



## **El proceso de proyecto del edificio Positano y el proceso de interpretación**

Juan Pablo Tuja

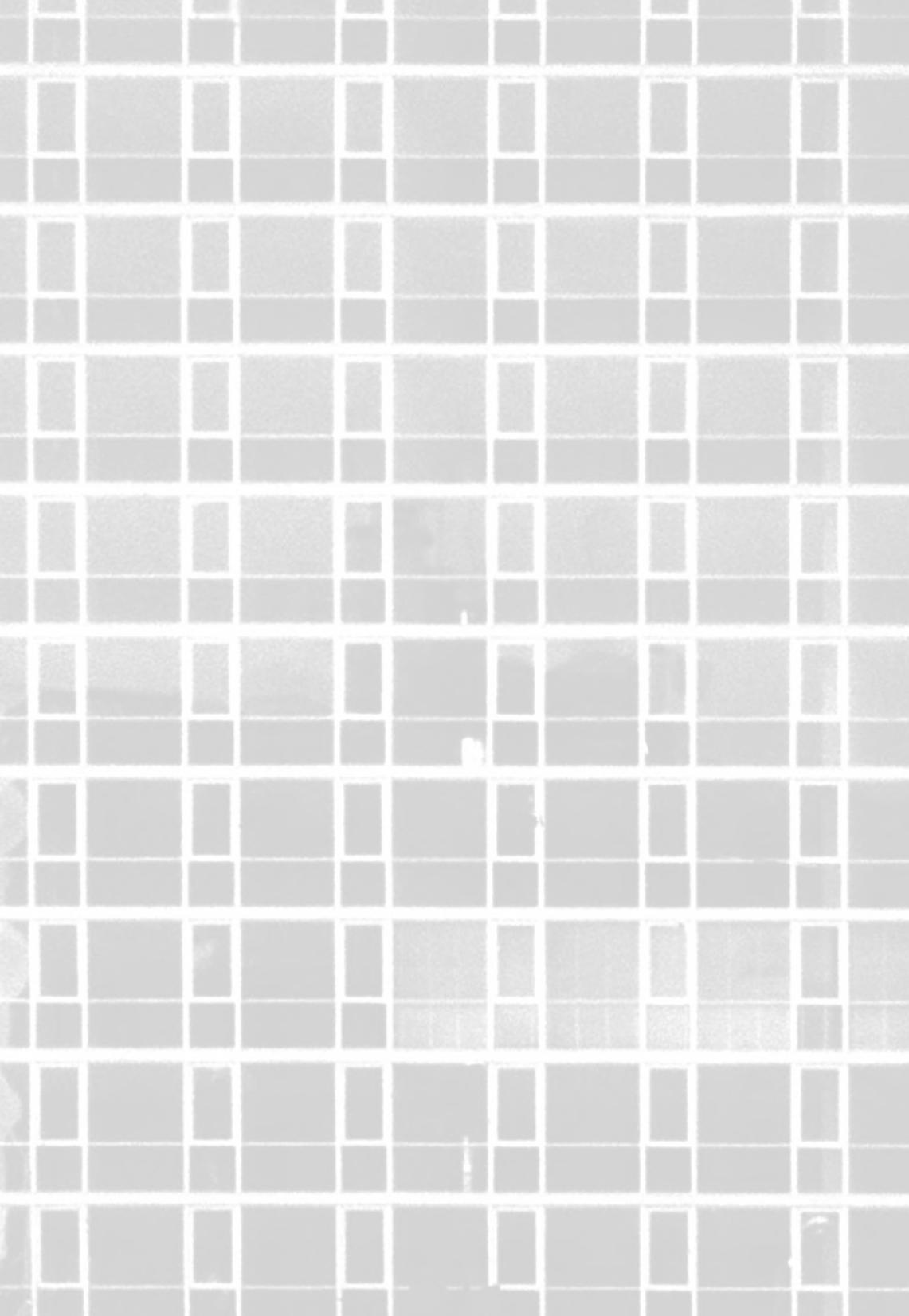


Archivo SMA

## **El proceso de proyecto del edificio Positano y el proceso de interpretación**

Juan Pablo Tuja





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 Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

© Juan Pablo Tuja, 2016

© Universidad de la República, 2018

Ediciones Universitarias,

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

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

Montevideo, CP 11200, Uruguay

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

Telefax: (+598) 2409 7720

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

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1582-1

## Índice general

## Índice general

09	Presentación de la Colección Biblioteca Plural
11	Introducción general
21	<b>0. El proceso de proyecto</b>
	<b>1. El primer proyecto (1950)</b>
30	1.1 Cronografía 1
31	1.2 Introducción 1
32	1.3 Implantación 1
34	1.4 Planta baja 1
37	1.5 Planta tipo 1
39	1.6 Otros Niveles 1
41	1.7 Altura 1
42	1.8 Fachadas 1
44	1.9 Estructura 1
	<b>2. El segundo proyecto (1952)</b>
48	2.1 Cronografía 2
49	2.2 Introducción 2
50	2.3 Implantación 2
52	2.4 Planta baja 2
56	2.5 Planta tipo 2
58	2.6 Otros Niveles 2
60	2.7 Altura 2
62	2.8 Fachadas 2
64	2.9 Estructura 2
	<b>3. El tercer proyecto (1957-1962)</b>
68	3.1 Cronografía 3
69	3.2 Introducción 3
71	3.3 Implantación 3
74	3.4 Planta baja 3
78	3.5 Planta tipo 3
82	3.6 Otros Niveles 3
84	3.7 Altura 3
88	3.8 Fachadas 3
92	3.9 Estructura 3

103 **4. El proceso de interpretación**

**5. Entrevistas**

121	Arq. Mariano Arana
124	Ing. Agr. Pablo Ross
128	Dr. Arq. William Rey
131	Arq. Santiago Medero
139	Dr. Arq. Julio Gaeta
145	Dr. Arq. Roberto Fernández

149 **6. Conclusiones**

161 **7. Bibliografía**

**8. Anexos**

1. Planilla revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*
2. Índice de unidades de información
3. Cronografía «Luis García Pardo»

## **Agradecimientos**

Magdalena Bianco, Agustín y Francisco.

### **Tutor del trabajo**

Dr. Arq. Fernando de Sierra

### **Entrevistados**

Arq. Mariano Arana

Ing. Agr. Pablo Ross

Dr. Arq. William Rey

Arq. Santiago Medero

Dr. Arq. Julio Gaeta

Dr. Arq. Roberto Fernández

### **Propietarios apartamento 701, Edificio Positano**

Perla Rocha, Gustavo Giussi

### **Diseño de infografías**

Arq. Mercedes Carriquiry, Arq. Martín López, Arq. Lucía Leal, Arq. Paula Redondo Marsiglia

### **Diseño de blog**

Bach. Manuel Machado

### **Instituto de Historia Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.**

Arq. Santiago Medero, Arq. Mery Méndez, Arq. Magdalena Peña, Bach. Tatiana Rimbaud

### **Biblioteca de Historia Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.**

Lic. María Pía Ravera, Lic. Ana Gabriela Bonomi, Lic. Graciela Zeballos, Lic. Laura Bálamo, Lic. Graciela Vargas, Bach. Paola Beltrán

### **Programa I+P Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.**

Arq. Héctor Berio, Dra. Arq. Alina del Castillo, Arq. Graciela Lamoglie

### **Consultas generales**

Arq. Conrado García Ferrés, Arq. Ramiro Chaer, Arq. Rodolfo López Rey, Ing. Carlos Agorio, Ing. Silvia Zinno

### **Corrección de entrevistas**

Arq. Lucía Leal, Arq. Paula Redondo Marsiglia, Albana Rom

### **Archivo Colegio Seminario**

Eva Beatriz Casa Uribarri, Alicia Fraga Brum, Lucila Fagalde

## **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

## **Introducción general**



## Introducción general

El presente trabajo constituye la versión corregida del trabajo de investigación financiado por el programa de Iniciación a la Investigación de la Facultad de Arquitectura de Montevideo (FADU) durante los años 2014-2015.

El tema del trabajo comenzó a definirse en el año 2011, en el seminario-taller «de vivienda a ciudad, el proyecto residencial de la ciudad» dictado por el Profesor Arquitecto Bernardo Ynzenga. Este seminario integró la currícula del Diploma de especialización en investigación proyectual, realizado por el programa I+D de la FADU. El artículo redactado para el seminario se tituló «*El bloque moderno en Montevideo. Buques en la ciudad*» y analizó la relación establecida entre los bloques modernos de vivienda colectiva de la década del 50 y la ciudad existente. Se estudiaron nueve edificios emblemáticos, proyectados por tres destacados arquitectos nacionales, valorado su relación con la ciudad a través de la definición de cinco estrategias proyectuales: adaptación / mediación / diálogo / resistencia / imposición. El edificio Positano<sup>1</sup> fue uno de los casos estudiados, destacando su compleja relación con el tejido urbano que lo rodea.

Simultáneamente, en FADU se elabora y expone el catálogo «Luis García Pardo». Esta publicación, junto a la donación del archivo personal del Arq. García Pardo al Instituto de Historia de la FADU, hacen visible (y accesible) una nueva fuente de insumos sobre el tema. La profundización en el estudio de este ejemplo y su autor motivó la temática a tratar en el trabajo final de la Diplomatura titulado: «¿Qué ves cuándo me ves?»<sup>2</sup>. En este trabajo se exploran varios proyectos realizados por García Pardo para el solar y se profundiza en el estudio del proyecto que finalmente fue construido.

En el año 2013, se reestructura el trabajo para ser presentado en el IV Seminario DCOMOMO Sul realizado en la UFRGS de Porto Alegre. Este fue el puntapié inicial para desarrollar el proyecto de iniciación a la investigación financiado por la Facultad de Arquitectura de Montevideo, dos años más tarde.

Finalmente el trabajo se propuso develar desde una mirada proyectual, los «posibles» itinerarios proyectuales recorridos en el proceso de proyecto del edificio Positano, así como el proceso de interpretación histórica. Se trata de una etapa de orden y sistematización de toda la información recabada anteriormente.

---

1 Edificio Positano (1958-1962) Proyectado y construido por los arquitectos Luis García Pardo y Adolfo Sommer.

2 «¿Qué ves cuándo me ves?» Trabajo final del Diploma de Especialización en Investigación Proyectual FADU. Presentado en 4 foro Montevideo.



Primer proyecto / 1950



Segundo proyecto / 1952



Tercer proyecto / 1957-1962



## Origen del trabajo:

*Mudlab - Taller Ynzenga —2011— de vivienda a ciudad, el proyecto residencial de la ciudad. «el bloque moderno en Montevideo, buques en la ciudad»*

Arq. Walter Pintos Risso



Edificio Lamaro I / 1954



Edificio Olivetti / 1959



Edificio Beverly I y II / 1958, 1962

Arq. Raúl Sichero Bouret



Edificio Ciudadela / 1949



Edificio Birth / 1955



Edificio Panamericano / 1959

Arq. Luis García Pardo



Edificio Gilpe / 1956



Edificio El Pilar / 1957



Edificio El Positano / 1959

## LLAMADO DE INICIACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

### Introducción

El *proceso de proyecto* puede entenderse como el lugar en donde se escriben y se sobre-escriben las *instrucciones genéticas* que componen el ADN de las ideas proyectuales. En cada instancia de proyecto el ADN *se expresa, se replica y muta*. Estas mutaciones pueden producirse de forma súbita o ser inducidas por elementos del ambiente. Las ideas proyectuales generadas a lo largo de un proceso de proyecto se almacenan, se mejoran, se abandonan y pueden volver a expresarse en proyectos alejados en el tiempo. Aquí es donde radica su potencia y su interés.

Una vez construido y materializado el proyecto, comienza el *proceso de interpretación*. En él su descripción, evaluación y valoración, quedan íntimamente relacionadas con su génesis. En algunos casos la interpretación será fiel a su ADN, en otros podrá distanciarse, y en algún caso podrá negarlo o desconocerlo. Profundizar en estos aspectos de la praxis disciplinar, trabajando en la identificación de aquellos vínculos clave con la cultura de la época, el contexto económico y geográfico, constituye un desafío sumamente estimulante para el edificio caso de estudio.

### Orden y sistematización

El trabajo se definió sobre cuatro ejes temáticos complementarios, en cuatro etapas metodológicas.

#### Ejes temáticos

El primer eje temático tiene que ver con el *proceso de proyecto* llevado adelante por los arquitectos. Aquí interesa hacer explícitas las búsquedas y preocupaciones proyectuales que van guiando la producción, estableciendo vínculos y relaciones dentro y fuera del proyecto.

El segundo eje corresponde a la *ejecución material* del edificio. Se analiza la concreción de las versiones de la «serie» proyectual, incluyendo decisiones tomadas «aparentemente» en el transcurso de la obra, integrando las variables presupuestales, resoluciones técnicas de puesta en obra y plazos de aprobación normativa que corrieron en paralelo a la construcción.

El tercer eje sobrevuela *la recepción y la interpretación* del hecho construido a nivel disciplinar y académico.

El último eje registra aquellas *características singulares* de la multifacética personalidad del arquitecto García Pardo, relacionadas con sus complejas búsquedas proyectuales.

## **Etapas de trabajo**

### **1. Etapa de campo**

Inicialmente se definieron y se localizaron tres grandes fuentes de información sobre el edificio caso de estudio.

- Archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.<sup>3</sup>
- Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo.<sup>4</sup>
- Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Posteriormente se trazó tentativamente el alcance de la información a procesar y se digitalizaron planos, fotografías, documentos y publicaciones. En forma paralela se realizaron entrevistas a personas vinculadas a la academia y al proceso de diseño del edificio.

### **2. Etapa de indexación y procesamiento**

En esta fase se ordenó y se clasificó la información con múltiples *tags* provisorios a efectos de posibilitar accesos desde varias coordenadas, comenzando la construcción del «esqueleto» del trabajo final. Complementariamente en esta etapa se re-dibujaron planos y se construyeron modelos digitales detallados de las tres versiones del edificio, lo cual permitió comprenderlos en profundidad y entender las lógicas proyectuales transversales a ellos.

### **3. Etapa de interpretación**

Una vez agrupado el conjunto de unidades de información en familias, fue posible comenzar el armado de un relato «interpretado» integrando los cuatro ejes temáticos. También aquí comenzó el enunciado de conclusiones preliminares sobre el estado del arte en relación al caso de estudio.

### **4. Etapa de producción**

Finalmente se definieron los criterios de interpretación y se compaginó el trabajo en formato de publicación (tipo manual) que opera como «índice interpretado» de los materiales disponibles, a efectos de aproximarse integralmente al caso de estudio y facilitar el desarrollo de futuras investigaciones.

---

<sup>3</sup> En el año 2007 la familia del arquitecto García Pardo efectuó una gran donación de material de trabajo del arquitecto proveniente de su estudio profesional luego de su fallecimiento. Integran la donación, planos, fotografías, documentos escritos y recortes de prensa.

<sup>4</sup> En este archivo se encuentra el expediente municipal correspondiente al Permiso de Construcción del edificio, el cual es bastante extenso, ya que el edificio incumplía varias normas de la época para este tipo de solar y edificación.

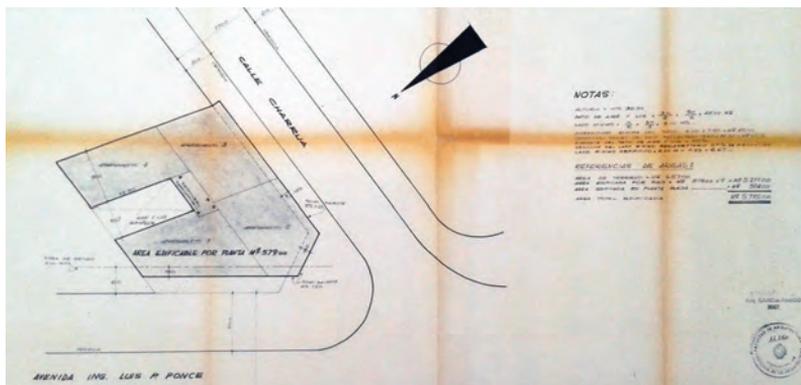
### **Difusión y comunicación**

Complementariamente se desarrolló un avatar del trabajo escrito en el cual es posible navegar desde múltiples itinerarios según el interés del visitante. Esta publicación digital cuenta con la ventaja de poder recibir un *feedback*, transversal al ámbito académico o profesional. En él se proyecta poder sumar nuevo material, modificar o corregir los registros actuales. Allí también se pueden descargar libremente los modelos tridimensionales generados de los tres proyectos.

<<https://proyectopositano.wordpress.com/>>



## **0. El proceso de proyecto**



Documento sin fecha, donde se grafica el «valor máximo edificable por planta según las ordenanzas municipales vigentes» para el predio del edificio Positano.

## 0. El proceso de proyecto

*... velocidades de respuesta.  
Una máquina puede multiplicar dos números, digamos de 10 cifras,  
millones de veces más rápido que un ser humano.  
Por el contrario, si se trata de  
identificar una voz,  
la semántica de un texto  
o reconocer un rostro,  
el cerebro es ciento o miles de veces más rápido y comete menos errores...  
... Mi respuesta se basa en el manejo de las contradicciones.  
Un enunciado contradictorio es imposible de tratar para una máquina lógica,  
sin embargo el cerebro humano puede hacerlo.<sup>5</sup>*

Si se reconoce en el proceso de proyecto un gran ejercicio de negociación entre aspectos contradictorios, el caso del edificio Positano representa en este sentido un ejemplo muy ilustrativo.

Su proceso de proyecto se extendió a lo largo de una década, en tres grandes etapas. La última, resulta la más extensa en cuanto a su estudio, desarrollo y a la producción de información, finalizando en la construcción del edificio que hoy conocemos.

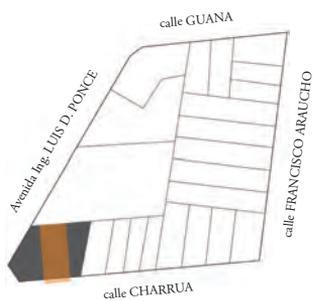
El hecho de que García Pardo fuera propietario del solar y promotor del emprendimiento, aporta un dato no menor. Esta combinación de roles le permitió contar con un *mayor grado de libertad proyectual*, y con un *mayor espacio de tiempo* para desarrollar el proyecto, imaginando requerimientos y demandas de un usuario, diseñado en cierta medida por el propio arquitecto.

Entendiendo el proceso de proyecto como un proceso iterativo, en el que se va dando un lento aprendizaje por acumulación de ensayo y error/acierto, y presentando a García Pardo como un arquitecto motivado por una incesante búsqueda de la precisión; podemos inferir que al contar con mayor libertad proyectual y temporal, el proceso de proyecto del edificio Positano, constituye un cuerpo proyectual denso, intenso y de gran espesor.

---

<sup>5</sup> *El paradigma del laberinto*, Ing. Juan Grompone.

La oportunidad que representa proyectar tres edificios (con un alto grado de definición) en el mismo solar, implicó capitalizar múltiples aprendizajes, pero sobre todo en el caso de García Pardo, perfeccionar y sintetizar intenciones proyectuales experimentales.



Ubicación del predio en la manzana

## **Análisis de los tres proyectos. Manual de uso**

Para dar cuenta de los aspectos esenciales de cada uno los tres proyectos y a su vez poder compararlos, se construyeron nueve categorías de análisis dentro de cada uno. Estas categorías permiten realizar una lectura transversal y visualizar de qué forma las intenciones proyectuales pueden continuarse, abandonarse o modificarse.

Las nueve categorías de análisis son:

- 1 / Cronografía**
- 2 / Introducción**
- 3 / Implantación**
- 4 / Planta baja**
- 5 / Planta tipo**
- 6 / Otros niveles**
- 7 / Altura**
- 8 / Fachadas**
- 9 / Estructura**

### **1 / Cronografía**

Se trata de una descripción intencionada del contexto de cada uno de los proyectos. Las cronografías registran el potente momento histórico que se dio a nivel global, regional y nacional respecto a la producción de arquitectura moderna y al espíritu de ese tiempo (década del 50). Las categorías de registro de las cronografías son:

- Obras y proyectos de Luis García Pardo
- Obras de arquitectura nacionales
- Obras de arquitectura regionales
- Obras de arquitectura globales
- Eventos arquitectónicos globales
- Eventos históricos globales

... En los años cincuenta la arquitectura moderna estaba en su cima, tuvo un momento fugaz de plenitud al que se accedió sin necesidad de teorías ni reflexiones, sino solo a través de la progresiva educación de una mirada inteligente, capaz de indagar en procesos de concepción formal que jamás se narraron.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> HELIO PIÑÓN (2000): «Tres proyectos ejemplares». *Monografía Elarqa, Luis García Pardo* (Montevideo), 2000, 28.

## **2 / Introducción**

En estos capítulos se realiza una breve presentación general del proyecto, y un prólogo de los aspectos más relevantes de cada propuesta.

## **3 / Implantación**

Se analizan las decisiones proyectuales en cuanto al establecimiento de relaciones entre la forma del edificio y la morfología de la ciudad, el espacio público, el asoleamiento, las visuales y sus consecuencias sobre la organización espacial de las unidades.

## **4 / Planta baja**

En las tres versiones, el encuentro del edificio con el suelo, resulta un aspecto estudiado con mucho interés y detalle. A lo largo de todo el proceso de proyecto constituye uno de los puntos en donde el arquitecto realizará los procesos con mayor grado de síntesis y de simplificación.

## **5 / Planta tipo**

La planta tipo en cada uno de los proyectos acumula, decisiones, intenciones, valoraciones, etc., registrando un progresivo acercamiento a una precisión geométrica de corte abstracta. En el proceso se detecta que la idea de flexibilidad en las plantas se configura a partir de la concentración de servicios en «islas» programáticas. Estas van cambiando de posición y de forma de un proyecto a otro, optándose finalmente por ubicarse en el corazón de la planta.

## **6 / Otros niveles**

El remate del edificio constituía una verdadera preocupación y en la mayoría de los casos se ejercía un fuerte control sobre el diseño de estos sectores, forzando los elementos a constituirse dentro de formas simples dotándolas de un valor plástico.

Por otro lado, la opción de utilizar niveles en subsuelo será una decisión tardía, realizada con un gran dominio de la geometría del solar quizás aprendido en las versiones anteriores.

## **7 / Altura**

Las tres propuestas registran variantes en cuanto a la altura total del edificio, en particular en la última. A causa de ella, se iniciará un fuerte intercambio con las autoridades municipales para lograr una mayor altura que la permitida inicialmente. Al variar las proporciones el diseño general fluctúa entre la conformación de una placa-torre o de una placa-bloque, decantándose por esta última.

## **8 / Fachadas**

La concepción del sistema de cerramiento vertical se define con un gran nivel de detalle y de coherencia en función de las búsquedas expresivas perseguidas en la formalización exterior del edificio. Este componente se irá complejizando en cuanto a la tecnología empleada, asociado a las posibilidades expresivas de los nuevos cerramientos acristalados que irrumpen en el medio local en la segunda mitad de la década del 50.

## **9 / Estructura**

El diseño estructural es pensado siempre desde el inicio del proyecto. Este análisis «temprano» (en términos del proceso de proyecto) permite emplear la estructura para definir el carácter y la calidad de los espacios. Los elementos estructurales se manipulan como elementos compositivos y se integran en complejas búsquedas para definir plantas «flexibles» capaces de construir espacios (modificables en el tiempo) a partir del movimiento de tabiques interiores y de la posición relativa del equipamiento.



## **1. El primer proyecto / 1950**

# 1.1 Cronografía 1 / 1945-1951

	EDIFICIO POSTIANO	LUIS GARCÍA PARDO	OBRAS DE ARQUITECTURA NACIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA REGIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA GLOBALES	EVENTOS ARQUITECTÓNICOS GLOBALES	EVENTOS HISTÓRICOS GLOBALES
1945				 <p>Ministerio de Salud Lucio Costa</p>	 <p>Case Study Houses Inicio</p>		 <p>FIN DE LA 2DA GUERRA MUNDIAL</p>
1946					 <p>Casa Farnsworth Mies Van der Rohe</p>	 <p>Inicia actividades el Laboratorio Tange</p>	
1947		 <p>Vivienda Roglia García Pardo</p>		 <p>Unidad de Habitación Le Corbusier</p>			 <p>INICIO GUERRA FRÍA</p>
1948		 <p>Vivienda Arboleña García Pardo</p>			 <p>Lake Shore Drive Mies Van der Rohe</p>		
1949				 <p>Casa Curutchet Le Corbusier</p>	 <p>EDIFICIO O.N.U. Wallace Harrison</p>	 <p>Se publica «El Modulor»</p>	
1950	 <p>PRIMER PROYECTO</p>					 <p>«Historia de la arquitectura» B. Zevi</p>	 <p>INICIO GUERRA DE COREA</p>
1951				 <p>Casa das Canoas Oscar Niemeyer</p>			

## 1.2 Introducción 1

Con este proyecto comienza un proceso de investigación proyectual (que durará una década) en el que se generará un aprendizaje específico en relación al solar y a diversos temas de la vivienda colectiva que se amplificarán en otros proyectos.

Los registros gráficos de este proyecto conforman un Permiso de Construcción<sup>7</sup> fechado en mayo de 1951. Los gráficos realizados en agosto de 1950 incluyen plantas, cortes y fachadas del proyecto. Además de los gráficos existe una breve memoria constructiva y otros escritos característicos de este tipo de trámites.<sup>8</sup> Se constata además que García Pardo, además de ser el arquitecto responsable del proyecto frente a la Intendencia, es el propietario del solar.

El programa se definió como un edificio de promoción privada de once apartamentos, once lugares de estacionamiento y una vivienda para portería. Cada nivel contiene dos unidades, desde el primer hasta el quinto piso, de forma casi simétrica. En el último nivel con algo menos de área que en la planta tipo se proyecta un único apartamento que incorpora terrazas transitables y un espacio para estudio. Todas las unidades cuentan con dependencias de servicio, (en un volumen semi-exento) tres dormitorios y dos baños (tres en el caso del último piso).

Este proyecto se alinea con la calle Ponce, planteando algunas «incomodidades» respecto del límite medianero norte y algunas dudas sobre cómo el edificio debería relacionarse con este límite. La planta tipo de vocación simétrica comienza a tener algunos inconvenientes al aproximarse a este sector. Situación que se complejiza por la decisión de colocar los dormitorios sobre la calle Ponce delante de los estares. En el caso de las unidades sobre la calle Charrúa esta organización no presenta mayores dificultades, ya que los estares se abren francamente hacia esta calle. En el caso de las unidades orientadas hacia el norte los estares se abren hacia una terraza de forma irregular, que finaliza en el límite medianero, articulando el ángulo de este límite con el del edificio cuyo sistema de coordenadas ortogonales se encuentra alineado a la inclinación de la avenida Ponce.

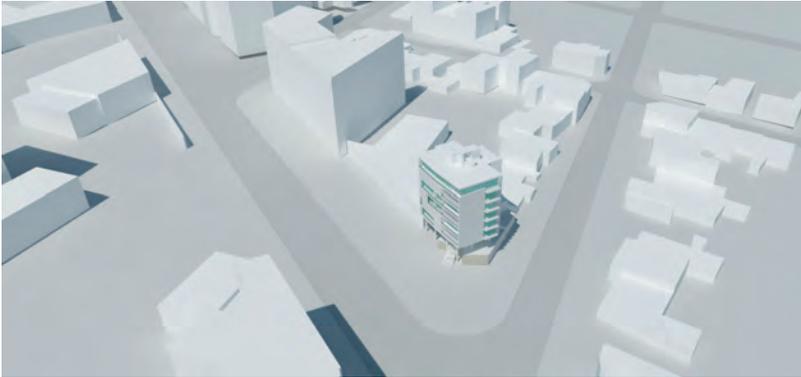
La planta baja expresa en todos sus gestos la intención de suspender el edificio sobre el nivel de suelo, realizando un gran esfuerzo estructural. El acceso al *hall* de entrada se produce en un segundo nivel sobre el volumen que cierra los lugares de estacionamiento, oficiando como podio de acceso.

---

7 Permiso de Construcción (n.º 22873).

8 Todos los gráficos incluidos en este expediente municipal, se encuentran dibujados a escala 1/100. Como requisito de la época las plantas debían contar con un esquema de estructura. Si bien le fue asignado un número de permiso de construcción, no existen copias en el archivo municipal de la Intendencia, todos los documentos referidos a este proyecto se encuentran en el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

### 1.3 Implantación 1



La volumetría general del edificio se estructura en base a dos elementos: un volumen principal (que domina la composición) de base casi rectangular en donde se incluyen dos unidades por nivel y los sensores y un volumen secundario que contiene las dependencias de servicio y las escaleras, ubicado en la parte posterior del predio contra el límite lindero este.

El eje de simetría de la volumetría general se ubica perpendicular a la calle Ponce, tomando de esta el medio rumbo, sur-oeste, nor-este, que alineará el cuerpo general del edificio.



Sin embargo, la forma de relacionarse con los bordes del predio, revela una marcada voluntad de generar una volumetría exenta del contexto inmediato.

El volumen se «suelta» de la morfología de la manzana tradicional de borde cerrado. Esta intención proyectual sobre el carácter y el comportamiento del edificio en relación al entorno urbano, empezará a encontrar algunas dificultades que derivan de la relación entre las dimensiones del predio y las dimensiones de la planta de los apartamentos. Lo cual llevará a que una parte pequeña del cuerpo del edificio vuele sobre la vereda de la calle Charrúa<sup>9</sup>. Además el edificio entablará una extraña relación con el límite lindero norte (casona antigua de estilo tudor en donde funcionaba un Colegio, el Erwy School). Aquí comienza la ambigua consideración de este límite lindero más como un frente hacia la calle Ponce (por encima del Erwy School) que como un límite lateral medianero.



De los tres proyectos realizados para este solar, la implantación de este primer proyecto es la única en la que el cuerpo principal del edificio se separa de las medianeras y que toma la alineación de la avenida Ponce.

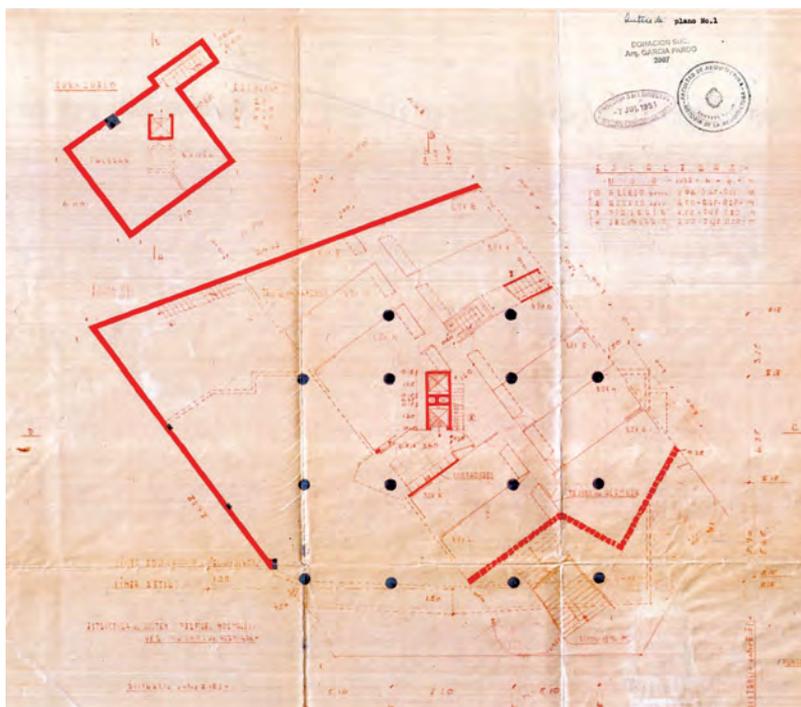
---

<sup>9</sup> La normativa de la época no preveía retiros por la calle Charrúa, únicamente por la calle Ponce de 4.00 m, incluida la ochava generada en el vértice del predio.

## 1.4 Planta baja 1

La planta baja del edificio se resuelve en dos niveles. Se define una primera planta a nivel de las aceras de las calles Ponce y Charrúa que García Pardo llama «planta baja» y una segunda sobre esta, denominada «planta de entrepiso».

En la *planta baja* proyecta un volumen revestido en piedra (simulando un basamento) en el que se disponen once lugares de estacionamiento, uno por cada unidad. A estos lugares de estacionamiento se accede desde la acera de la calle Charrúa y desde la calle Ponce, pasando a través de una explanada integrada al jardín frontal del edificio.

