y bastante arrogancia había frente a un movimiento visto como cosa de jóvenes apresurados e inmaduros:

«Comprendemos el deseo de renovación, que es señal de vitalidad. Pero renovar no es desfigurar y menos es crear un tótem extraño y a veces foráneo, al cual se le prendan como ex votos, todas las ocurrencias, improvisaciones e imitaciones, para que su anónima apariencia de infalibilidad sea su rótulo, sin percatarnos que por tanto mimo adherido se puede convertir en un símbolo monstrenco (sic) que embiste en vez de tutelar»<sup>4</sup>.

Las palabras de Cravotto son alambicadas (a veces simplemente rebuscadas) y abusa de los neologismos. Es obvio que se siente el más autorizado para representar la vieja Facultad. La continua mención de sus relaciones con personajes importantes es sistemática —ya lo hemos comprobado—; desliza en esta ocasión haber estado en contacto directo con Gaudí, lo que debió parecerle pertinente mencionar, vista la reivindicación de la presentación española en la novena *Triennale* de Milán, a la que había concurrido especialmente.

Todas sus presunciones quedaron cortas: en febrero de 1953 el CEDA promovió una huelga para evitar que Cravotto dictara su clase habitual y este renunció el 2 de marzo.

El carácter reivindicativo de la publicación de la Sociedad de Arquitectos se percibe en los dos propósitos: a la defensa académica se le agrega el apoyo corporativo.

Pero en el interior de la Facultad no hubo cambios. Juan Antonio Scasso, subdirector del Instituto de Urbanismo, no acompañó en la renuncia a su ex jefe y poco tiempo después Carlos Gómez Gavazzo asumiría la dirección del nuevo instituto, sustituyendo interinamente a Scasso, que sustituía interinamente a Cravotto desde 1951. En 1953, después de un concurso de méritos que perdió contra el propio Scasso, el Consejo de la Facultad lo nombró en razón de la oportunidad política y con el voto en contra del decano Lucchini —que había formado parte de la prestigiosa Comisión Especial a cargo del llamado—, en la turbulenta sesión del 14 de julio<sup>5</sup>.

Más allá del desenlace, el texto de la conferencia de Cravotto tiene otras vetas abiertas.

En primer lugar, nos informa de sus intereses y las relaciones con ambientes cuasiesotéricos, como la teosofía: los autores mencionados suelen estar vinculados a esta corriente y al concepto fundamental que desarrolla, la «espacística».

«Fue conveniente para muchos incursionar en otras fuentes; espacio-tiempo por ejemplo, pues la percepción matemática; y filosófica del espacio, ha evolucionado desde la evasión de Moebius (1828), desde las búsquedas de Lobachewsky, en nuestros tiempos de estudiante, hasta las notables evasiones polidimensionales y filosóficas de Ouspensky (*Tertium Organum*), en 1920»<sup>6</sup>.

Más adelante explica su relación con Claude Bragdon, quien prologó la traducción norteamericana del *Tertium Organum* de Ouspensky (Piotr Demiánovich, también escrito Uspenskií)<sup>7</sup>; por «su consejo» Cravotto llegaría «al conocimiento más afectivo de Ghyka, de Pacioli, Boriesavlievich y tantos otros apoyos». Se menciona a van der Vlugt (que enmienda fonéticamente: «Vlucht»), quien tenía vinculación con estas corrientes a través Brinkman y su cliente van der Leeuw<sup>8</sup>.

«Pero mi punto de vista —muy preocupado de la unidad del arte—, pretende encontrar una vía más generalizadora en la percepción de las artes plásticas, para servir la causa de la comprensión del arte actual arquitectónico. Esta vía es hacia la espacística. Por esto es que he traído estas inquietudes aquí para tratar de crear un clima de meditación que nos lleve a un territorio ascético, y podamos eludir la tremenda problematización, la tremenda polémica y la tremenda improvisación de estos tiempos, y nos ampare en una síntesis, donde todos nos podamos encontrar con alegría y respeto»<sup>9</sup>.

Por otro lado, y más útil a nuestro argumento, nos describe un contexto muy propicio a las exploraciones metafísicas, a la estética idealista y, resumiendo, a la numerología y el pitagorismo. En todos estos movimientos vuelve a aparecer Rodolfo Amargós, al que se dan los créditos de la novedad (ver el acápite) a pesar de haber emigrado veinte años antes. Amargós fue también evocado por Gómez en 1975, en la entrevista de Arana y Garabelli, como uno de los dos profesores que se destacaban en sus tiempos de estudiante; el otro era Carré<sup>10</sup>.

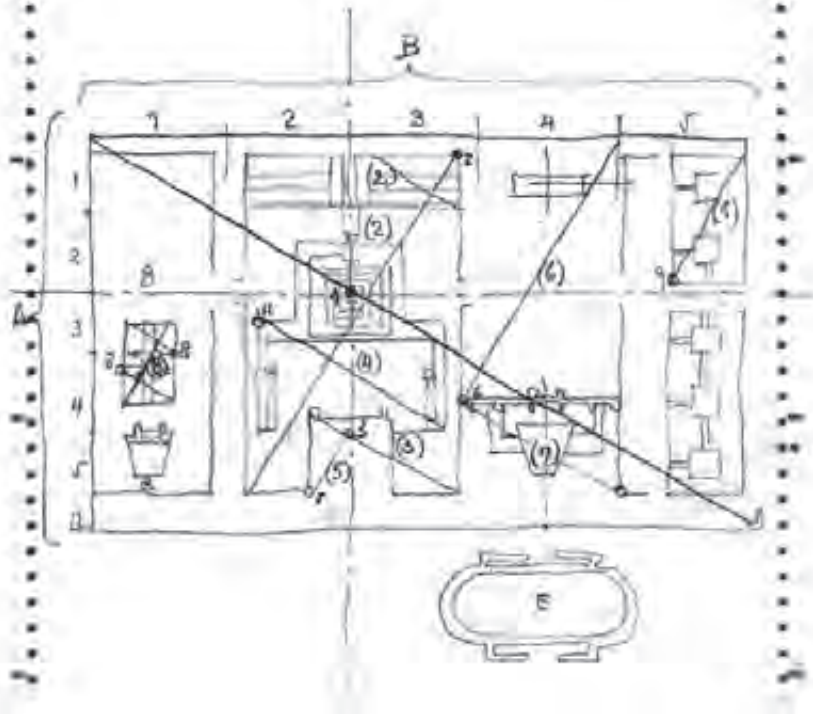
Por tanto, en aquel ambiente que derivaba de la academia francesa a la modernidad germánica ya estaba instalado el tema. Hemos visto al

—MUNDANEUM. (Le Corbusier)

Esquema constructivo de la  
alcoba en su parte del  
cuerpo de la construcción

FIGURA 112 (1)

$$\Delta : B = B : (A+B) = \phi$$



Carlos Gómez Gavazzo: trazados reguladores  
del Mundaneum de Le Corbusier, s/d, ca. 1970.  
Preparatorio de original para GÓMEZ GAVAZZO, C.  
[1973]: *De la estética a la economía*. Montevideo:  
Ediciones itu Facultad de Arquitectura.

recién graduado Carlos Gómez Gavazzo estudiar pormenorizadamente los trazados reguladores del *Mundaneum* en 1932, a pesar de que planeaba viajar a Alemania a estudiar con Gropius. Le Corbusier es un personaje importante, pero no es la única vía hacia la arquitectura de este tiempo, en camino todavía. Cravotto, aquí explícitamente spengleriano, lo coloca en una fila de otros personajes a los que cataloga minuciosamente, nombrándolo solo «Corbusier», quitándole el artículo —¿un último gesto de cierta disminución?—:

«El disparo de Apollinaire, precursor, el barroco de Mendelsohn, el asiatismo de Wright, el formalismo y predicación de Corbusier, y todas las búsquedas que todos conocemos de tantos arquitectos, las abstracciones de la temática de Steinhof, el fino lirismo de Mies van der Rohe y muchas sorpresas elocuentes de Mondrian, de van der Vlucht, como todas las realizaciones modernas que entroncaron en Tony Garnier y Sant Elía, 1904 y 1914, fueron formando, desde la exposición de 1927 en Weissenhof en Stuttgart, hasta Pampulla, Pedregullo, Río, Cataguazes, 1940-52 para citar lo ultimísimo, cinco lustros de corporización de la Arquitectura contemporánea, y un aligeramiento y diafanización de la masa arquitectónica, que no es aún la voz espacística, todo lo cual ya podemos juzgar con historicidad sin ser petulantes<sup>11</sup>.»

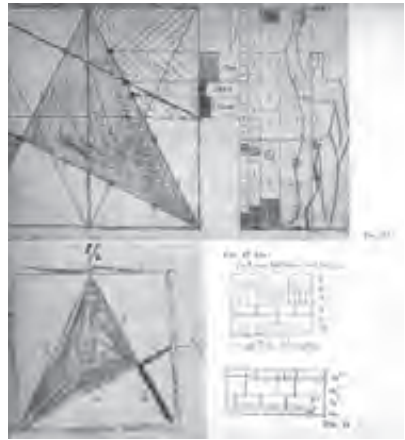
[Obsérvese el ya instalado reconocimiento de la sucesión brasileña en la continuidad de lo moderno, aunque se nota en la gramática de Cataguazes —en portugués, Cataguases— el origen francés de las lecturas de Cravotto<sup>12</sup>.]

Acto seguido relata su asistencia al «Convenio (sic\*) de la Divina Proporción»<sup>13</sup> en la *Nona Triennale*. El año anterior había publicado un extenso y fatigoso informe para la Facultad, unido a otros dos dirigidos, respectivamente, al Ministerio de Relaciones Exteriores y a la Intendencia Municipal de Montevideo<sup>14</sup>. Igual que en 1938, ocupa el texto con una descripción de las actividades y una serie de reflexiones sobre toda clase de temáticas, fundamentalmente sobre los cambios didácticos que se estaban produciendo en ese mismo año y de los cuales —por ser opositor— estaba excluido. El esfuerzo de publicar estos discursos no surtió efecto alguno; ausentarse en 1951 pudo ser el error táctico, o un gesto de resignación.

Cravotto no menciona que Justino Serralta (que recién vuelto de París ingresaría en 1952 al Instituto de Urbanismo) había participado en el diseño del Modulor que él había visto en la muestra *Lo studio delle proporzioni*<sup>15</sup>. [Recordemos las palabras de Le Corbusier: «Ce tracé géométrique est

---

\* Traduce mal "convegno", que literalmente significa "reunión", extraño en un políglota salvo que esté recurriendo a un extremo, ancestral rincón semántico. También pudo haber sido pronunciado en italiano y erróneamente transcrito por un taquígrafo.



Justino Serralta y André Maisonnier: modulator. De LE CORBUSIER (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*, 18. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.

Justino Serralta: dibujos para modulator 2, ca. 1950. De LE CORBUSIER (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*, 18. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.

Página de la revista Domus, de los números dedicados a la Nonna Triennale di Milano. De Domus n.º 261. Milano, settembre 1951.



El sistema de Serralta y Maisonnier...  
 El sistema de Serralta y Maisonnier...  
 El sistema de Serralta y Maisonnier...



El sistema de Serralta y Maisonnier...  
 El sistema de Serralta y Maisonnier...  
 El sistema de Serralta y Maisonnier...

découvert (...), par Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français»<sup>16</sup>. Aunque no sea relevante esta casualidad que los vincula en Milán —tan alejados— nos ayuda a situar a los personajes en la escena.] Es poco probable que lo supiera, dado su aislamiento de los círculos de jóvenes renovadores que, colocándose a la sombra de Gómez, se desprendían de las tradiciones y se sumaban a la radicalidad moderna, vista a través de un cristal que unía, amalgamaba y deformaba teorías y obras. No era necesario ya que, consecuente consigo mismo, Cravotto cuestionaba tanto a Le Corbusier como a las jóvenes generaciones de arquitectos y estudiantes reformistas, a los que consideraba fetichistas, superficiales e inconsistentes. El informe que citamos antes está plagado de comentarios sarcásticos que no hace falta reproducir.

## JUSTINO SERRALTA, DEL MODULOR 2 AL UNITOR

---

Justino Serralta había vuelto los últimos días de diciembre de 1950 a Uruguay.

Había trabajado en la *Unité* de Marsella, una obra de fuerte impacto en el ambiente internacional, muy difundida. También había tenido la oportunidad de participar a último momento de las evoluciones de Le Corbusier hacia la aun más chocante experiencia de Ronchamp, de la que extraería lecciones.

Paralelamente a su trabajo en la *Unité* Justino Serralta investigaba en el Modulor con André Maisonnier, con quien elaboró una serie de dibujos (más otros enviados desde Uruguay, entre 1951 y 1953) que Le Corbusier utilizará y comentará ampliamente en *Modulor 2*, aparecido en 1955. En este ya aparece un dibujo —fechado en 1948 por Serralta<sup>17</sup> y reconocido por Le Corbusier— que el uruguayo bautizará como «carré 1, 2, 3, 4, 5» y posteriormente como «tetrator», un enunciado geométrico basado en la «tetraktys» pitagórica, trazado a partir del cuadrado, que fue uno de los ejes de sus desarrollos teóricos.

Conviene revisar el contenido de *Le Modulor*<sup>18</sup> (la primera entrega), para valorar con más certeza la razón de *Modulor 2* y la participación en él de Justino Serralta.

En el «Préambule» (capítulo 1) se describe el origen, las razones del Modulor: por un lado, la experiencia proyectual, matizada por la preocupación





de la medida justa y expresada por el método empírico y simple de dibujar sobre la pared las medidas más habitualmente utilizadas, comparándolas con las medidas del cuerpo del arquitecto. En el plano compositivo, menciona descubrimientos personales a la sombra de las recientes publicaciones sobre el número de oro, fundamentalmente las de Matila Ghyka<sup>19</sup> (aunque se reserva la novedad para sí, por el capítulo «Los trazados reguladores» de *Vers une architecture*). Choisy también es invocado, huésped conocido de los libros lecorbusierianos. En tercer lugar, alude a la preocupación productiva que también se había enunciado en los años veinte, y la apuesta a la normalización que, siempre según Le Corbusier, había sido una expresión utópica y adelantada a su época.

Los objetivos del Modulor son, por tanto, tres: una patente para la modulación y estandarización de la construcción prefabricada; un sistema de proporciones universal, cósmico, fundado en la antigüedad y actualizado al siglo XX, y una regla de medidas proporcionadas al «Hombre». Asociado a esto, un «sistema de escritura» de la arquitectura, homologable —siempre según su autor— a la gama temperada de Bach en la música.

La dificultad se manifiesta en la comparación con el sistema métrico: mientras que este es universal pero abstracto y despersonalizado, los sistemas antropométricos antiguos —referidos a las medidas de los hombres— adolecen de excesiva localidad. Efectivamente, los codos y los palmos miden disímiles cantidades de centímetros, según la talla de cada raza; no son universales, no se puede extender su uso al planeta industrializado.

En una primera versión el hombre-modulor mide 175 centímetros. Es el Modulor «francés», que luego pasaría a medir 183 centímetros, en una maniobra ciertamente poco científica.

El cambio de esta medida ideal se realiza con la intención de unificar el Modulor haciéndolo equivalente en el sistema métrico con las medidas de los sistemas antiguos. El Modulor debía ser medido en los dos sistemas, y debía verificarse una tabla de equivalencias de números más bien enteros. Es en ese momento en que aparece el hombre-modulor de seis pies (¡por ser esta medida la de los héroes de las novelas policíacas inglesas!): «L'un entre nous, Py, dit: —Les valeurs actuelles du 'Modulor' son déterminées par la stature d'un homme de 1 m. 75. C'est là une taille plutôt française. N'avez-vous pas observé dans les romans policiers anglais que les 'beaux hommes' —un policier par exemple— ont toujours SIX PIEDS de haut?»<sup>20</sup>.

He aquí, entonces, la medida del hombre ideal —un matón inglés—, los 183 centímetros; el resto de las medidas se limitan a encajar sus gestos en





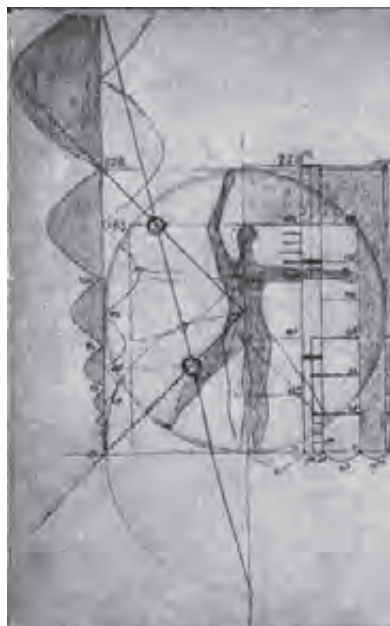
la regla proporcionada. El ombligo, 113 centímetros —la más próxima—, el brazo en alto, 226 centímetros... el tobillo, la rodilla, todos números de una serie de Fibonacci que debía surgir de las proporciones «naturales» del hombre, pero que en realidad, inevitablemente, lo diseñan.

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

El trazado, cuya autoría adjudica Le Corbusier a la pareja y que ilustra la cubierta de *Modulor 2* —el enunciado definitivo del Modulor a partir del cuadrado de 113—, fue la pieza central del envío a la *Triennale*, cuestión que se describe como un logro, que podemos calificar irónicamente como «histórico». En esta exposición, al Modulor se lo emparenta por línea directa con las búsquedas sobre el número de oro y la geometría («Installé en belle place à l'Exposition de la 'Divina Proportione', de la Triennale de Milan, 1951, en compagnie des manuscrits ou premières éditions de Vitruve, de Villars [sic] de Honnecourt, de Piero Della Francesca, de Dürer, de Léonard de Vinci, d'Alberti, etc., etc.»)<sup>21</sup>.

El libro mantiene el habitual tono de polémicas que se tejen entre reconocimientos y disensos de diferentes personajes (que no se conocen entre ellos, puestos en escena por Le Corbusier) de quejas por la sordera de las autoridades de turno, de autocomplacencia crítica sobre su propia obra; estamos frente a un libro cuya novedad principal es un dibujo, y el resto son contenidos bastante disociados pero didácticamente dispuestos. Prevalece la propaganda.

Llama la atención en este panorama el protagonismo que se le reconoce —con elogios algo teatrales— a la pareja de colaboradores. Repasemos rápidamente. Primer capítulo, segundo párrafo (página 13): «un tracé géométrique exact du Modulor, découvert en travail commun par deux jeunes architectes, l'un Uruguayen, l'autre Français», mencionados como uno de los tres aportes fundamentales de *Modulor 2*. Cinco páginas más adelante, comentando el envío a la *Triennale*, «Ce tracé géométrique est découvert en



1951 (...) par Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français. Il apporte son plein de satisfaction intellectuelle et artistique. (...) ce tracé faisait dire à Andréas Speiser (...) : 'Comme ce tracé est beau!'

Justino Serralta: «femme modulator». De LE CORBUSIER (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.

Justino Serralta: dibujos para modulator 2, ca. 1950. De LE CORBUSIER (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.

En el primer apartado del segundo capítulo («Témoignages»; «1. Attestations.»), pág. 34: «Le 30 mars 1953, Justin Serralta (...) retourné à Montevideo, écrit: 'À la Faculté d'Architecture, je suis professeur adjoint des projets d'architecture; dans ma classe, où le travail d'équipe est à la base, il est obligatoire d'utiliser le Modulor et la Grille CIAM'».