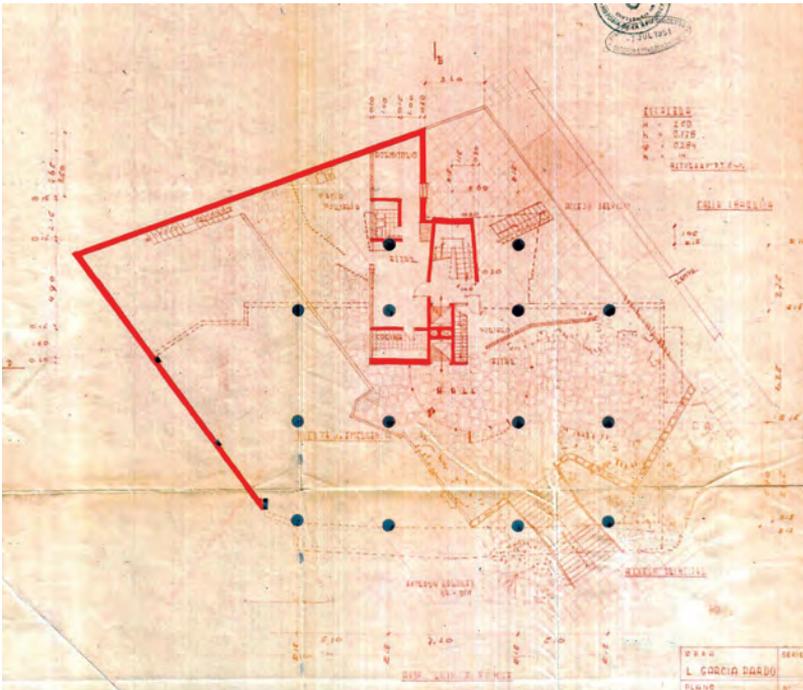


Plano de planta baja

Tanto el volumen que conforma el basamento como los lugares de estacionamiento, toman la alineación de la calle Charrúa y se organizan en una doble crujía. En este mismo nivel llegan al suelo pilares cilíndricos que soportan el edificio, definidos en la planta tipo a partir de la alineación con la avenida Ponce, manteniendo la misma posición al llegar a la planta baja. Esto produce un cruce de tramas de diferentes ángulos, lo cual dificulta el uso de algunos lugares de estacionamiento, y el acceso a ellos a través

de la explanada. Este tipo de interferencias en el funcionamiento del sector de garajes es asumida por García Pardo con naturalidad.<sup>10</sup>

Dos escaleras permiten ingresar desde planta baja al *hall* de acceso en el nivel de entresuelo. La escalera de acceso principal se sitúa en el vértice norte de la ochava, alineada con la calle Charrúa, y la escalera de acceso de servicio se alinea en forma perpendicular a la línea de propiedad por la calle Charrúa.<sup>11</sup>



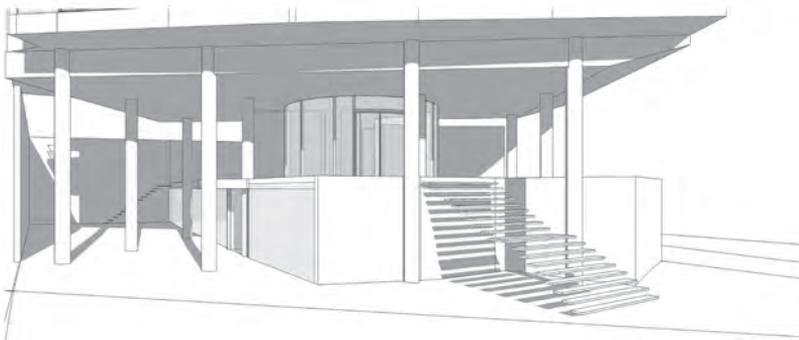
Plano de entresuelo

10 Se puede encontrar una situación similar (si bien no existe cruce de tramas) en cuanto a la interferencia de la retícula de pilares y el funcionamiento de los garajes en subsuelo en el caso de los edificios Gilpe (1956) y Guanabara (1955). La precisión y regularidad de la retícula, sin jerarquizar luces entre pilares para facilitar el funcionamiento dentro de los estacionamientos, genera una espacialidad similar a la de una sala «hipóstila». Esto parecería indicar que en estos años García Pardo no acostumbraba diseñar elementos estructurales de transición para desviar cargas en los niveles inferiores y así mejorar el funcionamiento de los garajes.

11 Resulta de interés notar que tanto el acceso peatonal principal como el de servicio, permanecerán ubicados en las mismas posiciones en los tres proyectos.

En la *planta de entrepiso* (sobre la azotea de los garajes) se desarrolla el plano de acceso en el que se ubica el *hall* de acceso, definido por un plano curvo de vidrio y la vivienda correspondiente a la portería. La posición de la vivienda sobre el plano de acceso genera un patio-terracea elevado perteneciente a ella. La volumetría de esta vivienda se extiende bajo la sombra del edificio hasta el límite lindero este. En este nivel los elementos que componen la planta se organizan siguiendo la alineación de la avenida Ponce. Debido a sus dimensiones y a su singularidad formal, los elementos compositivos funcionan como verdaderas rótulas articulando el giro de tramas y la relación entre el cuerpo general del edificio y el plano del suelo con su basamento.

El volumen de las cocheras (revestido en piedra natural) contiene reminiscencias del basamento clásico, funcionando como «podio» de acceso. Además de jerarquizar el desplazamiento desde la vereda hasta el *hall* de entrada a través de la escalera proporciona un gran ángulo de visuales sobre el entorno. Este efecto se potencia por la ubicación en proa del solar en la manzana y por el esfuerzo estructural realizado para separar el cuerpo del edificio del nivel de suelo en dos alturas.



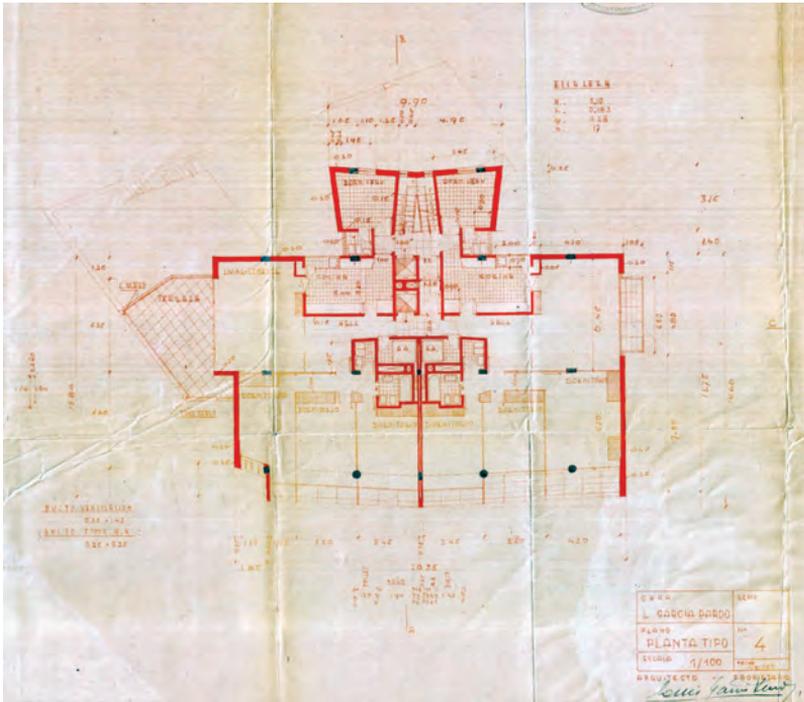
Vista frontal de la planta baja y planta de entrepiso desde calle Ponce

*El conjunto de plantas de acceso dotan a la llegada del edificio al suelo y al evento de acceso de cualidad espaciales casi monumentales. El cuerpo del edificio «flota» sobre el nivel de planta baja, y bajo su sombra un volumen de piedra ofrece en su parte superior el plano de acceso protegido de las inclemencias del tiempo con un espectro muy amplio de visuales extendidas.*

En este sentido el edificio «sacrifica» metros cuadrados comercializables en función de acondicionar la interfaz entre el espacio público y el espacio privado de las viviendas.

## 1.5 Planta tipo 1

En la planta tipo se organizan dos unidades de tres dormitorios por nivel, más la dependencia de servicio de cada apartamento. La simetría axial que rigió la planta se ve afectada en el vértice nor-oeste por la geometría del terreno, que impacta sobre las dimensiones del dormitorio principal, las cuales se verán reducidas en el caso de las unidades norte.



La organización de la planta se distribuye en una batería de dormitorios hacia el frente del volumen y el estar comedor más la cocina ubicados detrás (abriéndose hacia la calle charrúa y hacia el límite lindero con el Colegio Erwy). Aquí comienza un intrincado camino de relaciones ambiguas con este límite predial. Los estares de las unidades que se abren sobre este lado se proyectan sobre una terraza de forma semi-trapezoidal que absorbe las diferencias angulares de los distintos ejes.

La diferencia de metraje entre las terrazas de la unidad norte y de la unidad sur, se compensarán con un balcón algo más ancho en dos de los tres dormitorios de la unidad sur.<sup>12</sup>

Los servicios higiénicos se concentran en el corazón de la planta, en una especie de núcleo de servicio.<sup>13</sup> Las circulaciones verticales, cocina y dependencias de servicio, se agrupan también en un segundo núcleo de servicios, ubicado sobre el eje de la planta que toma por completo el volumen secundario.<sup>14</sup>

---

12 Nótese como este retranqueo de la línea edificada en la fachada principal se conservará en la planta tipo del proyecto 2.

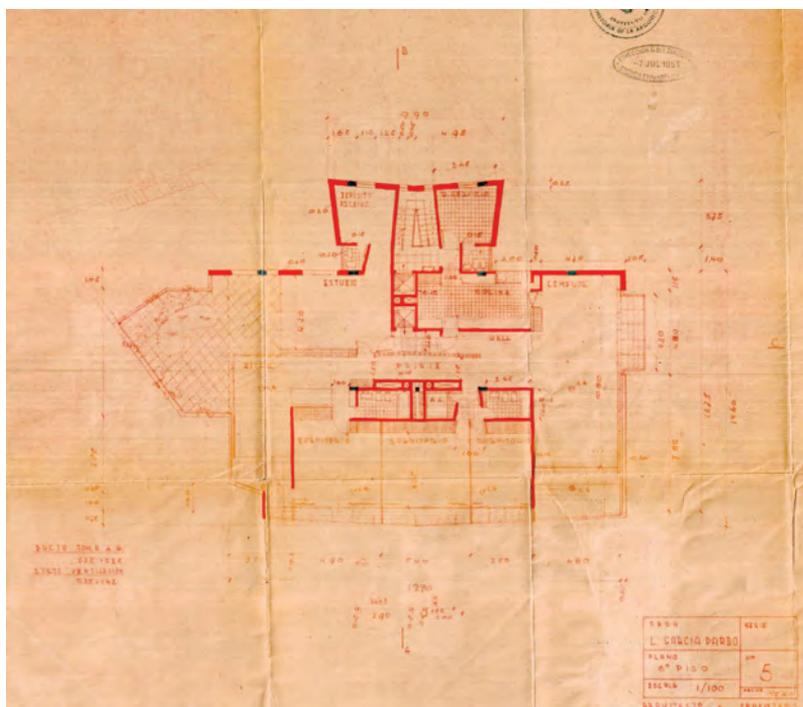
13 No se ha podido determinar si el local ubicado en esta isla con el destino «A.A.» pertenece a un posible sistema centralizado de aire acondicionado.

14 Cabe destacar que estas dos islas de servicio se mantienen a lo largo de los tres proyectos en diferentes formatos y posiciones dentro de la planta. En el segundo proyecto, la isla de servicios higiénicos incorporará la cocina, y en el tercer proyecto se volverán a separar, generando una burbuja de baños sin cocina que integra el baño de servicio y un pequeño espacio de almacenamiento e instalaciones, similar al supuesto local destinado a equipos de aire acondicionado del primer proyecto.

## 1.6 Otros niveles 1

Este proyecto cuenta con un pequeño *subsuelo* de servicio, accesible desde una escalera reducida ubicada en el garaje. En este espacio se ubicará la caldera y los contenedores de basura.

En el último piso García Pardo proyectó un único apartamento tipo *penthouse*, en el que incorpora un estudio con baño y depósito. Este apartamento tendrá en casi todo su perímetro superficies acristaladas, que evidencian la intención de pensar este último nivel como un «mirador urbano». Se incrementa el área de terraza y se incorpora en la terraza norte una pequeña piscina.



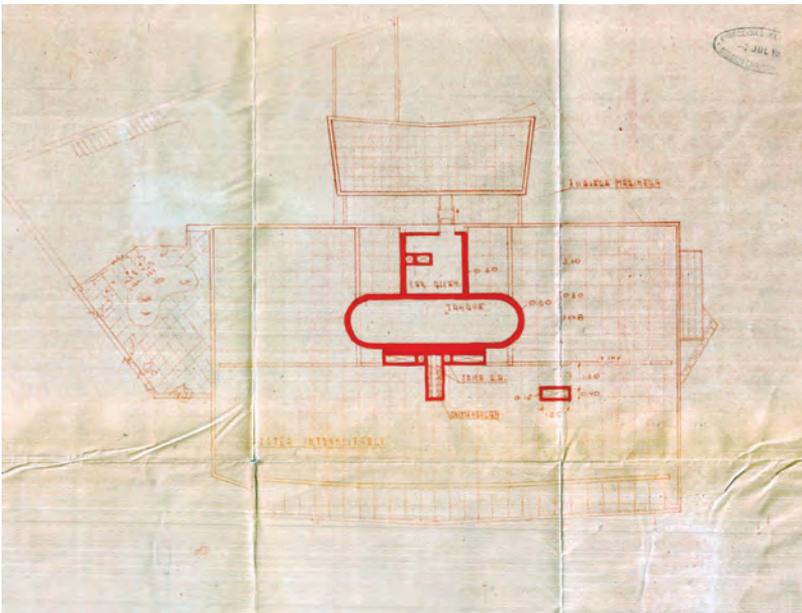
Quizás puedan asociarse estas intenciones proyectuales a los dos apartamentos proyectados en el último nivel del edificio Gilpe, donde García Pardo tendría su estudio. Allí los apartamentos se definen por un cerramiento acristalado de piso a techo. La presencia de la losa horizontal y las terrazas construidas sobre un empalomado potencian la sensación visual de infinito sobre el tejido urbano.

Posteriormente estos apartamentos-ateliers fueron vendidos y transformados en viviendas a través de un proyecto realizado también por García Pardo.



Edificio Gilpe. Último nivel, imágenes interiores de la unidad sur.

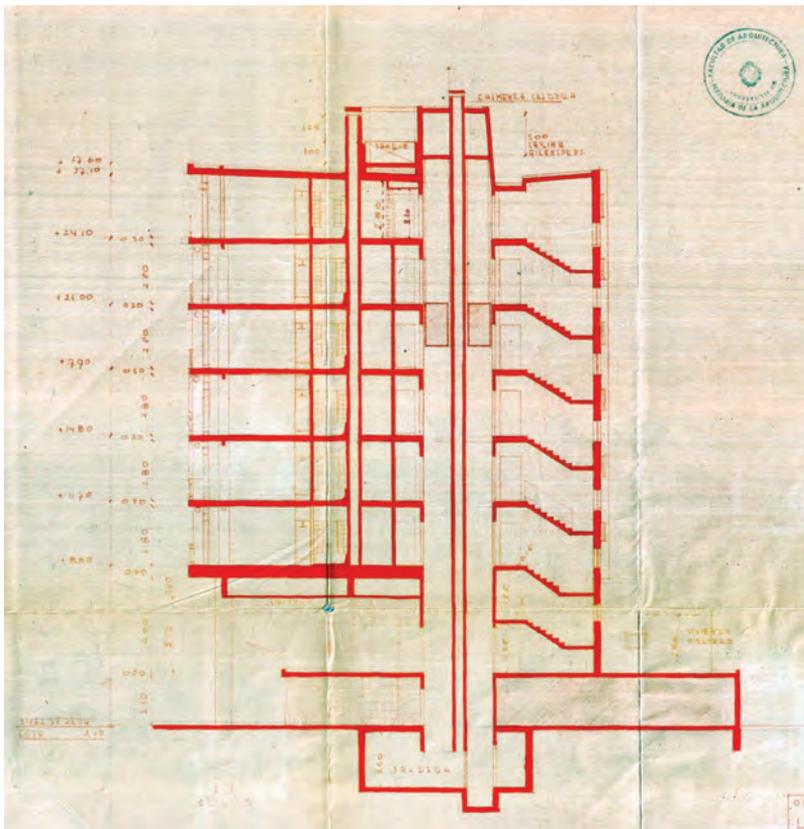
Destaca también la cubierta inclinada de esta unidad. La cual otorga al conjunto la clara señal de que este cerramiento finaliza el desarrollo del edificio y da paso al remate. El remate se conforma por el conjunto de elementos de servicio del edificio. La sala de máquinas de los ascensores, los ductos de los baños, las posibles tomas del sistema de aire acondicionado y el tanque de agua, se agruparán bajo una forma controlada, en la que el tanque de agua asumirá la mayor expresividad en cuanto a su diseño. La forma general del tanque será la que finalmente se construirá en el tercer proyecto, incorporando en su volumetría la sala de máquinas de los ascensores y la caja de escaleras.



## 1.7 Altura 1

En este proyecto se plantea una altura total de 27.60 m hasta la última losa y 30.00 m incluidos los elementos de servicio en la azotea. Los niveles habitables se proyectan con una altura libre de 2.80 m y los forjados de 0.30 m.

El nivel de la planta de «entrepiso» tomará la altura de un nivel y medio (5.00 m) en el cielorraso se desarrolla una viga de gran altura y una aparente losa de descarga sobre los pilares cilíndricos.<sup>15</sup> La losa de descarga se proyecta de 0.60 m de altura y la viga de transición de 1.50 m respectivamente.

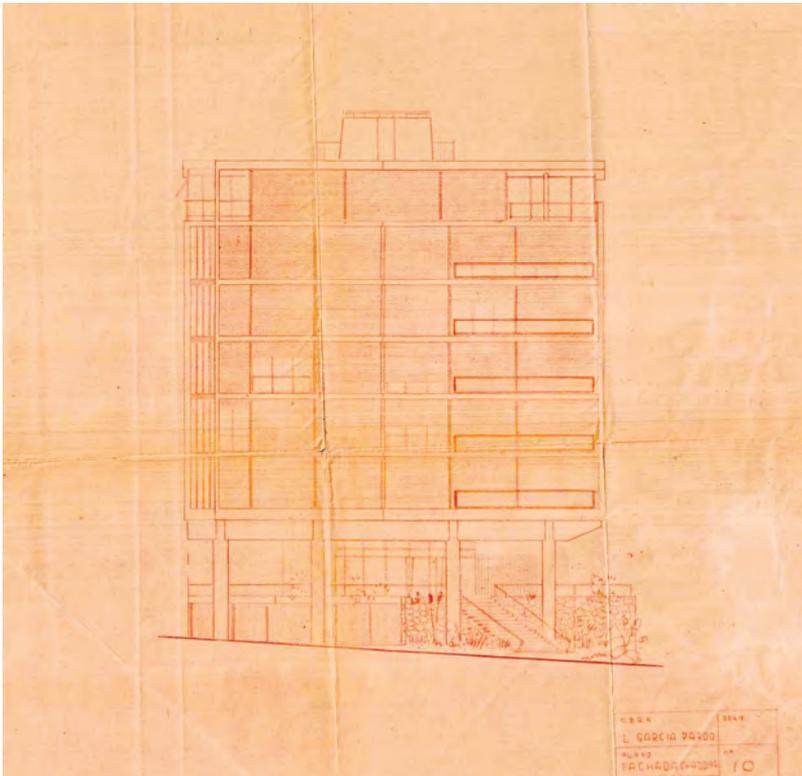


<sup>15</sup> Con la información disponible no es posible precisar la función de estas vigas y el aumento en el espesor del primer forjado, ya que los pilares presentes en la planta tipo continúan en planta baja sin transición. Sin embargo podría pensarse en la previsión de espacio para desviar instalaciones de las islas de servicio, obteniendo un plano de cielorraso totalmente continuo sobre el nivel de acceso al edificio.

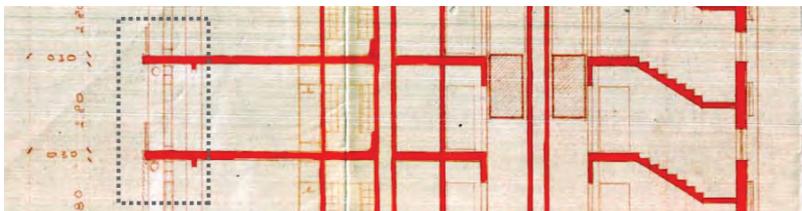
## 1.8 Fachadas 1

En este proyecto la documentación existente registra únicamente dos fachadas: La principal hacia la calle Ponce y la lateral hacia la calle Charrúa.

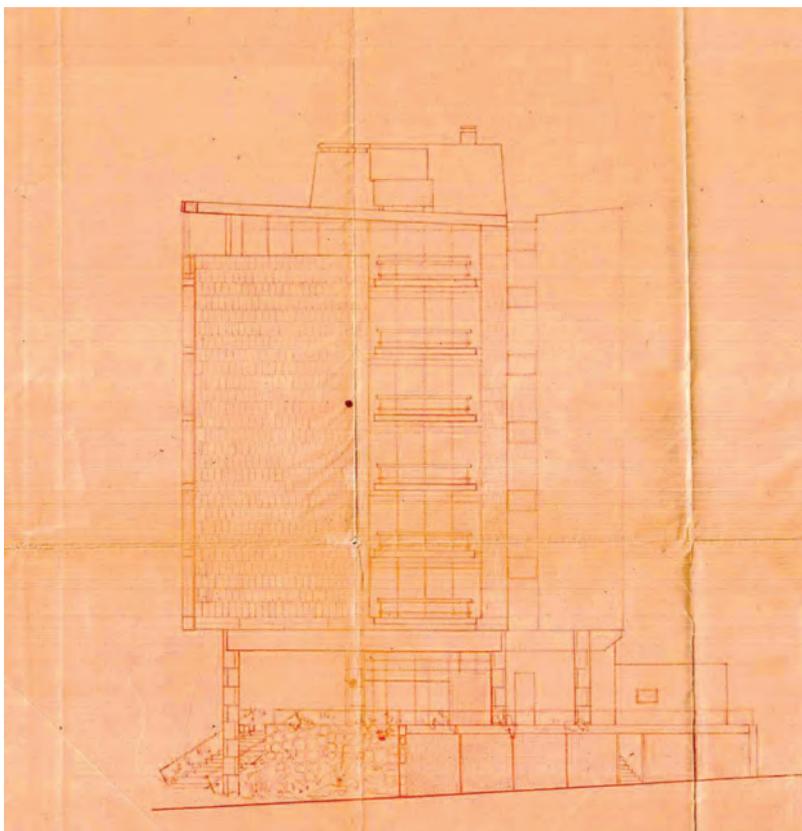
En la fachada principal orientada hacia el nor-oeste, se protege con un doble sistema. Por un lado actúan cortinas de enrollar y por otro una terraza longitudinal angosta que se configura como alero horizontal. Lo cual da indicios de la preocupación de García Pardo por brindar confort en las habitaciones expuestas a esta orientación (sumamente comprometida en el período caluroso en cuanto a la radiación solar).



Fachada principal calle Ponce



Detalle de protecciones en fachada principal nor-oeste. Cortinas de enrollar y terraza

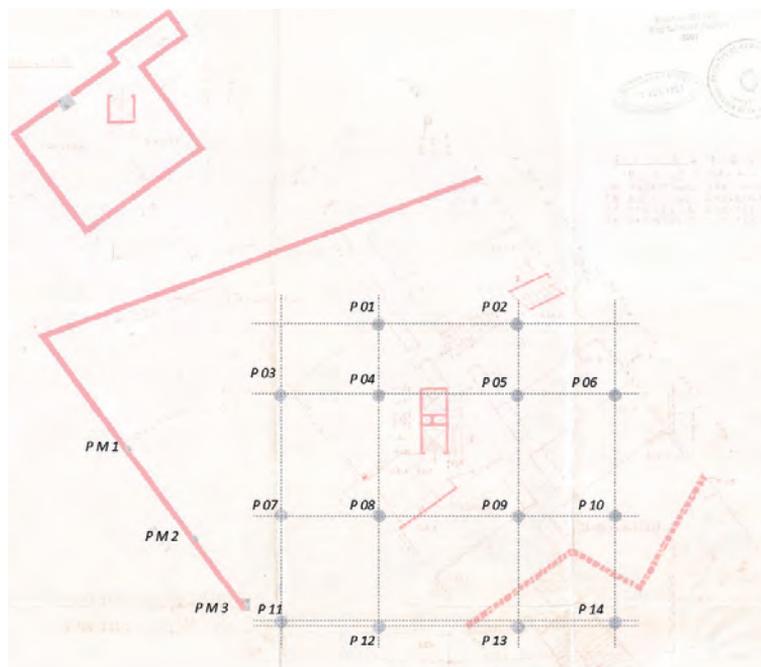


Fachada lateral calle Charrúa

## 1.9 Estructura 1

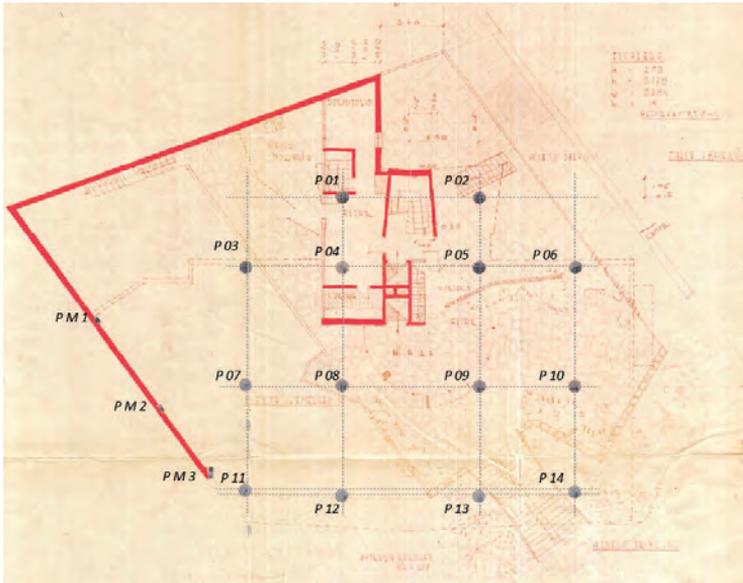
Si bien no se han encontrado registros de planos de estructura se puede visualizar (a partir de la expresión de los pilares en las plantas de albañilería y de algunas vigas en los cortes) el tipo de estructura que García Pardo había comenzado a proyectar.

En líneas generales, se evidencia la ordenada retícula de pilares que organiza tanto la planta tipo como la planta baja. También se diseñan vigas colgadas que se perciben desde los espacios interiores.<sup>16</sup> La albañilería coincide con gran precisión con los puntos de descarga de la estructura, lo cual evidencia un sistema proyectual ordenado en base a una retícula directriz que permite, en primer lugar definir espacios y en segundo lugar definir el lugar geométrico de los elementos estructurales.

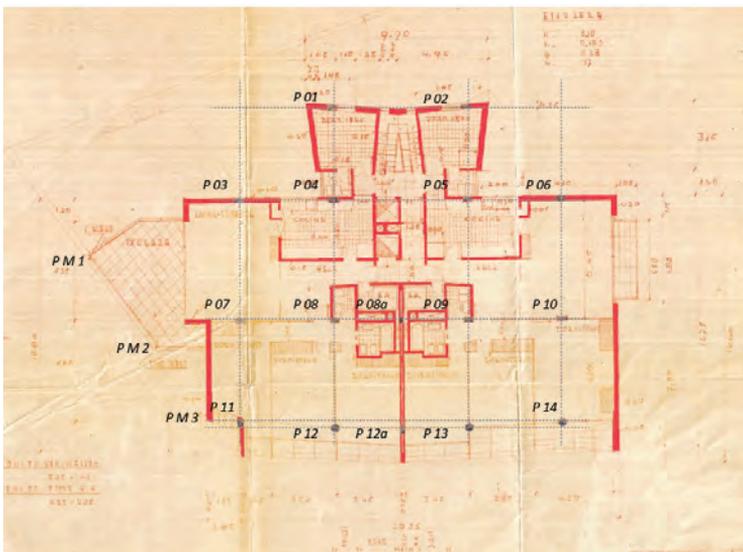


Distribución de pilares en planta baja

<sup>16</sup> En este sentido, la presencia de la retícula ordenada de pilares se repite en el caso del edificio Gilpe (1956) y Guanabara (1955) siendo distinto el caso de las vigas, las cuales no se expresan en el caso del Gilpe y sí lo hacen en el caso del Guanabara.



Distribución de pilares en planta de entrepiso



Distribución de pilares en planta tipo

Observando la claridad de la retícula estructural y la vocación exenta del volumen con respecto a la morfología de la manzana, resulta extraña la presencia de pilares ubicados en el límite medianero (señalados en la planta como PM1 y PM2). Estos pilares colaboran en el soporte de las terrazas principales de las unidades norte y evidencian nuevamente el conflicto que genera el encuentro del edificio con ese límite del terreno. La ambigüedad que provocan estos pilares dentro de una organización estructural tan clara y robusta desaparecerá en el segundo proyecto y reaparecerá en el tercer proyecto.

## 2. El segundo proyecto / 1952

## 2.1 Cronografía 2 / 1952-1956

	EDIFICIO POSITANO	LUIS GARCÍA PARDO	OBRAS DE ARQUITECTURA NACIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA REGIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA GLOBALES	EVENTOS ARQUITECTONICOS GLOBALES	EVENTOS HISTÓRICOS GLOBALES
1952	SEGUNDO PROYECTO	Taller de anteproyectos García Pardo	 <p>Cap. Cristo Obrero Eladio Dieste</p>	 <p>Edificio Copan Oscar Niemeyer</p>	 <p>Lever House Gordon Bunshaft</p>	Los CIAM publican «10 años de arquitectura moderna»	
1953			 <p>Viv. Payseé Reyes Mario Payseé</p>				 <p>FIN DE LA GUERRA DE COREA</p>
1954			 <p>VIVIENDA Lino Dinetto</p>	 <p>Teatro San Martín M. Roberto Alvarez</p>			
1955			 <p>EDIFICIO Guanabara</p>	 <p>MUSEO MAM Alfonso Reidy</p>	 <p>EDIFICIO Jespersen Arne Jacobsen</p>		
1956			 <p>EDIFICIO GILPE</p>	 <p>Cilindro Municipal Leonel Viera</p>	 <p>Museo de Arte SP Lina Bo Bardi</p>	 <p>Conc. OPERA Sidney Jorn Utzon</p>	10º CONGRESO CIAM Dubrovnik Crisis Interna

## 2.2 Introducción 2

El segundo proyecto se encuentra documentado en un conjunto de planos, de los que podemos deducir que pertenecen a una única instancia proyectual.<sup>17</sup>

Se conserva el destino como edificio de promoción de viviendas. En cambio, esta vez se iniciará una búsqueda proyectual por lograr unidades más grandes (una por piso) capaces de configurar diferentes espacios interiores en función de los requerimientos de cada usuario.

A nivel organizativo, la estrategia compositiva será similar a la del primer proyecto. El edificio se estructura a partir de un cuerpo principal en donde se ubican los apartamentos y los ascensores. Un cuerpo secundario aloja las dependencias de servicio y las escaleras.

La volumetría general del cuerpo principal experimentará un gran salto en términos de abstracción formal. Se conforma un prisma preciso y regular en el que se inscribe la totalidad de la planta de los apartamentos. Esta decisión afecta la implantación del volumen. La relación dimensional entre el predio y la planta rectangular del prisma determinan que el volumen deba «recostarse» en el límite lindero norte, enfrentándose de forma perpendicular a la calle Charrúa, debiendo además «volar» sobre la vereda 1.20 m. De esta forma se libera la proa del solar ampliando el jardín de acceso, a la vez que se pierde la alineación con la calle Ponce.

En este proyecto se enfatiza la experimentación estructural, buscando reducir al mínimo el número de apoyos en la llegada del edificio al suelo. A su vez, en la planta tipo, se distribuyen elementos estructurales (metálicos de gran esbeltez) de acuerdo a una estricta retícula, que permite —y refuerza— la intención de generar «plantas libres».

El tratamiento de la fachada oeste da cuenta de una mayor búsqueda plástica a partir de la utilización de protecciones móviles, combinadas con un sugerente despiece de los paños acristalados.

Se puede observar un cierto grado de aproximación a la búsqueda espacial y material derivada de la experiencia de las Case Study Houses<sup>18</sup> considerando un sistema de montaje en el que se define una estructura basada en retículas tridimensionales metálicas dentro de las que se construyen espacios a través de forjados, paneles y grandes planos acristalados.

---

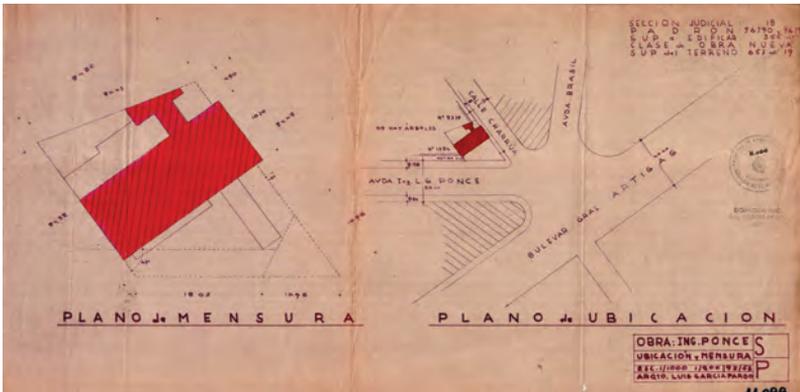
<sup>17</sup> Dado el formato común de todos los gráficos en cuando al código de expresión gráfica utilizado. También fueron realizados en una misma escala 1/50. Estos gráficos se encuentran en el archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

<sup>18</sup> Este movimiento se había iniciado a mediados de la década del 40 contando con una gran repercusión en nuestro medio, debiéndose realizar adaptaciones en función de las diferencias climáticas.

## 2.3 Implantación 2



En este proyecto se produce un fuerte cambio en cuanto a la implantación en el solar y a la volumetría general del edificio. El volumen se sintetiza en un cuerpo principal, un prisma de forma regular en donde se desarrollan los ocho apartamentos. Un segundo cuerpo albergará las dependencias de servicio y se vinculará al anterior a través de una serie de puentes y escaleras. Se evidencia, tanto en el diseño del puente como en el de la escalera (ambos abiertos), la voluntad de llegar de forma puntual al cuerpo principal de manera de no alterar su pureza volumétrica.



El prisma se adosa de forma perpendicular a la medianera norte liberando de esta forma el frente del solar. Esta implantación presenta algunas ambigüedades. Si bien el edificio no se abre hacia el límite norte, asumiéndolo como límite medianero, la vocación del edificio es la de un edificio exento, aislado de su contexto.

También podría formularse como intención proyectual de esta implantación el construir una gran «ochava» de masa construida en una manzana compacta de borde cerrado. No obstante, otras ideas proyectuales tales como elevar dos niveles el cuerpo principal, apuntarían a reforzar la búsqueda del edificio por liberarse del entorno construido.

El volumen pasa a alinearse de forma perpendicular con la calle Charrúa, o de forma paralela con bulevar Artigas como se verá en el capítulo de implantación del tercer proyecto.<sup>19</sup> Dada la conformación interior de la planta tipo, este proyecto construye en el límite norte una fachada medianera ciega, que podría leerse como el testero ciego del volumen acristalado moderno.<sup>20</sup> A su vez se implanta sobre el eje heliotérmico sintonizando con los postulados más radicales de la modernidad.



El volumen principal proyectado tiene un mayor desarrollo que el ancho del terreno, por lo cual el cuerpo del edificio «vuela» en su totalidad aproximadamente 1.20 m sobre la acera de la calle Charrúa. La base del prisma está conformada por un rectángulo de 24.80 m x 10.70 m.

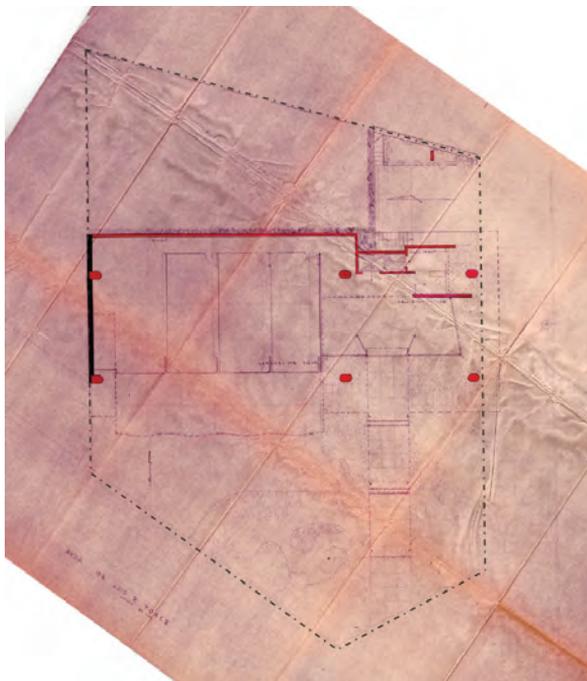
El tercer proyecto retoma la misma implantación y utiliza la misma dimensión para el desarrollo longitudinal de la base del prisma (24.80 m). De esta forma se evidencia un claro proceso de acumulación de información y en base a su análisis un decidido proceso de preferencias.

---

<sup>19</sup> Existe una visión historiográfica que fundamenta la orientación del prisma, a través del gesto de la alineación con bulevar Artigas.

<sup>20</sup> El cual tiene sus máximos ejemplos en el edificio para la Naciones Unidas en Nueva York, a nivel nacional el edificio Ciudadela y Panamericano en Montevideo y posteriormente en el Palacio de Congresos en Brasilia.

## 2.4 Planta baja 2

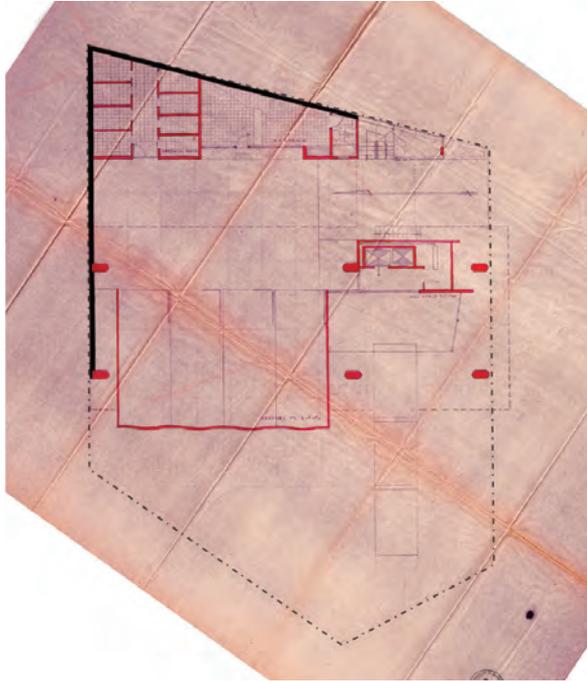


Planta baja

La planta baja se desarrolla en dos niveles (como en el primer proyecto). Allí se distribuyen los ocho sitios de estacionamiento, los accesos principales y de servicio, la vivienda para la portería y los boxes para las unidades.

El *hall* de acceso en doble altura se reduce con respecto al del primer proyecto. El acceso al edificio se jerarquiza a través del diseño y tratamiento del espacio bajo el cuerpo del edificio. Aquí comienza un proceso de reducción progresiva del *hall* de acceso que culminará en el tercer proyecto con un *hall* mínimo de igual dimensión a los *palies* de acceso de la planta tipo. Los elementos estructurales se reducen a seis pilares bajo el cuerpo principal del edificio, realizando un gran esfuerzo de transición a nivel de la primera losa, conformando un doble pórtico de descarga.

Aunque modificada y no tan evidente, se conservará la idea de «podio» definido en la zona posterior del predio por la contención de terreno. Desde su superficie se accede a los lugares de estacionamiento ubicados en el nivel de «entrepiso». Estos



Planta entrepiso

se distribuyen en dos paquetes de cuatro sitios por nivel: un paquete se sitúa a nivel de ambas calles y el otro a nivel del entrepiso sobre una plataforma colgada. Dada la división en estos dos paquetes, el *hall* de acceso se desarrolla en dos niveles explotando la riqueza del espacio en doble altura. El acceso de servicio se produce por la calle Charrúa, separado del *hall* por un plano opaco que ocupa toda la altura del *hall*. El frente de la plataforma colgada se cierra por un muro ondulado hacia la avenida Ponce y el jardín de acceso en el que se prevé desarrollar una gran mural. Aquí por primera vez sale a la luz en la etapa proyectual, el diseño de un elemento constructivo con una explícita intención artística. Esta búsqueda se multiplicará en el tercer proyecto, integrando el trabajo de tres artistas que participarán en el diseño del jardín de acceso.

La ubicación de varias unidades programáticas dentro del polígono del terreno, se volverán a emplear en el tercer proyecto, tal es el caso de la ubicación de la portería, sector de boxes, rampa vehicular, entrada principal peatonal y entrada de servicio.

Sector de Relleno con altura de 1 nivel

Sector de Estacionamiento techado. Cuatro espacios individualizados con una puerta cada uno

Traza de acceso vehicular calle Ponce

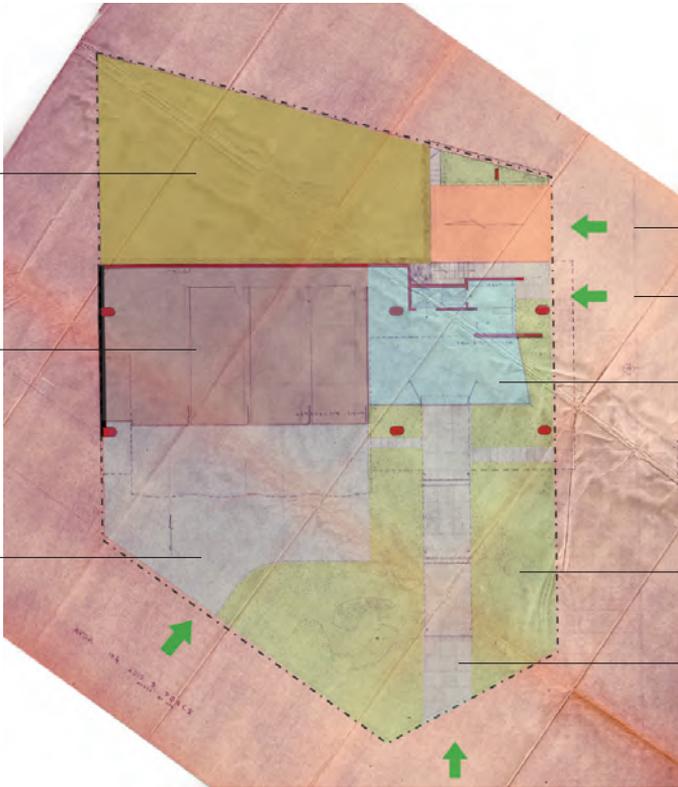
Rampa de acceso vehicular sobre calle Charrúa

Acceso de servicio sobre calle Charrúa

Hall de acceso en doble altura

Acceso peatonal principal sobre ochava del predio

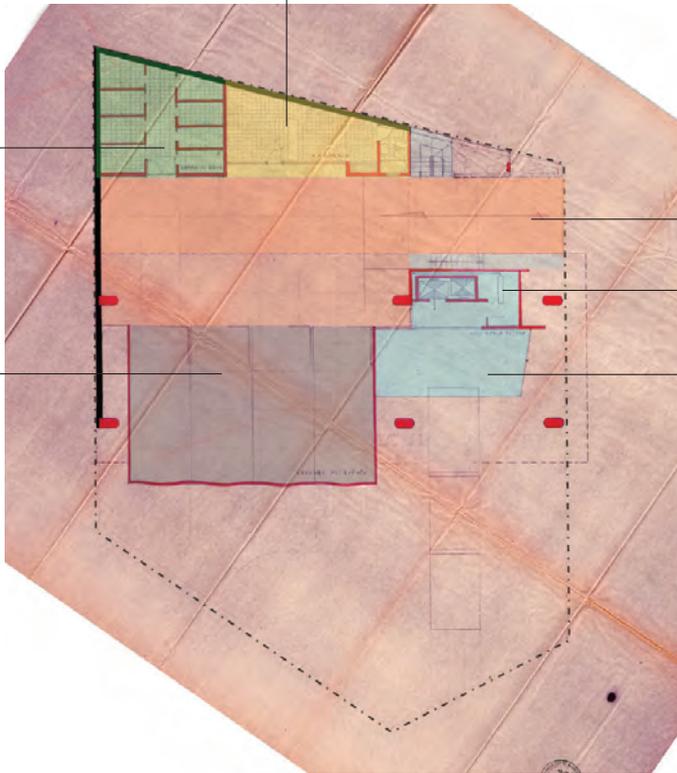
Acceso peatonal principal sobre ochava del predio



Vivienda Portero

Sector de Boxes  
Uno por aparta-  
mento

Sector de Estaciona-  
miento techado.  
4 espacios indivi-  
dualizados con una  
puerta cada uno



Rampa de acceso  
vehicular sobre  
calle Charrúa

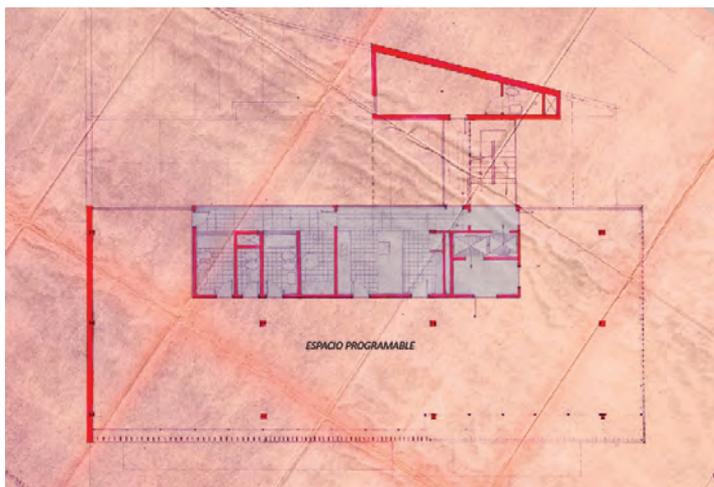
Espacio de servicio

*Hall* de acceso  
en doble altura

## 2.5 Planta tipo 2

La planta tipo de los apartamentos se documenta en dos planos: una planta de albañilería y una planta de albañilería con equipamiento.

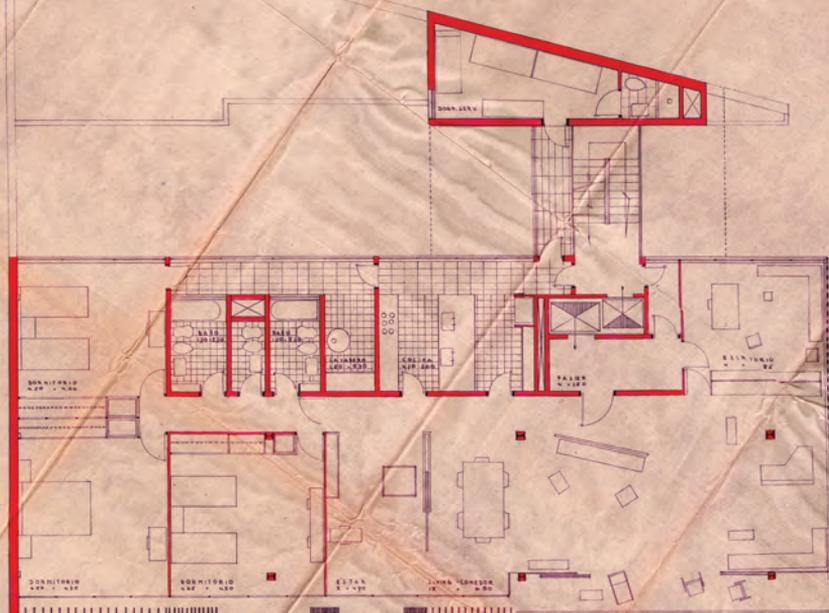
En este proyecto comienza la búsqueda orientada a lograr una planta libre que permita un modo «flexible» de organización de los espacios. Para lograrlo, se agrupan en una «isla» longitudinal: baños, cocina, terraza de servicio y palier de acceso que sin llegar a los extremos de las plantas, se posicionan en la fachada este del volumen.



De esta forma se construye un «espacio programable» en forma de «C» entre la isla de servicios y el perímetro de la fachada.

Este espacio puede dividirse en función de las necesidades de los usuarios. Sin embargo no se trata de un espacio netamente isótropo. La ubicación del acceso a la vivienda, así como el acceso a la batería de baños y el testero sobre el límite medianero, sugieren un gradiente de privacidad que da pautas sobre el armado de los espacios.

Otorgar al espacio un carácter flexible es posible además por el diseño de la estructura, que se configura a partir de una distribución uniforme de pilares de sección mínima (pilares metálicos doble T) sobre una retícula modulada. Esta distribución regular permite que las luces entre pilares compartan esfuerzos similares, racionalizando el diseño general.

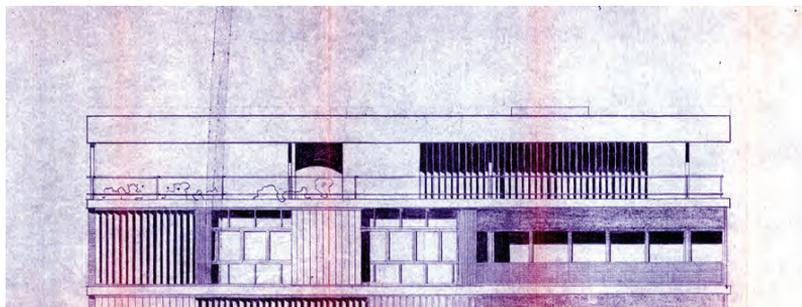


Planta tipo equipada

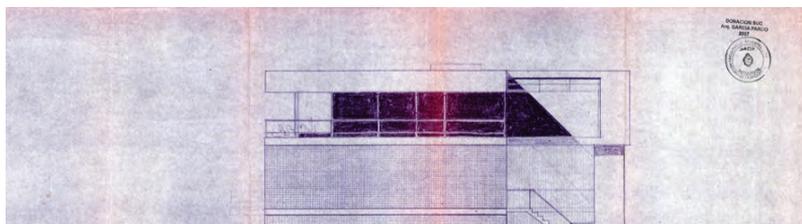
Si bien la idea de planta libre implica dejar en manos del usuario la mayor cantidad de organizaciones espaciales posibles, García Pardo graficó una posible organización. La misma tiene un alto grado de detalle en cuanto a la representación del equipamiento a efectos de expresar con precisión las actividades que allí pueden desarrollarse. Además del equipamiento, cuatro tabiques (tres fijos y uno móvil) y dos placares son suficientes para definir una vivienda tipo de tres dormitorios con un estar íntimo y un escritorio.

Esta búsqueda por lograr un espacio programable dentro de la vivienda se trasladará al tercer proyecto, en donde entrará en conflicto con el diseño estructural que dará respuesta a otras intenciones proyectuales.

## 2.6 Otros niveles 2



Alzado frontal del último nivel desde calle Ponce



Alzado lateral del último nivel desde calle Charrúa

En este proyecto no se incluyen niveles de subsuelo. Los lugares de estacionamiento se ubican en planta baja y en un segundo nivel sobre la planta baja denominado «entrepiso».

En el remate del edificio se proyecta una azotea tipo terraza, con un sector en apariencia cerrado cuyo destino no ha podido determinarse ya que no existen plantas correspondientes a este nivel. Por las dimensiones tomadas de la fachada, podría tratarse de un pequeño espacio tipo atelier como en el caso del último nivel del edificio Gilpe.<sup>21</sup> En este cabe suponer que el volumen tiene una fachada completamente vidriada hacia la calle Charrúa (fachada sur) protegida por un alero de unos 3 metros de extensión. Hacia la calle Ponce (fachada oeste) se puede inferir que existe un plano de cierre completamente vidriado también, protegido por una losa similar y por un plano de lamas verticales.

<sup>21</sup> En este edificio con dimensiones más generosas se configuran dos espacios de trabajo caracterizados por la presencia de grandes planos vidriados.

En la parte posterior, sobre el puente y la escalera que conecta la planta tipo con las instalaciones, se expresa un volumen cerrado con ventanas altas corridas, (ver contorno punteado en plantas tipo) donde se podrían ubicar dependencias de servicio del edificio o hasta el tanque de agua.<sup>22</sup> Al ubicarse de forma anexa al atelier este volumen podría utilizarse como depósito o como zona de servicios de esta unidad. Constituye una particularidad el hecho de que la escalera general no llegue hasta este nivel.

El perímetro de la terraza es coronado por una viga de aproximadamente 1.20 m de altura que reconstruye virtualmente la caja del volumen. A partir de los gráficos no es posible establecer si dentro de esta viga perimetral se alternan losas con vigas pérgolas, vacíos, etc.

En esta terraza se distingue un volumen cilíndrico que en principio no coincide con la posición de los ductos del baño, por lo que podría tratarse de un elemento de equipamiento de la terraza.

---

<sup>22</sup> En la obra de García Pardo como en la de Sicheo, Pintos Risso y otros, la formalización del conjunto de instalaciones de tanque de agua y salas de máquinas se resuelve con un cuidado especial, manipulando los elementos para contenerlos dentro de formas puras y regulares. Se evidencia entonces una gran preocupación por controlar el diseño de todos los elementos del edificio (aun en los que casi no se ven a simple vista) cuidando el diálogo de estos elementos con la ciudad, aportando calidad plástica a la definición urbana del skyline.

## 2.7 Altura 2

La altura de este proyecto será la misma altura que se aprobará en el proyecto tres, finalmente construido. Su altura es de aproximadamente 30 m hasta la última losa del octavo apartamento (a diferencia del primer proyecto en donde los 30 m se miden a la parte superior de los ductos).

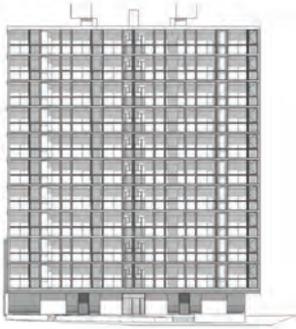


Primer proyecto



Segundo proyecto

No existen cortes del proyecto que confirmen estas dimensiones, ellas se han tomado de las dos fachadas existentes.

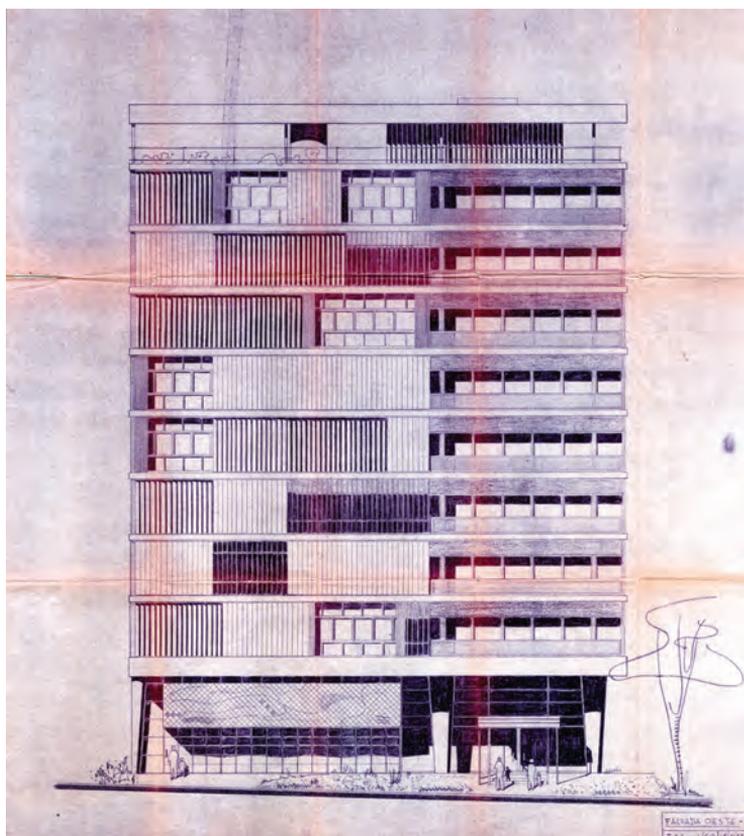


Tercer proyecto

## 2.8 Fachadas 2

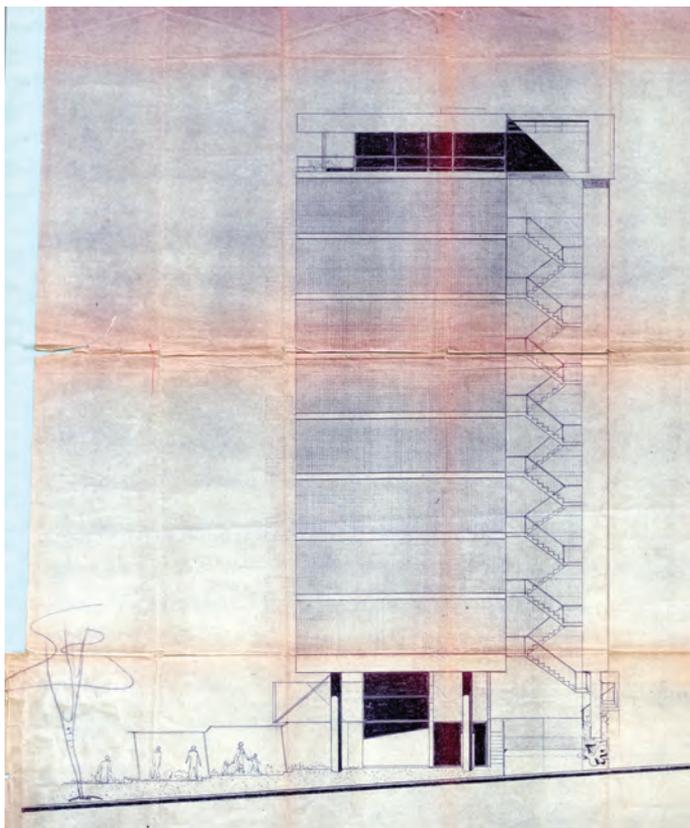
Las fachadas de este proyecto se expresan en dos gráficos, la principal por la avenida Ponce (fachada oeste) y la lateral por la calle Charrúa (fachada sur). A partir de la información extraída de las plantas se concluye que cada orientación asume una configuración distinta, proporcionando una lectura vibrante del volumen principal y a la vez respondiendo de forma específica a los distintos requerimientos.

En las plantas tipo el perímetro de la fachada oeste se diseña como un plano acristalado de piso a techo, con despieces diferentes para la zona de dormitorios y de estar comedor. Complementariamente se añaden protecciones solares móviles verticales para los dormitorios y el estar íntimo. En el sector de estar comedor, un balcón lineal poco profundo, oficia de protección solar que podrá integrarse con otros dispositivos.



Fachada principal Avda. Ponce orientación oeste

En el testero sur del volumen se proyecta un cerramiento acristalado, protegido por un tipo de parasol o de malla fija. Este cerramiento podría ser similar al cerramiento utilizado en el edificio El Pilar en el sector de fachada perteneciente a las cocinas.



Fachada lateral calle Charrúa orientación sur

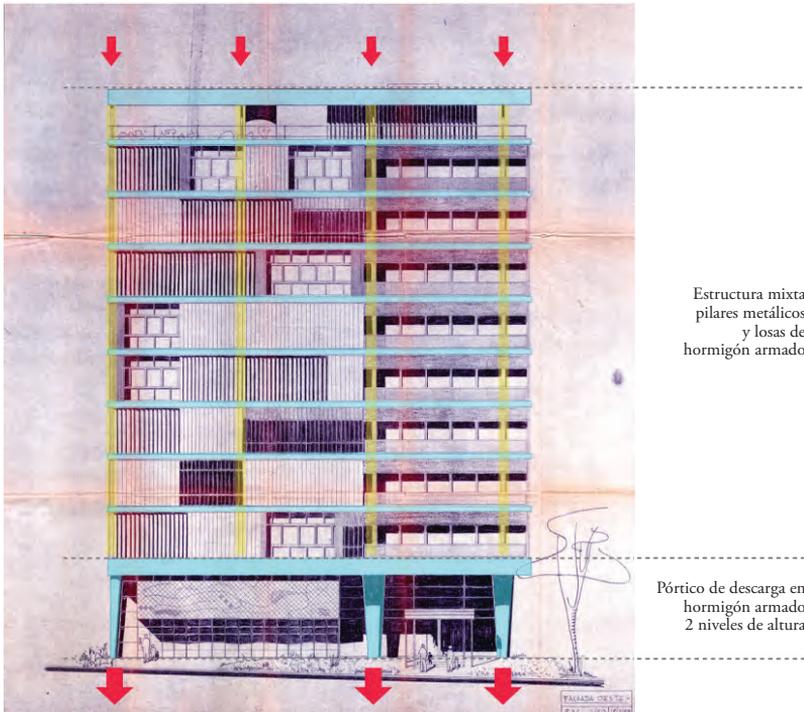
En contraposición con la transparencia del cuerpo principal del edificio, las fachadas del volumen de servicios se proyectan como una caja opaca con aberturas muy pequeñas. Esta misma configuración se repite en el volumen de servicios del edificio Guanabara.

En esta fachada (a nivel de planta baja) se evidencia la resolución estructural de la bandeja superior de estacionamientos «colgada» (utilizando tensores a 45°), marcando una clara voluntad plástica en la concepción de este volumen escultórico exento.

## 2.9 Estructura 2

En este proyecto, la estructura se diseña a partir de un esquema que combina elementos estructurales de hormigón armado y pilares metálicos doble «T». A su vez, se caracteriza por reducir considerablemente la cantidad de apoyos en la llegada del cuerpo principal al suelo. Esta disminución de apoyos (realizada en la zona de mayores cargas de la estructura) se produce a través de dos grandes pórticos dobles de transición proyectados en hormigón armado.

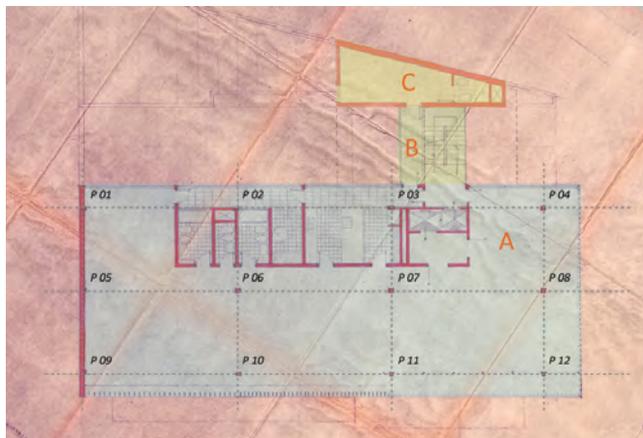
En la estructura de los pisos tipo es donde surgen las mayores dudas. No es posible extraer de los documentos detalles de la transición entre los pilares metálicos y los forjados. Se infiere por las características del proyecto y por la resolución formal de otros edificios similares, que la búsqueda proyectual se encaminaría a no hacer evidente la presencia de las vigas desde el interior de los espacios. También se presume que las vigas se podrían haber proyectado en perfiles metálicos, y los forjados en hormigón armado.



## Planta tipo

En planta tipo se identifican tres sectores:

- A) Apartamento
- B) Puente y escalera
- C) Local de servicio



Distribución en planta de los 12 pilares metálicos

A) En la planta del apartamento se disponen 12 pilares metálicos sobre una retícula rigurosamente modulada (7.5 m x 4.5 m aproximadamente) contenidos entre forjados. No es posible distinguir vigas, entendiéndose que ellas se encuentran contenidas en la geometría del cerramiento intermedio (ya sea por tratarse de losas nervadas, o por encontrarse dentro de cielorrasos de terminación).

Aquí se detectan dos intenciones típicas del pensamiento proyectual de García Pardo. Por un lado, la *precisión geométrica* de la retícula sobre la que se distribuyen los pilares en planta. Por otro lado, la reducida sección de los pilares acercándolos a límites comprometidos para poder llevar al extremo la idea de *flexibilidad* al máximo de sus posibilidades.

B) El puente de servicios, se construye como una pieza de conexión con secciones mínimas. Su función es la de conectar, pero su materialización tiende a no contar con el volumen principal.

C) En el local de servicio no se ha podido determinar el formato del diseño estructural. No obstante, dadas las características «opacas» de los muros que cierran esta «torre de servicios» se puede pensar que dicha estructura debió estar proyectada en elementos de hormigón armado ya que sin mucho esfuerzo pueden ser distribuidos dentro de la planta.



### **3. El tercer proyecto / 1957-1962**

### 3.1 Cronografía 3 / 1957-1962

	EDIFICIO POSITANO	LUIS GARCIA PARDO	OBRAS DE ARQUITECTURA NACIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA REGIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA GLOBALES	EVENTOS ARQUITECTONICOS GLOBALES	EVENTOS HISTORICOS GLOBALES
1957	<p><b>TERCER PROYECTO</b> Estructura Dieste - Montañez</p>	<p>_ Viaje a Europa con Raúl Sichero _ Comienza la actividad como corresponsal de L'Architecture d'aujourd'hui</p>	 <p>Concurso BPS Mario Payseé</p>	 <p>Concurso Brasilia Lucio Costa</p>	 <p>Laboratorios Richards Louis Kahn</p>		
1958	<p><b>TERCER PROYECTO</b> Estructura Viera - Mondino</p>	 <p>EDIFICIO El Pilar</p>	 <p>Edificio Ciudadela Raúl Sichero</p>	 <p>Palacio de la Alvorada Oscar Niemeyer</p>	 <p>Edificio SAS Arne Jacobsen</p>		
1959		 <p>Edificio L'Hirondelle Ruca Malén</p>	 <p>Edificio Panamericano Raúl Sichero</p>	 <p>Banco de Londres Clorindo Testa</p>		<p>11º CONGRESO CIAM Otterlo Disolución</p>	 <p>Comienza el Concilio Vaticano II</p>
1960	<p>Comienza la construcción del Tercer Proyecto</p>		 <p>Umarío Nelson Bayardo</p>			<p>Inicio de actividades de los grupos <b>Metabolistas Archigram Archizoom</b></p>	
1961		 <p>Concurso Peugeot</p>		 <p>Fac. de Arquitectura Vilanova Artigas</p>	 <p>Parlamento Dhaka Louis Kahn</p>	 <p>Fun Palace Cedric Price</p>	

## 3.2 Introducción 3

El tercer proyecto es el que contiene mayor cantidad de información documentada. El profundo trabajo de proyecto realizado por García Pardo en sociedad con el arquitecto Sommer Smith, previo a la construcción del edificio, ha quedado registrado en planos, fotografías de maquetas y documentos de diverso tipo localizados en el Instituto de Historia de la FADU. Este archivo se complementa con el expediente del Permiso de Construcción (n.º 94.054 / 87.911 / 80.939) localizado en la municipalidad. Dicho expediente registra los cambios que atravesó el proyecto en su negociación con la normativa de la época.

El edificio continúa siendo un emprendimiento privado, planteando una nueva estructuración de la planta a partir de dos unidades por piso a lo largo de 10 niveles. De esta manera logra obtener un mayor número de viviendas respecto a los proyectos anteriores<sup>23</sup> veinte en total. Incorpora un nivel de subsuelo para garajes, boxes y servicios generales.

El edificio conserva la alineación del segundo proyecto, (perpendicular a la medianera norte) y la forma de la volumetría general, sintetizada en un único prisma puro y regular. Las unidades de vivienda se distribuirán de forma simétrica en la planta tipo, volviendo al planteo axial del primer proyecto.

La estructura del edificio parte de una idea de García Pardo en la que se conservan los pórticos de descarga del segundo proyecto. Luego, en 1957 el estudio de ingenieros de Eladio Dieste (Dieste-Montañez) realizará un proyecto estructural calculado integralmente en hormigón armado. Posteriormente, será dejado de lado y en el año 1959 el estudio de ingenieros de Leonel Viera (Viera-Mondino) realizará otro proyecto estructural que finalmente será construido. Ambos proyectos resultarán novedosos y cargados de una cierta dosis de riesgo, destacándose en este aspecto el proyecto de Viera.

El arribo del edificio al suelo será una preocupación importante. La búsqueda por lograr que el edificio se exprese como un volumen suspendido incidirá con mucha fuerza en las búsquedas que guiarán los proyectos de estructura. Ambas propuestas estructurales (la de Dieste y la de Viera) se centrarán en el diseño de complejos elementos de hormigón armado, que expresarán a través de su forma su comportamiento estructural. Esta búsqueda por diseñar pocos pero complejos elementos estructurales, consiguiendo grandes volados, quizás tenga que ver con cierta reinterpretación regional del brutalismo en clave de alto riesgo. La estructura podría interpretarse como una escultura “ósea” en hormigón armado.