Página 43: «Il fallait le trouver et cela fut para la grâce des Muses dont les ailes avaient caressé le front de ces deux jeunes gens: Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français, dans leurs recherches à la rue de Sèvres. Pour que les fronts frémissent sous la caresse de l'aile des Muses, il fallait qu'ils se soient passionnément penchés sur les problèmes de l'harmonie. A vrai dire, il fallait que ces deux garçons fussent, en fait, véritablement doués»; en castellano: «Era necesario encontrarlo, y ello tuvo lugar por la gracia de las Musas, cuyas alas habían acariciado la frente de estos dos jóvenes: Justino Serralta, uruguayo, y Maisonnier, francés, en sus indagaciones de la calle Sèvres. Para que las frentes se

estremecieran bajo la caricia del ala de las Musas, era preciso que ellos se hubiesen aplicado apasionadamente a los problemas de la armonía. A decir verdad, era necesario que estos dos muchachos fuesen, en realidad, verdaderamente dotados»<sup>22</sup>.

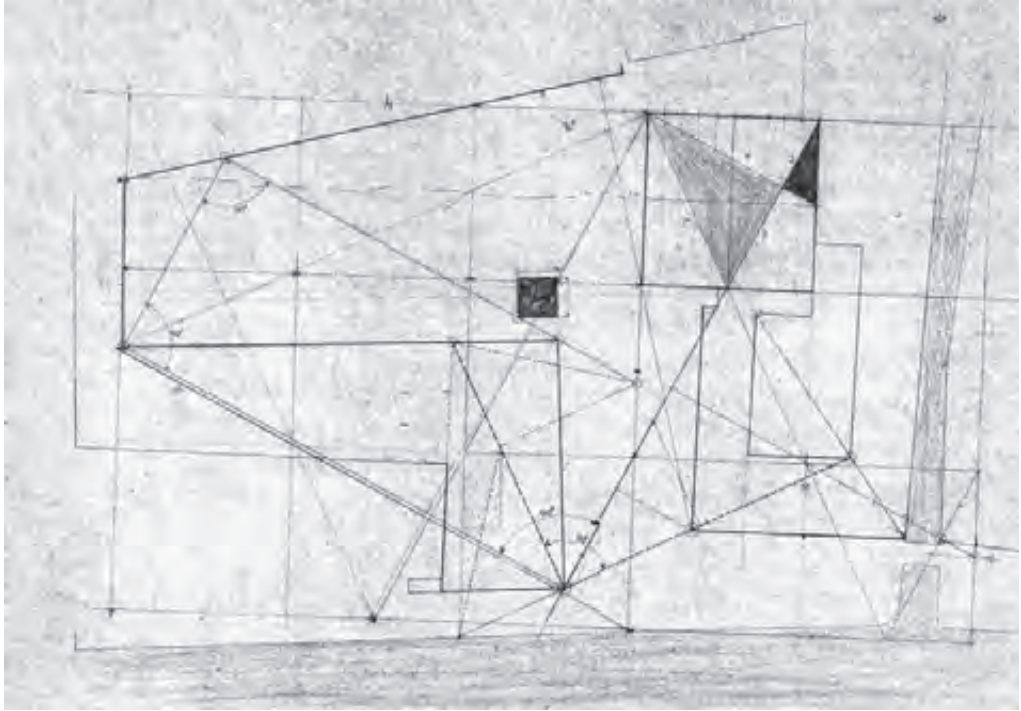
Página 49: «Justin Serralta et Maisonnier ont voulu savoir si une conciliation était possible entre le Modulor et les mesures de Haute tradition, très particulièrement la 'coudée égyptienne'».

El texto se sumerge en una descripción detallada de los antecedentes históricos del hallazgo, llevando el asunto a la geometría egipcia, supuesto principio de todas las geometrías. El «codo egipcio» y sus variantes son discutidos minuciosamente entre las páginas 49 y 60, utilizando para ello otros dibujos de Serralta y Maisonnier.

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

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

La siguiente cita de esta enumeración tiene un nexo particular con la obra del uruguayo. Dice Le Corbusier: «Serralta et Maisonnier signalent qu'à ce moment-là, des murs dimensionnés par le Modulor peuvent encaisser à l'intérieur de leurs mesures impératives, une partition en éléments additifs, riche et variée (voir les deux petits croquis de la figure 18)» (página 55). Casi al mismo tiempo que se publica *Modulor 2* se estaban

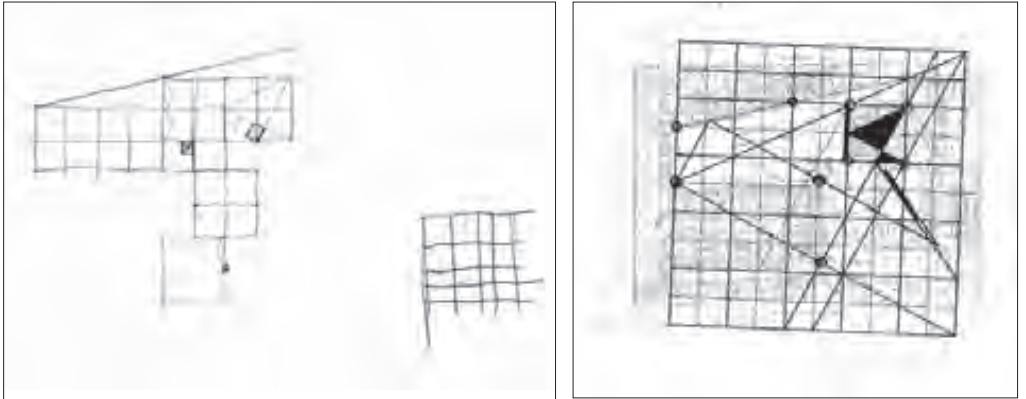


ensayando estas variantes en el primer proyecto de Serralta y Clémot para Caterpillar.

En la página 69 Le Corbusier se cita en una carta al ingeniero Crussard, en la que contesta sus aportes algebraicos al Modulor —el segundo aporte fundamental anunciado en los «Préliminaires»—, diciendo: «Figurez-vous que deux de mes dessinateurs ont, en novembre 1950, découvert l'épure la plus propre, nette, exacte et ravissante qui exprime sans une bavure le postulat de 1942 (qui était intuition): 'Prenez deux carrés de 1,10 m. et installez un troisième carré au lieu de 'l'angle droit'... Ces garçons, dont l'esprit est libre, disponible, ont observé bien des choses dans le Modulor».

Justino Serralta: trazados reguladores de la planta de San Marcos, Venecia. Lápiz y lápiz color sobre copia ozalid, ca. 1950. Inédito.

Estos jóvenes iluminados son citados nuevamente en la página 83 («le tracé harmonieux de Serralta-Maisonnier») y, finalmente, describiendo tentaciones heterodoxas en el proceso de diseño de la «Mano Abierta» en Chandigarh, el trazado adquiere un status normativo: «Le 6 avril 1952, toujours à Chandigarh, je cherchais un tracé régulateur et m'inspirais du



tracé Serralta-Maisonnier» (página 270). He aquí que el dibujo se transforma en postulado casi científico, se lo nombra como «trazado Serralta-Maisonnier», como si fuera un teorema.

Derivando de la experiencia del modulator, y en París, Serralta haría una serie de estudios sobre espacios y arquitecturas, la principal de las cuales es San Marcos de Venecia. Sobre los grabados de la carpeta de Georges Gromort<sup>23</sup> se coloca papel transparente y se hacen intentos de encaje de trazados reguladores. Los hay de San Pedro —apenas un esbozo— y, finalmente, varias versiones de San Marcos. La última de esta serie tiene una anotación de Serralta en francés —lo que la ubica antes de su vuelta o muy cerca, si admitimos un envío tardío con los dibujos para *Modulor 2* (1955) desde Montevideo—:

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

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

Con este cuadrado A-B-C-D y el triángulo 3-4-5 inscrito en este se reduce (?) a encontrar de una manera muy simple puntos esenciales de la composición. El hecho de que la unidad de medida del triángulo 3-4-5 sea la medida del lado del cuadrado que es la planta de la torre del *campanile*, clave de la composición, da a este trazado regulador un carácter

Justino Serralta: trazados reguladores de la planta de San Marcos, Venecia. Lápiz sobre papel traslúcido, ca. 1950. Inédito.

Justino Serralta: trazados reguladores de la planta de San Marcos, Venecia. Tinta sobre fotocopia del plano de Gromort, ca. 1950. Inédito.



muy notable (no quise complicar la figura incluyendo todos los trazados encontrados que dan la totalidad de los puntos esenciales)»<sup>24</sup>.

Una última versión del trazado de San Marcos apareció mucho más tarde, en 1995, en *El Unitor*<sup>25</sup>. Se trata de una versión más simple aun, en la que se han economizado las líneas llevando el dibujo a lo más esencial, y el «tetrator» aparece siempre de la misma medida, cautamente insertado en algunos lugares notables.

Serralta tardaría más de diez años (entre 1955 y 1968) en volver a la base *modular*. En el Instituto de Teoría de Arquitectura y Urbanismo deberá poner sus fuerzas al proyecto «integralista» de Gómez, que hizo centro en la estructura funcional propuesta por la *grille* CIAM pero potenciada, alejándose por vía de las ciencias sociales de una posible teoría urbana de Le Corbusier. En 1968 descubre/inventa el *Unitor*. Se trata de una expresión («herramienta-hipótesis») radicalmente sintética de cualquier fenómeno espacial: «Centro, Área y Relación»<sup>26</sup>. La extrema simplicidad del esquema provocaría perplejidad en muchos integrantes de la academia uruguaya; en 2005 recordaba su renuncia al cargo del ITU, por desacuerdos en la materia con su director, Carlos Gómez Gavazzo. Aun así la idea, que podría tener raíces no verificadas en los esquemas de Christaller, en las estructuras territoriales de la «Aldea

Justino Serralta: páginas 18 y 19 (comunitor), ca. 1980. De SERRALTA, J. (1981): *L'Unitor*. París: Auteur édition.



Feliz» de Cravotto, en la teoría de «centro-área» desarrollada en el ITU y que finalmente entusiasmaría a Serralta, dio espacio a algunos productos más complejos que pudieron aun expresarse matemáticamente y bordear intuitivamente las estructuras fractales.

No es ajeno a esto el descubrimiento de los escritos de Teilhard de Chardin. Aunque no es segura la manera como accede Serralta al jesuita (en 2005 admitió haber sido introducido a él por Eladio Dieste, católico), la influencia persistente de Teilhard debe señalarse como fundamental en el pensamiento serraltiano. La idea de una misma estructura básica que se desarrolla de «lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño» en una estructura continua —surgida de la espiral del *Modulor*: Le Corbusier desandaría los mismos caminos<sup>27</sup>— se reafirma en las ideas de Teilhard de Chardin.

A partir de 1968, toda la energía se puede concentrar en la elaboración de las herramientas que se derivan de su experiencia en el número —*Modulor* y derivados— y en el ITU, al margen del control de su director. A casi cincuenta años, Serralta específicamente precisa que alguna de estas herramientas provienen de la «*grille* CIAM, herramienta imaginada por Joliot Curie y Le Corbusier en los años cuarenta»<sup>28</sup>; ya habíamos visto este camino impulsado por Gómez.

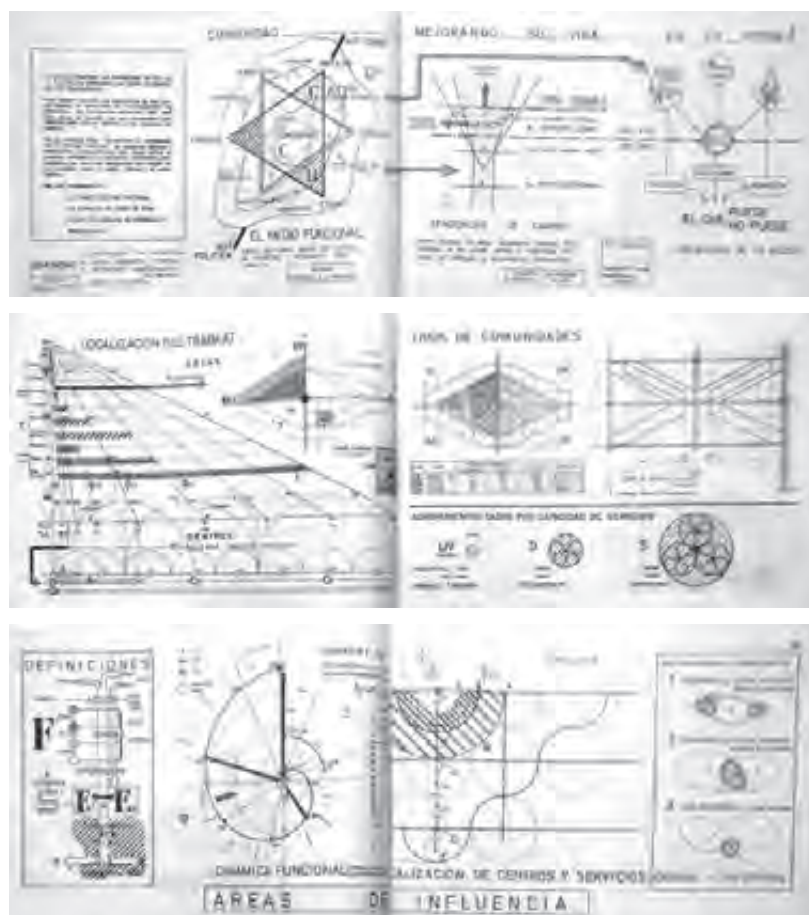
## **CARLOS GÓMEZ GAVAZZO: DE LA «ARQUITECTURA DE LAS COMUNIDADES» A LA «TEORÍA DE LA SENSIBILIDAD»**

---

En 1963 Gómez accede al régimen de Dedicación Total universitario y se retira al Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU) sumergiéndose en la investigación, los asesoramientos a diferentes administraciones nacionales y municipales, la enseñanza de la teoría de la arquitectura y el urbanismo (lo que en realidad se transforma en la enseñanza del planeamiento, de la que la arquitectura se hace subsidiaria, y a la teorización de dicho planeamiento). No se conocen proyectos de arquitectura de su autoría posteriores a ese año.

El texto de referencia es *Arquitectura de las comunidades. Teoría del planeamiento territorial*, editado en dos tomos<sup>29</sup>. En el primero se discuten los «conceptos», mientras que en el segundo se describen las «técnicas». La estructura ya había sido ensayada en un pequeño libro editado en la ciudad de





Carlos Gómez Gavazzo: páginas dobles de ilustraciones. Ciclostilado en papel oficio. De GÓMEZ GAVAZZO, C. (1970): *Arquitectura de las comunidades. Teoría del planeamiento territorial. I - Conceptos. II - Técnicas*. Montevideo: Ediciones itu, Facultad de Arquitectura.

Rosario, en Argentina, donde Gómez había dictado un curso de planeamiento<sup>30</sup>. Cada capítulo corresponde a una clase, como las lecciones de Guadet.

Para cada uno de ellos Gómez produce un esquema que oscila entre líneas de tiempo y construcciones de tendencia estructuralista. Esta «arquitectura» de los conceptos —cualesquiera sean e independientemente de la naturaleza de lo tratado— está perfectamente explicitada en la introducción, en el primer tomo: «toda idea es cierta si admite su traducción geométrica; su inversa también vale; toda expresión geométrica es traducible en ideas»<sup>31</sup>. Este axioma —cuyo subrayado es del original— guía la acción y la reflexión de Gómez hasta el final, pero no puede hoy más que provocar extrañeza a pesar de las teorías de René Thom, no mencionado en las bibliografías de Gómez, pero evocado específicamente en la bibliografía de Serralta para razonamientos de la misma naturaleza, en 1995.

En 1986, el año anterior a su muerte, en una conversación sostenida con una audiencia tan expectante como, en su mayoría, ajena a estas teorías, Carlos Gómez Gavazzo reafirmó la idea.

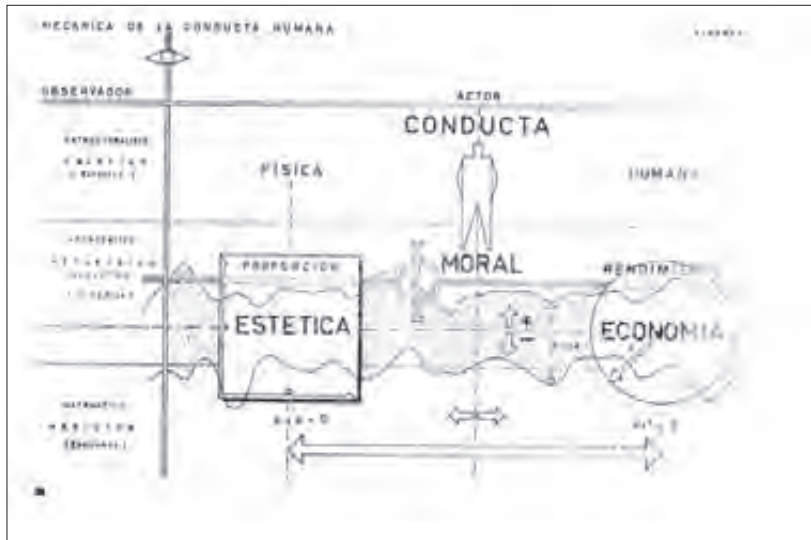
En *Arquitectura de las comunidades...* se desarrollan los métodos, a modo de ensayo, que en la «teoría de la sensibilidad» Gómez intentará reafirmar: «El tema de este libro es el del encuentro de un procedimiento lógico para medir —o cuantificar— la importancia de la reacción sensible que se manifiesta en toda acción humana»<sup>32</sup>.

Sin embargo, detrás del trasfondo positivista —extremista— de las aseveraciones anteriores, la vía de la demostración será la metafísica y  $\Phi$ . Las ideas de Gómez quedan comprimidas entre Bergson y Teilhard (Gómez también cita al jesuita; además, se refiere en sus bibliografías al economista dominico Louis Joseph Lebret, a su vez relacionado con los católicos progresistas uruguayos liderados por Juan Pablo Terra, arquitecto), y la búsqueda matemática de la perfección del número áureo. Decía, sin embargo, en 1942, a propósito de París:

«¿Qué interés podría ofrecer la objetivación de las distintas formas y espacios componentes de un centro urbano, que su sola presentación ante el conocer de un plástico, no lo pudiera revelar?

¿Qué interés ofrecería el hecho de rever gráficos que aunque claros y expresivos en su composición, no encuadraran dentro de un proceso pleno de analogías y oposiciones que forman la consecuencia directa del marco de la clase?

Antes de citar París y mostrarla como ejemplo de una gran ciudad situada en la época presente, se ha tratado en clase, todo un proceso de



geofísica, geografía humana, sociología, historia de los conglomerados urbanos, etc.; se ha tratado el fenómeno social de agrupación y las influencias habitadas del medio y el tiempo; se ha mostrado cómo las manifestaciones del vivir humano llegan a formar valores potenciales en espíritu y cómo ese espíritu o sentir colectivo o individual, va dejando huellas materiales y que huellas son también los diversos modos de accionar o reaccionar a medida que cambian los épocas y los hombres.

Es a ello y a lo que significa París en la época contemporánea, a lo que me quiero referir y si como es natural, en el transcurso de esta exposición se encontraran conceptos que no armonizaren con el pensamiento del lector, será necesario decir que el que esto escribe, ha vivido en París; que en esa ciudad ha experimentado las sensaciones y emociones más diversas y que a ella, ha quedado ligado por lazos de un indestructible sentimentalismo; y por último, que estas sensaciones recibidas y el cuadro afectiva creada [sic], si bien se produjeron dentro del marco de una armonía espacial que para nuestro entender debemos situarla conjuntamente con la proporción y la escala, bien entendido de la mente y el tiempo, se produjeron, repito, y téngase presente, en el transcurso de una 'duración' de convivencia con la sociedad humana que forma la 'Capital del Mundo'.

(...)



Conocer al hombre, es creer en él.

Y despojándome de la embriagante musicalidad del pensamiento bergsoniano, encuéntralo también con una realidad hartó sugestiva en la aparente oposición del materialismo histórico:

‘el hombre social se mueve en una atmósfera afectiva e ideológica que no tiene una relación inmediata con su situación presente y que se suma a las representaciones mentales y emocionales, que la vida actual condiciona en él’ (3).

Espacio, sociedad y hombre, han armonizado en París un conglomerado de vida, con el proceso fluctuante de su historia y marcando una interrogante para el porvenir»<sup>33</sup>.

¿Tanto ha cambiado el pensamiento de Gómez en veinte años? ¿Cómo abandona esta actitud vitalista? Una hipótesis es que, a pesar de la creciente abstracción a la que parece ser arrastrado, la pervivencia de la experiencia lo lleva a pretender integrarla en esquemas geométricos. Si la geometría da estatus de ciencia, geometricemos el espíritu para explicarlo.

Elaborado entre 1969 y 1973, *De la estética a la economía* se presenta, como en otras ocasiones, en dos tomos, uno de teoría pura y otro de pruebas o aplicaciones. Los capítulos del primer tomo son seis, después de un prólogo paginado en reversa (V, IV, III, II, I):

Páginas 84/85 del tomo II de *De la estética a la economía*, 1973. Detalle de los recortes de prensa.

1951

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



Carlos Gómez Gavazzo: «Piazzetta (sic) de San Marco –Venecia. Composición del cuadro frontal sobre el canal, en  $\phi$ », dibujo para matriz, ca. 1970. ITU, FAMU.

Carlos Gómez Gavazzo: «Plaza de San Marcos. Relaciones geométricas armónicas del Campanile en  $\phi$  y derivadas», dibujo para matriz, ca. 1970. ITU, FAMU.

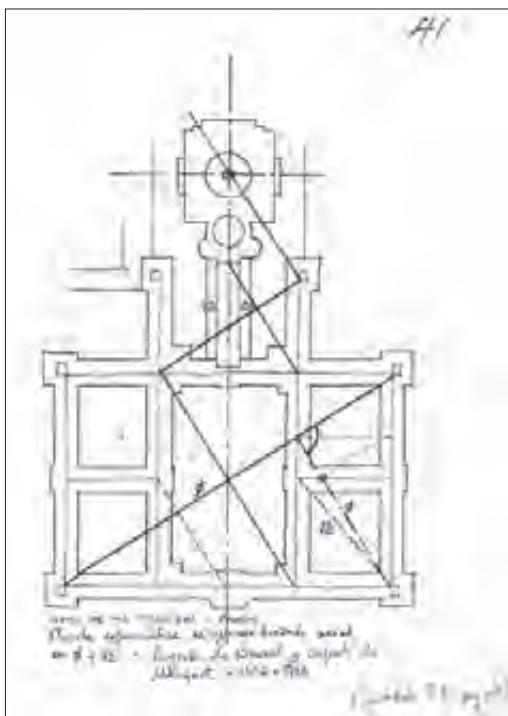
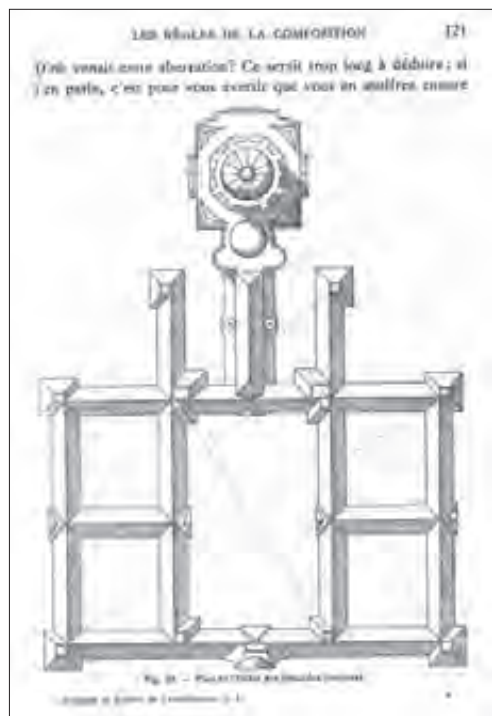
«Introducción a una teoría de la sensibilidad.  
 Fundamento sociológico del comportamiento 'sensible'.  
 Expresión matemática de la sensibilidad.  
 De la estética a la economía (1).  
 De la estética a la economía (2).  
 Prospección selectiva de la evaluación».

La «teoría de la sensibilidad», que es en realidad el cuerpo fundamental de este libro, es una prueba de la existencia de un conflicto interior, la pugna de tendencias idealistas y positivistas que cataliza —o intenta sintetizar— a través de las construcciones geométricas y matemáticas, y de la proporción áurea. La hipótesis se hace difícil de sostener para la sensibilidad en el campo no visible (economía pero también política, en su último capítulo) en cuanto los datos empíricos son el conjunto de «porcentuales» encontrados en una extraña deriva por papeles varios: informes económicos, recortes de periódicos y anuncios de rebajas. Ante la perspectiva de un final en la serie de acontecimientos que en 1973 se había precipitado en un caos militar y político, la tesis de Gómez propone estabilidad matemática, en la esperanza de pasar a través, fríamente, científicamente, de lo que no podía verse. Al final del segundo tomo, se lee: «Esta publicación se terminó de imprimir en ITU el 14 de mayo de 1973»; tal precisión se pone en duda, en tanto conocemos el día del golpe de Estado, el 27 del mes siguiente.

El tomo posterior a la «teoría de la sensibilidad» lleva el título probatorio de *Hechos y cifras*. Los capítulos son siete:

«I- Observación de los actos corrientes en la vida del hombre.  
 La sensibilidad estética (1).  
 La sensibilidad estética (2).  
 La sensibilidad económica.  
 Entre la estética y la economía.  
 Sensibilidades superestructurales (1). (La Superestructura del Sistema Estética- Economía).  
 Sensibilidades superestructurales (2). (La Sensibilidad Política)».

El primer capítulo es un reconocimiento empírico a la frecuencia con que aparecen ciertas relaciones proporcionales en el mundo real, dicho esto con amplitud de criterio: «esa noción universalista del planteo que ha permitido formular y experimentar el sistema, se basa —a su vez— en



los repetidos encuentros de la dimensión  $\Phi$ , de las series que de la misma se derivan y de las partes y entornos que en el orden de sus quintos consecutivos se estiman»<sup>34</sup>.

Carlos Gómez Gavazzo: trazados reguladores de la planta del Hotel de los Inválidos, hechos sobre la ilustración de Guadet de la página 121 del primer tomo. Inédito.

Carlos Gómez Gavazzo: «Hotel de los Inválidos, Paris. Planta esquemática de riguroso trazado axial en  $\phi$  y  $\sqrt{2}$ », hechos sobre la ilustración de Guadet. Inédito.

En el segundo capítulo, dedicado en su inicio a la arquitectura, Gómez hace un viaje autobiográfico por sus recuerdos, que incluyen aun los de su tiempo de estudiante. El *tour* comienza inevitablemente en Egipto, se traslada posteriormente a India, Bengala y Camboya, y vuelve a occidente para analizar la arquitectura griega (el Partenón y la Acrópolis). Roma y Bizancio se analizan como el par pagano-cristiano (panteón de Agripa y Santa Sofía) derivados de la matriz griega, para detenerse parsimoniosamente en Venecia, otra vez en San Marcos. Hasta aquí, los dibujos son calcos de manuales de historia, hechos personalmente por Gómez. En San Marcos los calcos son de sus propios dibujos, de los «Apuntes de viaje» de 1933, hoy perdidos. En la edición ciclostilada los dibujos originales aquí reproducidos se convirtieron en manchas de tinta en las que era difícil



distinguir la mano de un dibujante tan sensible como el que reclamaba haber «experimentado las sensaciones y emociones más diversas»; aun así, para quien pretende llevar todo a ecuaciones, era difícil despojarse de la «embriagante musicalidad del pensamiento bergsoniano»<sup>35</sup>, que renace en los trazos.

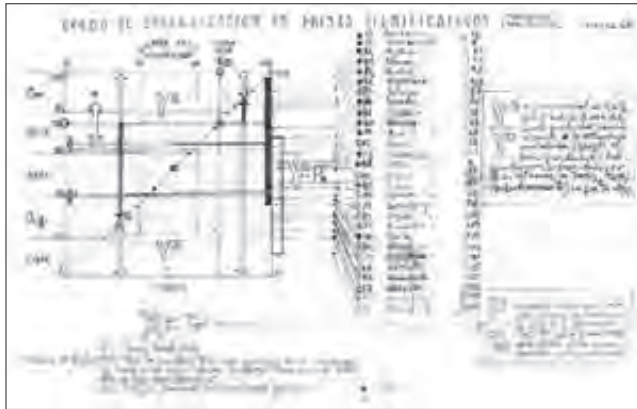
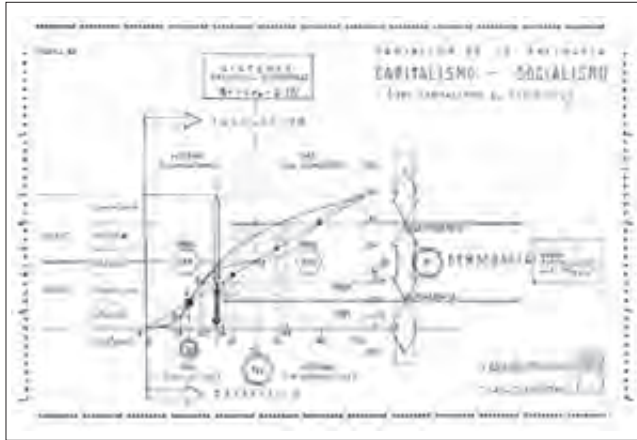
San Marcos otra vez, repetido y vuelto a analizar. Serralta se lo proponía a Le Corbusier y recibía su reconocimiento. Cravotto que lo lleva consigo como amuleto. Todos vuelven a San Marcos.

El énfasis se pone en la visualidad, y de allí a la geometría. El primer esquema surge del observador que dibuja y es el cuadro del «aire» delimitado por los edificios, que en el alzado se traza, lo que le da sentido. Le Corbusier había hecho el mismo dibujo. En la planta —tomada de Lurçat<sup>36</sup>— Gómez parte de la situación del *campanile*: la aparentemente inevitable centralidad de la torre establece las jerarquías de los trazados. Sin embargo, los vértices de las figuras geométricas rara vez encuentran puntos significativos reales del conjunto.

Ya hemos visto algunos de sus croquis de viaje reproducidos en revistas; sus autocalcos se convierten ahora en los nuevos originales. De la misma clase son los dibujos donde se analizan el Campidoglio y la Capilla Sixtina. Gómez avanza en el tiempo histórico para encontrarse con Palladio y, finalmente, con el «Hotel de los Inválidos». Encontramos la particular significación de este último en un libro de su propiedad, cuyos volúmenes se conservan de su biblioteca, firmados y fechados en 1927. Se trata de *Éléments et théorie de l'architecture*, de Julien Guadet, una quinta edición cuidadosamente conservada, aunque con algunos subrayados en lápiz. La figura n.º 33 de la planta de techos de los «Invalides», de la página 121, está sobredibujada con un trazado regulador, posiblemente hecho en los tiempos del Etno Club, o antes. El propio Gómez recuerda en la entrevista de 1975 haber provocado la ira de su maestro Carré con estos *tracés régulateurs* de los que el francés desconfiaba.

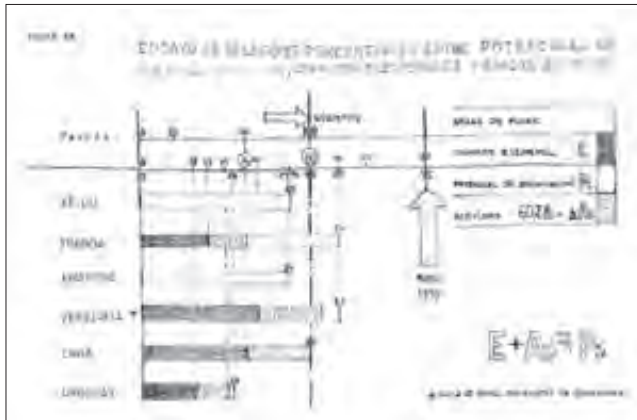
[Un comentario más al respecto de Guadet. Algunos colaboradores del Taller Serralta invocaban repetidamente a fines de los años ochenta, adjudicándosela a Le Corbusier, y supuestamente transmitida por el propio Serralta, una frase: «La simplicité, toujours la simplicité!». Esto fue reproducido en un escrito inédito de Nelson Bayardo<sup>37</sup>, en el que no aclara la procedencia. En realidad, es un comentario de Julien Guadet (página 122, a vueltas de la fig. 33) a propósito de esa planta de techos de los Inválidos que Gómez rescata minuciosamente de su





«Variación de la antinomia capitalismo – socialismo (del capitalismo al socialismo)», preparatorio del dibujo para matriz, ca. 1970. Inédito.

«Grado de socialización en países significativos (parámetros geo políticos)», preparatorio del dibujo para matriz, ca. 1970. Inédito.



«Ensayo de relaciones porcentuales entre potenciales de socialización, cómputos electorales y grados de poder», preparatorio del dibujo para matriz, ca. 1970. Inédito.

experiencia estudiantil, seguramente repetida de forma obsesiva en su Taller y en el ITU, y esparcida por la Facultad montevideana como un proverbio popular.]

Inevitablemente aparece Le Corbusier, representado por un proyecto que obsesionó a Gómez por mucho tiempo —el *Mundaneum*— y el Modulor de 1949. Parece una escasa contribución.

La serie finaliza con obra propia: cuatro casas (la Souto, una casa nunca antes mencionada que aparece bajo el rótulo de «vivienda económica», la casa Delgado de La Paloma y la «villa» Mendoza), los trazados reguladores de la planta del Palacio Legislativo de Ecuador y subiendo la escala, del plan de Punta del Este y de la propuesta para la Avenida Agraciada de Montevideo.

En la segunda parte de este capítulo Gómez analiza el uso de  $\Phi$  en la pintura a través de pocos (ocho) ejemplos universales a lo largo de la historia, y remata con el estudio de algunos cuadros de los pintores uruguayos Pedro Figari y Joaquín Torres García. El texto de base es el de Charles Funck-Hellet<sup>38</sup>, contemporáneo del *Número de Oro* de Ghyka. La crítica que hace de las obras de los pintores uruguayos es ciertamente audaz: «Sin ningún ánimo crítico (...) puede citarse que tanto Figari como Torres hayan extraviado el mayor contenido de síntesis para sus ideas, dentro del complejo práctico que le ofreciera ya el naturalismo descriptivo del primero como la abstracción, también descriptiva —en su sentido— del segundo»<sup>39</sup>. En el caso de Torres García la superposición de la geometría analítica de Gómez parece algo redundante, dada la explícita utilización, obvia y presente, de la estructuración geométrica de sus «constructivos». Solamente la incomodidad de una simetría axial pudo provocar una reflexión semejante; la sensibilidad visual parece confirmarse.

Pero, ¿acaso el mensaje no iría a los arquitectos seguidores del pintor, que pronto generaron una corriente antirracionalista poderosa, más bien romántica a pesar de la geometría, o apoyándose en el «otro» Torres, el primitivista, *noucentista* en el fondo?

El Núcleo SOL (homologado por Rafael Lorente Escudero), ya mencionado, apoyándose en un Vilamajó ya mítico, en un Leborgne ciertamente miserioso y rescatando a un conflictivo Mario Payssé Reyes —ya alejado de la Facultad— comenzaba a construir en los sesenta la alternativa a la hiperracionalidad.

[Gómez acostumbraba generar mensajes indirectos. En la página 44 hablaba de Le Corbusier, sin mostrar ninguna pintura, pero mencionando

«ejemplos que maneja en su obra última»; esta es, si nos tomamos el trabajo de leer la nota 45, al fin del capítulo, *Le Modulor* de 1950. No es un error. Serralta habría renunciado al ITU por una apreciación inconveniente de su director.]

El capítulo tres se refiere a un tema de larga tradición pitagórica, los sonidos y la música, y termina sumando un análisis del cine de Eisenstein, apoyado en sus propios criterios. Con esto se cierra lo que respecta a la medición del *tempo* en las obras de arte, integrándose a la geometría neopitagórica mediante el recurso de la graficación lineal de las duraciones, y los énfasis en los momentos culminantes de la trama argumental (lo que ciertamente está en el propio Eisenstein).

De allí en adelante se sucede una serie de capítulos donde el ansia de geometrizar escora peligrosamente la consistencia del texto. Recapitemos: «La sensibilidad económica», en el que se hace necesaria una historia de la economía para aproximar las nuevas maneras de medir «su sensibilidad»; «Entre la estética y la economía», donde ya se utiliza el estado teórico construido en el capítulo anterior, y se avanza en cuestiones demográficas; «Sensibilidades superestructurales (1). (La Superestructura del Sistema Estética- Economía)», etcétera.

En el siguiente capítulo, «Sensibilidades superestructurales (2). (La Sensibilidad Política)», finalmente se construye una suerte de prospectiva político-electoral a base de percentiles de la sensibilidad, en una supuesta tendencia al socialismo, considerado inevitable. La situación electoral de «Chile, Francia y Argentina, producidos con singular simultaneidad [1973] e incuestionable representatividad del fenómeno socializante que se ha analizado» constituye, al margen del fracaso electoral de la unión de la izquierda uruguaya de 1971 y de la situación política explosiva que en un mes llevaría el país a la dictadura (y en poco tiempo a Chile y Argentina), las «pruebas» que cierran el libro. La historia se encargó de falsarlas.