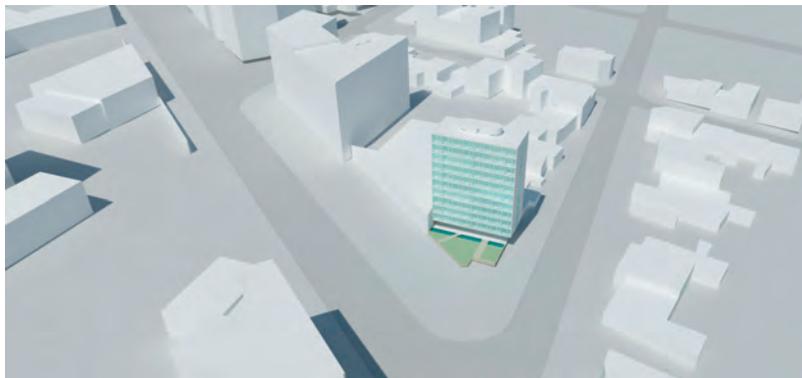
---

<sup>23</sup> El primer proyecto contenía un total de 11 viviendas (5 plantas tipo y un *penthouse*) y el segundo proyecto un total de 9 viviendas (8 plantas tipo y un *penthouse*).

En el diseño de la envolvente del edificio se producirá también un gran proceso de síntesis. El sistema de protecciones para la fachada oeste (presente en el primer y segundo proyecto) se sustituirá por un cerramiento acristalado, basado en la eficiencia de paneles dobles de vidrio. Este proceso de síntesis (en cuanto al número de elementos que componen la fachada), fracasó debido a la falta de experiencia de las fábricas nacionales y regionales de la época, desencadenando la sustitución de forma sui generi por parte de los propietarios, de las aberturas y de los módulos de vidrios dobles.

### 3.3 Implantación 3

La implantación continúa y sintetiza la definida en el segundo proyecto. Desde el punto de vista historiográfico la decisión proyectual de orientar el prisma del edificio en sentido este-oeste, tiene distintas interpretaciones.



#### Helio Piñón<sup>24</sup>

El edificio Positano (1958)... Ocupa un solar trapezoidal situado en la confluencia de la calle Charrúa y la avenida Luis P. Ponce. Se trata en este caso de una *edificación aislada* amparada por una ordenación especial que reconoce su singularidad.

La decisión de proyecto fundamental consiste en plantear un paralelepípedo dispuesto en sentido perpendicular a la calle Charrúa, con lo que adquiere la alineación del bulevar Artigas. Al establecer esa relación —lo que no es óbice para responder al entorno inmediato— García Pardo fija la posición del edificio respecto de la vía que vertebra el trazado viario de la zona. Obviar la alineación de la avenida Luis P. Ponce, a la que pertenece administrativamente el edificio, no se desprende de un criterio evidente: de nuevo, un agudo sentido de la forma, la capacidad de intelección visual que tal condición determina, lleva al arquitecto a trascender los criterios de mera contigüidad al definir la posición del edificio respecto de la ciudad: definición que constituye acaso el valor esencial del proyecto. La condición de posibilidad de la posición es el reconocimiento de la morfología del solar, aspecto en el que el proyecto constituye nuevamente una lección: el bloque alcanza toda la anchura del solar, dejando un espacio previo, frente a Ponce, y otro posterior, de servicio, que lo separa de la medianera por Charrúa.

<sup>24</sup> HELIO PIÑÓN (2000): «Tres proyectos ejemplares». *Monografía Elarqa, Luis García Pardo* (Montevideo), 26-28.

## Thomas Sprechmann y Marcelo Danza<sup>25</sup>

En el edificio El Positano la situación es muy diferente. No es el predio el que en su situación singular motiva una respuesta de excepcionalidad. Es el arquitecto quien plantea su propia legalidad y decide no apartarse en nada de ella... Los testeros del edificio remiten a su propia legalidad, los dos son equivalentes mediatizando totalmente la existencia de una medianera o de la *calle Charrúa de la cual el edificio toma su ortogonalidad*.

## Mariella Russi Podestá y Ruben García Miranda<sup>26</sup>

El ejemplo de El Positano es el más representativo. *Alejado de las medianeras*, vinculándose con la esquina, García Pardo traza un volumen elevado, sin contaminación posible con el suelo, define su fachada principal con su cortina de vidrio, estudiada en sus divisiones internas y un remate abrupto que enfatiza su definición volumétrica.

## Arq. García Pardo<sup>27</sup>

*En planta baja el espacio es completamente abierto; abierto al gran espacio urbano* que constituyen Bulevar Artigas, avenida Brasil, Charrúa y Ponce, un espacio que a mí me parece enorme. Cuando estuve frente a ese terreno me di cuenta de que era un espacio urbano que había que integrar. No era posible que se hiciera algo como el edificio que está enfrente, que es una proa, *por esto tomé el partido de un edificio rectangular, perpendicular a las dos únicas paralelas que tenía el terreno, que era la medianera del Erwy y la calle Charrúa. Busqué abrir el espacio*, hoy por hoy si paso de noche todavía me impresiona.

---

25 THOMAS SPRECHMANN Y MARCELO DANZA (2000): «Disfuncionalidad y sobre-exposición». *Monografía Elarqa, Luis García Pardo* (Montevideo), 42.

26 MARIELLA RUSSI PODESTÁ Y RUBEN GARCÍA MIRANDA (2000). «La poética de lo tectónico». *Monografía Elarqa, Luis García Pardo*. (Montevideo), 32.

27 LUIS GARCÍA PARDO, JULIO C. GAETA (2000). «Entrevista». *Monografía Elarqa, Luis García Pardo*. (Montevideo), 10.



Este modelo de implantación presenta características singulares, considerando la forma irregular del predio y el estado morfológico de la manzana, que en cierto punto podrían leerse como contradictorias:

- Se define un volumen abstracto puro de clara vocación exenta, que dada la altura de sus vecinos proporciona una lectura engañosa, percibiéndose por momentos como un edificio «aislado» de su contexto urbano inmediato.
- La forma del edificio logra generar un sistema propio de coordenadas ortogonales y regulares que dominan y ordenan la geometría irregular del predio.
- El edificio se alinea con el eje heliotérmico, con sus a priori ventajas sanitarias establecidas.

### 3.4 Planta baja 3

En este proyecto el *hall* de acceso y los elementos estructurales se reducen a la mínima expresión posible. El *hall* de acceso se configura bajo el edificio «suspendido» y toma el tamaño de los palies de acceso de la planta tipo. Toda la carga estructural llega al suelo mediante cuatro elementos, concentrados en el corazón de la planta. De esta forma el espacio del jardín se extiende bajo el edificio, sin realizar «aparentemente» un gran esfuerzo.

A partir de los registros fotográficos de este sector (realizados apenas finalizada la obra) se destaca el cielorraso sobre planta baja pintado en color negro<sup>28</sup>, potenciando el efecto de «levitación» del volumen sobre el jardín. El mismo recurso se puede observar actualmente en el cielorraso del acceso al edificio Gilpe. En donde además se ha pintado (también en color negro) el muro medianero sobre y bajo el mural de Vicente Martín, logrando que el mural literalmente «flote» en el espacio de acceso.

En la organización general de la planta baja se mantendrá la ubicación del acceso peatonal principal y de servicio del primer y segundo proyecto. Así como también la ubicación del acceso vehicular por la calle Charrúa, la vivienda de portería y la zona de boxes contra el límite medianero este, como se había definido en el segundo proyecto.

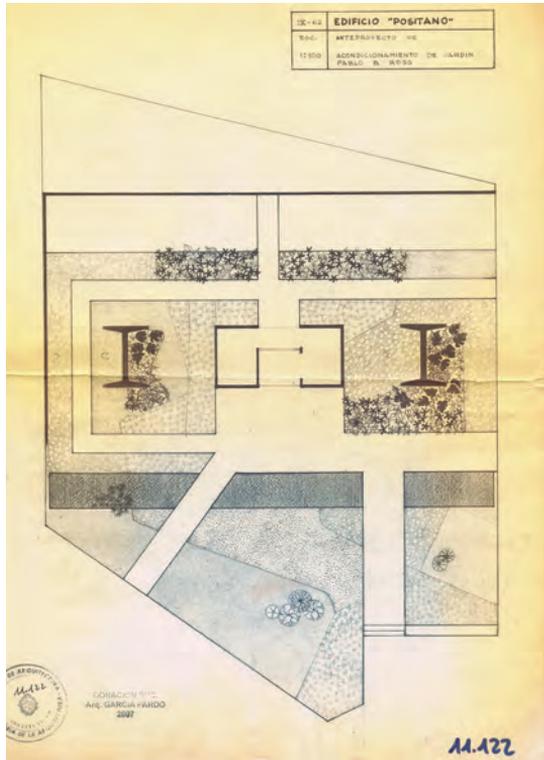
A nivel del jardín de acceso se incorporarán las artes plásticas a modo de metáfora de la naturaleza desde la óptica de los artistas. En el muro medianero norte y en el cierre del volumen de la portería el artista Lino Dinetto realiza un mural constructivo con materiales de construcción rústicos. En la proa del jardín el escultor Germán Cabrera construye una escultura metálica con piezas oxidadas de desechos industriales y el paisajista Burtle Marx realizará la propuesta de diseño para el jardín, actualmente desaparecido y sustituido. Las tres intervenciones artísticas utilizan materiales y lógicas compositivas que contrastan con la precisión, el orden y la materialidad del edificio.

El primer proyecto para el jardín fue realizado por el ingeniero agrónomo Pablo Ross, quien fuera becario en el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura en aquel momento.

---

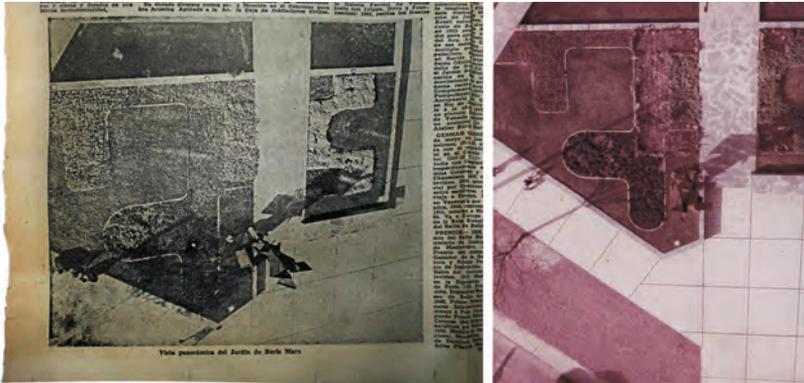
<sup>28</sup> Actualmente tanto el cielorraso sobre la planta baja como los cuatro pilares pantalla de hormigón, se encuentran pintados de color blanco.





Proyecto de paisaje para el jardín de planta baja realizado por Pablo Ross

En el año 1962, con motivo de la llegada de una exposición sobre el trabajo de Burle Marx<sup>29</sup>, el paisajista viaja a Montevideo y García Pardo lo recibe como «embajador cultural». En ese encuentro, ven una oportunidad en el intercambio de ideas y el gran aporte de experiencia y conocimiento que podría llegar a recibir del reconocido paisajista. Allí surge la posibilidad de realizar un nuevo proyecto para el jardín del edificio, que todavía se encontraba en obras. Con el asesoramiento de Pablo Ross sobre las especies vegetales de la región Burle Marx realiza rápidamente un nuevo proyecto, que finalmente se ejecuta.



Imágenes del diseño de Roberto Burle Marx, actualmente desaparecido

El jardín de acceso es un dispositivo que asume múltiples funciones. A nivel de la composición general funciona como un podio de «piedra» que articula las pendientes diferenciales de las calles Ponce y Charrúa, conformando una superficie homogénea sobre la que el volumen del edificio «flota». Este podio de piedra, que retoma en menor escala la estrategia del primer proyecto. Tanto el jardín como el estanque integran la azotea del garaje.

La ejecución del diseño de Burle Marx implicó levantar tabiques sobre la azotea del subsuelo a efectos de impedir que las distintas especies vegetales se invadieran mutuamente. Actualmente el estanque se mantiene sin agua y en el jardín se extiende de forma continua una capa de césped uniforme. Podría pensarse a futuro reconstruir el diseño de Burle Marx a partir de algunas imágenes que lo registraron y de los tabiques de mampostería sobre la losa del subsuelo, en caso de que no se hayan demolido.

Si bien existieron dos proyectos para el diseño del jardín y algunas variantes en el diseño de la planta, el diseño general del podio permaneció inalterado desde el año 1958 hasta su construcción. Entre sus elementos se puede identificar la constante posición y dimensión de la caminerías, el estanque lineal y las tres escaleras peatonales.

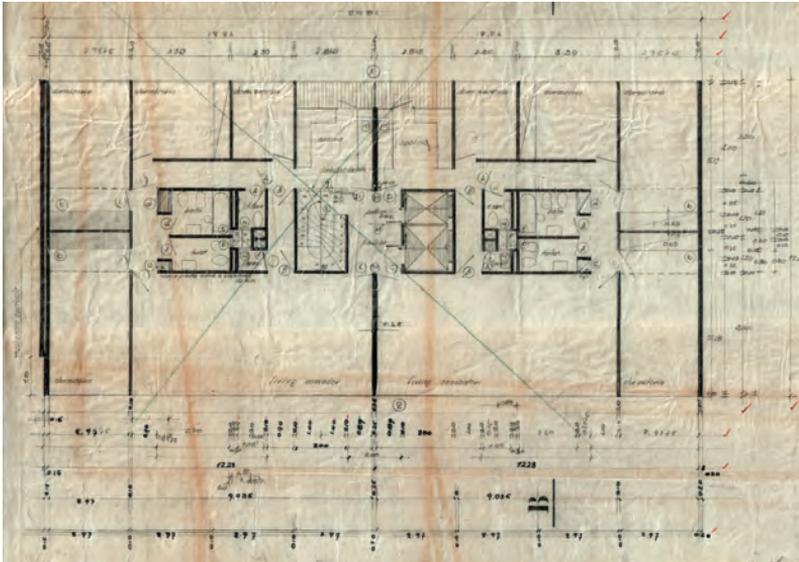
---

<sup>29</sup> En la entrevista E / 02 el ingeniero agrónomo Pablo Ross, detalla la venida de Roberto Burle Marx a Montevideo y el contexto en el que surge el proyecto para el jardín de la planta baja del edificio.

### 3.5 Planta tipo 3

En este proyecto se vuelven a proyectar dos unidades simétricas por nivel. Con respecto al segundo proyecto, las dependencias de servicio se incorporan al prisma regular aumentando el ancho del volumen de 10.70 m a 12.00 m.

La planta de cada apartamento se inscribe en dos cuadrados de 12.50 x 12.00 aproximadamente. Si bien este proyecto sufrirá en su desarrollo tres variaciones, permanecerán inalterados los siguientes elementos: el perímetro de la planta, las líneas modulares y el módulo transversal interior de 2.97 m. Los elementos componentes de la planta se irán ajustando en las tres variantes hasta coincidir exactamente con el módulo. Por otro lado, el módulo longitudinal interior se define en 4.50 m para la banda habitable sobre la calle Ponce, 3.00 m para la banda central de servicios y 4.00 m para la banda posterior de dormitorios y cocina. Desde un punto de vista conceptual, la banda longitudinal de servicios del segundo proyecto (ubicada sobre el perímetro este) se traslada al núcleo de la planta, expulsando la cocina hacia el «área programable» posterior.



La primera variante de la planta tipo 3 corresponde a la versión de 17 niveles y fue realizada en el año 1957. En ella cada unidad posee tres dormitorios, un dormitorio de servicio y una batería de tres baños.<sup>30</sup> Los testeros se proyectan ciegos, y pueden notarse las correcciones en las cotas de los módulos y la falta de coordinación con los mismos de los tabiques de las cocinas y del dormitorio de servicio.

Para esta organización de planta se desarrolla el proyecto de estructura de Dieste-Montañez. En este primer proyecto cambia el modo de concebir la estructura con respecto al primer y segundo proyecto. La estructura deja de pensarse como una retícula tridimensional de vigas y pilares<sup>31</sup> pasando a diseñarse como «muros resistentes». Estos muros se ubicarán en donde su rigidez no afecte el desarrollo de la «planta libre». Este concepto permitirá pensar de forma «orgánica» la reducción de apoyos en la llegada del edificio al suelo.

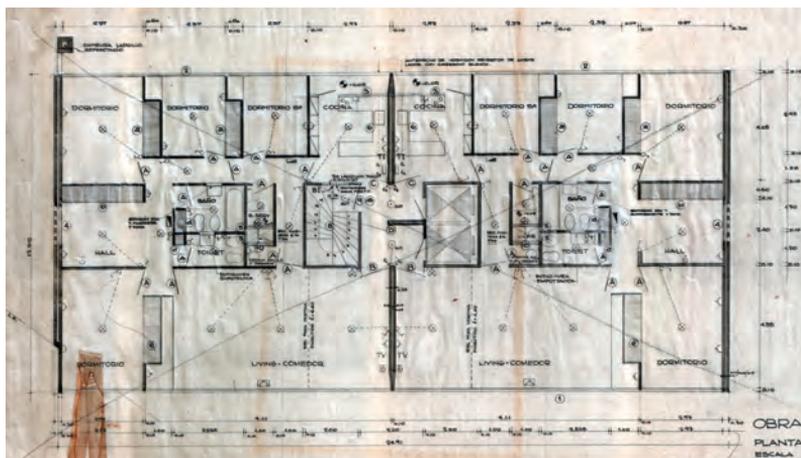
Este primer proyecto de estructura se abandona y en el año 1959, el estudio Viera-Mondino realiza otro proyecto, en donde las losas de cada nivel «cuelgan» de un núcleo resistente, apoyado sobre cuatro puntos en la planta baja. Este audaz planteo estructural, si bien proporcionará una planta baja más despejada con elementos estructurales de menores dimensiones, incorporará en la planta tipo nuevos elementos rígidos. Para concretar este planteo estructural se proyectan dos grandes pantallas de hormigón armado en el sentido longitudinal del prisma (separadas el ancho de la banda central de servicios) que recorrerán toda la planta y la altura total del edificio, definiendo un nuevo local habitable contra los testeros. A partir de esta resolución se genera la segunda variante de la planta tipo, donde se define un dormitorio más sobre los testeros (cuatro en total) y se reduce la dimensión longitudinal de los dos dormitorios principales.

La dificultad de este proyecto radica en iluminar y ventilar este espacio nuevo. La alternativa será perforar los testeros. En el caso del testero sur sobre la calle Charrrúa la operación no presentará mayores dificultades, pero en el caso del testero norte «medianero» la situación se vuelve comprometida. Esta dificultad se agravará en los primeros niveles en donde el edificio lindero se encuentra adosado a este límite. En las planimetrías consultadas parece no haber existido dudas en cuanto a perforar la medianera en las plantas tipo altas (situación que finalmente se construye) sin embargo no existen en el expediente del permiso de construcción ningún elemento que solicite esta consideración especial no contemplada en la norma.

---

30 La estrategia proyectual de agrupar baños en baterías con perímetros claramente definidos, será una constante en varios proyectos de vivienda colectiva. En el caso del edificio Gilpe la conformación de esta batería es casi idéntica en un formato aproximado al cuadrado, en el caso del edificio Guanabara y del Chiloé la batería adquiere una proporción longitudinal pero trabaja de la misma forma en la planta, generando una *espiral de privacidad* a su alrededor.

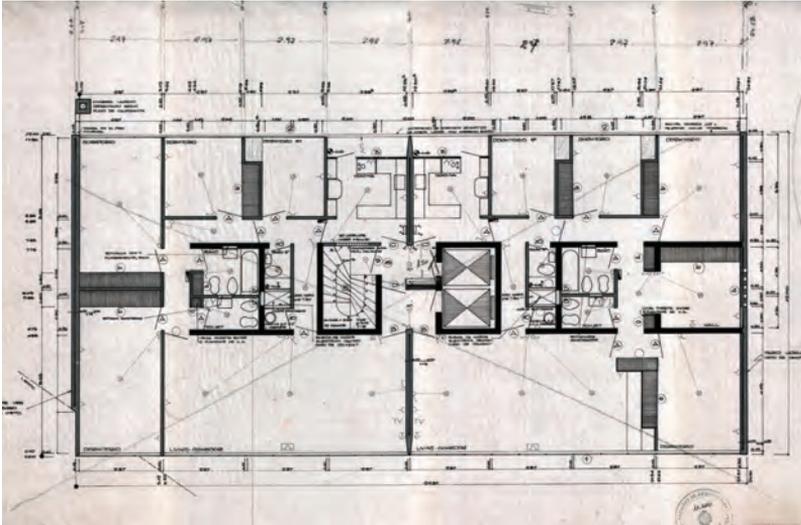
31 Ejemplos claros de esta concepción estructural son los edificios Gilpe y Guanabara, en donde García Pardo emprende una intensa búsqueda de coordinación modular entre la estructura, la tabiquería fija y la variable.



En las plantas de albañilería que incorporan esta estructura, se evidencia el ajuste en la tabiquería de los dormitorios y cocina al módulo de 2.97 m haciendo evidente la búsqueda por la precisión modular tanto en planta como en alzados. Asimismo, experimenta con distintas formas de conexión entre estos elementos y la fachada del edificio.



Imágenes de obra y del estado actual donde se evidencia la existencia de la cuarta habitación, ciega en los tres primeros niveles.



Si bien la estructura que finalmente se construirá será simétrica, existen registros en los que se expresa una tercera variante asimétrica registrada en planos pequeños y en el expediente del Permiso de Construcción.

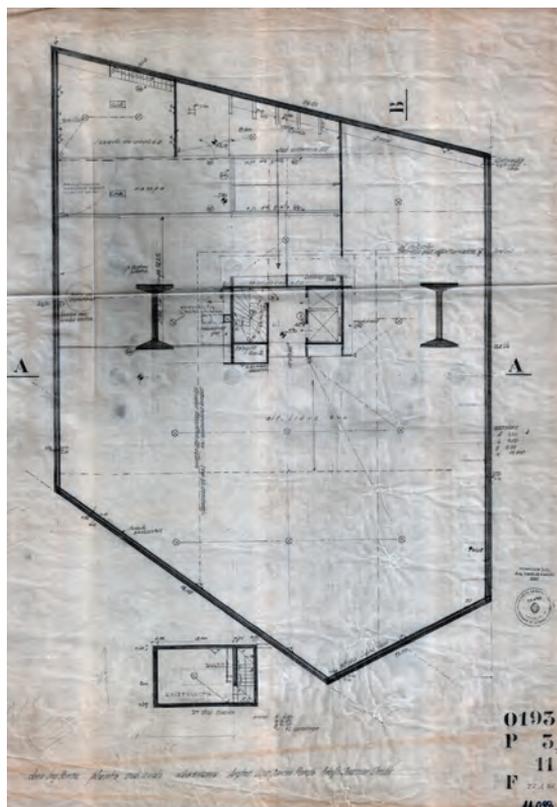
Esta variante realizada por Viera y Mondino, plantea utilizar el muro medianero para colocar cuatro pilares para canalizar las cargas, suprimiendo las pantallas perpendiculares al testero, ya que no es necesario volar en el sentido longitudinal para sostener las losas. De esta forma la organización interior de la unidad «norte» vuelve al planteo original de tres dormitorios más servicio, sin locales ciegos en los primeros niveles y sin tener que perforar el testero en los niveles superiores.

Entre estos documentos existe una planilla de pilares en donde se detallan sus armaduras, lo cual daría indicios de que la estructura «asimétrica» pudo ser considerada como una posibilidad a construir.

### 3.6 Otros niveles 3

En este proyecto, en función de mejorar el rendimiento de la altura total del edificio con apartamentos, se proyecta un nivel de subsuelo en el que se excava la totalidad del perímetro del terreno, siendo el jardín de acceso la azotea de este nivel.

El nivel del piso de subsuelo presenta una acentuada pendiente hacia la calle, similar a la pendiente que toma el jardín de acceso. Se reformulará así el elemento «podio» incluido en los dos proyectos anteriores.



En el subsuelo (además de los lugares de estacionamiento) se ubican medidores, boxes para cada unidad y una subestación. En el cielorraso se producen todos los desvíos de los dos grupos de cañerías de abastecimiento, desagüe y calefacción, los cuales en planta baja continúan su recorrido en forma vertical, dentro de las envolventes elípticas de chapa.



En la azotea se conforma un solo volumen de bordes curvos que reúne los tanques de agua, la sala de máquinas y la salida a la azotea, retomando la volumetría del tanque de agua del primer proyecto. En el perímetro de la azotea una baranda retirada del plomo de fachada se incorpora como protección, que junto a un bajo pretil de borde resuelven la arista del prisma puro que conforma el cuerpo del edificio.



Vista desde la azotea del edificio hacia el sur

### 3.7 Altura 3

En este último proyecto se registran cuatro variantes en los que se modificará la altura, junto con el modelo estructural. Estos cambios estructurales repercutirán en el diseño de las fachadas y en la forma en que los apoyos llegan a planta baja.



#### 1 1957. 17 niveles

Esta primera variante contiene la planta tipo original de tres dormitorios por unidad. La estructura pertenece a un proyecto del propio García Pardo en el que el cuerpo del edificio se «apoya» a nivel de planta baja sobre dos de los pórticos de descarga que culminan en ocho pilares de sección romboidal, continuando la idea registrada en el proyecto dos.<sup>32</sup> La altura se basa en una normativa especial de la época, que finalmente no fue otorgada.

#### 2 1958. 10 niveles

El proyecto evoluciona a una segunda variante en principio producto de las gestiones municipales, desciende siete niveles e incorpora el proyecto estructural de Dieste-Montañez, sustituyendo los pórticos de descarga por una losa de descarga de geometría compleja. El proyecto conserva antepechos en fachadas largas que se utilizarán como vigas invertidas, reduciendo la superficie acristalada. La maqueta de este proyecto se presentó en una conferencia de prensa con motivo de lanzamiento del edificio, organizada por los agentes inmobiliarios «Villegas Berro, Cat Vaeza» quienes en principio planeaban su construcción.

---

<sup>32</sup> La sección romboidal de estos pilares evidencia una clara voluntad de jerarquizar mediante la forma, la representatividad a nivel del acceso de estos elementos estructurales.

### **3 1959. 12 niveles + 4 1959-1960. 10 niveles**

Estas dos últimas variantes son generadas a partir de la propuesta estructural de Viera-Mondino. La primera de 12 niveles pertenece a una nueva solicitud planteada en la Intendencia, para exceder la altura permitida en dos niveles. La segunda variante refiere a la altura que finalmente se aprobaría y construiría. La empresa constructora que ejecutará el edificio será la empresa de Viera y Mondino, Viermond S.A.

Estas cuatro variantes integran el expediente del permiso de construcción del edificio. En sus múltiples páginas se encuentran fuertes objeciones relacionadas con la generación de sombras en el entorno urbano inmediato por parte del edificio e incluso se observa la posible generación de servidumbres aeronáuticas. García Pardo escribió una gran cantidad de extensas notas respondiendo a estas objeciones y presentó láminas con minuciosos estudios de asoleamiento. Incluso cuando la aprobación de los niveles 11 y 12 estuvo sujeta a la opinión de la junta departamental y el ritmo de ejecución de obra no podía esperar más tiempo, firmó una nota en la que se comprometió a demoler los últimos dos pisos, si la resolución de la junta resultaba negativa.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> En los planos de estructura del proyecto de Viera Mondino se explicita que el último tramo de estructura se repite hasta la planta 12, con lo cual cabe pensar que la estructura ejecutada, soporta dos nuevos niveles.

### 3.8 Fachadas 3

En las fachadas principales del edificio (este-oeste) de este último proyecto se pueden definir cuatro etapas proyectuales distintas.

En la primera etapa se proyectan aberturas corredizas entre cada módulo de 2.97 m sobre antepechos estructurales opacos, disminuyendo la incidencia de la radiación solar directa en el interior de las unidades. Esto plantea una solución parcial en cuanto a la incidencia del sol particularmente en la fachada oeste.

En la segunda etapa, el concepto estructural del edificio cambia y ya no es necesario contar con elementos estructurales en los antepechos, pudiendo realizar un cerramiento acristalado de piso a techo. Igualmente se constata una gran preocupación por el desempeño de la fachada frente al sol. Se diseñan aberturas diferentes para la fachada oeste y este en carpintería de hierro, incorporando parasoles de fibrocemento proyectantes sobre la fachada oeste. Para el diseño se retoman ideas compositivas del segundo proyecto y del edificio Gilpe.

En la tercera etapa es posible pensar que se decidió cambiar el material con el que se estaban proyectando los módulos de la fachada pasando a utilizar aluminio. Dichos módulos se resuelven de forma casi idéntica a los del Gilpe: En el sector inferior dos paneles de vidrio fijo conforman un antepecho vidriado. Sobre estos se montan dos hojas corredizas que no llegan al cielorraso y en el tramo superior se divide el ancho del módulo en tres despiezos pequeños que posibilitan el funcionamiento de este sector como ventilación de invierno. Existe una leve diferencia en la división de los módulos superiores de este planteo con respecto a los del Gilpe: tres en lugar de cuatro. Esta decisión tiene su origen en la intención de conservar el efecto de vibración, producida por la textura de la fachada, con módulos trabados desarrollados en el segundo proyecto. Allí, en la zona de dormitorios, la fachada acristalada se organizaba en tres bandas horizontales que alternaban de forma trabada los elementos verticales de carpintería.

Esta versión queda atrás y se sustituye por la cuarta versión que es la que finalmente se ejecuta (de la cual no existen registros gráficos). El despiezo final del módulo de la fachada se organiza con un sector inferior de vidrios fijos tipo antepechos y uno superior más alto. Estos se dividen verticalmente en una proporción de 1/3 - 2/3 y sobre el sector superior de 1/3 se coloca una abertura pivotante que abre hacia el exterior.

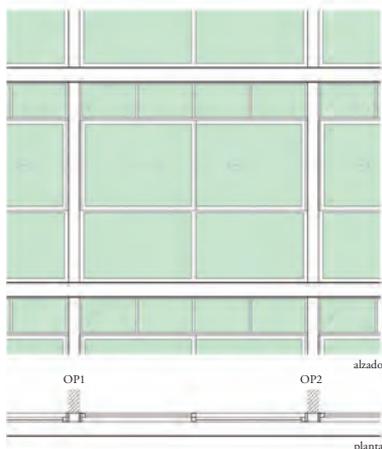
Cabe preguntarse cuál fue la intención proyectual que guió el diseño extremadamente complejo de este despiezo, considerando que en la mayoría de los edificios de la época (de similares características) la resolución de estos planos se simplificó con la utilización de aberturas corredizas.

La primera respuesta puede encontrarse en la forma en como están conectadas estas aberturas. Dentro del módulo base (2.97 m) el paño fijo superior se conecta a la

abertura pivotante, mediante un perfil tubular de aluminio (de aproximadamente 10 x 10 cm), similar al perfil tubular que se coloca en el eje de cada módulo. Este perfil tubular colocado a 2/3 - 1/3 del módulo, ofrece una opción alternativa de encuentro con la fachada para recibir futuros tabiques divisorios. Lo cual se alinea con la intención proyectual de darle al usuario la capacidad de «programar espacios» con las menores limitaciones posibles.

Este diseño entrega una posibilidad más (de un tercio de módulo o dos) para poder dividir espacios y permitir la aislación entre las nuevas habitaciones (evitando espacios entre el borde del tabique y el cerramiento acristalado). Se entiende que la decisión de colocar la división en relación asimétrica dentro de los módulos obedece a una intención que prioriza el dinamismo de la composición exterior de fachada, ya que brinda condiciones diferentes a unidades simétricas. La parte móvil del módulo abre algunos puntos de discusión. Se trata de una hoja pivotante hacia el exterior, ya que la inclinación del cielorraso le impide abrir hacia adentro. Esto plantea algunos problemas de hermeticidad y de resistencia mecánica frente a la presencia de fuertes vientos si la hoja se encuentra abierta. Cabe la comparación con la resolución empleada en los edificios Panamericano y Ciudadela de Raúl Sicheo de la misma época. En estos, la preocupación por resolver este detalle no está presente, y se asume que en algunos casos un tabique interior puede llegar a no coincidir con los bordes de los módulos y por lo tanto no existir un cierre hermético entre espacios.