## NOTAS

- 1 CRAVOTTO, M. (1953): «Exploración en una región arquitectural. Conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria por el Profesor Arquitecto Mauricio Cravotto, en el acto académico celebrado para conmemorar el día del Arquitecto. 27 de Noviembre 1952». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 226 (agosto 1953), 18-23.
- 2 Carta al decano Rodolfo Vigouroux, 3/11/1952. CDI-IHA.
- 3 *Arquitectura* n.º 226, cit.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura*. Sesión n.º 577, 6.
- 6 *Arquitectura* n.º 226, cit.
- 7 En la universidad de Rochester se conserva la correspondencia de Bragdon, donde se verifica el intenso intercambio con Uspenskii; no hay indicios de correspondencia con Cravotto. Bragdon Family Papers, River Campus Libraries, University of Rochester. Disponible en: <http://www.lib.rochester.edu/index.cfm?page=803>. Última consulta: 23/07/2012.
- 8 LIVESEY, G. (1998): *The van der Leeuw house: Theosophical connections with early modern architecture*. University of Calgary. Disponible en: <http://corbu2.caed.kent.edu/architronic/v8n1/v8n105.pdf>. Última consulta: 26/07/2012.
- 9 *Arquitectura* n.º 226, cit.
- 10 ARANA, M., GARABELLI, L.: *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*, cit.
- 11 *Arquitectura* n.º 226, cit.
- 12 (1952): «Brésil». *L'architecture d'aujourd'hui* n.º 42-43, 82-89.
- 13 *Arquitectura* n.º 226, cit.
- 14 CRAVOTTO, M. (1952): 3 informes. Montevideo: «Edición fuera de comercio», Imprenta América.
- 15 MARZOLI, C. Y GNECCHI, F. (1951): «Lo studio delle proporzioni». *Domus* (Milano), n.º 261 (settembre 1951), 14-16.
- 16 LE CORBUSIER (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*, 18. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral. Ejemplar de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Montevideo. Todas las citas se refieren a esta edición.
- 17 SERRALTA, J. (1981): *L'unitor*. Paris: Auteur édition. Ver también SERRALTA, J. Y SERRALTA, CH. (1995): *El Unitor 2*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria y Trilce. En *Le Corbusier le grand* está fechado en 1952, y atribuido a Le Corbusier. Phaidon Press Limited, New York-London, 2008. En *MODULOR 2 Le Corbusier* lo fecha en noviembre de 1950.
- 18 LE CORBUSIER (1950): *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral. Ejemplar de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Montevideo. Todas las citas se refieren a esta edición.
- 19 GHYKA, M. C. (1935): *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. Tome I: les rythmes*. [1ª ed. 1931]; *Tome II: Les rites* (1931). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française. Del mismo autor (1938): *Essai sur le rythme*. Paris: N.R.F. Ejemplares de la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Montevideo.
- 20 *Le Modulor*, cit., 56.
- 21 *Modulor 2*, cit., 18.
- 22 LE CORBUSIER (1976): *Modulor 2*. Barcelona: Poseidón. Existe edición de la misma editorial en Buenos Aires de 1962.
- 23 GROMORT, G. (1944): *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées*. Paris: Vincent, Fréal et Cie (3ª edición).
- 24 Serralta, J.: copia ozalid. CDI-IHA. Traducción del autor.
- 25 *El Unitor 2*, cit., 80-81.
- 26 *El Unitor 2*, cit., 17.
- 27 SAMUEL, F. (1999): «Le Corbusier, Teilhard de Chardin and The Planetisation of Mankind». *The Journal of Architecture* (Londres) Volume 4, Issue 2.
- 28 *El Unitor 2*, cit., 46.
- 29 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1970): *Arquitectura de las comunidades. Teoría del planeamiento territorial. I — Conceptos. II — Técnicas*. Montevideo: Ediciones ITU, Facultad de Arquitectura.
- 30 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1959): *Metodología del planeamiento territorial*. Rosario (Argentina): Centro Regional de Estudios de Vivienda y Planeamiento. Centro de Estudiantes Facultad de Ciencias Matemáticas.

- 
- 31 *Arquitectura de las comunidades, I: Motivaciones docentes*, VII (numeración descendiente).
- 32 Gómez Gavazzo, C. (1973): *De la estética a la economía. I — Una teoría de la sensibilidad humana. II — Hechos y cifras*. Montevideo: Ediciones ITU Facultad de Arquitectura.
- 33 *CEDA* n.º 15, noviembre 1942, 17-24. La nota [3] se refiere a: Emilio Troise. *Materialismo Dialéctico*. Ed. «La Facultad». Buenos Aires.
- 34 *De la estética a la economía*, cit., T. 2, 3.
- 35 GÓMEZ GAVAZZO, C. (1942): *París...*, cit., 17-24.
- 36 LURÇAT, A. (1953): *Formes, composition et lois d'harmonie: Eléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie.
- 37 BAYARDO, N. (s/d): *Prof. Carlos Gómez Gavazzo*. Inédito.
- 38 FUNCK-HELLET, CH. (1951): *Las Pinturas del renacimiento italiano y el número de oro*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- 39 *De la estética a la economía*, cit., T. 2, 49.

---

**1971**

---



## CONCLUSIONES: CONFLUENCIAS CONFLICTIVAS

---

En julio de 1952 la revista *Arquitectura*, dirigida en ese momento por Mario Payssé Reyes, publicó un suelto en la sección «Nuestros colegas» dando noticia, más bien indirectamente, del concurso de la Sinagoga sefaradí. La nota, como se percibe con facilidad, no habla del concurso, sino del arquitecto Gómez Gavazzo. Acompañando su retrato, se escribe: «Arq. C. Gómez Gavazzo, principal gestor del nuevo Plan de Estudios implantado este año en nuestra Facultad y co-autor con los arqs. Basil, Iglesias y Viola del proyecto vencedor del concurso para la Sinagoga de la Colectividad Israelita Sefaradí.»<sup>1</sup> Otras de las notas de esta página entre crónica social y construcción corporativa, informa también de Román Fresnedo, ganador del concurso del Jockey Club de Porto Alegre, del aniversario de la muerte de Carré, de la asunción del nuevo presidente de la Sociedad de Arquitectos, y de la renuncia de Rafael Ruano a su cátedra de proyectos.

Se hace más énfasis en las personalidades notables de los citados que en la explicación de los hechos. La revista no da información de los concursos en sí mismos, y era de esperar que los publicara más adelante, fieles a la tradición. Sin embargo no se menciona hasta 1964, en el número aniversario, que pudo ser el momento de saldar todas estas deudas (como de hecho sucedió con el concurso del Hogar Estudiantil), pero en el que solo se nombraría en la lista de concursos, sin más datos<sup>2</sup>. Por tanto los arquitectos no publicaron las plantas ni los alzados ni perspectiva alguna de ningún premio del concurso del Templo Sefaradí.

Finalmente, el edificio construido fue de factura clásica, con una columnata y otros elementos que imitarían, según sus promotores, a la Sinagoga Portuguesa de Nueva York, diseñada ésta a su vez a inspiración de su homónima de Ámsterdam<sup>3</sup>.

Entre los papeles administrativos de la Facultad se encuentran algunos expedientes que contienen currículums de algunos arquitectos que participaron en el concurso de la sinagoga. En éstos se explicita muy claramente por todos que un gran equipo de seis presentó dos proyectos que ganarían los dos primeros premios. El primero, como se ha dicho





más arriba, firmado por Gómez y colaboradores, alguno participante en el concurso de Quito, como Luis Basil, y el segundo premio, logrado por Justino Serralta y Carlos Clémot.

Los seis terminarían firmando el proyecto ejecutivo que no se construyó, bajo la obvia dirección de Carlos Gómez Gavazzo. En el rótulo de los planos aparece primero Gómez, seguido de los demás en orden alfabético: Basil, Clémot, Iglesias, Serralta y Viola.

Los originales del proyecto definitivo han aparecido entre los papeles de Gómez Gavazzo que Lucio de Souza recuperó en el Instituto de Urbanismo en el año 2013, lo que reafirma la dirección y autoría del que pronto sería el director del ITU. Sin embargo, no fue publicado en la antología que se produjo bajo la dirección de Francisco Nogueira.

La factura del dibujo, a la vez rigurosa y preciosista, es muy identificable con el resto de los proyectos producidos por o bajo la dirección de Gómez: lápiz blando, extraordinariamente exacto, y a la vez ligero en el dibujo de los detalles a mano alzada. No hay duda de quién ha dirigido el trabajo.

Si comparamos el proyecto con los dibujos que conocemos de Serralta y Clémot, las diferencias quedan perfectamente establecidas. Los de éstos siempre han sido densos, cargados inmediatamente con tinta, como algunos años después en el primer anteproyecto para el colegio La Mennais, que ya hemos visto con gestos derivados de Ronchamp y Chandigarh.

La inspiración lecorbusieriana en la sinagoga en cambio no se identifica inmediatamente, aunque hay una atmósfera que lo atraviesa y se generan luces con patios interiores que recuerdan a la casa Curutchet, en construcción en ese momento. Cabe preguntarse si aparte de haber sido un candidato a la dirección de esta obra, Gómez pudo haber estado en conocimiento de sus planos. Por ahora son especulaciones.

Más allá del análisis debido, notemos por ahora una circunstancia que en 1951 era una promesa que fue en parte cumplida. Se reunían en Montevideo los tres arquitectos que habían estado junto al maestro común, Le Corbusier. Reunieron en su entorno otra serie de arquitectos, y trabajaron juntos en proyectos de arquitectura y en el proyecto más ambicioso: el Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo.

A pesar de que se abría una perspectiva optimista, las confluencias se tornaron conflictivas.

Si preguntamos dónde está Le Corbusier en Uruguay, todos evocarán la visita de 1929, tan distante que permite la construcción de mitologías que hemos tratado de desarmar en el primer capítulo. Le Corbusier se fue

convencido de estar en un país donde los alemanes tenían la iniciativa, y así era. Industria, sobre todo infraestructuras y, por tanto, construcción de territorio, involucramiento de ingenieros y arquitectos que empezaban a definir sus propias competencias. La raíz «étnica» común era Alemania, donde los ingenieros encontraban precisión mítica y los arquitectos el principio de la ciencia urbanística, la «urbanología». El afrancesamiento de la *belle époque* comenzaba a ser visto como decadente, literario, amanerado, en contraste con la rudeza del habla germana y la apuesta a la objetividad de la ciencia y la industria, que se sobreentendía. Los avatares de la Segunda Guerra habrían de impactar duramente en estas creencias, obviamente, para terminar estigmatizando todo lo relacionado con Alemania.

Nuestros protagonistas se hicieron en este ambiente. Carlos Gómez Gavazzo, en el proceso de lo francés a lo germánico, encontró en París una contención que no le evitó la deriva hacia lo más duro de la «seudoteoría» de la *grille* CIAM (el calificativo crítico surge de sus propios contemporáneos).

Justino Serralta, ya más vulnerable a la tendencia pero «protegido» por la poesía vilamajosiana, acabaría inundado, atrapado por voluntad propia en la metafísica lecorbusieriana del Modulor.

Carlos Clémot, a pesar de su procedencia francesa, terminaría absorbiendo ávidamente la dureza de la más pura «objetividad» centroeuropea y resistiría a su socio con la geometría más abstracta de Mies van der Rohe.

En 1971 Clémot murió en un accidente, y Serralta no se sentía ya cómodo en el ITU, según él mismo, por diferencias con Gómez\*. Eso fue unos días antes de las elecciones generales, en un ambiente político violento que pronto llevaría a la dictadura y a la persecución de casi todos los personajes que han aparecido en estas páginas.

El Hogar Estudiantil no se concluiría, lo que era evidente. Gómez ya no hacía arquitectura.

---

\* Existe en el archivo del Instituto de Historia [268%7-08] un borrador de carta de renuncia fechado el 18 junio de 1970, donde Serralta plantea la posibilidad de dedicarse exclusivamente al Taller, sin plantear las diferencias con Gómez que recordara en 2005.

## CONFLUENCIA 1 ICONOGRAFÍAS LECORBUSIERIANAS

---

Quien se siente más cercano al universo formal lecorbusieriano es Carlos Gómez Gavazzo, que utiliza sus proyectos como tipos universales, cuyas imágenes reproduce insistentemente, las repite y las muda de un proyecto a otro.



También ha pasado por una experimentación más próxima a la copia cuando, en sus primeras obras y aun tardíamente en los años cuarenta, reproduce los tópicos de las villas de Vaucresson y Stein-de Monzie (Souto, villa en Malvín).

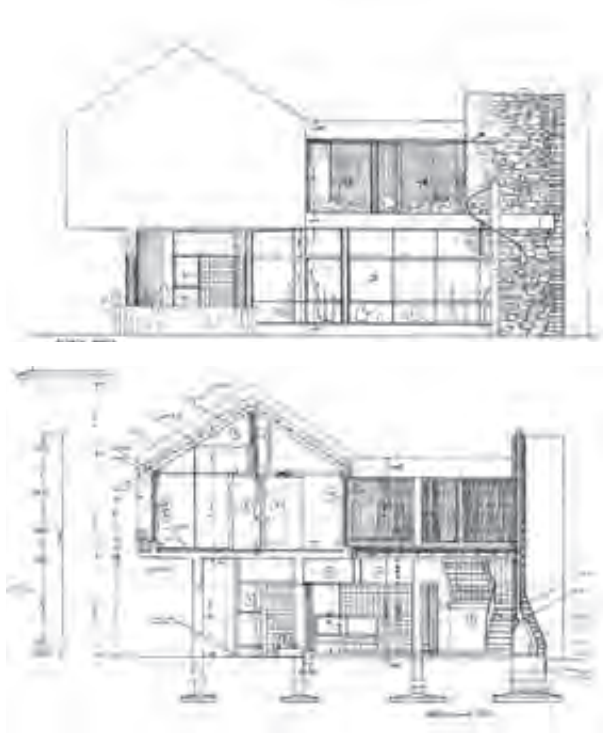
Del *Mundaneum* adopta el zigurat del *Musée Mondiale*, que ubica tempranamente en el Etno Club, y que aparecería literalmente en el proyecto de Punta del Este y en el de La Paloma. Las estructuras en forma de abanico del Palacio de los Soviets asoman en la planta de los proyectos para la Avenida Agraciada, en el concurso de la Biblioteca Nacional y en el Palacio Legislativo de Ecuador.

Estas imitaciones o repeticiones no agotan la reserva creativa de Gómez. Es capaz, aun, de generar mixturas y avanzar en la amalgama de estos elementos con otras fuentes; no debe dejar de insistirse en el filtro brasileño a la obra de Le Corbusier, que, a su vez, es adoptado por los uruguayos.

Entre los trabajos para La Paloma han pasado desapercibidos para los cronistas edificios cuyos documentos no se han perdido. Aun se conservan algunas fotografías de dibujos y de la maqueta de la ampliación del Hotel Cabo Santa María y los planos de un pequeño albergue asociado a las obras del Centro Cívico Religioso. Las obras del hotel fueron realizadas en parte, pero las obras de ampliación de la iglesia quedaron en el papel.

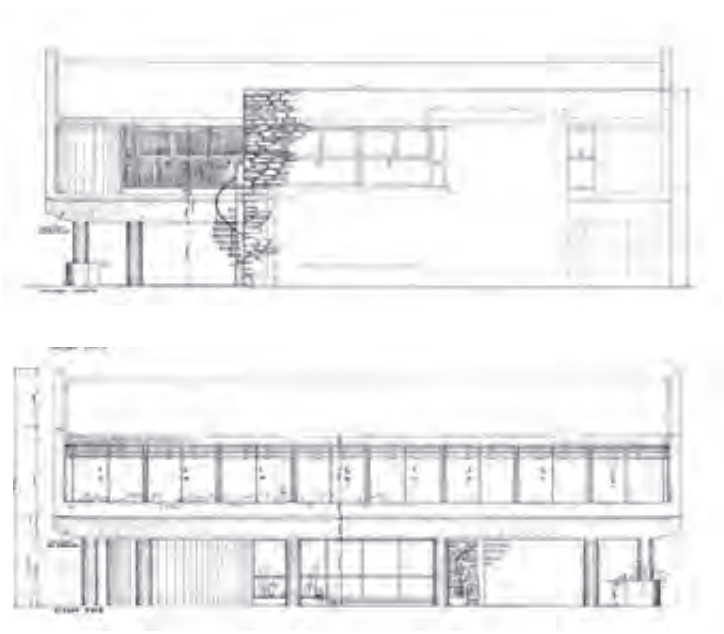
El caso de este alojamiento de escasas ocho habitaciones es especial para considerar el uso de las tipologías lecorbusierianas por los forzamientos a que las somete Gómez. La planta es una reducción literal del

Carlos Gómez Gavazzo:  
Albergue de 8 habitaciones en La Paloma, plantas baja y alta, ca. 1940.  
ITU, FAMU. Inédito.



Pabellón Suizo de la *Cité Universitaire* (1930), uno de los dos edificios de Le Corbusier y P. Jeanneret dibujados por Gómez en 1933. En una visión algo ingenua, es suficientemente llamativa la repetición de la arquitectura que, obedeciendo al mismo programa, se reduce en escala. Pero hay más; en el alzado el volumen de los dormitorios, que en el caso parisino era el volumen más cartesiano del conjunto, se convierte en un «rancho» de tecnología folclórica y alzados laterales depurados, netos. El conjunto termina por ser un collage híbrido, en tanto la síntesis posible entre la estructura de *pilotis* y el artefacto vegetal sobrepuesto se torna difícil. Aun desde nuestra sensibilidad pos posmoderna, desde la que estaríamos dispuestos a admitir estos juegos, el objeto no acaba de construir una sintaxis. Algo parecido pasaba en el concurso para el Palacio de Justicia, muy cercano en el tiempo, donde se trataba de construir una síntesis entre modernidad y métodos tradicionales a base de su yuxtaposición. Justamente lo más atrayente es que están contruidos desde una desprejuiciada racionalidad. Una mirada más atenta a la planta y los detalles constructivos evidencian

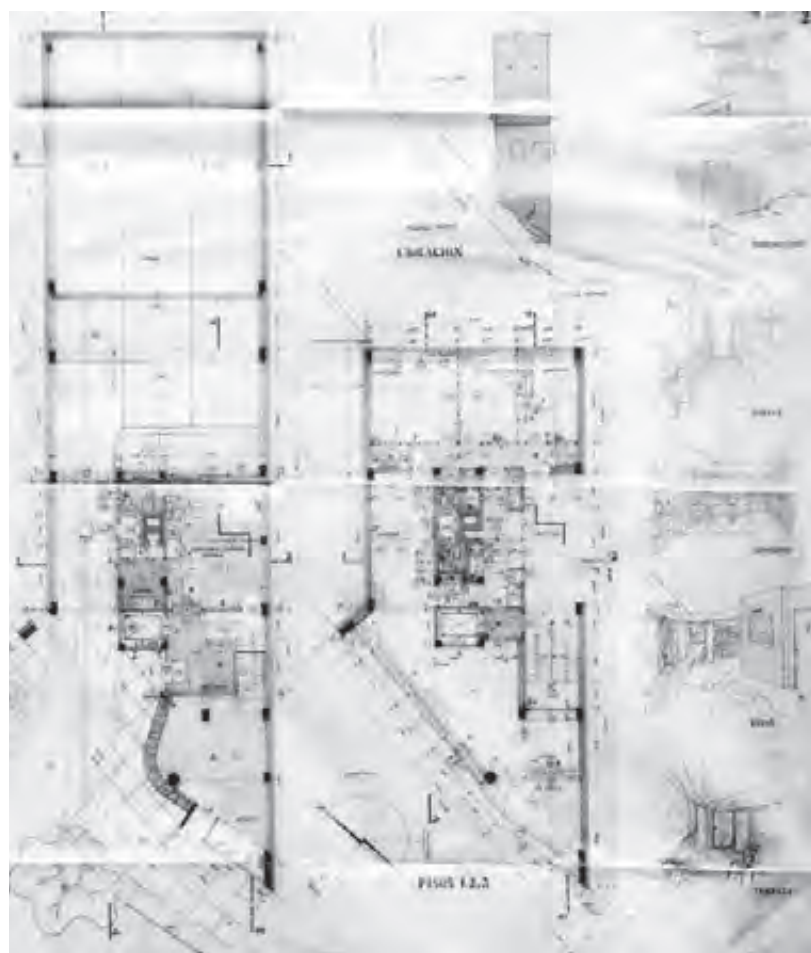
Carlos Gómez Gavazzo:  
Albergue de 8 habitaciones en La Paloma, alzado norte, sección transversal, alzado oeste y alzado este, ca. 1940. ITU, FAMU. Inédito.



un estudio minucioso de la tabiquería de madera, las persianas de cañas y techo de paja, que se «posa» sobre la estructura de hormigón.