GILPE



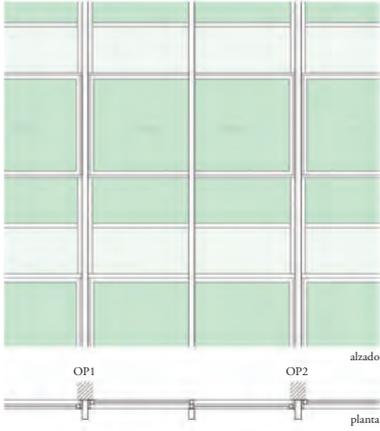
EL PILAR



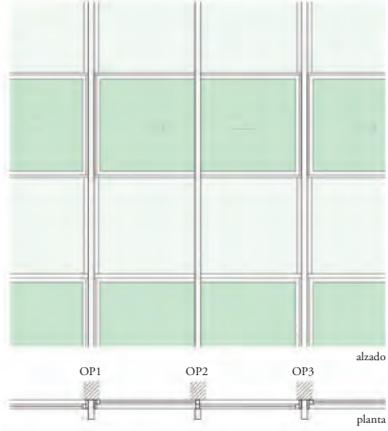
Referencias:	<span style="color: green;">■</span> vidrio
	<span style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 10px; height: 10px;"></span> vidrio + estructura o mampostería

CIUADELA

Ambientes principales / Fachada este

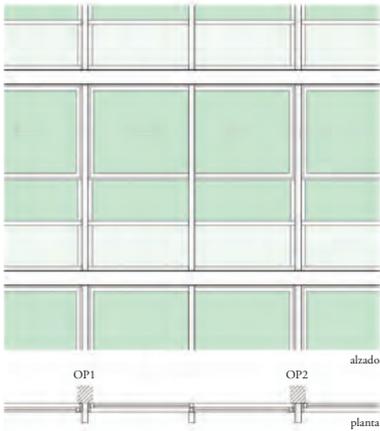


Cocinas / Fachada este  
Cocinas y ambientes principales / Fachada oeste

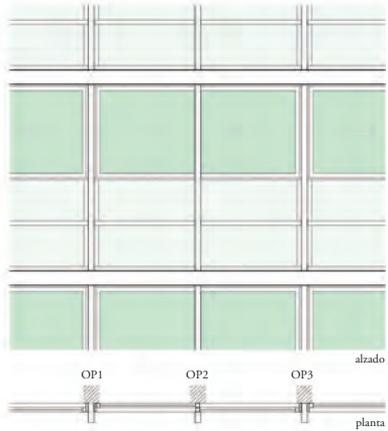


PANAMERICANO

Estar + dormitorios / Fachada este  
Estar / Fachada oeste



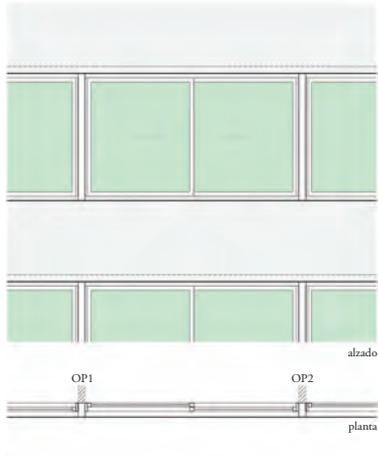
Dormitorios de servicio + terrazas de servicio / Fachada oeste



Referencias: ■ vidrio  
■ vidrio + estructura o mampostería

POSITANO 1 (1957-1958)

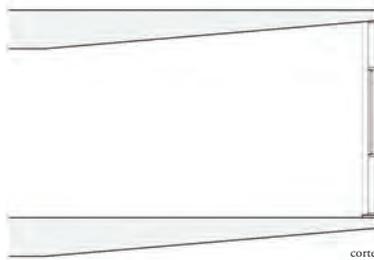
Opción Dieste



Antepecho de hormigón  
Se utiliza para 2 proyectos:  
en la opción de 17 pisos (año  
1957) y en la propuesta estruc-  
tural de Dieste (año 1958)  
Proyección de losa de hormigón  
espesor: 10 cm

POSITANO 2 (1958)

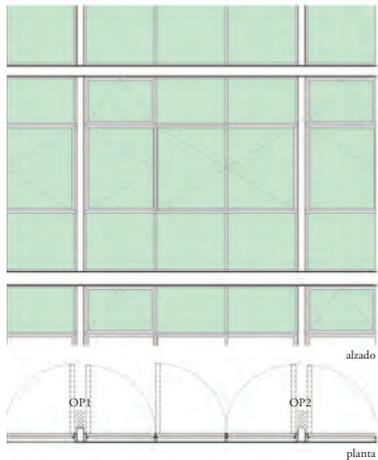
Fachada oeste  
con parasoles abiertos



Posición extrema de la chapa  
Chapa dolmenit  
Criquet que mantiene la chapa en  
distintas posiciones de suficiente  
presión por fuerza de viento  
Sostén de la chapa en 3 hierros  
Vidrio termpan / esp.: 2 cm  
Zócalo de hormigón / h = 0.04 cm

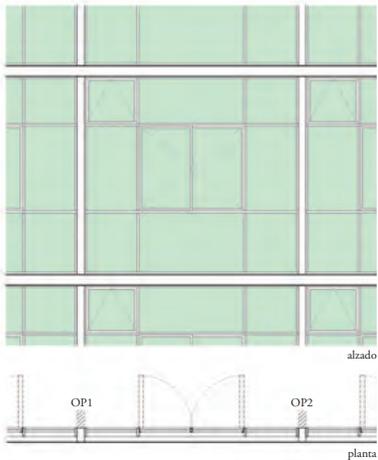
POSITANO 2 (1958)

Fachada oeste  
sin parasoles



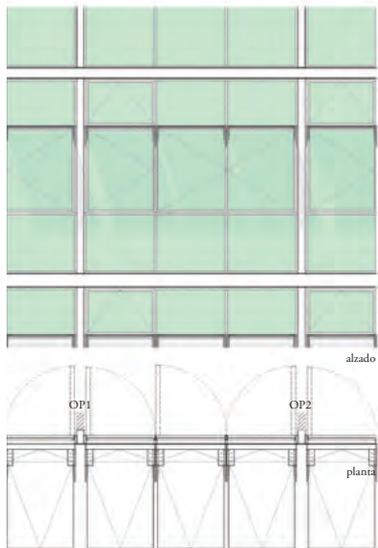
POSITANO 2 (1958)

Fachada este



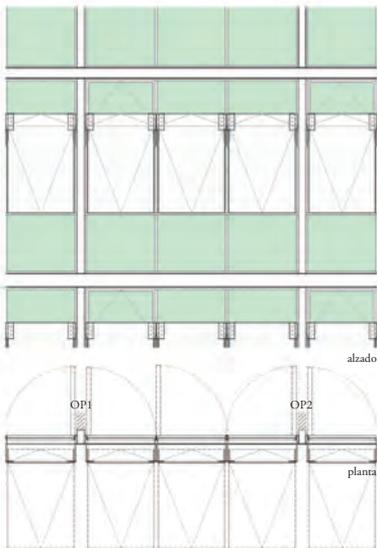
POSITANO 2 (1958)

Fachada oeste  
con parasoles

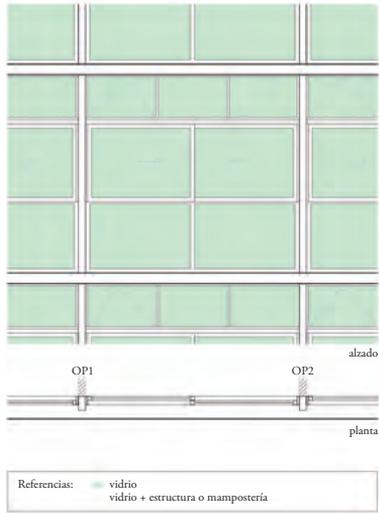


POSITANO 2 (1958)

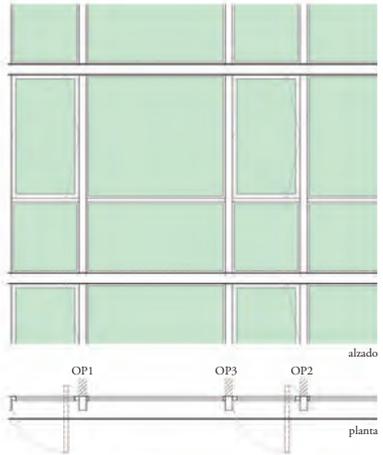
Fachada oeste  
con parasoles cerrados



POSITANO 3 (1959)



POSITANO DEFINITIVO (1959-1962)

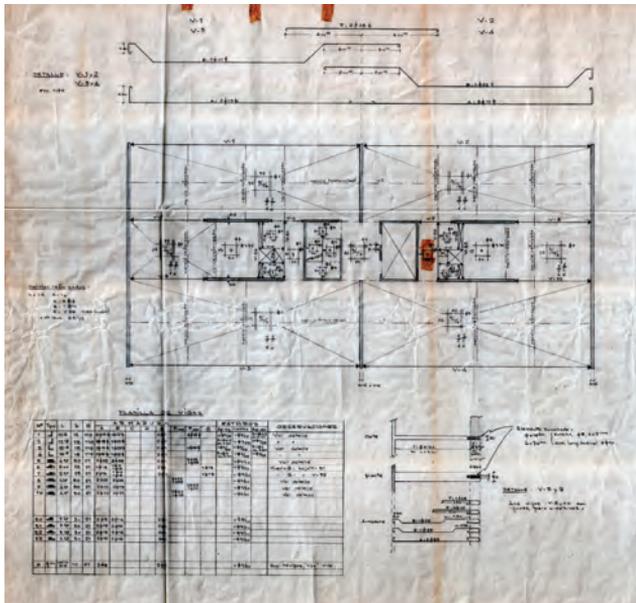


### 3.9 Estructura 3

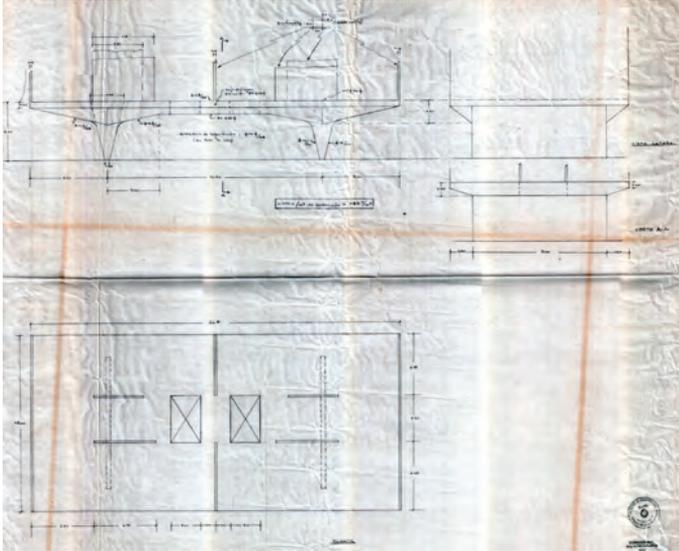
El diseño de la estructura del edificio es un punto de particular intensidad en el proceso de proyecto. El concepto parte de un esquema estructural diseñado por García Pardo para el proyecto de 17 niveles. Además, aquí es donde surgen las interrogantes más grandes o más difíciles de explicar en cuanto al ¿por qué una estructura tan arriesgada? incluso condicionando la organización interior de la planta tipo, o ¿por qué la estructura final se mantuvo en forma simétrica, teniendo alternativas asimétricas diseñadas y calculadas?

#### Dieste-Montañez 1958

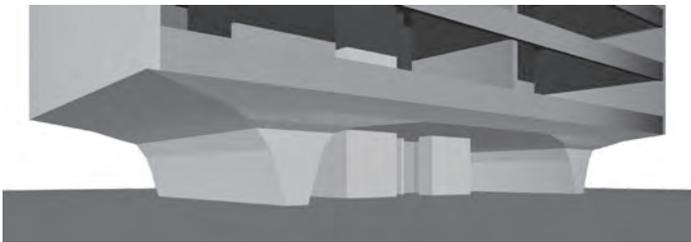
Luego del proyecto inicial de García Pardo, el estudio Dieste-Montañez diseña una propuesta estructural que se basa en un principio similar. Las cargas de las losas se recogen perimetralmente y descienden a través de pantallas ubicadas en los testeros, muros divisorios de unidades, circulaciones verticales y en los muros del núcleo de baños. En el perímetro este y oeste de la planta, vigas invertidas recogen las cargas de las losas y las transmiten a las pantallas ubicadas en los testeros y en los muros divisorios de unidades. De esta forma se conforman antepechos opacos, sobre los que se colocarán las aberturas.



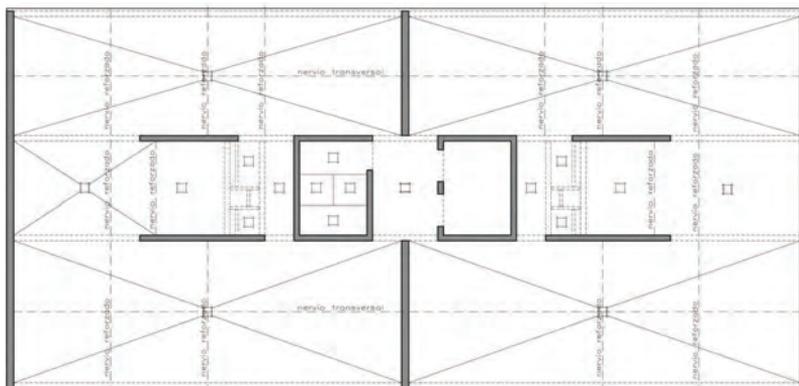
Sobre la planta baja una «losa de descarga» de geometría compleja realiza la transición hacia dos pantallas de sección trapezoidal que canalizarán junto con las circulaciones verticales todas las cargas del edificio, hasta las fundaciones.



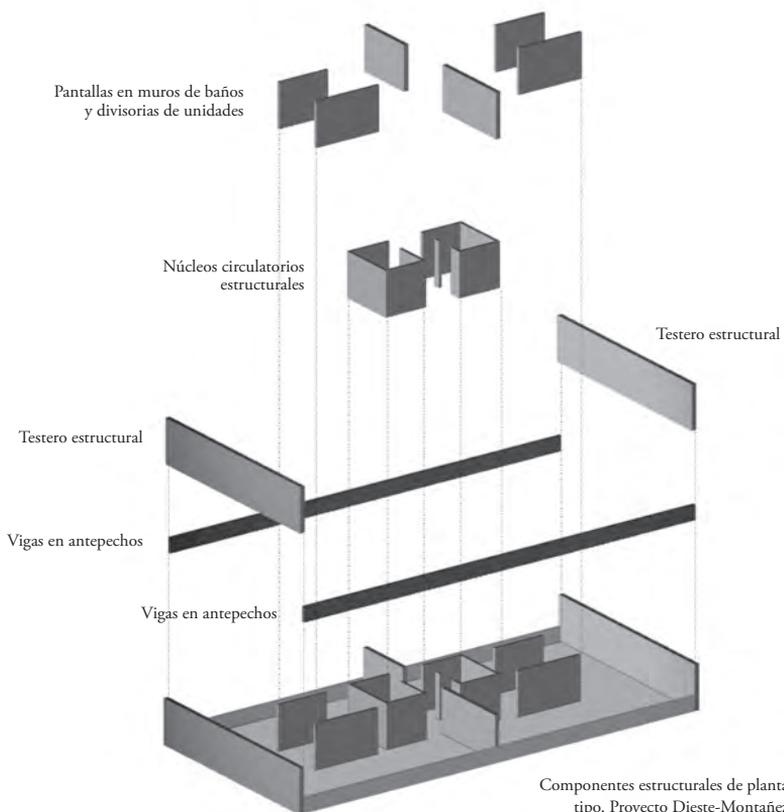
Resulta de interés notar cómo, pese a tratarse de un edificio adosado a una de sus medianeras, la estructura se resuelve como la de un edificio aislado.



Vista de la planta baja . Proyecto Dieste-Montañez



Planta tipo de estructura proyecto Dieste-Montañez



La disposición de los elementos resistentes en la planta tipo permitirá obtener un «espacio programable» en forma de «C» alrededor de la batería de los baños y las circulaciones verticales, retomando el concepto de *flexibilidad espacial* generado en el segundo proyecto.

La maqueta del edificio con este proyecto estructural será presentada en la conferencia de prensa en donde será lanzado oficialmente el proyecto, por los agentes inmobiliarios Villegas Berro, Cat Vaeza.

### Viera-Mondino 1959

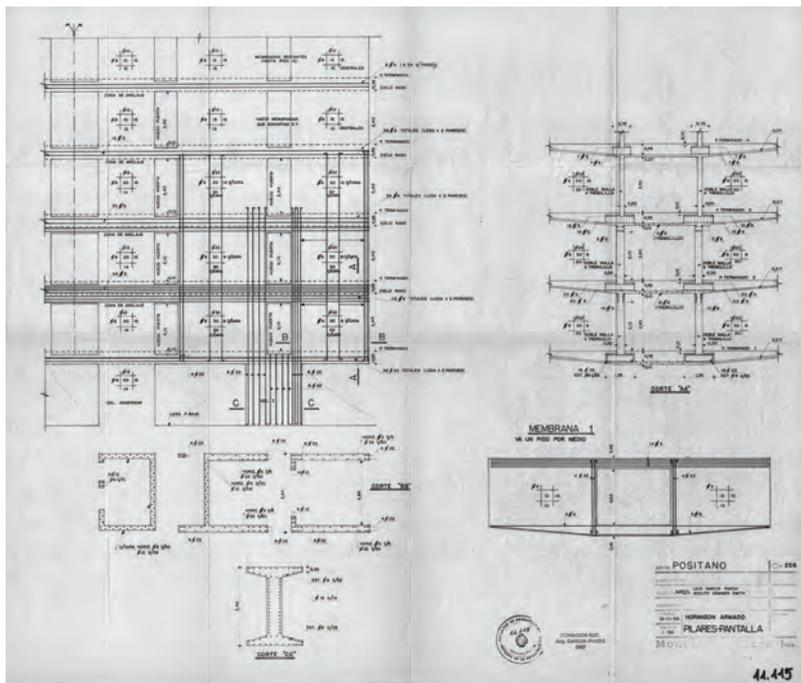
Este proyecto de estructura se realiza un año después del proyecto del estudio Dieste- Montañez. Ha sido una gran interrogante encontrar el motivo de la generación de un nuevo proyecto estructural. En una conversación mantenida con el Ing. Agorio (responsable del cálculo del proyecto de Dieste-Montañez) comenta que la figura de Leonel Viera pudo haber ejercido una fuerte influencia para operar este cambio de rumbo, ya que «entusiasmó a García Pardo con la idea de realizar la obra con nuevas tecnologías de cálculo en hormigón armado». Finalmente fue Viera quien realizó el cálculo de estructura con el que se construyó el edificio y además fue su empresa Viermond S.A. quien lo ejecutó.

Este proyecto difiere conceptualmente del anterior en la forma en cómo se distribuyen y transmiten las cargas nivel a nivel. Las descargas de las losas no se recogen perimetralmente, sino que se centralizan en el núcleo de la planta. Esto permite liberar las fachadas principales de antepechos. A su vez, esta característica de pensar la estructura piso a piso a partir de grandes voladizos extremos, impuso como condición la generación de dos grandes pantallas de hormigón paralelas a la dirección longitudinal del edificio. Estas pantallas definieron la creación de la cuarta habitación y el compromiso de perforar los testeros para poder dar luz y ventilación a esta habitación, desencadenando un fuerte conflicto con el límite medianero, ya mencionado en el capítulo sobre planta tipo. Este modelo estructural permitió también reducir en planta baja la «amplitud» de los cuatro pilares de descarga, generando elementos formalmente concentrados, que potencian la sensación de levedad del volumen sobre el jardín de acceso.

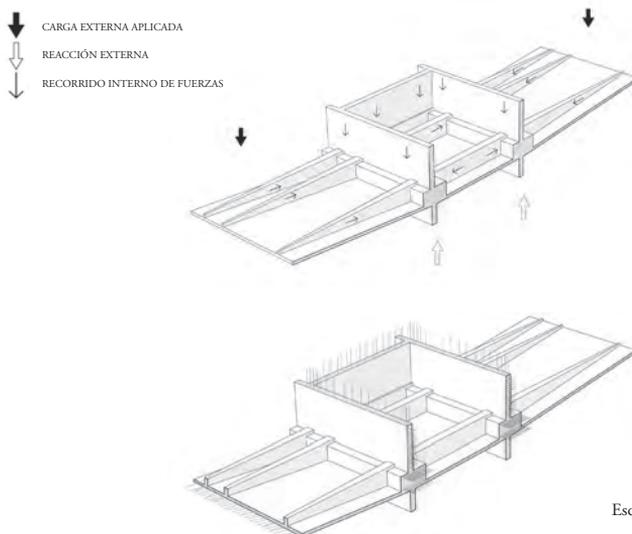


Vista de la planta baja. Proyecto Viera-Mondino





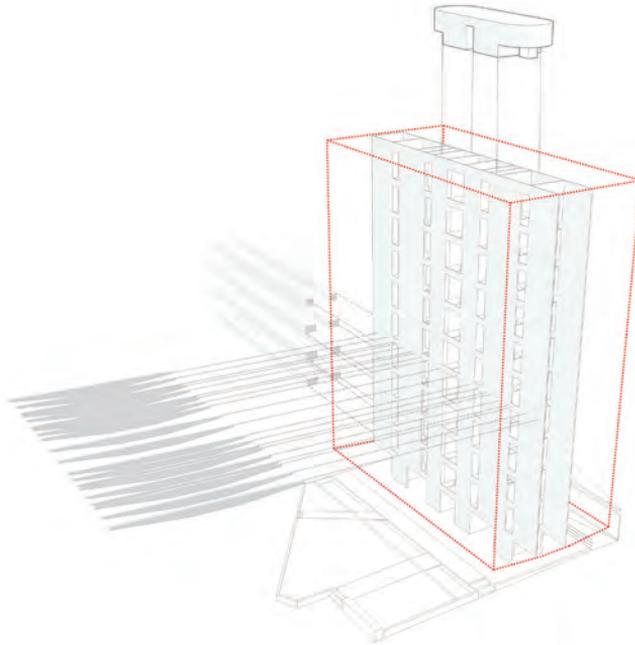
Detalle de armado de pantallas



Esquema de funcionamiento de los elementos básicos

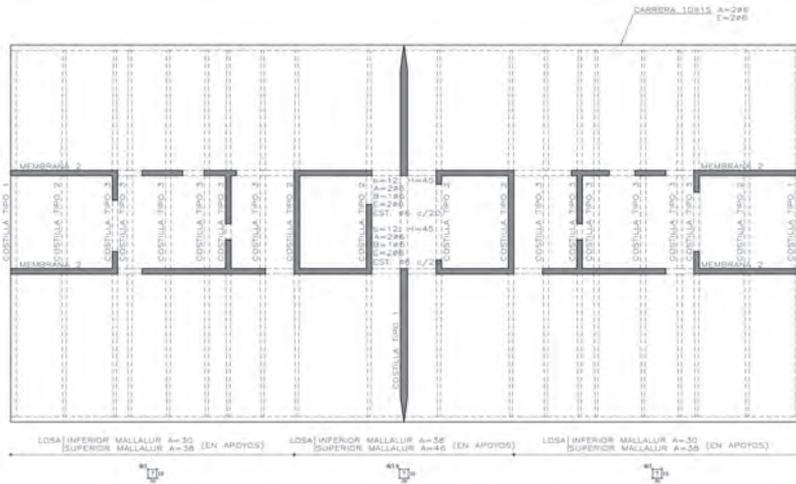
En cada nivel un grupo de vigas invertidas (de 12.00 m de largo y sección variable para reducir el peso propio) vuelan en ménsula desde las dos vigas principales transmitiendo la carga de cada nivel a las pantallas centrales. La proximidad entre costillas es tal que la losa inclinada tiene un espesor de 7 cm y su armadura se realiza con malla electrosoldada de 4.2 mm de diámetro. Sobre estas costillas se colocan losetas prefabricadas que recibirán los pavimentos de terminación de las unidades.

Las dos grandes pantallas mensulan en sus bordes sobre la planta baja. Ellas se encuentran perforadas en todos los niveles para permitir la comunicación interna entre las unidades, pero invalidan la posibilidad de armar espacios en torno al núcleo de servicios de forma variable, como lo preveía el proyecto original. En los primeros pisos se colocan refuerzos a nivel de los dinteles, en la zona del pliegue angular del cielorraso, para soportar los esfuerzos cortantes de toda la carga del edificio y no acusarlo en el cielorraso sobre la planta baja. Tal es la aidez de espacio para colocar masa de hormigón y armaduras que, en las unidades de los dos primeros niveles, se utiliza el espacio sobre las puertas alineadas con las pantallas para extender la sección de hormigón.<sup>34</sup>



Esquema de estructura. Par de vigas altas, costillas y macizos de refuerzo para contrarrestar el esfuerzo cortante

<sup>34</sup> En el resto de los niveles en donde esta sección de hormigón no es necesaria se colocan vidrios sobre las puertas para iluminar los corredores internos de las unidades. Esta estrategia de iluminación se emplea también en las puertas de las unidades del edificio Gilpe.

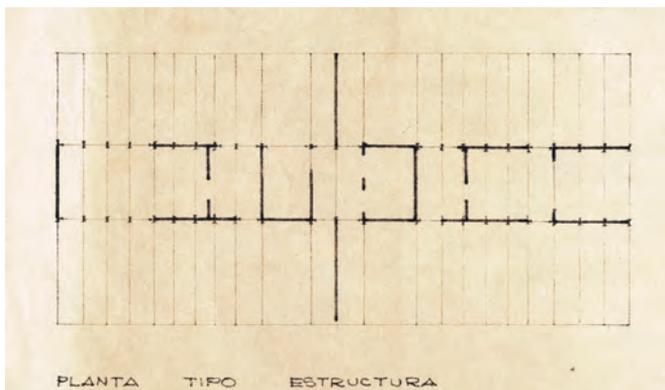
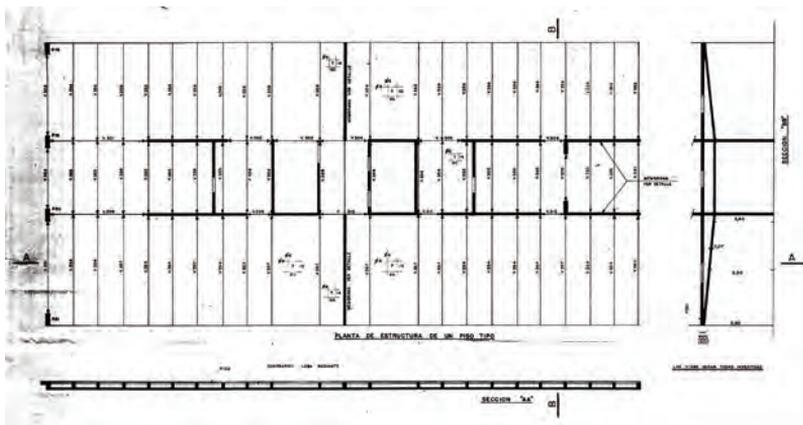


Planta tipo de estructura. Proyecto Viera-Mondino



Foto de obra en donde se evidencia la construcción de la estructura de forma idéntica a lo especificado en los planos.

Existe en el expediente del permiso de construcción y en uno de los gráficos del archivo una versión «asimétrica» de la estructura. Esta versión registra el problema de incluir aberturas en la medianera y en sus dos variantes utiliza el muro medianero para descender cargas. En estas variantes el testero medianero no se perforaría y las unidades norte podrían configurarse como la unidad inicial de tres dormitorios. Queda planteada la interrogante de si existió una duda sobre la condición de simetría de la estructura en función de la «asimetría» de los lados del predio, o si simplemente se efectuó la propuesta y el cálculo para avanzar en la gestión municipal.





## **4. El proceso de interpretación**

## Publicaciones

Construcción

1960

1970

1980

1990

2000

2010

1965



1971



1973



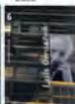
1986



1987



2000



2011



2015



El proceso de interpretación del edificio Positano recorre un itinerario un tanto azaroso, que puede dividirse en tres etapas.

Una primera etapa, ubicada en los años posteriores a su construcción, en donde se recoge la obra en dos números (29 de 1965 y 34 de 1973) de la revista del Centro de Estudiantes y en el tomo 5 de la Colección Nuestra Tierra, escrito por Leopoldo Artucio, titulado «Montevideo y la arquitectura moderna» de 1971. Aquí se registran elementos muy generales y parciales del edificio, sin profundizar en la complejidad de sus decisiones proyectuales, ni en los aspectos trascendentes del sistema estructural.

La segunda etapa comienza a mediados de la década del 90. Aquí la editorial nacional Dos Puntos a través de la revista *Elarqa* publica tres productos en donde se registra el edificio de forma más extensa y con un contexto mucho más completo. En el año 1996 se edita el número 19 de la revista *Elarqa* titulada «Pielés. Fachadas vidriadas» en donde se publican plantas e imágenes del edificio con una breve descripción. Al año siguiente, en 1997 la editorial publica la *Guía Elarqa* de Montevideo (tomo V) que corresponde a los barrios de Pocitos y Punta Carretas en donde se presenta la misma información sobre el edificio en formato reducido. En el año 2000 se publica la monografía sobre el arquitecto García Pardo en la que, además de publicar el edificio como obra en un formato similar al del número 19 de la revista *Elarqa*, se realizan múltiples referencias al edificio tanto en la entrevista que se le realiza al propio García Pardo como en los cuatro artículos escritos por arquitectos académicos.

La tercera etapa comienza en el año 2011 con el lanzamiento del catálogo y la exposición «Luis García Pardo», llevada adelante por el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Esta exposición se realizó a raíz de un intenso trabajo realizado por el instituto sobre el archivo que fue donado a la Facultad por la familia del arquitecto en el año 2007, luego de su muerte en el año 2006.

Complementariamente, en el año 2015 la exposición «Latin America in Construction. Architecture 1955-1980» organizada por el MoMA de Nueva York, presenta obras relevantes de la modernidad en Latinoamérica. El edificio Positano integra el grupo de 16 obras de este período dentro del panorama nacional.

A continuación, se realiza un breve repaso de las publicaciones que registran tanto el edificio como el pensamiento del arquitecto, identificando los puntos de vista desde los que se aborda el análisis.

### Contenido



**Artículo:** «1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay».

Algunos aspectos doctrinarios de la evolución de la arquitectura nacional en los últimos quince años. Arq. Hugo Barrachini.

### Encuesta

Ing. Eladio Dieste - Arq. Héctor Iglesias Chaves - Arq. Gonzalo Rodríguez Orozco - Arq. Homero Pérez Noble - Arq. Enrique Monestier - Arq. Justino Serralta - Arq. Mario Spallanzani - Arq. Mario Payseeé Reyes - Arq. Rafael Lorente - Arq. *Luis García Pardo*.

**La facultad:** su vinculación al medio a través de la aplicación del nuevo plan (1952-1965) Arq. Gómez Gavazzo - Arq. Jorge Galup.

**Un taller en Buenos Aires.** Arq. Horacio Barreto.

**Le Corbusier: primer arquitecto de comunidades.** Arq. J. Serralta.

**Los materiales de construcción y la energía radiante.** Arq. R. Rivero.

**Método del camino crítico.** Ing. Alfredo Benia.

El arquitecto García Pardo explica en la entrevista (realizada por estudiantes) cómo entiende la relación entre las artes plásticas y la arquitectura (en referencia a la planta baja del edificio Positano, y su voluntad de generar polémica en el medio local) y su distanciamiento con el paso de los años de la expresión racional «pura» de estos edificios.

También se ve en el Positano, donde hay un mural de Lino Dinetto, una escultura de Germán Cabrera y un estudio de jardín de Roberto Burle Marx. Ese gran espacio inferior está cerrado por un diedro que forma el mural antedicho que no es un mural superpuesto a una pared, sino que es una pared que limita un espacio. Esto constituye un tercer aspecto de mi obra de esta etapa y ella es: la integración de las artes plásticas en arquitectura. Sobre este punto he provocado el mayor aspecto polémico en mi país, porque he ido al extremo de despertar críticas. Mi intención fue de polémica, de lucha, más que una intención prudente que no desate las críticas exteriores. De todos modos

no he llegado ni remotamente a hacer lo que yo pienso acerca de la integración de las artes plásticas en arquitectura, donde el mural y otros elementos plásticos agregados ya no tienen razón de existir.

Entiendo que el aspecto escultórico y pictórico tienen que integrar de un modo sustancial la arquitectura, ligados al aspecto funcional e integrados de una manera tal que no debe saberse dónde comienza la arquitectura y dónde los elementos plásticos. Es decir, formando una cosa intrínseca y consustanciada. De modo que se está cumpliendo una función más que la del simple mural agregado al regularizar el espacio. Pero he seguido evolucionando y hoy en día no serían las expresiones de mis edificios las del tipo racionalista más puro, que hasta ahora he realizado.<sup>35</sup>

Resulta de interés notar que tanto El Pilar como El Positano finalizaron aproximadamente tres o cuatro años antes de la realización de esta entrevista, en donde se expresa que las principales intenciones proyectuales que guiaron ambos procesos de proyecto han evolucionado y al parecer han dado pie a otras búsquedas.

Este «rápido cambio» (en términos de procesos arquitectónicos) y sobre todo la toma de conciencia de este, podría haberse acelerado por la continua relación que mantenía García Pardo con arquitectos extranjeros de vanguardia y por su estrecho vínculo con publicaciones especializadas de todo el mundo (como lector y como corresponsal en el caso de *L'Architecture d'Aujourd'hui* a partir de 1957). Los primeros años de la década del 60 son fermentales para la comunidad arquitectónica mundial. Con la disolución de los CIAM en 1959 se produce un distanciamiento general de las ideas racionalistas y se comienza a pensar y a producir desde lugares utópicos (como en el caso de los grupos Archigram, Archizoom, Superstudio) desde la experiencia y la vivencia (caso de los Smithson) o desde lugares afiliados a tendencias orgánicas como en el caso de los Metabolistas.