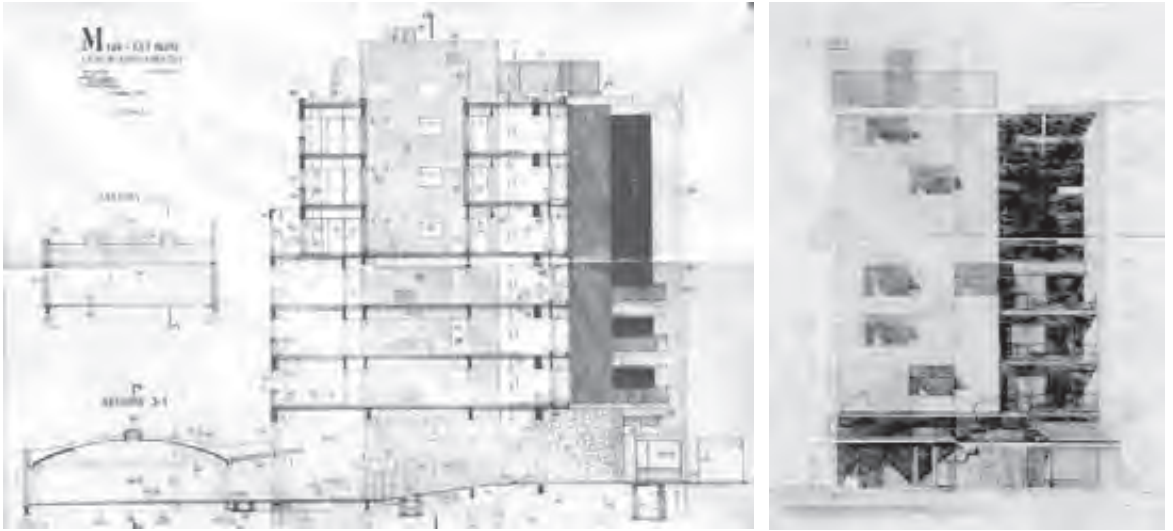
De una parecida lógica está hecho el proyecto para un edificio no construido en la Avenida Centenario de Montevideo, tampoco publicado hasta la fecha. Se trata de una planta muy estudiada en un terreno difícil por el ángulo que se produce en su frente —y a cuya alineación Gómez no renuncia—, con una estructura muy depurada y tabiquería de madera. La fachada consiste, otra vez, en un artefacto sorprendentemente actual: una celosía continua de madera con piezas móviles, alejada medio metro del cerramiento principal, que actúa como un velo de control solar; una suerte de interpretación subtropical de la «respiration exacte», hecho de madera en este caso y de rústicas cañas en La Paloma. Ya era, en su momento, explícitamente ecológica.

Muchos de los planos de Gómez están dibujados a lápiz blando, perfectamente detallados, preciosistas. El color, también a lápiz, es frecuente. Es comprensible aquello que Le Corbusier escribiera en su certificado



Carlos Gómez Gavazzo: edificio Centenario, plantas y croquis, lápiz blando, diciembre de 1949. ITU, FAMU. Inédito.

---



por la estaba en su *atelier*, ya reproducido en el capítulo dos: «Lamento vivamente su partida, ya que es de los que podrían acometer muy fructíferamente el detalle delicado de los métodos constructivos de la arquitectura moderna, estos detalles, estas precisiones (que) son las causas mismas de la vitalidad posible de la arquitectura contemporánea»<sup>4</sup>.

En Serralta y Clémot la imitación o repetición de la iconografía lecorbusieriana es una cuestión de método. Suelen ser los principios de los proyectos, generalmente a cargo de Serralta, que la presenta ciertamente «a la *beaux art*»: planta, fachada principal y perspectiva aérea. Después, la refinación de las formas a cargo de Clémot y sus colaboradores va permitiendo abandonar las anécdotas: simplificando, siempre simplificando, Guadet *dixit*.

La ideología moderna de la no imitación y el antiecléctismo son en esta generación más fuertes que en la de Gómez, formado justamente en la libre disponibilidad de las fuentes. Por esto es más frecuente en Serralta y su socio el recurso a un lecorbusierianismo de segunda generación, como la arquitectura de Niemeyer, Reidy y Lucio Costa, u otras referencias más lejanas, como Mies.

Los lucernarios de Ronchamp se convierten en piezas más «honestas» al eliminar el falso muro doble y dejar la forma abocinada de las pirámides

Edificio Centenario: sección, lápiz blando, diciembre de 1949. ITU, FAMU. Inédito.

Edificio Centenario: borrador de alzado, lápiz y lápiz color, diciembre de 1949. ITU, FAMU. Inédito.



truncas incrustadas en un muro simple; hemos visto en Atlántida una muestra construida por el ingeniero Dieste que copia los elementos figurativos lecorbusierianos del primer proyecto del colegio más desprejuiciadamente que los arquitectos, que terminarían eliminándolos en el proceso.

No evitarían tanto la imitación en los elementos «invisibles» de la arquitectura, como plantas o secciones tipo, que hemos visto en las proporciones de los dormitorios de Marsella, la experimentación espacial de las dobles alturas —también interpretadas vía Niemeyer—, la sección tipo de Chandigarh en los pasillos del La Mennais. En este último, siempre cargado de iconos lecorbusierianos que después se refinan, los balcones se convierten en parasoles, la azotea (rematada al principio en bóvedas sainte-baumianas o posteriormente jardín, como en Marsella) en una sucesión de volúmenes muy discretos: hemiesfera, conos, una cruz voluminosa.

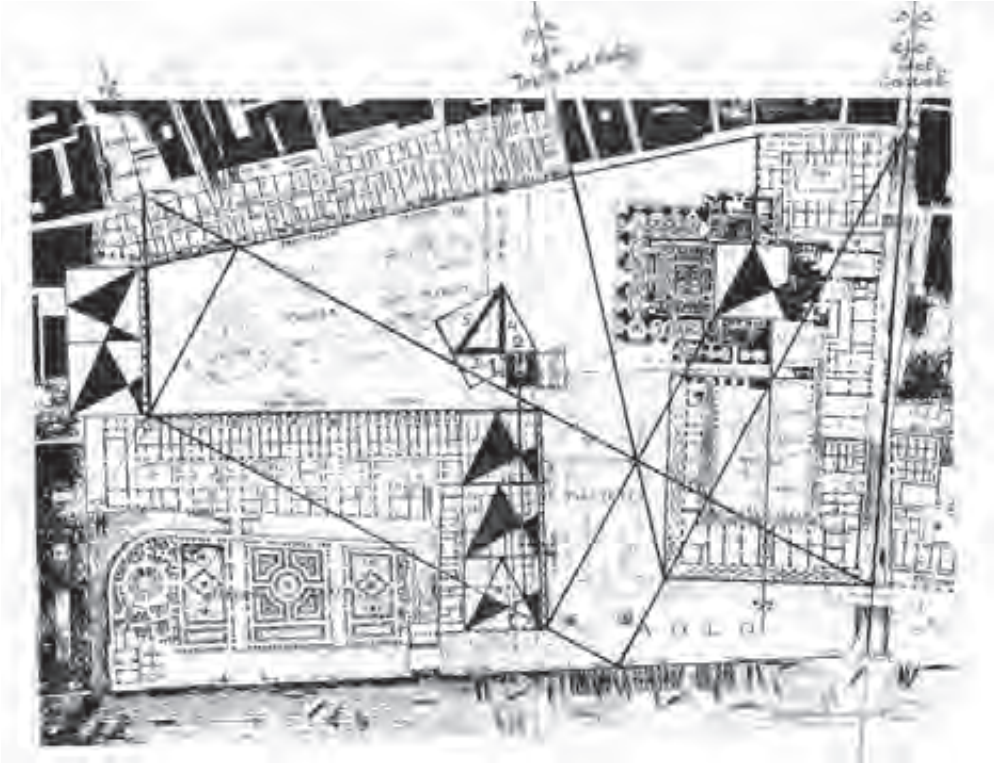
## CONFLUENCIA 2 SAN MARCOS, VENECIA

---

*Cravotto, en Urbanismo, que nos deslumbraba a todos, nos apabullaba con sus clases, algunas de ellas magníficas. Nos daba versiones muy vivas, muy sustanciosas, muy llenas de emoción de las grandes ciudades del mundo, que él consideraba debíamos inevitablemente visitar. Entre ellas, naturalmente, Venecia y París eran sus preferidas. A tal punto que cuando yo fui a París por primera vez en 1947, tuve la sensación de entrar en una ciudad en donde yo había vivido, porque conocía todas sus peculiaridades. Lo mismo ocurrió con Venecia*

*Leopoldo Carlos Artucio (1975)†*

Todos han visitado Venecia, todos han estado en San Marcos. En sus informes de la Beca del Gran Premio Julio Vilamajó la describía morosamente, para concluir: «Es el deseo que el programa veneciano se repita en su esencia, lo que me ha inducido a hablar de la maravilla veneciana y lo que allí fue obra obligada por las condiciones naturales de su emplazamiento, sean pautas directivas razonadas introducidas en el plan director de una ciudad moderna»<sup>6</sup> (aunque esto fuera escrito en Montevideo, según Loustau<sup>7</sup>). Ya hemos comentado cómo la usó en el proyecto de la Facultad de Ingeniería en 1939.



La dirección es ruskiniana; no habían aparecido aún las historiografías que señalaban la obvia evidencia. Pero Ruskin estaba en el ambiente, sus traducciones eran populares y también los comentarios sobre su prédica. Citemos por ejemplo el texto de Ramón Gómez de la Serna publicado en Buenos Aires<sup>8</sup> en 1943, con una selección de escritos que incluían los más preceptivos en materia arquitectónica.

Serralta hará su propia interpretación de San Marcos a través de Georges Gromort —la «historia abreviada»<sup>9</sup> era popular en Montevideo, y de su *Choix de Plans...* tomaría la planta—; munido de la «tetraktys» (ya *tetractor*) detectó las constantes de sus quizás «naturales» (intuitivos, históricamente decantados, finalmente deducidos) trazados reguladores.

Gómez, del que hemos visto cómo «modernizaba» sus fachadas en los dibujos de viaje publicados en la portada de la revista de los estudiantes en 1934, volvería a principios de los setenta a intentar otro trazado regulador de la planta que hemos visto, poco convincente. Su dibujo de la

Justino Serralta: versión final del trazado regulador de San Marcos, Venecia. De *El Unitor* 2, Montevideo.



proporción del marco vacío formado por el Palacio Ducal, la Biblioteca y el suelo, amén de las columnas de San Marcos y San Teodoro, es de 1933, antes de llegar a París.

Mario Payssé Reyes y Guillermo Jones Odriozola la incluyeron en una serie de crónicas de viaje publicadas por el suplemento dominical de *El Día*, con una introducción de Jean Louis Vandoyer (sic; se trata de Jean-Louis Vaudoyer) y la planta de Gromort, a la que agregaban un comentario breve y fotografías de su autoría<sup>10</sup>.

Payssé insistiría en 1940, en una cubierta de *CEDA*, con una fotografía de la «Piazzetta de San Marcos desde el Campanile»<sup>11</sup>. Utilizó el dibujo de Gromort para organizar la planta del Seminario Arquidiocesano de Toledo en el concurso de 1951. Literalmente calcó la plaza para organizar su edificio, finalmente ganador. Aunque es un edificio moderno y otra la escala, coinciden el ángulo de apertura de la *procuratie vecchie* y sistemáticamente uno de cada dos pilares\*.

Podríamos rastrear la presencia obsesiva de San Marcos en la iconografía uruguaya, pero nos sacaría de tema. Repasemos los ejercicios académicos neogóticos (que se resolvían en estilos heterogéneos, por no abusar de la palabra «ecléctico») mostrados anteriormente, la memoria del Palacio Legislativo de Ecuador en Quito de Gómez, etcétera: todos vuelven a Venecia. El recuerdo de la reconstrucción del *campanile* por Gaetano Moretti, encargado de los trabajos de construcción del Palacio Legislativo<sup>12</sup> de Montevideo desde 1913 hasta su finalización en 1925,

---

\* Mary Méndez lo ha descubierto en el transcurso de intercambios de ideas sobre esta tesis y su propia tesis de maestría; agradezco su generosa contribución.

Carlos Gómez Gavazzo: «Plaza de San Marcos. Relaciones geométricas armónicas del Campanile en  $\phi$  y derivadas», dibujo para matriz, ca. 1970. ITU, FAMU.

---

Mario Payssé Reyes: Concurso Seminario Arquidiocesano de Toledo, Canelones, Uruguay. Planta baja del primer grado, 1951. Archivo de la Curia Eclesiástica de Montevideo.

---

sumaba más sentimientos de pertenencia de los arquitectos uruguayos con Venecia, al punto de adjudicar aquella a «un arquitecto uruguayo», en un loco rumor ciertamente chovinista.

Nuestros lecorbusierianos —el maestro ya había estado allí— también habían sucumbido, y solo debía aparecer el hospital de Le Corbusier para cerrar el ciclo.

Aparte de las leyendas surgidas al amparo de una escasísima historiografía, la existencia de un pabellón propio desde 1960 en los jardines de la *Biennale* y la resucitación de los aportes uruguayos a las últimas ediciones parece estar alimentando nuevamente esta corriente veneciana<sup>13</sup>.

### CONFLUENCIA 3 CIENCIA, ARTE, ¿MÍSTICA?

---

El estatus de postulado científico será uno de los objetivos para toda la elaboración teórica de los lecorbusierianos uruguayos. O debería decirse: lograr un estatus científico para las elaboraciones geométricas y matemáticas sobre las disquisiciones en torno a las estructuras urbanas y territoriales (ya poco en el campo de lo objetual arquitectónico) y aun en otros campos más abstractos. En este sentido, es difícil desenredar las corrientes que se mezclan en uno y en otro, en tanto asumen ambos la *grille* CIAM como axioma metodológico y desarrollan sus propias versiones. Gómez la había recibido en 1948 a través de la correspondencia de Antoni Bonet, en una operación poco clara, mientras que Serralta la vería simultáneamente de su fuente original. El encuentro de ambos epígonos uruguayos en 1952 habilitó sin duda una colaboración fructífera, que friccionó a partir de 1968, cuando Serralta inventó sus propias herramientas.

Mientras Gómez separa la arquitectura de la Teoría de la Arquitectura, su ayudante en el ITU pondría toda su energía en producir una teoría para establecer reglas y cánones para todas las escalas del hábitat humano. Finalmente, ambos tratarían de arquitecturizar el universo entero a través de la geometría, donde  $\Phi$  tiene un lugar preeminente, aunque en el constructo de Serralta el número es matemático y escalar —medible—, y en Gómez interpreta procesos metodológicos y desarrollos temporales. En el trabajo de este último hay una escisión entre el universo de lo cotidiano, visible, medible, construible, y las elaboraciones sociológicas que lo conducen a esquemas especulativos.



Justino Serralta: «tan-tango-tor» y «paranolvidar-tor», de una versión de Unitor en rollo, fotocopias color encoladas enrolladas en cartón de papel sanitario, ca. 1990. Cortesía de Carlos Mujica.

Debemos volver a hacer una sinopsis de su accionar a partir de 1952, considerando un período que culmina en 1973, y que adquiere intensidad en el entorno de 1968.

Carlos Gómez Gavazzo está al frente del Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, dirige un Taller y será profesor de Teoría de la Arquitectura en 4.º y 5.º en poco tiempo. Su experiencia con Le Corbusier es anterior al *Modulor*, pero fue el traductor de las conclusiones del CIAM de Atenas y se siente muy cercano al orden de la *grille*, que implanta muy tempranamente (con la aprobación de Scasso) en el Instituto de Urbanismo<sup>14</sup> de Cravotto, durante la ausencia de este por el viaje a la *Triennale* de Milán que comentamos en el capítulo anterior. Su experiencia vital lo lleva a reproducir lo aprendido con Monsieur Carré como profesor, lo andado con Cravotto y Scasso en el diseño urbano y territorial, y sus autores de cabecera son Choisy, Guadet, Ghyka, Borissavliévitch. Escasamente aparece Le Corbusier en las bibliografías de Gómez: *Poésie sur Alger*, *Le Modulor* —nunca *Modulor 2*— y volúmenes de la obra completa. Para Gómez lo arquitectónico y lo territorial todavía están separados por una brecha —disimulada con esfuerzo por él mismo— de carácter epistemológico. Siempre que exista un objeto concreto, independientemente de la escala, su oficio lo lleva a trabajar hasta el más nimio de los detalles. En sus diseños arquitectónicos y en sus proyectos urbanos, las imágenes son siempre reales, los detalles sirven para describir lo constructivo, lo que es comprensible para los edificios y casas, pero llamativo para los proyectos urbanos. En estos llega siempre al diseño de los volúmenes, a la definición detallada de la urbanización: calles, senderos, bordillos, desagües, volumen construable, tipología de edificios públicos. Todo esto en un período de pérdida gradual de definición del objeto urbano en el ámbito internacional. En ese sentido, el esfuerzo es conciliador. Sistemáticamente trabajará con la proporción, aunque en lo territorial/urbano se focalice en lo social, económico y político, siempre buscando —o tratando de generar el camino a— una geometría de lo invisible.

Para el control de la forma urbana —no el programa— mixtura proporciones áureas (Punta del Este, Agraciada) con «ciudad-jardín» (La Paloma), todo de un origen prelecorbusieriano o, en todo caso, no vinculado al viaje de 1933 (Argel y el edificio para Zúrich). Recordemos el Etno Club, en el que ya aparecía Le Corbusier a través del *Mundaneum*, imagen a la que se adscribe tenazmente, más aun que su autor. El lecorbusierianismo de

Gómez se manifiesta sobre todo en la apropiación de sus edificios-tipo de los años veinte y treinta; es fundamentalmente icónico.

En cambio, Serralta —ingresado al ITU en 1952— procede de una más profunda experiencia neopitagórica de Le Corbusier, objetual pero más ambiciosa, abierta a considerar series numéricas más amplias a través del Modulor, referencia inevitable para el resto de su vida. Fue contemporáneo de Xenakis en el *35 de la rue de Sèvres*<sup>15</sup>, que imponía a su vez otros ingredientes para los mismos fines.

En la proximidad de Gómez aprendió las ideas sobre la gran estructura territorial, proveniente de las teorías de Cravotto (lo que se percibe en los dibujos para la red de «aldeas felices», luego transformada en el concepto más «técnico» de «centro-área», en el que Serralta insistiría en el ITU<sup>16</sup> y, finalmente, en su Taller).

A partir de estas concepciones Serralta sobrepondría una visión totalizadora surgida de las lecturas de Teilhard de Chardin que rozaría lo religioso hasta el último de sus días. El libro de cabecera de Serralta es *El fenómeno humano*, libro fundante en la bibliografía teilhardiana, nunca mencionado por Gómez, que cita marginalmente *L'Energie Humaine. Esquisse d'un Univers Personnel* (1962) en la bibliografía de *De la estética a la economía*, donde parece estar evitando coincidir con su más joven colaborador.

El descubrimiento de Teilhard por Le Corbusier es posterior a la partida del arquitecto uruguayo en 1950, según data Flora Samuel<sup>17</sup> basándose en una carta a Andreas Speiser de 1954, lo que no obsta una posible comunicación epistolar en torno a la publicación de *Modulor 2*, pero que no ha sido conservada. Además, tenemos un testimonio del propio Serralta, que en 2005 reconoció haber sido introducido a Teilhard por Eladio Dieste, muy vinculado a grupos de intelectuales católicos. El influjo del humanismo de los cristianos renovadores en Uruguay, no suficientemente estudiado<sup>\*18</sup>, es a simple vista lo bastante poderoso como para suponer un descubrimiento local, al margen de la autoridad lecorbusieriana. El trasfondo de la obra religiosa de Le Corbusier —Sainte Baume, Ronchamp que conocieron directamente, y pronto La Tourette— pudo darles tranquilidad de conciencia en el contexto ideológico crecientemente radicalizado del Uruguay de los sesenta. Ciertamente, esta confluencia es transoceánica.

De aquellas investigaciones sobre el Modulor, y de la urbanística más sociológica del ITU, surge el Unitor y las otras «herramientas» de su

---

\* Mary Méndez presentó su tesis de maestría en la Universidad Torcuato Di Tella el 23 de mayo de 2013, donde avanza en esta dirección: *Divinas Piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965* (inéedita).



Taller. «*Des utiles*», las llamaría Serralta en el libro *L'Unitor*, editado en el exilio en 1981. Esta pieza es un objeto difícil de catalogar como libro en sentido estricto. Se trata de un plegado de cincuenta y cuatro cartulinas impresas en ambas caras, que se abren por un lado exponiendo y explicando las herramientas (*Unitor, programator, comunitor, administrator*) mientras que, por el otro extremo muestran «des dessins libres de l'auteur», una serie de dibujos a tinta, muchos de ellos hechos para *Le Monde*. El modelo es lejano pero inequívocamente lecorbusieriano, también habitual en vanguardias de la posguerra; *Le poème de l'angle droit*<sup>19</sup> puede decirse que es su antecedente, aunque en términos divergentes. Ambos son declaraciones enfáticas, y rotundos en imágenes. Ambos son obras en sí mismas, de artesanía manual (litografías de Le Corbusier, serigrafía —o «planograf», técnica militante<sup>20</sup>— en el caso del uruguayo), de poco tiraje (doscientos cincuenta ejemplares más veinte fuera de comercio en el caso del *Poème*, doscientos ochenta más veinte en el caso de *L'Unitor*), todos firmados, numerados, etcétera. Sin embargo, en Le Corbusier el desborde de la pintura de una técnica manejada con estudiada rapidez termina por embadurnar lo que pudo haber sido una herramienta de precisión. El *Modulor*, en la página cincuenta y cinco, trazado a gruesos gestos, serie roja y azul reducidas a emblemas, parece poco útil, tan solo una reminiscencia de aquella intención de exactitud extrema.

Pero esta pieza no es un recuerdo afectuoso; fue publicada el mismo año que *Modulor 2*. Se hace en el mismo momento en que se publica «l'épure la plus propre, nette, exacte»<sup>21</sup>. La discusión sobre esta simultánea exaltación de la exactitud y su traducción «artística» (manual, afectiva, de circulación reducida, de alto costo) obviamente paralela, rebasa otra vez los límites de lo que se discute aquí, pero nos sirve para entender esta simultaneidad de lo científico con el ataque de lo artístico, lo que Serralta terminará unificando en la «ciens-art», alternativo a la separación programática de su maestro.

En *L'Unitor* la invasión de lo plástico es más recatada, se pasean los pictogramas entre las letras y los números, y finalmente se desbordan en el revés de lo científico: desnudos, sensuales, liberados. En 1981 *L'Unitor* es de naturaleza duplicada.

Más tarde devendrá en fusión inseparable, aleación de ciencia, arte y filosofía, sin dobleces, en forma de rollo toránico y dejando que los sentimientos invadan la racionalidad.



## CONFLUENCIA 4 UN MUERTO POLÍTICO

---

En agosto de 1965 murió Le Corbusier, y se sucedieron los obituarios en periódicos y revistas. Algunos de sus autores son cronistas habituales de los medios, como Ricardo Saxlund en *El Popular*, portavoz del Partido Comunista, o César Loustau, escritor de arquitectura en el diario batllista *El Día* (reformista, socialdemócrata *avant la lettre*, aunque sin renunciar a su paternalismo burgués). También en esta categoría de colaborador, pero más ocasional, encontramos a Leopoldo Carlos Artucio, que escribe en *Marcha* (semanario identificado con la izquierda más intelectual) un artículo sorprendentemente crítico con el fallecido —sobre todo en el contexto de un homenaje póstumo— y con sus seguidores. Mario Payssé Reyes lo hace al año siguiente en la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay tratando de restringirse a la arquitectura, ya canónica, aunque el ambiente lo obliga a posicionarse: «afortunadamente, su buen sentido le evitó caer en el rutinario y gastado léxico marxista»<sup>22</sup>.

Gómez y Serralta son convocados especialmente en su condición de epígonos, el primero en *El País* (un periódico identificado con fuerzas ruralistas y nacionalistas) como referente entrevistado; el segundo en el diario *Época* (de izquierda tercermundista, dirigido por Eduardo Galeano), y también en *CEDA*, la revista de los estudiantes, para responder a Saxlund.

Las brevísimas palabras de Gómez en *El País* fueron en realidad transcritas por un periodista anónimo. Debe aclararse esto ya que es tan sorprendente el giro de la conversación que podría suponerse debida a confusas elaboraciones del cronista:

«El Arq. Gómez Gavazzo, discípulo de Le Corbusier, nos dijo: 'Fue el maestro de todos los arquitectos contemporáneos; de los que fuimos sus discípulos voluntariamente y de sus detractores. De la discusión de sus obras aprendieron y asimilaron mucho.

Su vida puede dividirse en tres etapas. La primera de ellas, desde principio de siglo a 1930 fue un período combativo, de formación y elaboración de la técnica de la arquitectura contemporánea. La segunda, 1930 al 40 fue la concepción de una arquitectura más humana, con un nuevo sentido de organización de los volúmenes y los espacios y de un gran contenido social. De esa época son sus estudios para la planificación de Argel y reconstrucción de la zona portuaria que pueden ser consideradas sus máximas concepciones en materia de planificación. La tercera, de 1940 hasta hoy,

en la que predominan —a la inversa de las anteriores— las realizaciones prácticas sobre las teóricas. De esta etapa es Chandigaar [sic]»<sup>23</sup>.

Esta apología de lo realizado por él mismo hasta llevarlo a la categoría de «máxima concepción» del muerto solo es creíble en un contexto propagandístico: él mismo ha estado ofreciendo sus servicios a diferentes autoridades gubernamentales del país y del extranjero, y fue una oportunidad ser entrevistado en un diario que representaba al partido en el gobierno. Se identificaba, paradójicamente, con la vocación de otros maestros que él no reconocería: Cravotto y fundamentalmente Scasso, del que hemos leído sus discursos en los que instaba a los jóvenes a «ir a las luchas políticas buscando los puestos, para ‘urbanizar’ la acción»<sup>24</sup>, hechos desde «su» puesto en la administración municipal. La diferencia: Le Corbusier buscaba los encargos, la obra, el hacer (y la política es un medio); Scasso, los espacios de poder.

No es menos notable en ese listado la ausencia de Ronchamp —proyecto no digerido por los pitagóricos más contumaces— donde los trazados reguladores pierden disciplina en la organicidad de la forma. Las etapas de la obra del maestro definidas por Gómez están teñidas por su propia biografía. No solo el período más interesante es el que incluye los meses de su visita; no solo es el período donde se producen las obras más humanas y con «más contenido social»: casi como una infantil reacción sentimental, Gómez termina por adjudicar lo más importante para él, la más importante herencia de su maestro, al resto de los mortales.

Contrariamente, Mary McLeod<sup>25</sup> describió ese período como uno de los más oscuros del suizo, ya francés en 1930; ¿estaba confundido Gómez con los devaneos de su maestro con el sindicalismo de derecha francés? Quizás tan confundido como el propio Le Corbusier, como describe Robert Fishman<sup>26</sup>, hablando de una situación entre cómica y espantosa que se produciría en Vichy. McLeod definió sus movimientos como de «sincretismo político», oscilante entre la izquierda y la derecha, aunque finalmente se deje seducir por Pierrefeu. Gómez comparte con Le Corbusier, ciertamente, la pretensión de una técnica «objetiva» que pase por encima de las tendencias ideológicas y lo salve de la «inutilidad» de un compromiso político demasiado definido. Por esto, en la polarización de los setenta, Gómez optaría por mantenerse en el Partido Socialista, exponente en ese momento de una tradición marxista moderada muy erosionada por la izquierda por el Partido Comunista y, aun más allá, por la rebelión armada de los Tupamaros.

La sobrecalentada polémica de Serralta con Ricardo Saxlund terminaría involucrando a Gómez, mencionado por Serralta como pionero en la adopción de la *grille* a partir, precisamente, de 1948, y que Saxlund criticaría cruelmente:

«Son demasiado graves los errores de concepto del artículo citado [se refiere al de Serralta, que criticaba el suyo] como para que, por el contrario al deseo de no polemizar, ‘a distancia’, pueden dejarse pasar por alto algunos de ellos. Así el subjetivismo que lleva a supervalorar la ‘grille’ [ese modesto instrumento artesanal] como una especie de ‘sésamo, ábrete’ del planeamiento. O la alusión a la ‘comunidad’, palabra que por cierto vale distinto según el contenido y que es, por lo menos, sospechable de estar en ese artículo con el mismo sentido que le dan los sociólogos burgueses norteamericanos que, por ejemplo, cita el arq. Gómez Gavazzo en sus textos»<sup>27</sup>.

Saxlund era un teórico comunista que, a pesar de la dura relación con lo soviético (y su estricta dependencia con el realismo), había logrado un espacio en una asignatura —Teoría de la Arquitectura, en 2.º y 3.º— que terminaría desapareciendo en los vericuetos de la lucha por el poder en los sesenta.

La discusión en torno a la apoliticidad, la condición burguesa y otros tópicos del debate ideológico de esos años que recaen sobre la figura de Le Corbusier en la revista *CEDA*, que Emilio Nisivocchia<sup>28</sup> salda quitando la política del menú serraltiano (y focalizando en las analogías con el cosmos teológico de Teilhard), no se cierra con una definición en torno a la figura del maestro suizo, obviamente, y del que difícilmente se conocieran en detalle sus propias evoluciones políticas. Serralta estaba a la izquierda de ambos, muy cerca de las corrientes que hoy llamaríamos radicales: anarcosindicalismo, guerrilla urbana, etcétera. La defensa del «viejo Corbu» es sentimental y colgar su retrato en los salones de la logia revolucionaria un acto de autovalidación, de defensa de las propias raíces que habilitaban aquellos discursos. En el tercer párrafo de su primera contestación a Saxlund, Serralta evoca afectivamente al maestro, y casi insultando, dice:

«‘Ça, ce n’est pas pour les imbéciles’, era una expresión muy corriente de Le Corbusier, para significar su inquietud, en previsión del mal uso que se le pudiera dar a alguna de sus ideas. Es la inquietud de un docente, de un maestro, que está en el mundo ‘para hacer marchar las cosas, porque las cosas no marchan solas’, expresión esta, que me hizo llegar ‘en secreto’, como un regalo de despedida el día que abandoné el taller»<sup>29</sup>.

En 1948, a la llegada de Serralta a París, Le Corbusier estaba borrando de la memoria los esforzados días de propaganda y búsqueda de una autoridad-mecenas<sup>30</sup>. Es altamente probable que en el *35 de la rue de Sèvres* se respirara un ambiente diferente del de los años treinta; Iannis Xenakis, de definida ideología marxista, héroe antifascista con cicatrices visibles, colabora a ello con su mera presencia. Este Le Corbusier que visitan Serralta y Clémot no es el mismo que encontró Gómez antes de la guerra; sus estrategias han cambiado.

Para Serralta fue la primera parada, a partir de la cual se desarrolla y se aleja de su tutor armado de las herramientas que este le había transmitido. En tanto para Le Corbusier sigue siendo un instrumento auxiliar, para su ayudante el *Modulor* se convierte en la medida de todo lo existente (llegando casi al estatuto filosófico), la *grille CIAM* —después de haberse perfeccionado en el ITU— en el método que lo hace todo transparente y que permitiría además, según Serralta en el mismo artículo, dar forma al Plan del 52. Más adelante se ha de desplegar en sus propias herramientas ya con sus colaboradores uruguayos, en los difíciles años a partir de 1968.

Hay un detalle significativo del programa serraltiano: parte de los profesores del Taller eran funcionarios públicos: el primero, su antecesor Alfredo Altamirano, que renunció en marzo de 1960 a su Taller por un conflicto en una huelga que lo involucró como jefe de su sección municipal, lo que ilustra de las relaciones crispadas que se cultivaban en la Facultad de Arquitectura; también Carlos Clémot, que trabajaba en la oficina del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo desde su vuelta de Francia, y otros.

Parece haber una convicción en que el poder ha de ejercitarse; él mismo fue llamado a trabajar con el arquitecto Walter Pintos Risso (Ministro de Obras Públicas del gobierno del Partido Colorado, desde 1967 a 1972) y aceptó. La condición mutua de arquitectos pudo limar las ya claras diferencias políticas, ayudar a superar las prevenciones y ceder a la tentación de penetrar la administración.

Sin embargo, la realidad fue más fría. Los hijos de Serralta se involucraron con las corrientes revolucionarias más radicales. Su hijo Charles fue apresado y estuvo confinado durante la dictadura, sus hijas se exiliaron sucesivamente en Argentina, el Chile de Allende y, finalmente, en Francia. Cuando él mismo tomó el camino del exilio ¿debemos decir que «regresó» a Francia?

## NOTAS

- 1 ANÓNIMO (1952): «Nuestros colegas». En *Arquitectura* (Montevideo), n.º 224 (julio 1952), 16.
- 2 ANÓNIMO (1964): «Concursos. 1957-1964». *Arquitectura* (Montevideo), s/numerar (239) (noviembre 1964), s/paginar, 44º al 48º folios.
- 3 MOSKOVICZ, J. (2011): «Comunidad Israelita Sefaradi del Uruguay». En <http://jai.com.uy/?Q=articulo&ID=168> (1 de febrero de 2011), última consulta 16/2/14.
- 4 LE CORBUSIER: Certificado..., cit. Traducción del autor y Sylvia Griñó.
- 5 *Arquitectura* n.º 254, cit., 13.
- 6 VILAMAJÓ, J., cit. en LOUSTAU, C. J.: *Vida y obra de Julio Vilamajó*, 98.
- 7 *Ibidem*, 86.
- 8 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1943): *John Ruskin*. Buenos Aires: Poseidón.
- 9 GROMORT, G. (1923): *Histoire abrégée de L'Architecture de la Renaissance en Italie*. Paris: A. Vincent (nouvelle édition); lámina 56.
- 10 JONES ODRIOZOLA, G. y PAYSSÉ REYES, M. (1939): «Venecia». *El Día. Suplemento dominical* (Montevideo), n.º 325 (2 de abril 1939), 2-3. Con un fragmento de «Italia, desde los Alpes a Siena» de Jean Louis Va[u]doyer. La foto de la carátula del suplemento es de los autores.
- 11 PAYSSÉ REYES, M. (1940): «Piazzetta de San Marcos desde el Campanile» (fotografía). *CEDA* (Montevideo) n.º 12, (setiembre 1940), cubierta.
- 12 BAUSERO, L. (1987): *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Imprenta Rosgal SA (2ª edición).
- 13 ANÓNIMO (2010): «El pabellón uruguayo en Venecia busca apoyo. El emblemático edificio necesita ser refaccionado». *El País* (Montevideo), viernes 20 de agosto de 2010. Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/100820/pespec-509583/espectaculos/El-pabellon-uruguayo-en-Venecia-busca-apoyo/>. Última consulta: 13/04/2012. LIVNI, P. Y CARRASCO, G. (2012): *Panavision: prácticas diversas, miradas comunes*. Montevideo: Facultad de Arquitectura.
- 14 *Boletín informativo del Instituto de Urbanismo* (Montevideo), n.º 1, 1951.
- 15 XENAKIS, I. (2009): *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal.
- 16 Testimonio de Edgardo Martínez, arquitecto e investigador del ITU.
- 17 SAMUEL, F., cit.
- 18 TERRA, J. P. (1995): *Obras*. Montevideo: CLAEH.
- 19 LE CORBUSIER (2006): *Le poème de l'angle droit*. Madrid: Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier.
- 20 E-mail de Charles Serralta, 10/2012.
- 21 *Modulor 2*, cit.
- 22 ANÓNIMO (1965): «Murió un genio: Le Corbusier». *El País* (Montevideo), 28 de agosto de 1965. Incluye «Opinión Valiosa: El Arq. Carlos Gómez Gavazzo...».
- ANÓNIMO (agencia UPI) (1965): «Le Corbusier». *El Día* (Montevideo), 28 de agosto de 1965, 3.
- SERRALTA, J. (1965): «Le Corbusier. El viejo portentoso que murió en el mar». *Época* (Montevideo) 29 de agosto de 1965, 7.
- FEJO (seudónimo) (1965): «El Hombre». *Acción* (Montevideo) 29 de agosto de 1965, 2.
- BAYARDO, N. (1965): «Ha muerto Le Corbusier». *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo) n.º 6 (agosto 1965), 4-6.
- ARTUCIO, L. C. (1965): «Le Corbusier, una vida de pasión». *Marcha* (Montevideo), 3 de setiembre 1965, 10 / 18.
- SAXLUND, R. (1965): «Le Corbusier: la muerte de un genio de la forma arquitectónica». *El Popular* (Montevideo), 3 de setiembre 1965.
- LOUSTAU, C. J. (1965): «Uno de los «grandes» de la arquitectura moderna: LE CORBUSIER». *El Día, Suplemento dominical* (Montevideo), 19 de setiembre 1965, 6-7.
- SERRALTA, J. (1965): «Le Corbusier: primer arquitecto de comunidades». *CEDA* (Montevideo), n.º 29 (diciembre 1965), 49-54.
- PAYSSÉ REYES, M. (1966): «Le Corbusier, el arquitecto del siglo». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 241, mayo 1966, 2-4.
- SAXLUND, R. (1966): «Le Corbusier: la muerte de un genio de la forma arquitectónica». *CEDA* (Montevideo), n.º 30 (octubre 1966), 50-55.
- 23 *Murió un genio: Le Corbusier*, cit.
- 24 SCASSO, cit.

- 
- 25 MCLEOD, M. C. (1985): *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy*, Princeton University Ph. D. (inédito).
- MCLEOD, M. C. (1980): «Le Corbusier and Algiers». *Oppositions* n.º 19/20, 1980.
- 26 FISHMAN, R. (1979): *L'utopie urbaine au XXe siècle. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Traducción del inglés de P. Guillitte. Bruselas: Pierre Mardaga. Cap. 26: «Vichy», 183-188.
- 27 SAXLUND, CEDA n.º 30, cit.
- 28 NISIVOCCIA, E. (2005): «Les uruguayens. Le Corbusier, la política y la arquitectura en los sesenta». *dEspacio* (Montevideo) n.º 2, 137.
- 29 SERRALTA, CEDA n.º 29, cit.
- 30 FISHMAN, cit.



---

**BI  
BLIO  
GRA  
FÍA**

---





## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Se incluyen los textos citados y se agregan libros de contexto existentes en las bibliotecas de las facultades de Arquitectura e Ingeniería de Montevideo en el periodo estudiado.

En 1950 se hizo un inventario con motivo de la mudanza al edificio nuevo de la Facultad de Arquitectura. En este aparecen ediciones tempranas de autores como Heinrich Tessenow, Bruno Taut, Ludwig Hilberseimer, Alexander Klein, Werner Hegemann, Gastón Bardet, Patrick Abercrombie y otros, hoy perdidos. En la lista se incluyen los que aún se conservan.