En la misma entrevista continúa:

Si se pudiera conocer se vería que hay una gran evolución, es decir, sigo la evolución en el mismo orden de ideas que he expresado en la relación de las artes plásticas con la arquitectura y se están hoy siguiendo con distintas manifestaciones y facetas en el mundo. Desde luego estoy dentro de una línea de arquitectura orgánica no tan empírica o neo-empírica y dentro de la arquitectura orgánica dándole más importancia a la forma expresiva de los materiales, de la textura y al espacio arquitectónico que a la estructura, tratando en su integración que esté gobernada por lo que tuvo de cierto o auténtico el racionalismo, pero separándola por el concepto RACIONALISTA UNIVERSO PERSONAL. *Es decir la evolución más notoria es que en este momento no me preocupa tanto la estructura como el espacio organizado y al mismo tiempo lograr en el espacio una expresividad a través de la textura de los distintos materiales utilizados.*<sup>36</sup>

---

35 Párrafos extraídos de la página 31. La entrevista comienza en la página 30 y finaliza en la página 32.

36 Párrafo extraído de la página 31.

1971 - N.º 5 Montevideo y la arquitectura moderna  
Serie Montevideo. Editorial Nuestra Tierra



#### Capítulos principales:

- **La infancia de un siglo acelerado (1900-1918)**
  - Cambios en el 900
  - La «Belle Epoque» y el «Art Nouveau»
  - La vida espiritual
- **La nueva época se instala (1918-1933)**
  - Los años felices
  - Retorno a la vida dure
  - La vida espiritual
  - La arquitectura
  - Apertura hacia lo nuevo
- **Marcha lenta y retrocesos (1933-1945)**
  - Un alto en la renovación artística
  - La vida espiritual
  - La arquitectura a marcha lenta
- **El gran despliegue (1945-1971)**
  - La vida espiritual
  - El edificio transparente
  - La vidriera horizontal
  - La ventana en encuentra un lugar
  - La forma se libera

Esta publicación forma parte de una serie de fascículos sobre distintos temas relacionado con la ciudad de Montevideo (10 en total) realizados por la editorial Nuestra Tierra. En el volumen 5, escrito por el arquitecto Artucio, se realiza una recopilación de las experiencias modernas en las ciudades más relevantes y de sus antecedentes desde 1900. El edificio es comentado dentro de la sección titulada «El gran despliegue (1945-1971)» en el capítulo «El edificio transparente». Resulta apropiado detenerse en algunos fragmentos del capítulo anterior «La vida espiritual» en donde Artucio realiza una breve descripción del «estado del arte», en lo que tiene que ver con el sentir social de aquella época, su expresión y sus múltiples abordajes dentro del mundo artístico. Allí comenta a propósito:

La 'obra abierta' constituye junto a la 'ambigüedad' un norte buscado afanosamente, porque introducen en el arte una nueva visión del mundo [...] La arquitectura modificable, la chatarra hecha escultura y el cuadro sin bastidor se integran al concepto de 'corta duración'.

En síntesis, un penetrante espíritu experimental se ha infiltrado en los artistas y nada queda al margen de sus búsquedas; ni la tosquedad de vocablos o escenas en la literatura, el teatro o el cine; ni la del hormigón, el ladrillo o la argamasa común en la arquitectura.

Estas precisiones nos aportan coordenadas de cómo se vivían aquellos años en torno a las disciplinas artísticas (a las que García Pardo se sentía muy próximo) y de cómo se busca trasladar esta condición experimental a la arquitectura. En el comentario particular sobre el edificio se describen las características de la fachada acristalada destacando sus virtudes plásticas, pero evidenciando ya en ese momento problemas técnicos (comienzan a aparecer las manchas en los cristales). También se comenta el trabajo de los tres artistas que intervienen en el jardín de acceso, formulando una comparación conceptual entre la escultura de Germán Cabrera y el edificio.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> «Es un sistema intrincado de planos de hierro oxidados, trabajados y colocados con irregularidad que abre el conjunto, de rigor abstracto [...] La solución adoptada es significativa, porque opone lo tosco, lo complejo, lo abierto y lo que tiene misterio, en su denso sistema de macizos y huecos, al prisma estricto y refinado del edificio. El contraste acentúa valores propios de la escultura y de la arquitectura, y opone dos conceptos del arte y de la vida».



## Contenidos

**Técnica y subdesarrollo.** Ing. Eladio Dieste

**Reflexiones sobre una arquitectura de cambio.**

Arq. Rafael Lorente Mourelle

## Entrevistas:

Arq. Justo Solsona y Arq. Rafael Viñoly

Arq. Jorge Erbin y Arq. Antonio Díaz

**La vivienda protagonista de la arquitectura nacional.**

Arq. Mariano Arana, Arq. Lorenzo Garabelli, Arq. Luis Livni

## **La localización de las actividades económicas en Montevideo.**

Arq. Mario Lombardi, Arq. Luis B. Vicario

## **Metodología aplicada en el conjunto José Pedro Varela.**

Arq. Norberto Cubria, Arq. Jorge Di Paula

## **Organización de los datos de un programa arquitectónico.**

Arq. Jorge Gallup

## **Proyecto de secciones de hormigón armado.**

Arq. Julio C. Borthagaray

En este número de la revista del Centro de Estudiantes los arquitectos Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni publican el artículo titulado:

«La vivienda. Protagonista de la arquitectura nacional».

Se desarrolla un análisis en torno a la problemática arquitectónico-habitacional del Uruguay de aquel momento. El artículo se divide en capítulos acompañados por gráficos e imágenes de distintos edificios nacionales. En las distintas páginas se referencian datos de las obras fotografiadas y en algunos casos se redactan juicios cortos sobre distintos ejemplos, a propósito de los temas planteados en el desarrollo del artículo.

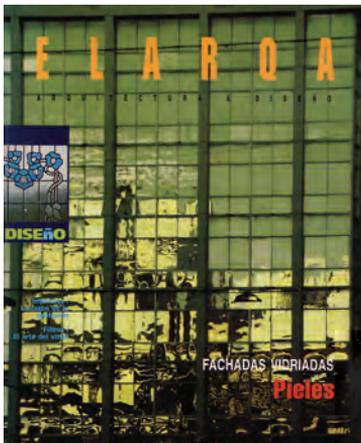
En el caso del edificio El Positano realizan un breve juicio al pie de una imagen del edificio.

*«Fig. 42. Edificio Positano. Viviendas. Avda. Ing. Luis P. Ponce esq. Charrúa. Montevideo. 1959. Arq. Luis García Pardo. Alarde estructuralista y transcripción formal y tecnológica de modelos ajenos a la realidad del país».*<sup>38</sup>

Aunque de forma breve, es la segunda vez que desde la crítica local se menciona el edificio. Este número de la revista se publica en febrero del año 1973, uno de los años más duros para el país a nivel político y social, que culminará cuatro meses más tarde con el golpe de Estado y la disolución de las cámaras. Quizás esta coyuntura general tan sensible y particular guarde alguna relación con la forma en cómo se empieza a tejer la interpretación del edificio, visto como un representante de técnicas constructivas y de un tipo edilicio característico de los Estados Unidos, cargando de ideología al edificio y a su autor, quien en ese mismo año emigra a Brasil, donde trabajará 10 años.

---

<sup>38</sup> Imagen, página 52. Pie de imagen, página 53.



## Contenido

### Introducción editorial

**Los lentes del quinquenio.** Julio C. Gaeta

**El vidrio como piel en arquitectura.** Luis García Pardo

**Entrevista.** Raúl Sichero Bouret

**Desmaterialización. Confusión y cosmopolitismo.**  
Marcelo Danza, Daniel Minetti

## Obras:

Edificio Panamericano - Edificio El Pilar - *Edificio El Positano*

BROU Sucursal 19 de Junio - Banco de Crédito - Edificio Argela - Centro de Protección de Choferes - Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca - Vivienda Vaia - BMW - Consorcio Vida

Este número de la revista reúne obras cuyas fachadas se caracterizan por el empleo del vidrio. Los edificios elegidos se encuentran realizados en la segunda mitad del siglo XX. Todas las obras están ubicadas en Montevideo, a excepción del edificio de Consorcio Vida localizado en Santiago de Chile.

Será la primera vez que se publique el edificio Positano, con dos imágenes de época de la fachada principal y posterior, dos imágenes de obra con la estructura de hormigón armado terminada y la planta baja y planta tipo redibujadas. Un texto breve describe la obra con alguna imprecisión en cuanto a la conformación de la planta tipo y sus puntos de rigidez.

En la ficha de descripción de la obra se menciona a Leonel Viera como asesor de estructura y a la empresa *Viera y Mondino S.A.* como empresa constructora del edificio. Será la única vez, en las publicaciones analizadas, que se mencionará a Leonel Viera como calculista de la estructura del edificio.

En el artículo «El vidrio como piel en arquitectura» el arquitecto García Pardo realiza un recorrido por la historia del vidrio, sus empleos tempranos en las fachadas de los edificios a comienzos del siglo XX, sus características técnicas y su experiencia personal con este material. Expresa el fracaso que implicó realizar vidrios dobles de fabricación nacional, tanto para el edificio El Pilar como para El Positano, luego de la exitosa experiencia años antes en el edificio Gilpe.



## Contenidos

**Introducción.** Julio C. Gaeta, Eduardo Folle

**Prólogo.** Alicia Haber

**Sector Pocitos**

**Sector Pocitos al Norte**

Edificio Gilpe / Luis García Pardo

Edificio El Pilar / Luis García Pardo, Adolfo Sommer Smith

Edificio El Positano / Luis García Pardo, Adolfo Sommer Smith

**Sector Punta Carretas**

**Índices**

En este tomo de la *Guía Elarqa* que aparece un año después del número 19 de la revista *Elarqa* se publican tres edificios de García Pardo en el sector Pocitos Norte.

El edificio Positano se publica con una imagen de su fachada principal (tomada en años cercanos a la publicación de la Guía). La planta baja y la planta tipo se redibujan, observándose un error ya que la planta tipo se publica de forma espejada. La descripción de la obra tiene su origen en el texto del número 19 de la revista *Elarqa*, integrando algunas modificaciones. Una de ellas aumenta el grado de imprecisión en relación a la conformación de la planta tipo.

El partido interior resuelve dos apartamentos por piso con gran libertad de organización, fijando en los baños, agrupados en torno a los pilares doble T mencionados, los únicos puntos de rigidez.<sup>39</sup>

Aquí se disuelve el fuerte condicionamiento que impone la estructura sobre la libertad de armado de espacios en la zona próxima a los testeros y se asume que la forma que adquieren los pilares en planta baja (en forma de doble T) continúa en la planta tipo. Esto no ocurre así, ya que el diseño estructural cambia a partir del primer piso transformándose en dos grandes pantallas paralelas de piso a techo que recorren (en dirección longitudinal) la totalidad de la unidad.

---

<sup>39</sup> Obra publicada en la página 68 de la Guía.

## 2000 - Monografía Elarqa. Luis García Pardo



### Contenidos

**Entrevista.** Julio C. Gaeta

**Tres proyectos ejemplares.** Helio Piñón

**La poética de lo tectónico.** Ruben García Miranda, Mariella Russi

**Disfuncionalidad y sobre-exposición**

**Una visión del fenómeno García Pardo.**

Thomas Sprechmann, Marcelo Danza

**Un gran profesor.** César J. Lousteau

**Obras**

**Proyectos**

**Reseña de obras**

Siendo parte de un ciclo de monografías de arquitectos nacionales y extranjeros, la editorial Dos Puntos edita en el año 2000 el número sobre García Pardo. En esta monografía se escriben por primera vez tres artículos críticos sobre la producción de García Pardo. El artículo de Thomas Sprechmann y Marcelo Danza ensaya una posible explicación a la marginación de la figura de García Pardo y de sus obras en los medios académicos y culturales.

Se incluye también una larga entrevista mantenida con Julio Gaeta, en donde el arquitecto explica varios temas vinculados con sus búsquedas y repasa aspectos generales y específicos del edificio Positano, relacionados con sus convicciones.

El edificio se publica con imágenes exteriores actuales y de años cercanos a su inauguración. Incluye la planta baja y la planta tipo redibujadas (replicando el mismo error de la guía, ya que se publica espejada). El texto descriptivo es una nueva reformulación de los textos anteriores. La imprecisión sobre la planta tipo se extiende al vincular su descripción con los conceptos que García Pardo explica en el texto de la entrevista:

Este esquema de planta libre, en el que el único elemento fijo eran los baños agrupados en torno a los citados pilares, daba al usuario gran flexibilidad para la definición del espacio en función de sus necesidades. Sin embargo, los usuarios no percibieron las potencialidades del espacio continuo, por lo que los arquitectos lo delimitaron en aras de la rentabilidad económica.<sup>40</sup>

De este fragmento se puede extraer lo que con seguridad fue la búsqueda proyectual inicial y posiblemente la más intensa. Búsqueda que no pudo ser resuelta a nivel estructural de la forma imaginada, pasando por dos proyectos de estructura que le brindaron resoluciones parciales al desafío planteado.

---

<sup>40</sup> Texto publicado en página 70.

2011 - **Catálogo de la exposición «Luis García Pardo»**  
I.H.A. Arq. Santiago Medero



**Contenido**

**Prólogo.** Arq. Gustavo Scheps  
**Introducción.** Arq. Liliana Carmona  
**Síntesis biográfica**  
**T01 Lo doméstico**  
**T02 Integración de las artes 1950-1965**  
**T03 Piel y huesos**  
**T04 El espacio**  
**T05 La forma de lo sacro**  
**T06 Racionalización y vivienda social**  
**Arquitectura industrial**  
**Proyectos urbanos**  
**Selección de obras**

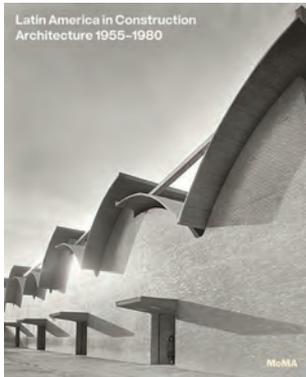
Este catálogo se realiza a partir de los documentos originales donados por la familia de García Pardo (en el año 2007) al Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, luego de su muerte en 2006. La donación incluyó planos, imágenes, carpetas con documentos y la enorme biblioteca que consultaba el arquitecto. Tanto el catálogo como la exposición dan a conocer sus obras a partir de un extenso acervo documental, que brinda un amplio panorama sobre su producción y su pensamiento. Por primera vez se dan a conocer planos originales, fotografías de maquetas y fotografías de procesos de obra.

El edificio Positano es publicado como obra en el capítulo *T02 La integración de las artes 1950-1965* y luego comentado en el capítulo *T03 Piel y huesos*, en donde se describen las características de las obras que tuvieron una fuerte búsqueda experimental a nivel de estructura y de cerramientos acristalados en fachadas. En dicha descripción se destaca la forma en cómo las búsquedas experimentales (en particular las relacionadas con el diseño de la estructura) no se adscriben a una forma de proyectar doctrinaria, sino que gozan de grandes libertades para indagar en múltiples direcciones a la misma vez.

La integración entre estructura, espacio y forma remite más a una concepción wrightiana que propiamente al International Style o incluso miesiana. Los anteriores anteproyectos del Positano proponían, en cambio, una estructura independiente en grilla que acompañaban la lógica formal del edificio pero no la definían.

Este catálogo y la exposición presentan de forma completa e interpretada la producción global del arquitecto, construyendo una base firme y contundente a partir de la cual es posible desarrollar nuevas líneas de investigación e interpretación en el futuro.

2015 - Catálogo de la exposición: «Latin America in Construction Architecture 1955-1980»



**Contenidos.** Sección Uruguay

Mario Payssé Reyes: Casa propia y Seminario Arquidiocesano.

Eladio Dieste: Iglesia de Cristo Obrero en Atlántida y de San Pedro en Durazno.

Nelson Bayardo: Urnario Municipal del Cementerio del Norte.

Raúl Sichero: edificio Panamericano.

*Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith: edificio El Pilar y edificio El Positano.*

Guillermo Jones Odriozola y Francisco Villegas Berro:  
el Arcobaleno.

Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Héctor Vigliecca y Arturo Villamil: Complejo Bulevar.

Mario Spallanzani, Luis Livni y Rafael Lorente Mourelle: Cooperativa Nuevo Amanecer, mesa 1. Manteola, Sanchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly: Terrazas de Manantiales.

Casas de Guillermo Gómez Platero y Rodolfo López Rey, Residencias; Son Pura, Poyo Roc, La Caldera

Rodolfo López Rey, Residencia López Rey.

La exhibición fue curada por Barry Bergdoll y Patricio del Real (integrantes del MoMA), Jorge Francisco Liernur (de la Universidad Torcuato di Tella de Buenos Aires) y Carlos Eduardo Comas (de la Universidad de Federal do Rio Grande do Sul en Porto Alegre). Además, la muestra contó con el asesoramiento de calificados profesionales que formaron una vasta red de grupos de apoyo, distribuida sobre todo el continente.

En el año 1955 el Museo de Arte Moderno organizó la exposición «Arquitectura Latinoamericana desde 1945». En el 60 aniversario de esa importante muestra el museo ofrece un complejo panorama de posiciones, debates y creatividad arquitectónica en Latino América para el período especificado.

La exposición presenta dibujos arquitectónicos, modelos arquitectónicos, fotografías de época y fragmentos de películas junto a modelos y fotografías recientemente comisionados.

Los arquitectos profesores Jorge Nudelman y Mary Méndez fueron los integrantes del Comité asesor para Uruguay. Dentro del envío nacional en relación a la producción de vivienda colectiva se encuentran, junto al edificio Panamericano y Arcobaleno, El Pilar y El Positano.

*Uruguay fue bastante abierto a la experimentación modernista en los años 50 y 60. Hubo una fuerte tradición académica en la escuela de arquitectura de la Universidad de la República y una clientela de clase media culturalmente progresiva, que disfrutaba de un período de prosperidad económica. Muchos arquitectos han contribuido a generar un paisaje urbano de muy alta calidad, en los centros urbanos grandes y pequeños. Algunas de las mejores expresiones del estilo internacional se exploraron en edificios como el Pine Beach Edificio (1960), por Walter Pintos Risso; el Conjunto Recreacional Arcobaleno (1960), en Punta del Este, por Guillermo Jones Odriozola, Francisco Villegas Berro, y Héctor Vignale Peirano; y las expresiones más metropolitanas, en el edificio Panamericano de Raúl Sichero, y en los edificios de apartamentos de Luis García Pardo El Pilar y El Positano en Montevideo.<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Texto del catálogo para dicha sección, escrito por José Francisco Liernur, páginas 270 y 271. Traducción realizada por J. P. Tuja.

## 5. Entrevistas

## 5. Entrevistas

Todas las entrevistas se realizaron de forma presencial. Se grabó el audio de las mismas y se transcribieron las respuestas de los entrevistados. A continuación, se presentan los fragmentos más relevantes de cada una de ellas.

Lista de entrevistados:

- |             |                                                              |
|-------------|--------------------------------------------------------------|
| <b>E/01</b> | <b>Arq. Mariano Arana</b><br>18 de agosto de 2014            |
| <b>E/02</b> | <b>Ing. Agr. Pablo Ross</b><br>26 de agosto de 2014          |
| <b>E/03</b> | <b>Dr. Arq. William Rey</b><br>30 de setiembre de 2014       |
| <b>E/04</b> | <b>Arq. Santiago Medero</b><br>7 de noviembre de 2014        |
| <b>E/05</b> | <b>Dr. Arq. Julio Gaeta</b><br>11 de noviembre de 2014       |
| <b>E/06</b> | <b>Dr. Arq. Roberto Fernández</b><br>21 de noviembre de 2014 |

<b>Entrevistado:</b>	<b>Arq. Mariano Arana</b>	Entrevista / 01
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja + Arq. Lucía Leal	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Lunes 18 de agosto de 2014 / 14:00 h	
<b>Lugar:</b>	Palacio Legislativo / Anexo	

## 01/ Introducción

*Docente, investigador y director del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, impulsó la actividad editorial relacionada con la docencia y la actividad profesional a través de la revista de la Facultad de Arquitectura y de su particular interés por la arquitectura moderna.*

*JUAN PABLO TUJA (JPT)*

*El proceso de proyecto del edificio Positano, así como el diseño de su estructura, se encuentran generosamente documentados, lo cual ha sido una de las razones que motivaron su elección como caso de estudio. Este edificio tuvo dos proyectos de estructura, el primero de Dieste y Montañez y el segundo, que fue el que finalmente se construyó, de Viera y Mondino. Sin embargo, los registros historiográficos que mencionan este aspecto del proyecto son difíciles de encontrar.*

MARIANO ARANA (MA)

Sí, sí. Leonel Viera fue muy amigo de García Pardo...

En el Positano tengo idea de que me lo habían comentado. Porque Viera incluso daba algunas clases, creo que como de ayudante de la Facultad, una persona realmente ingeniosa. Yo estuve hablando con él a raíz del Cilindro y de la idea que tenía de hacer una estructura complementaria, porque el Cilindro fue pensado simplemente como lugar de exposiciones, pero era obvio que por aquel tamaño tenía que servir también como una especie de estadio techado. Y luego hicieron un concurso en el que él no ganó, aunque era una cosa muy atractiva, para hacer las gradas. Entonces inventó, ¿por qué no ser congruente con la estructura inicial planteada? Una estructura colgante, ¿por qué no hacer también un aro separado de ese gran silo que era el Cilindro y por qué no colgar las infraestructuras en forma de embudo con un hueco en el medio? Pero otra persona le ganó en el concurso, por motivos que desconozco.

En cuanto al proyecto de estructura de Dieste, no lo sabía, nunca hablé con Dieste en relación a este proyecto, a pesar de que éramos cercanos, lo conocí muchísimo y lo admiré locamente, y nunca me habló de ese edificio. Hablamos sí de El Pilar. Y una crítica suave (porque él criticaba poco y muy cuidadoso para emitir opiniones) él me decía... «Arana es un edificio un poco particular, es un edificio que se sostiene dos veces, una hasta allá arriba y otra colgando todos los pisos».

Pero en las entrevistas que le hicimos nunca surgió este tema, tampoco recuerdo haberle preguntado por obras de García Pardo. No recuerdo que me haya hablado de estructuras que no tuviesen que ver con su propio sistema constructivo.

*JPT*

*Sobre la implantación del Positano comienza una discusión interesante, el bloque moderno desembarca en la ciudad, de vocación exenta insertándose en el tejido existente...*

MA

A García Pardo le importaba mucho eso. Por más de que no tiene esa pureza tan absolutamente geométrica, elemental como sí la hay generalmente en Sichero. Además, la estructura es bastante audaz con esos volados, típicos en Viera.

*JPT*

*En una revista del CEDA del año 1973 junto con Garabelli y Livni escribieron un artículo sobre la vivienda y lo que pasaba en Montevideo. El artículo se titulaba: «La vivienda como protagonista de la arquitectura nacional». El artículo critica brevemente un amplio espectro de obras, algunas de Sichero, García Pardo, etc., se refieren al Positano como «alarde estructural» y «transcripción formal y tecnológica de otros modelos importados».*

MA

Algo parecido decíamos de un edificio muy bueno de Rius (un gran docente, bastante anterior) el que hizo el Banco de Crédito, que ahora le cambiaron la fachada de una manera bastante infeliz creo yo, era de alguna manera una traducción de lo que se veía en el Lever House en los 50 de Bunshaft, Skidmore, Owings and Merrill y el Seagram de Mies. Sonaba como una transcripción un poco mecánica, sin que en ese momento se tuvieran las tecnologías apropiadas para mantenerlo impecable y sin manchas. Lo mismo pasó (si mal no recuerdo) en algún edificio de Sichero, creo que fue en el Ciudadela.

Me acuerdo sí de que también criticamos que, con ese afán de pulcritud radical del vidriado absoluto, se veía una falta de intimidad muy notoria. Como sucede en los apartamentos del Lake Shore Drive en Chicago, en la casa Farnsworth, o en el Crown Hall de la Facultad de Arquitectura. Edificios deslumbrantes, pero que pagan ciertos precios a costa de esa pureza impecable.

Yo creo que en los edificios de García Pardo y Sichero sucede algo parecido, porque no son escritorios, ¡son viviendas! Lo mismo ocurre en el edificio El Pilar, el primer piso está ahí, casi lo tocás con la mano, entonces se recurre a una cortina permanente, ya que no tiene ni brise soleil, que yo recuerde.

*JPT*

*Finalmente ¿Cuál es su opinión sobre el Positano, a más de medio siglo de su construcción?*

MA

Mirá, yo creo que tiene una dignidad que ya quisieran tenerla todo lo que se está construyendo hoy, y eso que hay buenos arquitectos, pero desgraciadamente los mejores no son los que los promotores van a buscar. Yo creo que gente como García Pardo, aun cuando de pronto exagera en algunas cosas, contribuyó también a dignificar la ciudad. Y bueno, yo quisiera que aparezca esa gente que es capaz de enriquecer las ciudades compactas o las ciudades menos compactas o balnearias.

<b>Entrevistado:</b>	<b>Ing. Agrónomo Pablo Ross</b>	Entrevista / 02
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Martes 26 de agosto de 2014 / 14:00 h	
<b>Lugar:</b>	Domicilio particular	

## 01/ Introducción

*Ingeniero Agrónomo, especializado en paisajismo, es convocado en el año 1958 para realizar el diseño del jardín en la planta baja. En 1962 arriba a Montevideo el paisajista brasileño Roberto Burle Marx, el cual propone (a pedido de García Pardo) un nuevo proyecto para el jardín, elaborado en colaboración con Pablo Ross.*

*En el archivo que conserva el Instituto de Diseño, integrado en su mayoría por una donación de la familia del Arq. García Pardo, se encuentran varios gráficos del primer proyecto.*

JUAN PABLO TUJA (JPT)

*La historia del edificio Positano está ligada a la inclusión de las artes plásticas en la planta baja y en particular al diseño del jardín. ¿Cómo transcurrió el proceso del diseño del jardín?*

PABLO ROSS (PR)

En el año 62 llegó el paisajista Roberto Burle Marx. Vino con motivo de una exposición organizada por autoridades brasileñas sobre su trabajo. La exposición también estuvo en Buenos Aires y después vino a Montevideo. Estuvo hasta mayo en el *hall* de la Facultad de Arquitectura, en Montevideo.

En esa época yo era funcionario en el Instituto de Diseño. En aquel tiempo el instituto era nuevo, el director era el Arq. Rubén Dufau, quien fue director de taller. Yo conocía a Dufau como alumno de la Escuela Municipal de Jardinería, él era profesor ahí porque trabajaba en la Dirección de Espacios Públicos y la Escuela de Jardinería dependía de ellos.

Entonces me invitó (cuando se hizo cargo del Instituto de Estética y Artes Plásticas) a participar honorariamente (porque no tenían presupuesto). Yo había recién egresado de la Escuela Municipal de Jardinería. Mis antecedentes en lo relativo a la jardinería eran ser egresado de la Escuela de jardinería, lo que no era poco en aquel momento. Porque no había ningún lugar en donde enseñaran el tema en nuestro medio.

Dentro de ese contexto llega Burle Marx y quien promovió la venida (según tengo entendido, aunque no leí ningún documento que lo pruebe) fue un grupo de personas entre las cuales el más connotado, era García Pardo. También promovió su venida a la exposición Páez Vilaró (el hermano del artista) quien también era plástico pero que, en fin, no era tan conocido.

Entonces es allí, cuando comencé a trabajar en el instituto, donde tomé contacto con García Pardo por primera vez. Y también trabajaba en el Jardín Botánico.

Cuando llegó Burle Marx trajo unos grandes cajones, que serían minicontenedores, lleno de plantas, ¡vivas! Claveles del aire y plantas de color. En fin, él era un colorista con las plantas también.

Necesitaba una contraparte que supiera de plantas o que lo entendiera, porque no había, y al ser del Instituto de Diseño me presentaron a Burle Marx.

Yo era bastante joven (tenía 29 años), pero se encontró super cómodo conmigo, y hablábamos sobre plantas con sus nombres técnicos (porque el nombre científico es universal, y el nombre vulgar es local).

Las plantas estaban mustias de haber estado encajonadas en Buenos Aires. Así que le propuse ir a consultarle a mi jefe (dentro del Jardín Botánico) para llevarlas al invernáculo de Jardín Botánico y poder exponerlas... ahí, ¡quedó encantado!, así que no quería ir a ningún lado si no iba con él.

Después lo llevaron a Punta del Este, «Ah, pero si no va Pablo no voy a Punta del Este». Yo no era habitual de Punta del Este, pero allá fuimos. Estábamos en el auto (me acuerdo de que llovía) Paéz Vilaró, García Pardo, Burle Marx y yo. Pasamos 2-3 días (vio jardines hasta que se cansó), todo me preguntaba, porque en cuanto a la flora hay poca coincidencia, hay algunas especies que se pueden encontrar tanto en Río como acá, pero otras son excepcionales. Y entonces ahí se fue forjando una relación más estrecha de lo inicial con García Pardo y con Burle Marx, porque íbamos a cenar, recorríamos, etc.

Cuando volvimos le mostraron el Positano, (no recuerdo si estaba terminado o si estaba por terminarse). Un edificio muy comentado en la Facultad, porque era una cosa muy avanzada en la arquitectura del año 62. El edificio tenía sin resolver el retiro que tiene hacia el ángulo de la esquina de Charrúa y Ponce. Estaba sin resolver el espacio exterior. Se sabía que iba a ir una escultura de Germán Cabrera.

Me habían pedido proyectar el jardín, porque como técnico en jardinería era de las pocas personas que podía hacerlo (siempre que no fuera demasiado complejo, debido a que estaba recién en mis inicios). Entonces me lo pidieron, y les hice un proyecto de jardín antes de la venida de Burle Marx.

Cuando vino Burle Marx me dijeron: «Pablo, perdoná pero teniendo a Burle Marx ahí...» pero por supuesto... contesté..., que yo sepa no lo contrataron a Burle Marx para hacer el jardín, fue una pierna que les hizo a ellos, proyectó en ese sector (que ahora está con césped) unos dibujos curvilíneos, y a su vez las curvas continuaban por prolongaciones rectilíneas que tenían algunos sectores ortogonales y otros curvos... era a mano alzada, lo hizo ahí casi adelante mío.

*JPT*

*¿El plano se realizó en la misma obra?*

PR

Sí, no lo terminó de hacer delante mío, pero empezó, como cuando se aproxima al tema y se conversa sin tener todavía definiciones ¿qué te parece esto así y así...? porque los brasileños acostumbraban a tutearse, a acercarte rápidamente en el diálogo con un tuteo, que encuentro muy simpático. Burle Marx les hizo una planta rápida, muy proporcionada, ¡el tipo era un crack! con curvas interesantes..., pero nada libre, sino una cosa con cierto ritmo, y entonces ahí lo quisieron hacer. Esto requería construir muretes muy delgados, porque en cada hueco que quedaba entre la curva y la recta Burle Marx quería poner una cosa diferente, no en todo diferente, tomaba 6 especies y entonces buscaba un ritmo, una repetición...

*JPT*

*¿En cada línea que dibujaba había que construir un tabique para que las especies no se invadieran?*

PR

Sí, para que no se invadieran unas a las otras o que no se desdibujara el proyecto en un par de años. Sino después los jardineros lo modifican. ¡Era un gran conocedor de plantas! Todo lo que él imaginaba era viable. Tal especie que iba a florecer así, tal especie de follaje purpúreo, tal especie que gris o celeste... Y todo esto era realizable.

Él hizo el dibujo y dijo «acá quiero tal color» «ponga tal cosa...» Yo le decía lo que tenía que poner. Después salimos a mirarlas por ahí, recorrimos jardines y viveros «aquello me gusta y aquella también puede ir...» se apuntaba los nombres que yo le daba y hacía un croquisito ahí de las plantitas, de las hojitas para recordarlos. O sea que en realidad el diseño podría haber sido a medias, compartido, cosa que a mí en aquel momento no me preocupaba, yo me daba mi lugar, era un aprendiz. Entonces, se construyó el diseño de Burle Marx, se plantó, en función de las indicaciones que yo le daba a Burle Marx de lo que había en plaza y de lo que podía sobrevivir (porque hay que mirar las orientaciones, si tiene sombra, si no, si hay mucho viento, etc...) todas las condicionantes ambientales, hay que tenerlas en cuenta sino se convierte en algo efímero... Hay que tener un afinamiento razonable para que lo que tu estás creando, tener una cierta certeza de que va a prosperar. Es la condición sine qua non para trabajar en jardinería fina. Luego, con los años el diseño se borró, al parecer nunca preocupó demasiado a los propietarios.

*JPT*

*En general se toma la planta baja del edificio como el concentrado de las artes plásticas integradas con la arquitectura. García Pardo y Sommer Smith ¿te entregaron el proyecto y te pidieron que tuvieras en consideración el mural de Dinetto, o te dieron total libertad?*

PR

No. Se eligió una propuesta. No me acuerdo si la comentaron o si la aceptaron nomás. Probablemente la hayan aceptado, en esos momentos había que terminar o terminar.

*JPT*

*Entonces, ¿no trabajaron de forma coordinada?*

PR

No, nada de eso. Cada uno por su lado. La única cosa que pasó con mi propuesta es que fue abandonada en virtud de la propuesta de Burle Marx.

*JPT*

*¿Tenían algún punto en común?*

PR

No, eran distintas. Pero tampoco llegaron a construirlo exactamente como proponía Burle Marx.

*JPT*

*La planta rápida del proyecto de Burle Marx sobre la que se construyó el jardín ¿se perdió?*

PR

Si hubiésemos estado en un boliche, sería una servilleta. No fue tan así, es una caricatura. Pero puede que haya sido un pedazo de sulfito. Pero el tipo era un genio, yo hubiera enmarcado el croquis.

<b>Entrevistado:</b>	<b>Dr. Arq. William Rey</b>	Entrevista / 03
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Martes 30 de setiembre de 2014 / 18:00 h	
<b>Lugar:</b>	Café Havana / Punta Carretas	

## 01/ Introducción

*Sobre la forma de aproximarse al edificio Positano pueden leerse dos puntos de vista, uno general y otro más particular.*

*Docente e investigador del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo (Udelar) en 2013 presenta el libro *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)* publicación basada en la tesis doctoral elaborada por el autor en 2006 y 2007, en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.*

JUAN PABLO TUJA (JPT)

*La investigación busca profundizar el proceso de proyecto del edificio Positano, y el proceso de interpretación. Se pone en crisis, la visión en la que los tres proyectos emblemáticos de vivienda colectiva de la época (el Gilpe, El Pilar y el Positano) se ven como proyectos limpios, precisos, sin dudas... que «no podían ser de otra forma» ¿Cuál es tu percepción?*

WILLIAM REY (WR)

En este caso es claro que no es así. Hay un proceso distinto, de cambios hasta de calculistas. Aquí el arquitecto va cambiando, en un proceso casi «poético», donde fue proyectando, modificando.