- (1987): *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. Barcelona: CRC. Galería de arquitectura.
- (1993): *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992*. Montevideo: Editorial Dos Puntos.
- (1995): *Mauricio Cravotto, 1893-1962*. Montevideo: Monografías Elarqa n.º 2, Dos Puntos, en coedición con MVOTMA e IMM.
- (1997): *Diez. Una década de arquitectura universitaria*. Montevideo: Universidad de la República, Dirección General de Arquitectura.
- (2001): *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- (2004): *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra. T6 Ediciones S.L.
- (2004): *Lorente Escudero*. Montevideo: Editorial agua;m.
- (2008): *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra. T6 Ediciones S.L.
- AALTO, A. (1977): *La humanización de la arquitectura*. Madrid: Tusquets.
- ROCA ROSELL, F. (editor) (1975): *AC / GATEPAC 1931-1937*. Barcelona: Gustavo Gili. Edición facsímil.
- ALEMÁN, L., APOLO, J.C. Y KELBAUSKAS, P. (2006): *Talleres, trazos y señas*. Montevideo: Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- ALEMÁN, L. (2012): *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- ÁLVAREZ, F. Y ROIG, J. (curadores) (1996): *Antonio Bonet Castellana 1913-1989*. Barcelona: COAC.
- (1999): *Bonet Castellana*. Barcelona: Colección Clásicos de Diseño, Santa y Cole, UPC, CED.
- AMARAL, A. Y SERRONI, J.C. (1978): *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ARANA, M. (1999): *Escritos*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental.
- Y GARABELLI, L. (1991): *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- ARENAS, M. Y AZARA, P. (curadores) (1986): *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Area de Cultura. Publicacions.
- AROCENA, J., MARSIGLIA, J., REBOLLO, E. Y CAPANDEGUY, D. (2006): *La Paloma, departamento de Rocha. Una sociedad en busca de sí misma*. Montevideo: Instituto de Estudios del Desarrollo Regional y Local (Universidad Católica del Uruguay Dámaso Antonio Larrañaga).
- ARTUCIO, L. (1971): *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- BAUSERO, L. (1987): *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Imprenta Rosgal SA (2ª edición).
- BAYÓN, D. Y GASPARINI, P. (1977): *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: UNESCO, BLUME.
- BERGSON, H. (1920): *L'energie spirituelle*. Paris: s/d.
- (1928): *Matière et memoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris: Félix Alcan (5ª edición).
- (1934): *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. Paris: Félix Alcan.
- (1943): *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada (Paris: Félix Alcan, 1929).

BIBLIOGRAFÍA  
TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

- BOESIGER, W. (Ed.) (2006): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète 1929-1934*. Basilea: Birkhauser [5ª edición facsimilar, edición original: Zurich 1934].
- BOESIGER, W. (1953): *Le Corbusier. Œuvre Complète. 1946-1952*. Zurich: Editions Girsberger.
- (1957): *Le Corbusier. Œuvre Complète. 1952-1957*. Zurich: Editions Girsberger.
- BONTA, J. P. (1963): *Eladio Dieste*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- BORISSAVLIEVITCH, M. (1926): *Les théories de l'architecture: essai critique sur les principales doctrines relatives a l'esthétique de l'architecture*. Paris: Orphiline.
- (1952): *Le nombre d'or l'esthétique scientifique de l'architecture*. Paris: Orphiline.
- (1954): *Traite d'esthétique scientifique de l'architecture* [2 volúmenes]. Paris: Orphiline.
- BOTTONI, P. (1938): *Urbanistica*. Milano: Ulrico Hoepli.
- BRUAND, Y. (1981): *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- BRUNNER, K. H. (1939): *Manual de urbanismo*. Bogotá: Concejo Municipal de Bogota.
- CALZA, G. Y BECATTI, G. (1956, 3ª edición): *Ostie*. Roma: Ministero della pubblica istruzione. Direzione generale delle antichità e belle arti. Itinéraires des musées et monuments d'Italie
- CARBONELL, G. (1987): *Eladio Dieste: la estructura cerámica*. Bogotá: Escala.
- CARMONA, L. Y GÓMEZ, M. J. (1999): *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- CERDÁ, I. (1867): *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* [3 volúmenes]. Madrid: Torija.
- CHEBATAROFF, J. F., GARCÍA MIRANDA, R. Y RISSO, M. R. (1983): *Cronología y ubicación de obras arquitectónicas en Montevideo*. Montevideo: Facultad de Arquitectura.
- CHOISY, A. (1899): *Histoire de l'architecture* [2 volúmenes]. Paris: Gauthier-Villars.
- CIRLOT, J. E. (1950): *El arte de Gaudí*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Cohen, J.-L. (2008): *Le Corbusier le grand*. New York - London: Phaidon Press Limited.
- COLLECTIF LA VILLETTE (2004): *Le Corbusier. La nature*. Paris: Editions de la Villette.
- CRASEMAN COLLINS, CH. (2005): *Werner Hegemann and the Search for Universal Urbanism*. New York: W. W. Norton & Company.
- CRAVOTTO, M. (1952): *3 informes*. Montevideo: «Edición fuera de comercio», Imprenta América.
- DAGUERRE, M. (curadora) (2003): *Eladio Dieste 1917 - 2000*. Milán: Electa.
- DE LAPUERTA, J. M. (1997): *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)*. Madrid: Celeste ediciones.
- DEL REAL, P. Y GYGER, H. (editores) (2012): *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*. New York / London: Routledge.
- FISHMAN, R. (1979): *L'utopie urbaine au XXe siècle. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Traducción del inglés de P. Guillitte. Bruselas: Pierre Mardaga.
- FOGO VILA, J. C. (2009): *Los espacios habitados de Rafael Alberti*. Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti.
- FOX WEBER, N. (2008): *Le Corbusier: a life*. New York: Alfred A. Knopf.
- Frampton, K. (1987): *Le Corbusier*. Madrid: Akal, 2000, 2002 (ed. francesa 1997).
- FUNCK-HELLET, CH. (1951): *Las Pinturas del renacimiento italiano y el número de oro*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1981): *La casa popular en España. Prólogo de Antonio Bonet Correa*. Barcelona: Gustavo Gili. Facsímil de la edición de 1930.
- GARCÍA MORENTE, M. G. (s/d, ca. 1943): *La filosofía de Henri Bergson*. Montevideo: Claudio García & cia.
- GARRIDO, H. V. y otros (2007): *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de Vivienda.
- GATTI, P. Y ALBERTI, M. (2009): *Juan Antonio Scasso*. Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- GHYKA, M. (1927): *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paris: Gallimard.

- (1931): *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale: les rites (V. 2)*. Paris: Nouvelle Revue Française.
- (1935): *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale: les rythmes (V. 1)*. Paris: Nouvelle Revue Française.
- GHYKA, M. (1953): *Essai sur le rythme*. Buenos Aires: Poseidón.
- GHYKA, M. (1977): *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires: Poseidón.
- GIEDION, S. (1941): *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge; London; Oxford: Harvard University Press; Humphrey Milford; University Press.
- GIEDION, S. (1951): *CIAM. A decade of new Architecture / Dix Ans d'Architecture contemporaine*. Zúrich: Girsberger.
- GIURIA, J. (1955, 1958): *La arquitectura en el Uruguay* (4 volúmenes). Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1943): *John Ruskin*. Buenos Aires: Poseidón.
- GÓMEZ GAVAZZO, C. (s/d): *Estructuras urbanas*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1953): *La reorganización del transporte colectivo de la ciudad de Montevideo*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1959): *Metodología del planeamiento territorial*. Rosario (Argentina): Centro Regional de Estudios de Vivienda y Planeamiento. Centro de Estudiantes Facultad de Ciencias Matemáticas.
- (1960): *Desarrollo y acondicionamiento del territorio Nacional*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1960): *El centro de gobierno nacional: acotaciones para el plan Director de la ciudad de Montevideo, 1957*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1963): *Posible medición de las concentraciones y expansiones territoriales de la comunidad*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1964): *Arquitectura de las comunidades: teoría del planeamiento territorial* (2 volúmenes). Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1966): *Geografía y planeamiento urbano-rural*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1970): *Arquitectura de las comunidades. Teoría del planeamiento territorial. I - Conceptos. II - Técnicas* (2 volúmenes). Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1972): *Investigación urbana*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- BLANCO, A. Y SERÉ, F. (1972): *El sistema de transportes colectivos de Montevideo: estudios para un informe a la Intendencia Municipal de Montevideo sobre procedimientos para fijar costos operacionales promediales entre empresas y de posibles tarifas diferenciales*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- GÓMEZ GAVAZZO, C. (1973): *De la estética a la economía. I - Una teoría de la sensibilidad humana. II - Hechos y cifras* (2 volúmenes). Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- (1987): *Movilidad locacional de la población: una contribución a la teoría de la movilidad*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, ITU.
- GOODWIN, P. L. Y SMITH, G. E. K (1943): *Brazil Builds, architecture new and old 1652 - 1942*. New York: The Museum of Modern Art.
- GOYTIA, N. Y MOISSET DE ESPANÉS, D. (2003): *Eladio Dieste. La alta tecnología de un mundo en desarrollo*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.
- GREMENTIERI, F. Y SHMIDT, C. (2010): *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- GROMORT, G. (1923): *Histoire abrégée de L'Architecture de la Renaissance en Italie*. Paris: A. Vincent (nouvelle édition).
- (1944): *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées*. Paris: Vincent, Fréal et Cie (3ª edición).
- GUADET, J. (s/d, ca. 1909): *Eléments et théorie de l'architecture* (4 volúmenes). Paris: Librairie de la Construction Moderne (5ª edición).
- GUTIERREZ, R. (1983): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- TARTARINI, J. Y STAGNO, R. (2007): *Congresos panamericanos de arquitectos 1920-2000*. Buenos Aires: CEDODAL, FPAA.

## BIBLIOGRAFÍA

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

- GUTIERREZ, R. y otros (2009): *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: CEDODAL, Facultad de Arquitectura / Universidad de la República.
- HILBERSEIMER, L. (1956): *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- HOEBER, F. (1913): *Peter Behrens*. Munchen: G. Muller und E. Rentsch.
- HOWARD, E. (s. d.): *Garden cities of tomorrow* [sic]. London: Faber and Faber [1902].
- JACOB, R. (1991): *1915 -1945: las otras dinastías*. Montevideo: Proyección.
- JACOB, R. (2000): *La químera y el oro*. Montevideo: Arpoador.
- (2006): *Brevísima historia del partido ruralista*. Montevideo: Arpoador.
- JIMÉNEZ TORRECILLAS, A. y otros (1996): *Eladio Dieste: 1943-1996* (2 volúmenes). Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- JOHNSON, PH. (1947): *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art.
- KATZENSTEIN, E., NATANSON, G. Y SCHVARTZMAN, H. (1985): *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio editora.
- LAHUERTA, J. J. (2011): *Le Corbusier*. Milan: Electa Mondadori.
- LE CORBUSIER (s/d): *Vers une architecture*. Paris : G. Crès [1923].
- (s/d): *Urbanisme*. Paris : G. Crès [1924].
- (1925): *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: G. Crès.
- (1925): *Almanach d'architecture moderne*. Paris: G. Crès.
- (1926): *Hacia una arquitectura* (traductor Luis A. Romero). Buenos Aires: F. Conti.
- (1930): *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: G. Crès.
- (1937): *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides*. Paris: Librairie Plon.
- (1938): *Des canons, des munitions: merci, des logis. Pavillon des temps nouveaux*. Paris: L'architecture d'aujourd'hui.
- y DE PIERREFFU, F. (1942): *La maison des hommes*. Paris: Plon.
- LE CORBUSIER (1946): *Maniere de penser l'urbanisme*. [s.l.]: Architecture d'aujourd'hui.
- (1946): *Propos d'urbanisme*. Paris : Bourrellet.
- (1948): *U. N. Informe de la comisión del cuartel general, en la segunda parte de la primera sesión de la asamblea general de las Naciones Unidas*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- (1948): *Grille CIAM d'urbanisme: Mise en application de la charte d'Athènes*. Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de Ascoral.
- (1950): *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.
- (1950): *Poésie sur Alger*. Paris: Falaize.
- (1950): *L'unité d'habitation de Marseille*. Mulhouse: Le Point.
- LE CORBUSIER (1955): *Le Corbusier: architecte du bonheur. L'urbanisme est une clef*. Paris: Les presses d'île de France.
- (1955): *Modulor 2. 1955 (le parole est aux usagers) Suite de «Le Modulor» «1948»*. Paris: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Collection Ascoral.
- (1956): *Les plans de Paris*. Paris: Minuit.
- (1957): *La charte d'Athènes*. Paris: Minuit. Primera edición (1938): Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste.
- (1959): *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito. Edición francesa (1943): *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*. Paris: Éditions Denoël.
- (1960): *Mi obra. Prólogo de Maurice Jardot*. Buenos Aires: Nueva Visión. Edición francesa (1960): *L'Atelier de la recherche patiente*. Paris: Vincent Fréal.
- (1962): *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito.
- (2006): *Le poème de l'angle droit*. Madrid: Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier (1955).
- LEMOS, C. (1979): *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP.
- LIERNUR, J.F. (2008): *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- LIERNUR, J.F. Y PSICHEPIURCA, P. (2008): *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Bernal; Prometeo 3010.
- LISSITZKY, E. M. (1930): *Russland: die rekonstruktion der architektur in der sowjetunion*. Wien: Schroll.
- LLOBET I RIBEIRO, X. (2007): *Hilberseimer y Mies. La metrópoli como ciudad jardín*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- LORENTE MOURELLE, R., VELÁZQUEZ, C. M. Y GAETA, J. C. (1993): *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992*. Montevideo: Dos Puntos.
- LOUSTAU, C. J. (1994): *Vida y obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Dos Puntos.
- (2010): *La arquitectura del siglo XX en el Uruguay (2 volúmenes)*. Montevideo: Autoedición / Abitab.
- LUCCHINI, A. (1989): *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro segundo: modalidades renovadoras*. Montevideo: Facultad de Arquitectura; Universidad de la República; Instituto de Historia de la Arquitectura.
- (1970, circa): *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura.
- LURÇAT, A. (1953): *Formes, composition et lois d'harmonie: Eléments d'une science de l'esthétique architecturale* [5 volúmenes]. Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie.
- MAZZINI, E. Y MÉNDEZ, M. (2011): *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Departamento de Publicaciones- Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR).
- MCLEOD, M. C. (1985): *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy*, Princeton University Ph. D. Inédito.
- MEDINA WARBURG, J. (2005): *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien (1918-1936). Dialog - Abhängigkeit - Polemik*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- MÉNDEZ, M. (2012): *Divinos modernos. Tesis de maestría en Historia y cultura de la arquitectura y la ciudad de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires*. Inédita.
- MEDERO, S., MÉNDEZ, M., NISIVOCCIA, E. Y NUDELMAN, J. (2009): *Arquitectura Moderna del siglo XX en Uruguay. Producción, ideología, consumo*. Inédito.
- MESSINGER, C. Y SIERRA, N. (2009): *¡Qué viaje de arquitectura!* Montevideo: Autoedición, Tradinco S.A.
- MINDLIN, H. E. (1956): *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris.
- MONTEYS, X. (1996): *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Ediciones del Serbal.
- NASELLI, C. Y WAISMAN, M. (1989): *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- NOGUEIRA MARTÍNEZ, F. (2002): *Doctor Honoris Causa Carlos Gómez Gavazzo. Profesor Arquitecto Urbanista*. Montevideo: Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. 1 ejemplar impreso y CD-ROM.
- ORIBE, E. (1932): *Hacia una escuela de belleza*. Montevideo: s/d.
- (1934): *Teoría del nous*. Montevideo - Buenos Aires: Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- (1968): *Poética y plástica*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Ministerio de Cultura.
- PADOVAN, R. (2008): *Proportion: science, philosophy, architecture*. New York / London: Routledge / Spon (1999).
- PAULY, D. (2005): *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*. Madrid: Abada Editores. Edición francesa, 1997.
- PÉREZ OYARZUN, F. (ed.) (1991): *Le Corbusier y Sud América. Viajes y Proyectos*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ROTH, A. (1947): *La Nouvelle Architecture/Die Neue Architektur/The New Architecture*. Les Editions d'Architecture, Erlenbach-Zurich [3ª edición, 1ª edición: 1940].
- (1997): *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia. Edición original: Stuttgart, 1927.
- RUBIÓ Y TUDURÍ, N. (1934): *El jardín meridional: estudio de su trazado y plantación*. Barcelona: Salvat.

## BIBLIOGRAFÍA

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN

- SAMBRICIO, C. (2003): *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*. Madrid: Dirección General de Urbanismo y Planificación Regional. Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes. Comunidad de Madrid. Nerea.
- SARTORIS, A. (1948): *Encyclopédie de l'architecture nouvelle: ordre et climat méditerranéens*. Milan: Ulrico Hoepli.
- (1949): *Introduzione alla Architettura moderna*. Milan: Ulrico Hoepli, (3ª edición).
- SCASSO, J. A. (1941): *Espacios Verdes*. Montevideo: Tipografía Atlántida.
- SCHEPS, G. (2009): *17 Registros* (17 volúmenes), Montevideo: Facultad de Arquitectura. Universidad de la República.
- SCHERE, R. (2008): *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.
- SCHNECK, A. G. F. (1932): *Die konstruktion des mobels: ein lehrgang und ubertinck alle konstruktionsarten fur schrank, tisch und bett*. Stuttgart: Julius Hoffmann.
- SCHNECK, A. G. F. (1932): *Fenster aus holz und metall: konstruktion und maueranschlag*. [Stuttgart]: Hoffmann.
- (1933): *Türen aus holz und metall: konstruktion und maueranschlag*. Stuttgart: Julius Hoffmann.
- SERRALTA, J. (1981): *L'UNITOR*. París: Edición del autor.
- y SERRALTA, CH. (1995): *El unitor 2*. Montevideo: Trilce, Fundación de Cultura Universitaria.
- SITTE, C. (1918): *L'art de batir les villes*. Genève / Paris: Atar.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. (1962): *L'Energie Humaine*. Paris: Editions du Seuil.
- (1971): *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus.
- . (1989): *El medio divino: ensayo de vida interior*. Madrid: Taurus / Alianza.
- TERRA, J. P. (1995): *Obras*. Montevideo: CLAEH.
- TERRAGNI, G. (1982): *Giuseppe Terragni, manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional.
- TORRES-GARCÍA, J. (1944): *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón.
- TOURNIKIOTIS, P. (2001): *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairera / Celeste.
- UGUCCIONI, A., ESPIL, R. Y PATRÓN, A. (1942): *Memoria de la Intendencia Municipal de Montevideo (periodo 1938-42)*. Montevideo: s/d.
- UNWIN, R. (1911): *Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs*. London: Fisher Unwin.
- URRUZOLA, J. P., ALEMÁN, L., LEICHT, E. Y LEITES, M.: *La forma de las ciudades uruguayas*, Montevideo: MVOTMA.
- VIDART, D. D. (1967): *El rancho uruguayo: tipología y técnicas constructivas*. Montevideo: Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos Americanos.
- Vilamajo, J. y Hill, W. (1939): *Facultad de Ingeniería: su edificio en construcción*. Montevideo: Impresora Uruguaya.
- WAQUIL, M. J. L. (ed.) (1985): *Edvaldo Pereira Paiva, um urbanista*. Porto Alegre: UFRGS: IAB/RS.
- WARCHAVCHIK, G. (2006): *Arquitetura do século XX e outros escritos*. Ed.: Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify.
- WINGLER, H. M. (1975): *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili.
- XAVIER, A. (org.) (2007): *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter. Edición facsimilar del original de 1962.
- XENAKIS, I. (2009): *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal.

## HEMEROTECA URUGUAYA DE ARQUITECTURA Y AFINES

Revistas temáticas editadas en Uruguay en el entorno temporal estudiado.

- |  |   |
|--|---|
| <i>Anales de la Facultad de Arquitectura</i> (1938 - 1951)   | <i>Hogar y Decoración</i> (Caviglia Repetto, 1938 -1950)                              |
| <i>Arquitectura</i> (Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1915 - ...)                                  | <i>Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay</i> (1907 - 1913) |
| <i>Boletín Informativo</i> (ITU, 1951 - 1973)  | <i>Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay</i> (1913 - 1927)                 |
| <i>Cuadernos de educación estética</i> (Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, 1947 - ¿...?) | <i>Revista de la Asociación Rural del Uruguay</i> (1873 - 2002)                       |
| <i>CEDA</i> (Centro de Estudiantes de Arquitectura, 1932 - 1973)                                       | <i>Revista del Instituto de Urbanismo</i> (1936 - 1950)                               |

## HEMEROTECA DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA (HASTA 1950)

Revistas ingresadas a la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura hasta el inventario de 1950 (por mudanza al local nuevo); se han excluido los ingresos posteriores.

Se mantiene el orden del registro, que es temático y/o regional. Hay inconsistencias en los títulos y repeticiones, que se han mantenido. Se han obviado las revistas nacionales y las de interés marginal, así como números fuera de colección. Los años indican los periodos recibidos de los que se tiene constancia hasta 1950.

- |   |  |
|---|--|
| <i>Die bildenden kunste</i> (Wien 1916 - 1922)                              | <i>L'architecture d'aujourd'hui</i> (Bo[u]logne 1930 - 1949) |
| <i>Der Architekt</i> (Wien 1895 - 1922)                                     | <i>La arquitectura de hoy</i> (Buenos Aires 1947 - 1948)     |
| <i>Der baumeister</i> (Berlin 1921 - 1923)                                  | <i>L'architecture française</i> (Paris 1946 -1949)           |
| <i>Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista</i> (Milano 1942) | <i>Arts and Architecture</i> (Los Angeles 1943 - 1949)       |
| <i>L'Architecte</i> (Paris 1906 - 1934)                                     | <i>Progressive architecture</i> (New York 1943 - 1949)       |
| <i>The architectural review</i> (London 1913 -1946)                         | <i>La technique des travaux</i> (Paris 1929 -1949)           |
| <i>L'illustrazione italiana</i> (Milano 1923 - 1931)                        | <i>Vendre</i> (Paris 1930 -1933)                             |
| <i>L'illustration</i> (Paris 1923 - 1940)                                   | ...  |
| <i>Plaisir de France</i> (Paris 1937 - 1939)                                | <i>Art and Industry</i> (London 1931 - 1947)                 |
| ...   | <i>The Studio</i> (Paris 1907 - 1949)                        |
| <i>Revista de Arquitectura</i> (Buenos Aires 1918 - 1949)                   | <i>The architect's journal</i> (London 1937 - 1948)          |
| <i>House and Garden</i> (New York 1924 - 1949)                              | ...  |
| <i>La Construction Moderne</i> (Paris 1939)                                 | <i>Bauen - Wohnen</i> (Zürich 1947 - 1948)                   |
| <i>L'architecture vivante</i> (Paris 1923 - 1932)                           | <i>L'home et l'architecture</i> (Paris 1945 - 1947)          |
| <i>Encyclopédie de l'architecture</i> (Paris s/d)                           | <i>The architectural digest</i> (Los Angeles s/d)            |
| <i>The architectural record</i> (New York 1923 - 1949)                      | <i>L'amour de l'art</i> (Paris 1923 - 1935)                  |
| <i>Nuestra arquitectura</i> (Buenos Aires 1941 - 1949)                      | <i>L'art vivant</i> (Paris 1932 - 1939)                      |
| <i>Casas y jardines</i> (Buenos Aires 1942 - 1949)                          | <i>Tecné</i> (Buenos Aires 1942 - 1944)                      |
| <i>The Architectural Forum</i> (New York 1920 - 1949)                       | <i>L'architecture...</i> (Paris 1914 - 1939)                 |
| <i>Architettura e arti decorative</i> (Milano 1921 - 1931)                  | <i>Werk</i> (Zürich 1946 - 1949)                             |
| <i>Rassegna di architettura</i> (Milano 1929 - 1938)                        | <i>Formes et couleurs</i> (Paris 1945 - 1948)                |
| <i>Domus: l'arte nella casa</i> (Milano 1936 - 1939)                        | <i>Our home</i> (Chicago 1939 - 1944)                        |

### BIBLIOGRAFÍA

TRES VISITANTES EN PARÍS  
LOS COLABORADORES URUGUAYOS  
DE LE CORBUSIER

JORGE NUDELMAN



- Cortijos y rascacielos* (Madrid 1947)  
 ...  
*Gazette de Beaux-arts* (Paris 1924 - 1934)  
*Moderne Bauformen* (Stuttgart 1923 - 1940)  
*Wasmuths mona[s]tshefte fur baukunst* (Berlin 1926 - 1935)  
*Innen Dekoration* (Darmstadt 1923 - 1939)  
*Deutsche Kunst und Dekoration* (Darmstadt 1913/14 - 1931)  
*Die form, zeitschrift fur gestaltendre arbeit* (Berlin 1932 - 1934)  
*Art et décoration* (Paris 1897 - 1948)  
*The architects' Journal* (London 1938 - 39)  
*Mobilier et décoration* (Paris 1929 - 1939)  
 ...  
*Arquitetura e urbanismo* (Rio de Janeiro 1936 - 1937)  
*Órgano oficial del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad del Litoral* (Rosario 1936 - 1937)  
*Revista del Ministerio de Obras Públicas* (Asunción 1942)  
*C.A.C.Y.A.; revista del centro de arquitectos y obras anexas* (Buenos Aires 1939 - 1940)  
*Think* (New York 1940 - 1943)  
*Revista «A casa»* (Rio de Janeiro 1936)  
*Endeavour* (London 1942)  
*Arquitectura rusa* (s/d 1933)  
*Arkitek...* (Istanbul 1936 - 37)  
*Construir...* (La Habana 1940 - 1943)  
*Revista M. de Engenharia* (Rio de Janeiro 1937)  
*La revista belga* (New York 1945)  
*Porvenir* (Buenos Aires 1944 - 1945)  
*La revue de matériaux de construction et de travaux publics* (Paris 1923 - 1939)  
 ...  
*Arquitectura. Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* (Madrid 1924 - 1933)  
*Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid 1941 - 1947)  
*Reconstrucción* (Madrid 1940 - 1942)  
*Ingeniería y arquitectura* (Bogotá 1939 - 1947)  
*Urbanismo y arquitectura* (Chile 1939)  
*The western architect...* (Minneapolis 1917 - 1930)  
*Architecture illustrated* (Gloucestershire 1946 - 1948)  
*The National Geographic Magazine* (Washington 1929 - 1949)  
 ...  
*Arquitectura; revista mensual, órgano del Colegio Nacional de Arquitectos* (La Habana 1940 - 1948)  
*Les arts de la maison...* (s/d 1923 - 1926)  
*Parks and recreation* (Illinois 1929 - 1944)  
*Canadian geographical journal* (Ottawa [sic] 1937 - 1942)  
*La petite illustration* (Paris 1923 - 1925)  
*Bollettino d'arte del ministero della P. istruzione* (Roma 1907 - s/d [37])  
*Capitolium* (Milano - Roma 1925 - 1939)  
*Arte cristiana* (Milano 1914 - 1931)  
*La Diana* (Siena 1926 - 1934)  
*Archivo español de arte y arqueología* (Madrid 1925 - 1934)  
*Urbanistica, rivista dell'istituto nazionale di urbanistica* (Torino 1937 - 1940)  
*Carten[s]chonheit* (Berlin 1937 - 1939)  
*Urbanisme; revue mensuelle de l'urbanisme français* (Paris 1937 - 1939)  
*Atlantis* (Zürich 1937 - 1939)  
*The American city* (New York 1937)  
*Informations de la fédération internationale de l'habitation et de l'urbanisme* (Bruxelles 1939 - 1940)  
*Caminos, revista técnica* (Buenos Aires 1937)  
*Revista del comune* (Milano 1937)  
*Annals of the association of American geographers* (Whittlesey 1937 - 1940)  
*Le mouvement communal français* (Paris 1924)  
*Bollettino statistico* (Roma 1936)  
 ...  
*Free hold* (Chicago 1937 - 1942)  
*Revista municipal de intereses económicos* (La Habana 1937 - 1943)  
*La vie del mondo* (Milano 1937 - 1940)  
*Revista geográfica americana* (Buenos Aires 1937 - 1942)  
*The geographical review* (New York 1937)  
*The modern hospital* (Chicago 1920 - 1931)  
*Städtebau* (Berlin 1926 - 1935)  
*Landscape architecture* (Boston 1937 - 1941)  
*Garden cities & town planning...* (London 1924 - 1930)  
*La cité* (Bruxelles s/d)  
*Minimum construction requirements for new dwellings* (Detroit 1937 - 1940)  
*Property standards* (Washington 1938 - 39)  
*City planning...* (Boston 1929 - 1930)  
*The town planning review* (Liverpool 1937)  
*Boletín del instituto nacional de urbanismo* (Valparaíso 1934 - 39)  
*Informations sociales* (Genève 1939 - 1940)

- Dedalo* (Milano – Roma 1923 - 1928)  
*Indians at work* (Washington 1941)  
*Revista de Indias* (Madrid 1944)  
*Boletín indigenista* (México 1941 - 1949)  
*América indígena* (México 1941 - 1949)  
*Muegyetemi kozlemenyek...* (Comunicación de la Universidad Técnica de...) (Budapest 1948)  
*Revista do serviço do patrimônio histórico artístico nacional* (Rio de Janeiro 1937)  
*Revista de la sección arqueológica de la universidad de Cuzco* (Cuzco – Perú 1946 - 1948)  
*Cahiers d'art* (Paris 1927 - 1939)  
*Art et industrie* (Paris 1931 - 1949)
- Mundo latino* (Paris 1939)  
*Architecture...* (New York 1920 - 1923)  
*Arquitectura y construcción* (Barcelona 1903 - 1912)  
*Revue Polytechnique* (Zürich 1909 - 1911)  
*Deutsche bauzeitung* (Berlin 1910)  
*L'architecture; journal hebdomadaire [sic]...* (Paris 1888 - 1896)  
*Architecture; journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français* (Paris 1897 - 1913)  
*Sweet's file architectural* (New York 1944 - 1948)  
*Sweet's file process industries* (New York 1946 - 1949)

## BIBLIOGRAFÍA DE CARLOS GÓMEZ GAVAZZO

La bibliografía utilizada por Gómez rara vez se expresa como tal, sólo aparece en las notas de cada capítulo de sus libros.

Entre los borradores del libro «De la estética a la economía» [en una carpeta caratulada como «Teoría de la sensibilidad»] se encontró un esbozo manuscrito, finalmente no incluido en el libro. Se reproduce respetando su estructura temática y ortografía. Algunos de estos autores no aparecen en el libro y, de la misma manera, muchos autores mencionados y referenciados en las notas al fin de cada capítulo no aparecen en esta tabla.

### ESTÉTICA

- Guadet* [Julien Guadet] (pág. 125)  
*Luca Pacioli*  
*Lund* [Julius Frederik Macody Lund]  
*Hambidge* [Jay Hambidge]  
*Thiersh* [¿?]  
*Moesael* [¿?]  
*Borissavlievitch* [Milioutine Borissavlievitch]  
*Pius Servien* [Piu-Serban Coculescu]  
*Ghyka* [Matyla Ghyka]  
*Pag. 116 «Tr. reg» LC* [Le Corbusier]  
*Funk-Hellet* [Ch. Funck-Hellet]  
*Lo Celso* [Ángel T. Lo Celso]  
*Birkhof* [sic] [George David Birkhoff] V=0/C  
*Bairoti* [sic] [Césare Bairati]  
*Prokovief* [sic] [Serguéi Prokófiev]  
*Einsentein* [sic] [Serguéi Eisenstein]

### FILOSOFÍA

- Ortega y Gasset* [José Ortega y Gasset]

### BIOLOGÍA – PSICOLOGÍA – ETC

- Carrel* [Alexis Carrel]  
*Amosof* [sic] [Nikolai Mykola Amosov]

### MATEMÁTICA

- Cantor* [Georg Cantor]  
*Dedekind* [Julius Wilhelm Richard Dedekind]  
*Rusel* [Bertrand Russell]  
*Whitehead* [Alfred North Whitehead]

### ECONOMÍA

- Keynes* [John Maynard Keynes]  
*C. Clark* [Colin Clark]  
*Fourastie* [Jean Fourastie]

### SOCIOLOGÍA

- Parson* [sic] [Talcott Parsons]  
*Murray* [¿Murray George Ross?]  
*Tolman* [¿Edward Chace Tolman?]  
*Ruesch* [Jurgen Ruesch]  
*Bertalanffy* [Ludwig von Bertalanffy] y *Miller* [James Grier Miller]

### INTERDISC.

- dice Grinker* [Roy Richard Grinker Sr.] (pág.10?)  
*(Behavioral Scene)*

## BIBLIOGRAFÍA DE JUSTINO SERRALTA

En *L'unitor* (1981) Serralta no incluye bibliografía.

En la edición uruguaya [*El Unitor*, 1995] adjunta la siguiente. Se mantiene la presentación original. La frase final le pertenece.

- ATLAN H.- *A tort et à raison*, Seuil 1986  
 AYDALOT P.- *Crise et espace*, Economica 1984  
 ATTALI J.- *La parole et l'outil*, PUF 1975  
 BALTRUSAITIS J.- *Les miroirs*, Seuil 1978  
 BARNETT L.- *Einstein et l'univers*, Gallimard 1951  
 BAYARDO N.- *Hacia una autodidáctica dirigida*, Facultad de arquitectura de Montevideo 1990  
 BEUMER, CHEVALIER... Valois - *Les structures et les fonctions du corps humain*, Elsevier Séquoia, Bruxelles 1976  
 BRAUDEL F.- *L'identité de la France*, Arthaud '86  
 BRÉMOND-SALORT - *Initiation à l'économie*, Hatier 1986  
 CASTEL F.- *Histoire d'Israël et de Juda*, Centurion 1983  
 CASTORIADIS C.- *L'institution imaginaire de la société*, Seuil 1975  
 ----- *Les carrefours du labyrinthe*, Seuil 1978  
 CASSÉ M. - *Du vide et de la création*, Odile Jacob 1993  
 CHATELAIN M.- *Le temps et l'espace*, Laffont 1979  
 CHATELET F.- *Hegel*, Seuil 1968  
 COLLIN S. et STASINSKA G.- *Les quasars*, Le rocher 1987  
 DUMONT R.- *L'utopie ou la mort*, Seuil 1973  
 DUPUY J.P. et DUMOUCHEL P.- *L'auto-organisation. De la physique au politique*. Colloque de Cerisy, Seuil 1983  
 EINSTEIN / INFELD - *L'évolution des idées en physique*, Payot 1981  
 FAZZIOLI E.- *Caractères chinois*, Flammarion 1987  
 FOURESTIER J.- *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible*, Fayard 1979  
 FOURNIER DES CORATS - *La proportion égyptienne*, Vega 1985  
 FREUD S.- *Essais de psychanalyse*, (nouvelle traduction), Payot 1981  
 GHYKA MATILA - *Philosophie et mystique du nombre*, Payot 1978  
 GOMEZ GAVAZZO C.- *Arquitectura de comunidades*, Instituto de teoría de la arquitectura de la Facultad de Arquitectura de Montevideo 1969  
 HALL E.T.- *La dimension cachée*, Seuil 1971  
 HOYLE F.- *The Intelligent Universe*, M. Joseph, Londres 1984  
 HERNÁNDEZ FELISBERTO - *Las hortensias y otros cuentos*, Lumen 1974  
 HUXLEY A.- *Les Portes de la perception*, Le Rocher 1954  
 IGLESIAS H.- *Ciudad, política y arquitectura*, Universidad de Zulia, Venezuela 1986  
 JACQUARD A.- *Les scientifiques parlent...*, Hachette 1987  
 KANDINSKY V.- *Punto y línea sobre el plano*  
 KOURILSKY - *Les artisans de l'héritage*, O. Jacob 1987  
 LABORIT H.- *Biologie et structure*, Gallimard 1968  
 ----- *La nouvelle Grille (pour décoder le message humain)*, Lafont 1974  
 LE CORBUSIER - *Oeuvre complète*, Les éditions d'Architecture, Zurich 1953  
 ----- *Le modulator 2 (sic)*, L'Architecture d'aujourd'hui 1955  
 LE MONDE (entretiens avec) - *Idées contemporaines*, La découverte/Le Monde 1984  
 ----- (entretiens avec) - *La Société*, La découverte/Le Monde 1985  
 ----- (entretiens avec) - *Bilan économique et social*, n.º spécial de «Dossiers et documents» 1988  
 LUBICZ (DE) S.- *Le miracle égyptien*, Flammarion 1963  
 MARX K.- *El Capital*  
 MONOD J.- *Le hasard et la nécessité*, Seuil 1970  
 MORIN E.- *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil 1973  
 ----- *La méthode 1: La nature de la nature*, Seuil 1977  
 ----- *La méthode 3: La connaissance de la connaissance*, Seuil 1986  
 MUMFORD L.- *Le mythe de la machine*, Fayard 1974  
 MUNCK E.- *La révolution biologique*, Flammarion 1974  
 NEROMAN D.- *Le nombre d'or*, Dervy-Livres 1981-1984  
 PAGELS H.- *L'Univers quantique (des quarks aux étoiles)*, Inter-Editions 1985  
 PERROUX F.- *L'économie au XXème siècle*  
 PYKE MAGNUS - *L'Homme et ses aliments*, Hachette 1970

- REEVES H.- *Patience dans l'azur. L'évolution cosmique*, Seuil 1981  
 ----- *L'heure de s'enivrer. L'Univers a-t-il un sens ?*, Seuil 1986  
 REVUE « Pour »- *La révolution documentaire*, Privat 1986  
 ROSNAY (DE) J.- *Les origines de la vie, de l'atome à la cellule*, Seuil 1966  
 ----- *Le macroscopie*, Seuil 1975  
 ----- *L'homme symbiotique, regards sir (sic) le troisième millénaire*, Seuil 1995  
 RUYER R.- *La gnose de Princeton*, Fayard 1974  
 SALLANTIN X.- *Le livre zéro, ou la genèse du sens*, Fondation Bena 1982  
 SENDY J.- *L'ère du verseau*, Laffont 1970  
 SERRALTA J.- *L'Unitor*, autoed. Paris 1981  
 SIMON H.A.- *Les Organisations*  
 SKRZYPCZAK J.F.- *L'inné et l'acquis*, Chronique-sociale 1981  
 STEINHAUS H.- *Mathématiques en instantanés*, Flammarion 1964  
 TEILHARD DE CHARDIN — *Le Phénomène humain*, Seuil 1955  
 ----- *La vision du passé*, Seuil 1957  
 TORRES GARCIA J.- *Escritos*  
 THOM R.- *Paraboles et catastrophes*, Flammarion 1983  
 VARELA F.- *Principles of biological autonomy*, New York, Oxford, Elsevier North Holland 1979  
 WIENER N.- *Cybernétique et société*, Union générale d'éditions, Paris 1962

Y a los grandes creadores de todos los tiempos.







En la foto de la cubierta un arquitecto posa como el modulator de Le Corbusier, y el fotógrafo —presumiblemente Justino Serralta— enfoca en la sombra proyectada en la arena de una playa de Montevideo. Esta imagen es una alegoría de lo que se describe en este libro, el flujo de las ideas de Le Corbusier a Uruguay a través de sus colaboradores en París, Carlos Gómez Gavazzo, Justino Serralta, y Carlos Clénot. También se analizan aspectos de la actuación de Antonio Bonet en Uruguay, otro colaborador del maestro suizo-francés, desde 1945 a 1948, e incidentalmente lo recibido por Eladio Dieste de sus amigos y socios Serralta y Clénot.

El lapso abarcado va desde 1929 a 1973, año del golpe de estado, pero con especial énfasis en el período comprendido entre la visita de Le Corbusier y la aprobación del Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura en 1952, donde las ideas más modernas y revolucionarias parecen realizarse al fin, con toda la carga de contradicciones que semejantes adjetivos implican.