Con García Pardo se da el caso de un arquitecto que tomaba muchos riesgos. Era un arquitecto arriesgado, que le gustaban los desafíos. Llegaba incluso a contrariar o a discutir con los calculistas. Sabemos que tanto en el caso de El Pilar como en el caso del Positano, la estructura forma parte fundamental del proyecto, pero también forma parte de ciertas búsquedas que son propias de García Pardo. Yo llegué a hablar con García Pardo más de una vez y me quedaba azorado del nivel de discusiones que él me contaba que había tenido con sus calculistas. E incluso su proceso de obra es digno de ser analizado. Por ejemplo, en el caso de El Pilar, cuya propuesta estructural es diseñada por García Pardo y resuelta por Dieste. A Dieste no le convenía del todo el modelo estructural (según lo que me contó el propio García Pardo). Tiene además un proceso constructivo complejo, porque queda como un año congelado. Esto no quiere decir que todo el proyecto forma parte de una idea primigenia, que ha concebido y ha trasladado al lápiz. No. En el caso de García Pardo hay algunas ideas primarias, pero el proceso de proyecto le va haciendo cambiar cosas. Quizás ajustes con los calculistas. El Positano, por ejemplo, tiene tiempos distintos, soluciones formales y altimétricas diferentes. Hay una batería de estructura que es a su vez batería de servicios, y dos pilares en forma de

T que auxilian a esa arquitectura dura. Ahí hay un razonamiento de «cuerpos sanitarios que se asocian a la estructura», y después un área muy libre que va a dividir con tabiquería. Utiliza vigas en ménsulas (que se ven perfectamente en el testero) las cuales se van afinando hacia el borde de pantallas acristaladas.

*JPT*

*Sí, es en la estructura en donde se da uno de los puntos de mayor intensidad del proyecto. Ya que la solución final es bastante arriesgada y en cierta medida define y congela espacios en la planta tipo, que inicialmente se habían pensado como espacios «flexibles». La construcción de las dos pantallas de hormigón que recorren todo el edificio hablan de una apuesta estructural muy fuerte.*

WR

Eso te diría que delata varias cosas. No me parece muy racional en términos de una estructura más limpia. Me parece más una estructura al servicio de la dimensión formal y resolución visual de esa arquitectura. No me extraña, porque es parte de nuestra cultura arquitectónica. De estas cosas la arquitectura está llena.

*JPT*

*De esta forma el arquitecto complejiza la solución estructural y la lleva a un punto en el que es necesario perforar la medianera, porque si no, quedan habitaciones ciegas.*

WR

Pienso en cómo le autorizaron esta situación. ¿Con qué destino declara estos locales en el permiso?

*JPT*

*El permiso también es complejo. Todos los planos del permiso están «anulados», hasta la habilitación final. Es muy interesante porque hay varias cartas de García Pardo dirigidas al Servicio de contralor de la edificación, ya que el permiso va siendo observado sistemáticamente y una de las discusiones es por la altura final del edificio. Allí se observa el no respetar la «servidumbre aeronáutica». García Pardo pelea mucho por la idea general del proyecto.*

WR

García Pardo era una persona muy obsesiva en sus búsquedas. Era temerario. Pone en tela de juicio esas visiones teóricas arbitrarias que tienen que encontrar la perfección desde el proyecto. Él acá pone la estructura al servicio absoluto (y no necesariamente desde una solución que respete las economías o racionalidades) de una solución visual, espacial o formal que él buscaba.

La vez que entrevisté juntos a Sommer y a García Pardo, era clarísimo que él lideraba el trabajo.

JPT

*Sí, otro ejemplo quizás de su tesón fue que en esta época la normativa de escaleras de edificios de vivienda colectiva (que luego cambió) exigía que estuviesen iluminadas naturalmente. Como la escalera estaba situada en el corazón de la planta, construye en la pared de la caja de escaleras lindera con las cocinas un paño de ladrillos de vidrio. De esa forma iluminaba la escalera a través de la cocina. Complementando esta solución prometió incluir una cláusula en el reglamento de copropiedad que prohibiera a los propietarios de las unidades norte, colocar objetos que obstaculizaran el pasaje de luz.<sup>42</sup>*

WR

Eso es interesante, porque muestra una condición del arquitecto moderno. Casi que una vez terminada la obra sigue siendo omnipresente en la vida el espacio arquitectónico. Es un rasgo difícil del arquitecto moderno, pero interesante, porque de ahí sale un imaginario, una manera de ver la arquitectura. Creo que García Pardo era el más arriesgado y el más tozudo cuando tenía una idea en la cabeza. Tenía además una visión integral de la arquitectura, el mirar todo. Era profesor de acústica y de cosmografía. Realizó un mapa celeste que sirve para ver el microcosmos y el macrocosmos al mismo tiempo la macro y la microvisión. Ese mapa celeste creo que lo hizo con otro astrónomo: Roubaud.<sup>43</sup>

La cuestión estética, formal, pesaba mucho. Había cierta búsqueda de belleza en cuestiones de razón. No conozco otro arquitecto que tuviera una mirada tan integrada de lo tecnológico, a tal punto de discutir de igual a igual con un calculista.

---

<sup>42</sup> Finalmente en el edificio construido se coloca en esta pared una abertura muy fina, de unos 20 cm de ancho por toda la altura libre del espacio interior. Al afinar el ancho de la abertura, favorece el tener más espacio para la armadura de la gran pantalla.

<sup>43</sup> García Pardo junto al astrónomo Roubaud editan un atlas del cielo austral, el cual contiene mapas celestes dibujados que corresponden a fechas y horas específicas. Fue editado en el año 1933 por A. Monteverde y Cía. Libreros Editores.

<b>Entrevistado:</b>	<b>Arq. Santiago Medero</b>	Entrevista / 04
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja + Arq. Paula Redondo	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Viernes 7 de noviembre de 2014 / 11:30 h	
<b>Lugar:</b>	Instituto de Historia / Facultad de Arquitectura	

## 01/ Introducción

*Docente e investigador del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo (Udelar). En el año 2011 inaugura una exposición itinerante y un catálogo retrospectivo de la obra del arquitecto Luis García Pardo.*

*JUAN PABLO TUJA (JPT)*

*¿Cómo empezó el trabajo con los archivos de García Pardo?*

SANTIAGO MEDERO (SM)

Cuando me integré al Instituto de Historia, en el año 2008, ya se había hecho la donación de su archivo. García Pardo falleció en el 2006 y la donación es del año 2007. En 2008 estaba aún sin procesar, era una tarea pendiente.

Una de las primeras cosas que hicimos fue, justamente, empezar a trabajar sobre el material: ordenarlo, clasificarlo, etc. Era mucho trabajo: más de tres mil planos y numerosas carpetas y fotografías. Comenzamos el trabajo con Laura Cesio y luego continuó Tatiana Rimbaud y Magdalena Peña. La tarea de clasificar el material me permitió tener una primera visión general de la donación. De hecho, estaba bastante ordenada, venía encarpeta y pude ver rápidamente en qué consistía, cuántos proyectos había y con qué material se contaba.

Luego de ese trabajo me dediqué a ingresar otra donación, la del arquitecto Ildefonso Aroztegui que conseguimos con Laura Cesio mediante gestiones con su familia. En ese tiempo dejé en espera un posible trabajo sobre García Pardo hasta que Andrés Mazzini y Laura Alemán me pidieron que me ocupara de armar una exposición y un catálogo sobre el arquitecto, que continuara con la línea inaugurada con el arquitecto Juan Antonio Scasso. Cuando nos encargamos de eso tuvimos que revisar otra vez lo que habíamos hecho. Trabajé junto a Tatiana y Magdalena, que fueron las que se encargaron de ordenar el material y digitalizarlo.

*JPT*

*Este trabajo que termina en 2012 con la primera exposición en el MNAV y el lanzamiento del catálogo. ¿Comienza en el año 2011?*

SM

Sí, en 2011.

*JPT*

*Luego clasificar el material que el propio García Pardo produjo y a casi dos años de la conclusión de este trabajo, ¿Pudo operarse un cambio en la percepción académica de su práctica y de su papel en la historia como arquitecto?*

SM

Me resulta muy difícil evaluar qué pudo haber cambiado en la percepción sobre García Pardo. Es una pregunta que quizá te pueda contestar en mucho tiempo, o tal vez nunca. Sí hay cosas que cambiaron en mi percepción de García Pardo y que se plasmaron en la exposición y el catálogo, pero no estoy tan seguro de que haya causado un impacto para cambiar el pensamiento general que se tiene sobre este arquitecto.

De todos modos, la revisión de la donación permite una visión panorámica de un personaje. Esa visión estaba en contradicción con algunos prejuicios que tenía, o algunas cosas que decía el propio García Pardo. Por ejemplo, él se asumía como abanderado de la vanguardia local, cercano a las corrientes del racionalismo (esto está presente en todas sus entrevistas). Y se asumía como alguien que siempre fue así, no como una persona que se transformó en el tiempo: como estudiante estaba interesado en Le Corbusier, en Mies, en Gropius; todo lo que uno imagina cuando piensa en El Pilar, el Positano, el Gilpe. Uno piensa en un arquitecto de vanguardia, arriesgado, que apuesta por los nuevos materiales, y soluciones estructurales creativas. Pero una de las cosas sorpresivas fue encontrar que en realidad no era tan así. El joven García Pardo de los años cuarenta apostaba por un lenguaje, una forma, estructura y materiales distintos, más «tradicionales» de lo que uno se imagina. La arquitectura doméstica, por ejemplo, se resuelve casi siempre con tejados y abundan en ella los detalles decorativos. En las plantas sí aparecen elementos propios de la arquitectura moderna. Él dice en una entrevista que sus plantas ya eran modernas pero que al principio tuvo que ceder a las presiones y gustos de sus clientes. Yo creo que no es así, porque los clientes eran amigos de él y además algunas obras son para sí mismo. Por tanto, no cierra el argumento de que no tenía margen para moverse. Incluso hay proyectos curiosos, como un banco en Ciudad Vieja con columnas dóricas en su fachada (el edificio existe, está en la calle 25 de Mayo y Misiones, al lado del actual Juzgado, que también es obra de García Pardo). Otro proyecto, como la reforma de pavimentos y altares para la catedral de San José, es maravilloso desde el punto de vista del dibujo, pero extremadamente clasicista en su resolución. García Pardo demuestra una gran habilidad para el dibujo, con mucha calidad de detalle, pero no vemos aquí ninguna veta «vanguardista». En definitiva, en sus primeros años como profesional, García Pardo mantuvo un lenguaje ecléctico, pues sus proyectos van pasando por una cantidad de lenguajes distintos adaptados al programa (el clasicismo para programas institucionales, el chalet pintoresco en las viviendas suburbanas, el racionalismo en los programas industriales).

Eso se mantiene hasta fines de los años cuarenta. Es entonces cuando se empieza a evidenciar un cambio hacia el racionalismo y todos sus proyectos comienzan a ser de ese tipo. ¿Por qué ese cambio? No lo tengo claro. No es solo un cambio en García Pardo, creo que se da en la cultura uruguaya arquitectónica en general. De hecho, en esos años se escriben artículos que hablan justamente de una vuelta a la modernidad.

Los años treinta vieron la aparición de una arquitectura de vanguardia, con arquitectos como Aubriot, De los Campos, Surraco, Scasso entre otros. Aparecen en Uruguay una importante cantidad de obras de impronta moderna, muy ligadas a los movimientos de vanguardia del momento. A juzgar por las obras y los proyectos de época, en los años cuarenta esto ya no es tan así. De hecho, Artucio en el libro sobre arquitectura moderna habla de un «retroceso» entre 1933 y 1945. Él cree que ese proceso está en sintonía con lo que está pasando a nivel mundial en el plano político. Son los años de las dictaduras, de los grandes movimientos autoritarios: el fascismo en Italia, el nazismo en Alemania y las cosas que pasaron en la URSS. Podemos pensar en movimientos políticos que generaron cambios en un sentido conservador. Uruguay está situado en el mundo y es parte de eso. Y eso Artucio lo entiende como «marcha lenta y retroceso». Se perdió la modernidad, se desencaminó. Incluso arquitectos que eran considerados de vanguardia, como Octavio de los Campos, opta en los años cuarenta por un lenguaje cercano al clasicismo muchas veces. Esto no quita que a la distancia podamos ver estas obras como arquitectura moderna también o como arquitectura de buena calidad. Pero en ese momento era muy discutida. En algunos medios de prensa y en algunas revistas de facultad se discute qué es lo que pasa.

A fines de los años cuarenta noto un cambio, tanto en García Pardo como en otros arquitectos. Deben tener que ver cuestiones locales, y cuestiones internacionales. Es muy señalado, y creo que en García Pardo es fundamental, la importancia de la arquitectura brasileña. Él tiene mucho contacto con ese mundo, tanto que en los años setenta se va a vivir a San Pablo. Todos los testimonios de la época y de los actores que todavía quedan hablan del gran respeto que se le tenía a García Pardo en Brasil. Viajó varias veces con estudiantes haciendo intercambios. Iban a ver entonces las obras de Niemeyer, Lucio Costa, Lina Bo Bardi, lo que significaba abrirse a una línea de pensamiento distinta. Esto se suma al clima político que se está viviendo a nivel nacional, vinculado a un cambio de orientación que confluye en el cambio de plan de estudios de nuestra carrera (aprobado en 1952). El nuevo plan habla de un arquitecto con otros intereses. Detrás del plan hay un movimiento donde están los estudiantes, pero también hay muchos profesores (Serralta, Gómez Gavazzo, Artucio, Altamirano, etc.) que están a favor de ese cambio que implica mirar al arquitecto con otra perspectiva. Está relacionado con dejar de lado las cuestiones formales, estilísticas y promover un arquitecto más comprometido con la realidad social. Esto confluye en nuevas formas de hacer: algunas formas de hacer se van a ver como retrógradas y otras como comprometidas. Unas éticamente responsables y otras éticamente irresponsables. Es un cambio no solo en García Pardo; es general. Incluso a nivel global. Por ejemplo, la arquitectura brasilera la veo más en García Pardo que en Aroztegui. Son dos arquitectos que están trabajando en el mismo momento, y que tienen un cambio bastante fuerte en su forma de proyectar. Los proyectos de García Pardo son hasta a veces literales, por ejemplo utiliza formas que están en Pampulha.

JPT

*¿Aroztegui tenía más contacto con Argentina o con Estados Unidos?*

SM

Más con Estados Unidos. Él estuvo dos años viviendo allí y mantuvo luego un contacto con las corrientes, las publicaciones, apegado siempre a su primer amor en Estados Unidos que fue Frank Lloyd Wright. Lo cierto es que también, a fines de los años cuarenta, su forma de proyectar deja un poco la arquitectura tan literalmente wrightiana para hacer una arquitectura más abstracta, de volúmenes puros.

JPT

*A partir de ese primer cambio enmarcado en los 40-50, ¿hay un último viraje relacionado al sistema de construcción prefabricada para vivienda social?*

SM

Es a partir de los años cincuenta que veo a García Pardo como un arquitecto interesado en marcar tendencia y adaptar su pensamiento a lo que pasa en el mundo. Eso lo demuestra el hecho de que dentro de la biblioteca que nos llegó hay cientos de revistas. Por ejemplo, toda la colección entre los años cincuenta y sesenta de la *L'Architecture d'Aujourd'hui* y otras como *Zodiac* o *Architectural Record*. Era un arquitecto muy interesado en ver qué se estaba haciendo en el momento. Por lo tanto, cuando en los años sesenta empieza a cambiar un poco la mirada y vienen las críticas a la primera arquitectura moderna, él también va a asumir una posición muy crítica. Va a hablar de que esa arquitectura moderna había sido superada. Se dedica entonces a un sistema de racionalización de viviendas que presenta en concursos de prefabricación, tanto en Uruguay como en Brasil. Habla de nuevos intereses y nuevas formas de proyectar. Efectivamente, García Pardo pasa de los proyectos modernos de viviendas con cualidades espaciales (como la transparencia, la planta libre) al sistema VECA, que ya no es planta libre. Se trata de una agregación de módulos que implican una forma diferente de proyectar, muy acorde con todas las discusiones de la década del 60 a partir de las críticas del Team X y de la aparición de la teoría de sistemas. En la *L'Architecture d'Aujourd'hui* aparece en esos años un proyecto paradigmático de agregación que es el orfanato de Aldo Van Eyck en Ámsterdam. Se publican también proyectos de Candilis, Josic y Woods inspirados en la arquitectura local de Marruecos que también funcionan por agregación de módulos. Había una crítica interesante hacia la ciudad típica del CIAM en favor de una arquitectura orgánica, que tenga en cuenta los modos de asociación de la ciudad real (en este sentido, cuanto más «primitiva» más «auténtica»). Estos arquitectos tratan de devolverle a la metrópolis aquel ritmo natural que había perdido. El VECA se inscribe dentro de este clima. Sin embargo, el discurso de García Pardo cuando escribe sobre el sistema VECA es muy técnico, versa sobre el tiempo que se ahorra en la construcción, las ventajas económicas y los detalles técnicos de la construcción. Pero cuando él patenta en San Pablo el sistema dice que la arquitectura moderna del bloque prismático blanco fue superada y hay que pasar a otra cosa. Otro antecedente que hay que tener en cuenta es Louis Kahn, pues este propone una forma de proyectar que no es la planta libre sino

una estructura de agregación de módulos en la cual está incluido el sistema portante. Ya no hay una separación entre estructura y envolvente, sino que están unidas. Y eso era ir en contra de algo que estaba asociado a la modernidad de forma casi insoluble (recordemos los famosos puntos de Le Corbusier). Sin embargo, en los cincuenta Kahn da vuelta eso y propone algo totalmente distinto. Eso es también el sistema VECA.

Luego en los años setenta en Brasil, que tiene una escala mucho más amplia comparada con Uruguay, crea nuevos sistemas de prefabricados en una línea extremadamente técnica que dejan de lado la preocupación formal. Incluso algunas son viviendas de imagen muy tradicional, con techo con pendiente y pequeñas ventanas «recortadas» en los muros. Si uno ve esas viviendas, no parece que fueran de García Pardo. Pero él está más preocupado por cómo se puede crear una prefabricación total, pensando más en proyectos de emergencia que en viviendas permanentes. Es una línea de investigación muy distinta al VECA, que racionalizaba el proyecto y la obra pero esta se construía en modo artesanal. Estos últimos proyectos eran, en cambio, casi cien por ciento industriales. Se pensaba desde la fábrica hasta el montaje, sin más mano de obra que la que implica armar el «Lego».

Además, García Pardo estuvo siempre muy interesado en las ciencias. En su biblioteca me dediqué a buscar libros que tuvieran que ver con los llamados «sistemas» buscando una relación —por supuesto que no causal— entre el sistema VECA y las nuevas teorías científicas. Efectivamente, encontré algunos ejemplares sobre temáticas afines, como la matemática avanzada y la cibernética. Hay un dato curioso: en la entrevista que le hace Julio Gaeta en la monografía Elarqa del año 2000, García Pardo finaliza hablando de una teoría, un tanto extraña, sobre tetraedros y la posibilidad de «macizar» el espacio y hace una comparación con la música. En síntesis, está buscando elementos geométricos que sean una gramática de la arquitectura, a partir de los cuales se pueda construir todo. Él pone como ejemplo, precisamente, lo que son las notas en la música. Tomando una serie de notas (elementos simples) podemos construir toda la música occidental. Él trata de hacer lo mismo en la arquitectura: encontrar elementos geométricos simples a partir de los cuales, agregando de una forma u otra, dé una arquitectura que pueda ser múltiple. Una arquitectura prefabricada pero que a su vez pueda dar la máxima libertad. Esa teoría, que al principio sonaba como algo raro, la encontré desarrollada en forma parecida en un número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de comienzos de la década del 60. No es que García Pardo haya inventado la teoría o la haya copiado literalmente, sino que estaba en sintonía con las cosas que estaban pasando en el momento.

*JPT*

*Después de analizar con detalle la estructura del Positano se encuentra que detrás de un edificio aparentemente racional, hay una estructura que es sumamente compleja y artesanal, por momentos inexplicable en sus grandes decisiones.*

*Con lo cual, en un punto, lleva a pensar desde otro enfoque el tema y allí es donde puede aparecer un orden superior, quizás no literalmente cósmico o religioso, pero sí cerca de una idea de trascendencia, de que todo ese esfuerzo vale la pena en pos de algo que no es tan tangible en las coordenadas habituales de producción arquitectónica de edificios de vivienda. También llama la atención que siendo Viera quien realizó el cálculo de estructura, García Pardo no lo nombra en ninguna de las entrevistas.*

SM

Viera lo que hizo fue modificar un proyecto que ya estaba armado antes por el ingeniero Carlos Agorio (que trabajaba entonces con Dieste y Montañez).

Lo que plantea es una paradoja: el que parece ser el edificio racional por excelencia, en realidad no lo es. Pero eso tampoco es tan raro en la historia de la arquitectura. Está estudiado que muchas veces lo que llamamos racionalismo, termina siendo una imagen de lo que entendemos por racionalismo. Banham dice que la arquitectura moderna era más simbólica que racional.

Es posible pensar el Positano como un edificio de apariencia racional, pero no necesariamente con una estructura racional. El caso más claro es El Pilar, que tiene una estructura muy discutible. Evidentemente lleva hasta las últimas consecuencias la idea de la planta libre y del vidriado de piso a techo. Pero ¿a costa de qué? A costa de hacer una estructura muy arriesgada. Lo más lógico es que la carga vaya hacia abajo, en el caso de El Pilar termina yendo para arriba y luego pone un cable tensado que va por la medianera anclado en un muerto de hormigón enterrado. Evidentemente todo esto parte de una voluntad que va más allá de lo racional desde el punto de vista de la estructura. Hace unos meses le realicé una entrevista al ingeniero Agorio, que fue el que hizo el cálculo de El Pilar. Pensaba a priori que Agorio estaría orgulloso de la estructura. Pero la sensación que me quedó es que pensaba que era lo más ridículo que había hecho en su vida. Incluso la obra lo llevó a la incertidumbre y cierta angustia cuando esta quedó paralizada a comienzos de los sesenta, con todo el sistema de tensores expuestos en un lugar poco amable para una estructura de este tipo. Por otra parte, la solución parte de ciertos conocimientos técnicos muy avanzados. El postensado era algo nuevo en ese momento y Agorio se había especializado en Italia con el ingeniero Riccardo Morandi.

JPT

*Volviendo al Positano, el arquitecto Ramiro Chaer comentó que él veía en la estructura de Viera una solución diseñada por alguien que con muchísimo conocimiento de cálculo y de construcción, es capaz de darle una dimensión «artesanal», fuera de lo común.*

SM

Sí, hay que pensar que en Uruguay lo más común es la artesanía. En Estados Unidos, los edificios en altura salen por «extrusión». Todos los pisos son iguales y la estructura es relativamente simple.

JPT

*William Rey, entrevistó a García Pardo y comentó que se había quedado con la sensación de que presionaba muchísimo a los calculistas hasta llegar al resultado que había prefigurado. Quizás sea una de las razones por las cuales el proyecto de Dieste para el Positano se abandona.*

SM

Se trata de cómo llevar ciertas ideas hasta el límite a partir del uso de estructuras que de alguna forma lo permitan. Pero que, en definitiva, esa resultante estructural es compleja. Es muy distinto a Aroztegui, que no hizo ningún proyecto de ese tipo. Aroztegui siempre parte de una estructura que está pensada desde el principio y es extremadamente simple. Yo creo que Aroztegui en este sentido es más «racional». No me plantea esas preguntas que me surgen con García Pardo acerca de lo que es racional y lo que no. No dejan de ser estructuras interesantes, pero no tienen la ambigüedad de las de García Pardo. En García Pardo llega un momento en el que tenés que ver la estructura en tres dimensiones para comprenderla.

JPT

*En cuanto a la lectura formal y la génesis de proyecto, unido a las intenciones que tenía García Pardo hacen que cuando se ve el edificio la lectura sea directa: «cuatro pilares, y losas mensulando piso a piso». Pero en realidad la estructura es muy distinta. Además, es el diseño estructural el que condiciona las aperturas en la medianera y los locales ciegos en los primeros tres pisos. Ahí empiezan las preguntas de por qué en los archivos del permiso en la intendencia existe una estructura que es asimétrica, que reconoce la medianera y que suprime el local ciego de los primeros pisos. No debe haber sido fácil dar el paso de construir algo prohibido a nivel normativo. Quizás la relación con la astronomía, la geometría, o con la religión comienza a ser importante. Pensando en que la alineación con el eje heliotérmico sea más importante que el catastro circunstancial.*

SM

Yo creo que ahí hay un punto que me parece interesante para explotar, que es la autonomía del proyecto. No es autónomo en el sentido de «no ligado», sino respecto a la alineación de la manzana. Sí tiene en cuenta las tensiones del lugar, porque se alinea con bulevar Artigas, pero existe la clara voluntad moderna de marcar una diferencia con el tejido tradicional. Viendo los proyectos anteriores del Positano, hay una voluntad extremadamente fuerte en la última versión de generar esa «pastilla», aislarla, separarla de la medianera, generar un retiro en el jardín que genera una distancia «contemplativa». Incluso se tiene que cruzar un «puente» para llegar al edificio (obviamente a una escala menor). En eso me hace acordar mucho a Mies, que es muy de presentar sus proyectos no inaccesibles pero sí con esa distancia que exige la contemplación. Incluso eso ya está en Schinkel. La perspectiva clásica del Altes Museum, por ejemplo, está tomada desde el otro lado del río y esto no es casual, pues pone al objeto en otra dimensión, un paso más allá de lo mundano.

En definitiva, lo que hacen García Pardo y Sommer no es por tanto cualquier edificio

sino algo que tiene propiedades espirituales. Por ahí veo una relación con tu argumento. Incluso el arte —estoy pensando en el mural de Lino Dinetto que es una persona muy religiosa— le da a la arquitectura una dimensión más espiritual. Pensar que la arquitectura no es una simple mercancía, sino que sea un objeto que tenga valores, que transmita cosas. Más cuando en definitiva son objetos mercancía como apartamentos en propiedad horizontal.

*JPT*

*Sí, y tampoco es de interés social.*

SM

Claro, lo hace como negocio.

Quizás todo esto sea una forma de «exorcizar» el carácter mercantil del emprendimiento.

<b>Entrevistado:</b>	<b>Dr. Arq. Julio Gaeta</b>	Entrevista / 05
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja + Arq. Paula Redondo	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Martes 11 de noviembre de 2014 / 9:00 h	
<b>Lugar:</b>	Hotel Cala di Volpe	

## 01/ Introducción

*Exdirector de la editorial Dos Puntos (editorial especializada en arquitectura y diseño responsable de la publicación de la revista Elarqa y de las guías de arquitectura de Montevideo). En el año 2000 realiza un número monográfico de la revista Elarqa sobre el arquitecto Luis García Pardo, en el cual mantiene una extensa entrevista con el arquitecto.*

JUAN PABLO TUJA (JPT)

*En el año 2012 comienza un trabajo de investigación sobre el edificio Positano. La monografía de Elarqa sobre García Pardo y algunos otros artículos de la editorial Dos Puntos fueron una referencia muy fuerte. Allí le realizaste una entrevista muy extensa, ¿qué relación tenías con él?*

JULIO GAETA (JG)

Me voy un poco antes y te hago una introducción. En este proyecto que tuve, junto a un montón de amigos en el 91 que fue *Elarqa*, primero empezó con la revista, luego vinieron las guías y por último las monografías. Efectivamente cuando vos en algo sumás otro producto es porque seguramente no te satisfacen los otros o no terminan de cerrar. En ese sentido las monografías, en lo personal, fueron impecables. Fue un proyecto muy personal, como las guías, pero las monografías mucho más. Lo hacías con otra pausa, muy distinta a lo que podían ser las revistas (que siempre estaba el tema de los plazos, el apuro, la publicidad). Las monografías fueron un producto más puro, más libre.

De todas las monografías la de García Pardo y capaz que la de Pintos Risso son las más fuertes, las más interesantes. La dinámica era sentarme con estos viejos a charlar. Iba una vez, y otra vez y un día de repente lo encontraba disperso; otro día un poco deprimido. Era un trabajo muy de esperarlos. García Pardo estaba mucho más lúcido y Sichero por ejemplo nunca se dejó entrevistar. A García Pardo le encantaba que lo entrevistaran y hablar de la vida.

Monografías Elarqa fue un proyecto muy bueno y muy profundo. Me enseñó mucho, creo que el más beneficiado fui yo. La de García Pardo, de las ocho, seguramente fue la mejor. Tuve contacto directo con él. Payseé Reyes y Lorente, por ejemplo, eran libros que hacías más como una documentación o una investigación a través de alguien más. Pero tener a García Pardo ahí fue un privilegio. Fue fantástico.

Era otra época, antes de la computadora (no es que no hubiesen, sino que el armado era

mucho más mecánico). No había una web de García Pardo. Eso es importante, porque es otra manera de hacer el abordaje a estas obras y a estas personalidades. Yo iba con fotografías y él posaba, le encantaba. Y me preguntaba: «¿De qué querés que hable?» Y yo le decía: «De todo. Arranque de joven». Me contaba de sus viajes con Sichero y de todas sus aventuras.

Cuando se editó el número sobre fachadas vidriadas en *Elarqa*, que entrevistamos a Sichero, te dabas cuenta de que Uruguay es cruel en muchas cosas. Una de ellas es la escala: arquitectos talentosos que no pueden hacer más de lo que hacen. Y en esa escala, otra cosa cruel es la gente. Ellos fueron aislados, fueron sacados de la facultad y no les permitieron dar clase. Fue una arquitectura no valorada. Su profesión no era valorada y lo que tenían para decir aparentemente tampoco tenía valor. Entonces yo digo: «¡qué crueldad!». Los arquitectos valemos poco. Ninguno de ellos dos podía estarse mostrando, hablando con jóvenes.

Yo creo que el edificio que tengo más fotografiado en mi tesis doctoral, que es sobre la rambla, es El Pilar. Para mí de García Pardo y Sichero, El Pilar, la Goleta y el Panamericano son las tres obras más importantes. Para mí fue una oportunidad de entenderlo mejor.

*JPT*

*¿Esa aparente marginación tendría relación con el tiempo que García Pardo vivió y trabajó en Brasil?*

JG

También. Porque en algún momento este medio te expulsa, o te pone en los bordes. Creo que a partir de estar con ellos y entender la marginación y el aislamiento que tuvieron en algún momento, empecé a entender un montón de cosas. El último taller Elarqa lo llamo «Arquitectura al borde» y lo hago sobre la rambla de Montevideo. Siempre dando vueltas al tema de la modernidad. Ahora me toca ser curador por México del Pabellón de Venecia, que trata también de este tema. Y a estos personajes (Sichero, García Pardo) siempre los tengo presentes. Creo que estudiarlos es clave.

Hace muchos años me junté con Josep Quetglas. Estábamos comiendo y le comenté que estaba haciendo estas monografías y que también estaba haciendo monografías sobre contemporáneos. Y él (en el excentrismo que tiene, es todo un personaje brillante), me dice: «¿por qué perdés tiempo con los contemporáneos? Estudia los modernos, nada más. En los maestros modernos está todo. Todo lo que vas a descubrir en un contemporáneo, lo vas a ver antes en un maestro moderno».

Lo cual me pareció una exageración. Pero siempre me quedó esa frase. Y te digo ahora que no es casualidad que esté presente este tema en la Bienal de Venecia y el llamado de Koolhaas con el tema de la modernidad por delante. Es la primera vez que se hace un concurso en México para elegir los curadores y el diseño del pabellón. Y para nosotros fue muy estimulante, le entramos con todo al tema y ganamos. Pero creo que yo traía ese *background* detrás de la modernidad: Sichero, García Pardo, de todo. A veces uno no es consciente, pero tenés resultados buenos y malos que tienen que ver con las lecciones

que tomaste. Te parece que entendiste todo, pero te va cayendo la moneda mucho mejor conforme pasan los años.

*JPT*

*La investigación ha sobrevolado la hipótesis de que los modernos de América viajaban a Europa veían la modernidad, la «absorbían», volvían y construían cada uno en forma cuasi solitaria en sus estudios. Simplificando muchísimo, esta mirada se afilia con la escuela de interpretación que ha generado Helio Piñón. De otro modo quizás pueda pensarse en una red de modernos en América Latina mucho más conectados, y abiertos al intercambio de lo que hoy percibimos.*

JG

Totalmente. Y yo te diría que hasta México también. Capaz, la diferencia que yo veo es que muchos de los sudamericanos miraban más a Europa, y los arquitectos modernos mexicanos veían más arquitectos estadounidenses como Louis Kahn (Barragán tuvo que ver con el proyecto Salk institute). Había una interrelación que ahora nos parece asombrosa. Es presuntuoso creer que las redes son algo del momento actual, eran de otra manera, pero sí estaban. Cuando uno tiene la oportunidad de viajar por Europa, se ve que la esencia fue traída y editada, que es lo más importante. Porque Helio Piñón lo dice con menos fuerza. Él habla de la transposición. Yo, como latinoamericano, pongo más énfasis en la reedición. Me gusta más la arquitectura moderna que tiene origen europeo hecha en Latinoamérica (la arquitectura paulista, la arquitectura mexicana, la uruguaya) que la propia arquitectura europea. Me parece que tuvo un enriquecimiento con los años. Eso pasa con muchas cosas, se arranca en un lugar y hay un periodo de prueba y error. Después pasan los años y la arquitectura de los 80 de Latinoamérica es una maravilla. Desde mi punto de vista es mejor que la del 60 europea.

Entonces, sí creo que la conexión está y se pueden buscar esos hilos conductores, pero me parece que lo más importante de las conexiones está en ver una obra y otra. En mi tesis tomo la Lever House y el lobby del Panamericano. Por ahí va la conexión. O García Pardo y Mies, podían haber estudiado juntos, tenían el mismo espíritu de hacer, pensar y sentir la arquitectura. Si yo veo una planta del Positano en un examen y dicen: «Esta es una planta de Mies, analícela», yo creo que el 80 % lo analiza como si fuera una planta de Mies. Y me parece que sería un buen examen.

Yo creo que hubo una conexión, como siempre la hubo en la arquitectura de todas las épocas, pero creo que en la modernidad más que nunca.

*JPT*

*Se da una gran concentración en pocos años, sin mail, webs, ni nada.*

JG

Sí, a puro viaje y publicaciones. Las publicaciones tenían otro valor en ese momento. Había menos y tenían más profundidad.

JPT

*Enfocando en el Positano, una particularidad que tiene el edificio es la estructura. Tuvo un primer proyecto de Dieste y Montañez y después tuvo otro de Leonel Viera. García Pardo nunca mencionó la participación de Viera como asesor del proyecto, así como tampoco la enorme complejidad que encierra el diseño final. ¿El habló en algún momento de eso?*

JG

Mi percepción es que él hacía entrar a los ingenieros con una cabeza muy brasileña. Si hablaba con Mendes Da Rocha, el énfasis está en la estructura pero no hablan de los ingenieros. Los nombran ocasionalmente. Ellos hablan del valor estructural en el proyecto y ellos mismos hacen el planteo estructural. El proyecto estructural es parte del proyecto arquitectónico. Desde mi punto de vista (quiero creerlo así), el proyecto estructural es de García Pardo. El cálculo no, eso es del ingeniero. Pero el planteo estructural ahí (al igual que en El Pilar) es de él. Yo conocí a Dieste también, un gran ingeniero. Pero apuesto a que la idea del proyecto estructural de El Pilar fue de García Pardo. Era el que más sabía, que más referentes y análogos a nivel arquitectónico tenía. No digo que Dieste no tuviera la formación, por supuesto que la tenía. Pero en este tipo de estructura de edificios en altura, yo le daría más el crédito a García Pardo que a los ingenieros. Incluso con la estructura de Viera en el Positano, es una planta que García Pardo vio varias veces en proyectos de la modernidad europea, lo aplica acá y después se lo pasa al ingeniero. En El Pilar hubo otro ingeniero previo también, y después lo hizo Dieste.

JPT

*En una entrevista que le hace Beatriz Colomina a Kooolhaas sobre las publicaciones de OMA, se menciona que Le Corbusier guardaba todo.<sup>44</sup> Sabía que, en un momento, cuando se revisara su obra y su archivo, todo lo que había hecho se iba a leer como una pieza. Quizás García Pardo tenía una concepción similar. Por ejemplo, guardó los recortes de prensa en los que se publicaron noticias sobre el Positano. Los pegaba en hojas, registraba la fecha y la fuente, conformando una carpeta.*

---

<sup>44</sup> Revista *El Croquis* 134-135.

Pág. 352. Beatriz Colomina. *La arquitectura de las publicaciones*. (Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Kooolhaas). «[...] sabe que Le Corbusier decidió muy pronto que cualquier cosa relacionada con su trabajo o con su vida, por pequeña que fuera, debía formar parte de un archivo, así que lo guardó absolutamente todo. Si un día fue a la playa y recogió una concha, ahora esa concha es una pieza numerada y está en la Fundación Le Corbusier...», «[...] desde el principio estaba convencido de importancia. Y no dejó de acumular cosas. Sus facturas de lavandería de los años veinte están en los archivos de *L'Esprit Nouveau*, pero también hay facturas de teléfono... Está prácticamente todo. Es como un archivo policial a partir del cual se puede reconstruir su vida entera...»

Pág. 382. Beatriz Colomina. *Rem Kooolhaas de la A a la Y*.

L. LE CORBUSIER

Le Corbusier es probablemente el único arquitecto que en sus obras completas se sale de lo establecido para fotografiar todas sus publicaciones e incluirlas como parte de su obra.

*Lo que no consigo entender es cómo fue capaz de generar tanta coherencia, tanta atención por su figura; y cómo funcionaba con todo lo demás que produjo. ¿Lo sabe? ¿Tenía un equipo de colaboradores extraordinariamente meticuloso?*

No, tenía un equipo muy pequeño. Fundamentalmente lo hacía todo por sí mismo en el terreno de las publicaciones. En lo que respecta a la arquitectura, Pierre Jeanneret fue desde luego muy importante. Un gran misterio. Hace poco hice un estudio sobre las publicaciones de Le Corbusier y conté 79 libros, catálogos, folletos, 55 números de revista como editor...

JG

Eso habla de la conciencia, de creer en lo que uno hace. Tenía una seguridad, un ego, un sueño, una visión que no la tenía Sichero. El proyecto de la torre Peugeot que va girando, presentarse con 90 años al concurso del World Trade Center y ser finalista; lo que hace es porque cree que es una persona que está marcando la historia. Yo eso sí lo hablé con él. Le pregunté: «Usted es consciente de que está dejando una marca» y él contestaba «Yo creo que sí estoy dejando una marca». Me daba gusto escucharlo de esa manera. Cuando hice el libro de García Pardo dijo: ¡Por fin tengo un libro! Lo estaba esperando. Te puedo hablar de ese posicionamiento como arquitecto moderno, como arquitecto uruguayo. Le dolió mucho no ser docente. Él tenía que haber tenido su taller.

JPT

*¿Crees que existió cierta marginación o abandono por parte del ámbito académico?*

JG

Pérdida de los valores. Yo creo que fue así. Mientras hacía este número, un día estábamos todos en el consejo (De Sierra, Apolo, De los Campos, Falkestein) y les digo: «¿somos conscientes de que estamos cambiando la historia? Estos arquitectos se están muriendo y nadie les presta atención. No dan clases en Facultad. Si fuera la época de la dictadura todavía, pero fueron los 80, 90 y ahora tampoco. En el 85 vino Reverdito, ¿por qué no vinieron ellos?» Nadie los llamaba, ningún taller. ¿Por qué a partir del 85 ellos no son revalorados?, ¿por qué no los llaman, no los buscan? Esa revista es del 96. Me parece que tiene mucho que ver con los grupos. Ellos se asociaban a lo internacional, no tocaban lo uruguayo. Lo uruguayo era la arquitectura del ladrillo, Dieste. En esos cortes que se hacen se gana y se pierde. Y me parece que los perdimos a ellos. Si estos arquitectos hubiesen estado en la escuela, como pasó en San Pablo con Vilanova Artigas y Mendes da Rocha, hubiésemos tenido una arquitectura ochentera mejor. Mi tema de la tesis doctoral que hice en Brasil es la rambla de Montevideo. Mi hipótesis de partida es: «se dice que la arquitectura moderna no genera ciudad. Yo digo que la genera y la rambla de Pocitos es el caso que lo demuestra». Yo tomo desde El Pilar hasta el Panamericano y estudio el tramo en profundidad. Por eso el Positano me quedó como ejemplo secundario. Después hago una comparación física cómo el mismo sector de arquitectura de borde, arquitectura hacia el mar, genera esta arquitectura en los 60 y en los 80 genera otra. En los 60 se habla de un proyecto colectivo, estaba pautado que cada proyecto tuviera que ver con el otro (en líneas, composición, permeabilidad de

---

*¿55 números de revista?*

Sí, desde luego hay 28 solo de L'Esprit Nouveau que preparó con Ozenfant. Y conté cada vez que hizo un número de revista enteramente controlado por él. Y también encontré 29 anuncios, que tratándose de alguien de su generación es totalmente asombroso, 13 películas, 16 películas no profesionales (se compró una cámara muy pronto) y 25 programas de televisión...

...Y muchos programas de radio.

*¿Cómo explica eso?*

¿Cómo explico esa inmensa producción?

*No solo la producción, sino también los documentos conservados, la organización de la producción y la de los archivos.*

Respecto a los archivos decidí muy pronto que los tendría. Es una locura, porque casi no tenía aún edificios, pero ya quería conservar registros de todo.

las partes bajas, las terrazas) y el de los 80 es cualquier cosa. Me parece que en parte es porque no estaban generando escuela. De verdad los perdimos. Vos podés ir a San Pablo y decir Angelo Bucci, Puntoni son hijos de Mendes da Rocha.

¿Dónde están los hijos de García Pardo y Sichero?

Somos admiradores, pero no hijos. Estuvo Reverdito, que tuvo peso político, pero que no dejó tanta marca en la ciudad. Reverdito, Serralta eran los héroes en el 85. Eran «los» talleres. Para mí era un honor dar clases en Reverdito. Mirábamos esto. No mirábamos, como hacemos ahora, a los Maestros de la Arquitectura.

<b>Entrevistado:</b>	<b>Dr. Arq. Roberto Fernández</b>	Entrevista / 06
<b>Entrevistador/es:</b>	Arq. Juan Pablo Tuja + Arq. Paula Redondo	
<b>Formato:</b>	Presencial	
<b>Fecha:</b>	Viernes 21 de noviembre de 2014 / 14:00 h	
<b>Lugar:</b>	Café Brasileiro / Ciudad Vieja	

## 01/ Introducción

*Docente e investigador, ha publicado un gran número de investigaciones sobre la producción de la modernidad arquitectónica americana, su devenir en la producción arquitectónica actual, y la compleja red de relaciones con los centro de poder mundial.*

*JUAN PABLO TUJA (JPT)*

*El trabajo de investigación, además de indagar en las lógicas proyectuales del edificio Positano, asoma en la cotidianidad que rodeaba a los arquitectos uruguayos, que produjeron un gran número de obras en Uruguay y también en algunos casos en la región. Hace algunos años, al participar del encuentro IV Docomomo Sul en la UFRDS, reconocí que estos arquitectos uruguayos son muy valorados y los tienen muy presentes.*

**ROBERTO FERNANDEZ (RF)**

Creo que es el caso de Román Fresnedo Siri (que estuvo radicado en Porto Alegre), y que proyectó los edificios para la ampliación del Hipódromo que son de extrema sofisticación y elegancia y una solución técnico-constructiva casi *high tech*. Esta construcción, conocida como Hipódromo de Cristal, se proyectó y construyó entre 1951 y 1959 y hace poco fue objeto de una cuidada restauración. En general, respecto a tu pregunta, muchos arquitectos uruguayos y argentinos (al estar relacionados al mundo inmobiliario y de la nueva vivienda colectiva moderna) trabajaron fuera de sus países a veces en relación a demandas de empresas de ese sector.

*JPT*

*La hipótesis (aunque no hay muchos registros) de que existió algún tipo de red regional entre los arquitectos de aquella época, que le permite a Fresnedo acceder al encargo del Hipódromo de Cristal o que le permite a García Pardo trabajar en San Pablo o recibir a Burlle Marx en Montevideo, implicaría ¿la existencia de alguna conexión, más intensa, de la que tenemos registros hoy día?*

**RF**

Evidentemente hay que rastrear en las biografías de estos arquitectos, y analizar desde allí por qué decidían su exilio, que era un exilio a la búsqueda de alternativas profesionales y no un exilio político como iba a ocurrir después. De todas formas, la reubicación profesional en otra ciudad (con exigencias como reválida de título, traslado familiar,

manejo de otro idioma, etc.) seguramente debe basarse en contactos y ofertas concretas de trabajo o integración en equipos profesionales, más que en decisiones individuales.

*JPT*

*De los arquitectos uruguayos de fuerte producción en los años 50 como Sichero, García Pardo y Pintos Riso. ¿Quiénes podrían ser sus paralelos en Argentina?*

RF

Hay un paralelo en la aparición de estudios muy exitosos ligados a la actividad profesional en el caso argentino. Lo vinculo con la sanción de la ley de propiedad horizontal en 1949. Esto instala un mercado inmobiliario muy activo en el que operaran estudios viejos como Sánchez, Lagos y de la Torre que habían proyectado el Kavanagh (torre residencial de unidades que se alquilaban antes de esa ley), Amaya-Lanuse-Devoto-Pieres, Aslas&Ezcurra o Sánchez Elía-Peralta, Ramos-Agostini son empresas profesionales nacidas en los 50, como será (un poco más tarde) el caso de Mario Roberto Álvarez que arranca su carrera con un edificio público ganado en un concurso (el Centro Cultural San Martín). Luego proyectará edificios en altura, de vivienda y oficinas. Salvo el caso de Álvarez, los restantes son firmas integradas por apellidos aristocráticos y esto es importante porque van a canalizar inversiones de amigos, en muchos casos estancieros devenidos empresarios inmobiliarios a partir de los 50. Algunos de ellos (como el estudio SEBRA) construyeron en Montevideo, como fue el caso del Hotel Victoria Plaza.

Pienso que estas personas se conocían y por otro lado debían competir en algunos lugares, sobre todo en Punta del Este. Ahí había más relación porque los inversores eran casi todos argentinos. Yo creo que por edad, el paralelismo sería con esos estudios. De ahí a que haya habido relaciones personales o cosas en común, es difícil comprobarlo porque no tienen mucho publicado. Hay un pequeño libro de SEBRA publicado por la FADU y otro de Álvarez, antes de la difusión que le iba a dar Helio Piñón. La Facultad y el pensamiento los consideraron un poco marginales porque estaban vinculados al negocio inmobiliario. Sé que Sichero fue bastante discutido y criticado, con García Pardo no lo sé.

Otro personaje argentino que podría haber tenido relación es Antonio Vilar —que era ingeniero— e hizo el Automóvil Club en Argentina, (en la calle Libertador) y también más de un millar de edificios de vivienda colectiva. Vilar, junto a su hermano Carlos —que era arquitecto— hizo unos 30 edificios para el Automóvil Club, casas unifamiliares racionalistas y al final de su carrera incursionó en la prefabricación para atender demandas sociales y populares.

JPT

*García Pardo desarrolló un sistema de paneles prefabricados llamado VECA, en el cual su preocupación pasaba por que fuera un sistema autoconstruible. Los paneles se realizaban a pie de obra sin mucha infraestructura. Otra parte del trabajo asoma sobre las posibles influencias que recibían los modernos de Latinoamérica, ya que la visión predominante se basa en que estos arquitectos miraban a Europa como referente, tomando la «visualidad» de la arquitectura moderna, entendían lo que tenían que hacer y producían a partir de estas referencias. Pensando quizás en la visión de Helio Piñón, que ha escrito mucho sobre los arquitectos modernos de Latinoamérica.*

RF

Generalmente todos ellos estaban relacionados y viajaban, mucho más vinculados con la experiencia europea. García Pardo fue corresponsal de *Architecture d'aujourd'hui* así que evidentemente estaban cerca y muy conectados. Amancio Williams fue corresponsal de esa revista en Buenos Aires y Antonio Vilar tenía una impresionante hemeroteca, sobre todo de revistas técnicas alemanas.

Quizá Piñón los valora porque cree que eran ortodoxamente europeos y que tuvieron la oportunidad —sobre todo por quedar fuera de la II Guerra— de construir aquí lo que podría haberse construido en Europa como evolución natural del racionalismo. Pero no creo que haya sido así, pues en algunos casos hay una arquitectura moderna americana que no creo tenga un equivalente en Europa. Por ejemplo, el caso de los hospitales de Moreira Salles: en Europa no existe ningún hospital como los que hizo, entonces ¿en qué sentido operaba como un europeo?

JPT

*¿Puede haber un camino intermedio? ¿Incorporar en parte lo que se exploraba en Europa, pero igualmente por la vía de los hechos poder transitar una experimentación local?, quizás asociada a una geografía y a un contexto sociocultural y económico distinto.*

RF

No había tanta distancia con la Europa de posguerra. No era tan distinta tecnológicamente la escena de Latinoamérica de la europea de los 50 y 60. En España por ejemplo se llega a una cierta contemporaneidad en los 80, no en aquellos años. Además en Sudamérica se usufructuó el traslado de grandes empresas europeas (como Siemens Bau) que, en 1940, lograba obras de perfección y audacia técnica así como procedimientos de organización constructiva que no se conocían salvo quizás en Estados Unidos. La empresa argentina GEOPE (de origen alemán) es la que conseguía que Vilar pudiera hacer 30 o 40 edificios de vivienda en altura por año.



## **6. Conclusiones**

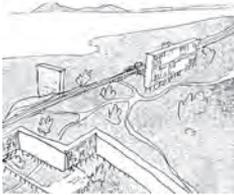
## A) Conclusiones sobre el proceso de proyecto

Concluido el análisis del proceso de proyecto del edificio Positano (a través de los tres proyectos) se evidencia un proceso acumulativo e iterativo, pudiéndose leer un proceso de creciente síntesis y complejidad al mismo tiempo. Se reducirán la cantidad de componentes que definen el edificio, cargándose de mayor cantidad de funciones. Es posible identificar en la serie de proyectos una red de búsquedas, en donde algunas se abandonan, otras se mantienen y otras luego de ser descartadas se vuelven a retomar. Se observa también un proceso de «aprendizaje» relacionado con la organización funcional del edificio, la interpretación del sitio, la volumetría general (que se simplifica hasta llegar a un volumen prismático puro) y el desarrollo de modelos estructurales extremadamente complejos que buscan resolver una idea simple.

Búsquedas	Proyecto 1	Proyecto 2	Proyecto 3
1.1 El bloque flotando sobre el «verde»			
1.2 Flexibilidad en la organización de la planta			
1.3 Idea del «árbol estructural»			

En cada uno de estos proyectos se pueden identificar tres búsquedas que, si bien se irán modificando de una propuesta a otra en su resolución formal, permanecerán constantes en su esencia. Estas búsquedas se irán superponiendo en el tiempo, sumando complejidad y en algunos casos contradicciones a cada uno de los proyectos. Finalmente, el último proyecto debe negociar y articular las tres búsquedas, arbitrando en cada decisión proyectual el grado de materialización de cada una de ellas.

### A.1 El bloque flotando sobre el «verde»



Croquis conceptual Unidad de Marsella / 1947 / 52  
Le Corbusier

Esta búsqueda (propia de los postulados modernos) se registrará también en otros edificios proyectados por García Pardo en la misma década, como en el edificio El Pilar, Gilpe, L'Hirondelle y Ruca Malén en Punta del Este. Estos proyectos se caracterizan por la definición de volumetrías puras, elevadas sobre el nivel de acceso. El plano de acceso (casi siempre diseñado como jardín verde) se configura en casi todos los casos como un podio que recrea el manto verde ideal y continuo, en fuerte contradicción con la ciudad consolidada. Esta idea es utilizada recurrentemente por García Pardo, poniendo especial interés en la forma en como el edificio toma contacto con el suelo.

En este sentido, busca amplificar los espacios bajo el edificio, incrementar la sensación de levitación por medio del manejo de la estructura y con frecuencia generar patios posteriores que proporcionan iluminación natural (creando espacios pasantes volcados hacia la parte posterior de los padrones).<sup>45</sup>

## A.2 Flexibilidad en la organización de la planta

En el segundo proyecto comienza la búsqueda por lograr una «planta libre», flexible en el sentido de otorgar al usuario las máximas libertades para definir los espacios de la unidad. Esta intención incide en el diseño general de la planta y en la concepción estructural del edificio. En el tercer proyecto continuará esta búsqueda, pero su resolución se complejizará al superponerse con la búsqueda estructural A.3. Esta idea de flexibilidad se construye a partir de un mecanismo tipológico explorado por García Pardo en los edificios de vivienda colectiva, que podría denominarse «*espiral de privacidad*».

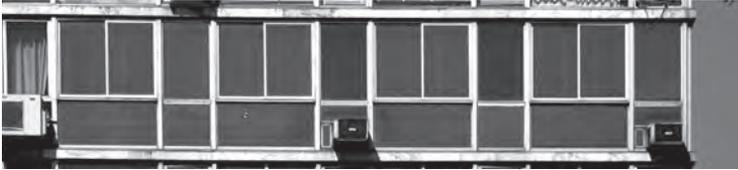


Planta tipo del segundo y tercer proyecto

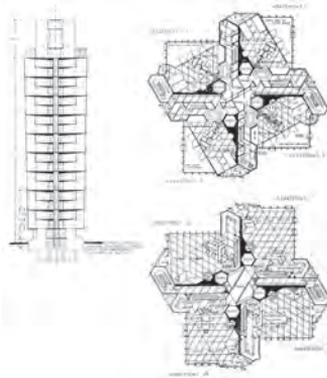
De esta forma se construye una banda espacial «programable» entre el perímetro de fachada y el volumen de la isla de servicios. El grado de privacidad se establece por la distancia relativa a los puntos de ingreso a la unidad. De esta forma se definen dos tipos de espacios que se utilizarán en la conformación de las plantas tipos de las unidades. Por un lado los espacios «macizos» que albergarán los servicios (conformándose como volúmenes compactos, definidos con precisión) y por el otro los espacios «programables» (que a priori se definen por un perímetro acristalado y una «espalda»

<sup>45</sup> En este sentido resulta interesante comprobar que el acceso del edificio Gilpe es idéntico al del edificio Guanabara. En ambos se ubica la rampa de acceso vehicular al lado del plano de acceso peatonal para amplificar el espacio de entrada al *hall*. En este espacio se evidencia la estructura que acompaña la «procesión» de entrada. El espacio se encuentra flanqueado por un mural (realizado por Vicente Martín en el caso del Gilpe y Lincoln Presno en el caso del Guanabara) en uno de sus lados y en el lado opuesto por el cerramiento acristalado de un local comercial. Al final del hall un patio a nivel de planta baja aporta luz y amplitud espacial.

opaca) en donde es posible definir con libertad la cantidad de locales habitables a construir y el ancho de ellos mediante la agregación de tabiques livianos. En el edificio construido esta condición se ve exacerbada por el diseño de la carpintería de fachada, la cual permite colocar los tabiques en 6 posiciones distintas. A su vez, esta se ve limitada por la presencia de las dos pantallas de hormigón que finalizan contra el testero, ya que definen una habitación que no tiene ninguna posibilidad de cambio.<sup>46</sup>



### A.3 Idea del «árbol estructural»



St. Mark's Towers / 1929 F.L. Wright

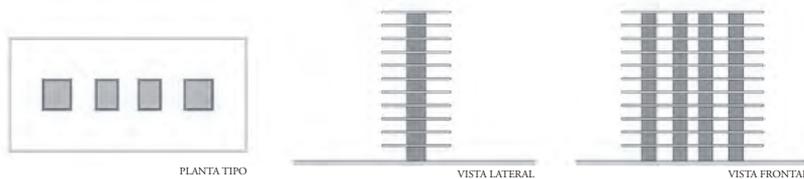
Tanto en el tercer proyecto del edificio Positano como en el proyecto del edificio El Pilar (ambos iniciados en el entorno del año 1957) García Pardo comienza la búsqueda por materializar la idea de un «árbol estructural». Esta idea (registrada por primera vez en el proyecto de Frank Lloyd Wright para la St. Mark's Tower en 1929) tiene como premisa concentrar la estructura del edificio, las instalaciones y las circulaciones verticales en un único núcleo que opera como «tronco» del árbol. Los forjados de los apartamentos «cuelgan» piso a piso como «ramas» del árbol. Esta idea clara y sencilla, resultó técnicamente imposible de resolver tanto en el caso del edificio Positano como en el caso del edificio El Pilar. En ambos el problema fue resuelto

<sup>46</sup> Sobre las fachadas principales cada unidad, posee 9 tubulares verticales de aluminio capaces de recibir tabiques. Los tubulares se corresponden con muros divisorios de unidades y con el testero. Luego el primer módulo de abertura pivotante resulta muy pequeño para conformar un espacio. A partir de allí quedan 6 posibles lugares geométricos, para posicionar tabiques divisorios.

parcialmente, recurriendo a ingeniosos artificios estructurales para compensar las descargas de las losas (tensores en el caso de El Pilar<sup>47</sup> y grandes vigas pantalla de la altura de todo el edificio en el caso del Positano).



En las décadas siguientes (60 y 70) esta «idea» proyectual se utilizaría en diversos experimentos por parte de los Metabolistas japoneses. Por ejemplo, en el proyecto *Clusters in the air* de Arata Isozaki de 1962, llegándose a construir alguno de estos proyectos experimentales como es el caso del edificio *Shizuoka Press and Broadcasting Center*, realizado por Kenzo Tange en 1967 y la *Nagakin Capsule Tower* de Kisho Kurokawa construida en el año 1972.



Estas tres ideas a priori podrían tomar forma en un edificio teórico fácilmente imaginable para cualquier arquitecto. Resultan ideas familiares claras y simples. Es así como García Pardo relata el comportamiento de los apartamentos del edificio. Sin embargo, cuando estas ideas toman contacto con las limitaciones materiales de la realidad empiezan a perder claridad, sus bordes comienzan a desdibujarse, a contaminarse y es allí donde el arquitecto ejerce su arbitraje, negocia con las contradicciones que se plantean. En el caso de García Pardo, por momentos, al destejer algunas decisiones proyectuales podemos ver fuertes intentos (a veces desesperados) por acercarse a las ideas iniciales.

47 En una conversación mantenida con el Ing. Carlos Agorio sobre la estructura de edificio El Pilar, (calculada por él mientras trabajó en el estudio Dieste-Montañez) manifestó que el edificio debería haberse llamado «El tensor» ya que es el elemento estructural que hace posible recoger las cargas perimetrales del edificio y además llevarlas por la medianera hacia un «muerto» de hormigón colocado a nivel de las fundaciones, para contrarrestar el esfuerzo. Con lo cual la idea original de sostener las losas de un solo pilar no fue posible ejecutarla, tampoco fue viable llevar las cargas perimetrales hasta el pilar central, ya que según comentó el Ing. Carlos Agorio, las ménsulas que asumían la transición, estarían sometidas a un esfuerzo cortante imposible de resolver y allí surge el diseño que desvía las cargas por la medianera. En palabras del propio Agorio, «la estructura que quería García Pardo, no se podía resolver».



En el caso del edificio Positano este esquema ideal no puede llevarse a cabo. En principio por las limitaciones técnicas que plantea la resolución de sistema estructural, que debe utilizar tres grandes pantallas del alto de todo el cuerpo del edificio para poder «colgar» los forjados de cada nivel y sobre todo liberar la planta baja de elementos adicionales, exponiendo únicamente cuatro apoyos en el centro de la planta. Esta alteración de la idea original se puede constatar en la falta de coordinación entre el lugar geométrico de la «isla» de servicios de la planta tipo y los pilares de hormigón en forma de «doble T» a nivel de la planta baja. Esto lleva a tomar la decisión de envolver las columnas de abastecimiento y desagüe de los baños, así como el circuito de calefacción, dentro de una cápsula de chapa de forma elíptica (que oculta y protege estas instalaciones en su pasaje desde el cuerpo del edificio hasta el nivel de subsuelo).



## B) Red regional de arquitectos y artistas

A partir de las informaciones procesadas, cobra fuerza la hipótesis de que existió una gran conexión entre los arquitectos modernos de la región en el entorno de la década del 50. A nivel regional, en el caso de García Pardo el vínculo más fuerte tiene que ver con el Brasil moderno del 50 y 60. No existen a priori evidencias que lo relacionen con profesionales de Argentina, quizás porque podrían ser competidores en el mercado local sobre todo en Punta del Este.<sup>48</sup> En cambio el vínculo con Brasil parece siempre estar acompañado de una gran dosis de complementariedad y de trabajo colaborativo.

A nivel global, su relación con Europa parece ser un poco más estrecha que con Estados Unidos, tomando en cuenta sus 18 años como corresponsal de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* a partir de 1957 y su vínculo epistolar con Frei Otto.

En cuanto a la relación de García Pardo con los artistas y arquitectos brasileños el catálogo de la exposición realizada por Santiago Medero expresa lo siguiente:

La relación de García Pardo con el artista y paisajista brasileño Roberto Burle Marx amerita un destaque especial. El vínculo entre ambos parece datar del año 1956, año en que se culmina la obra del edificio Gilpe, donde Burle Marx colabora diseñando el jardín y el mural posterior, que sustituye el diseño previo del arquitecto. Quizás su vínculo se haya establecido a través de Rino Levi, a quien García Pardo conoce en ocasión del concurso para el Banco Hipotecario (1955) en el que ambos offician de jurado.<sup>49</sup>

A partir de esta pista, se consultó al arquitecto Conrado García Ferrés (hijo de García Pardo) quien respondió lo siguiente:

[...] No tengo recuerdos claros del inicio de la amistad entre Luis García Pardo y Rino Levi. En 1957 yo tenía solo 6 años...

El hecho es que realmente eran muy amigos y se visitaban mutuamente en sus respectivos países. Rino Levi estuvo en Montevideo algunas veces y pasaba en casa y en el estudio LGP, y LGP visitaba la casa de RL en São Paulo, cerca del Parque Ibirapuera. He encontrado viejos proyectistas del estudio RL que recuerdan las visitas de LGP y su participación en el concurso del Euro Kursaal.<sup>50</sup>

---

48 Así lo menciona el arquitecto Roberto Fernández en la entrevista E 06.

49 Queda pendiente, establecer si existe algún vínculo con la participación de Alfonso Eduardo Reidy como jurado en el concurso de Anteproyectos para el Monumento a Batlle y Ordóñez realizado en 1957.

50 En el año 1965 participa en el Concurso para el Euro-Kursaal en el País Vasco, España, asociado a los Arqtos. Rino Levi, Adolfo Pozzi, Roberto Cerqueira César y Luiz Carvalho Franco, en São Paulo, Brasil.

En los años 50 LGP dictó varios cursos de Acústica aplicada a la Arquitectura en facultades paulistas. Allí conoció muchos arquitectos paulistas que posteriormente mantuvieron intenso intercambio con él. Por ejemplo, Ruy Othake. Creo que sea posible que con RL haya habido un contacto inicial en esos cursos. Pero no lo sé con seguridad. LGP mantenía contacto epistolar continuo con figuras importantes de la arquitectura moderna, tanto en Brasil como en Europa. Frei Otto entre ellas. Entre el material donado al Instituto de Historia había alguna de esas cartas...

Queda planteada entonces una posible extensión de esta investigación, la búsqueda y el análisis de este paquete epistolar entre García Pardo y los arquitectos modernos mencionados.

## C) Conclusiones sobre la persona

Muchas de las decisiones proyectuales tomadas por García Pardo podrían tener alguna respuesta en los múltiples intereses que (además de la arquitectura) cultivó a lo largo de su vida.<sup>51</sup> Destaca su búsqueda por la precisión en la organización de las plantas y en el planteo de las estructuras, siempre al servicio de una lógica abstracta en sintonía con conceptos universalistas (la retícula en los primeros dos proyectos y la idea del árbol estructural en el tercero). Estos conceptos resultan indiscifrables para los usuarios desprevenidos desde un punto de vista intelectual, pero quizás puedan ser captados a nivel sensorial ya que la búsqueda partía de una armonía cosmogónica que García Pardo imaginaba.

La expresión más clara de estas búsquedas profundas es la inexplicable simetría (desde el punto de vista funcional) de la estructura final del edificio construido. Decisión que lo lleva a incluir aberturas en un muro medianero y a dotar de una habitación ciega a las tres primeras unidades contra este límite, en pos de lograr una estructura perfectamente simétrica. Este salto de rigor implica entender el edificio y su estructura como un objeto cósmico, sometido «temporalmente» a los caprichos del catastro, pero implantado en perfecta armonía con el recorrido del sol.

Quizás esto también explique muchas decisiones proyectuales que resultan «antieconómicas» desde el punto de vista de la promoción de la inversión (tanto en el caso del Positano como de otros edificios de vivienda colectiva), pero que muestran un fuerte compromiso con la materialización de ciertas ideas proyectuales. Estas buscaron trabajar en: la calidad de los espacios de acceso y el respeto por la precisión de la geometría dominante del proyecto tanto en el diseño de las plantas como en el diseño de los alzados.<sup>52</sup>

---

51 En el prólogo del Catálogo «Luis García Pardo» Gustavo Scheps escribe refiriéndose a los edificios el Positano y El Pilar:

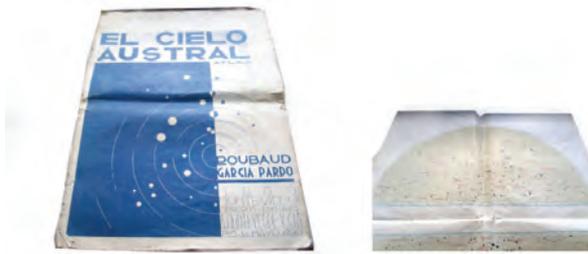
«[...] Son obras maestras, que tienen a su vez el poder de refractar nuestra mirada hacia otros afanes menos conocidos de la polimática inteligencia de García Pardo, para la cual no fueron ajenos la geometría, la acústica, el asoleamiento, la prefabricación, la geografía ni la astronomía».

A continuación en la Introducción del catálogo Liliana Carmona expresa: «[...] Entre el legado del arquitecto Luis García Pardo donado al IHA, la biblioteca da cuenta de la riqueza de su pensamiento, como construcción de un universo propio que integra astronomía, geometría, religión, arte, tecnología, acústica y diseño arquitectónico. Universo que entra en juego al momento de proyectar y hace de sus obras concreciones racionales y espirituales, lógicas y sublimes; espacios habitables desde el placer del microcosmos doméstico y de cierta concepción de la vida moderna».

La investigación ha detectado otras actividades realizadas por García Pardo como:

Meteorólogo, Profesor de astronomía, Profesor de geometría descriptiva, Miembro de la Comisión de Bellas Artes, Jurado salones municipales, Jurado en la biennial de arquitectura de San Pablo, Comisario de Uruguay en la Bienal de Venecia.

52 Característica que lo aleja bastante de la forma de proyectar del arquitecto Raúl Sichero. Sichero concebía las fachadas de sus edificios con una marcada regularidad y modularidad geométrica que no se transcribiría a la organización de las plantas.



Imágenes del mapa celeste, mencionado en la entrevista por el Arquitecto William Rey. E 03.

Vale la pena detenerse en algunos fragmentos del testimonio que dio García Pardo para el trabajo de sistematización de la enseñanza del proyecto (realizado en el año 1999 y dirigido por el Arq. Juan Carlos Apolo) sobre las características atípicas de su propia formación dentro de la facultad.

#### Los talleres de los años 40

El plan de la Facultad en aquel entonces era el siguiente: en los tres primeros años los estudiantes se dividían en muchos talleres a elección [...] Los dos últimos años los daba exclusivamente el profesor Carré, entonces todos los alumnos de los distintos talleres se juntaban en el Taller Carré.

Carré (en las correcciones) no utilizaba escalímetro. Nos hacía agarrar el borde del papel y dividirlo en dimensiones iguales con una lapicera o con lo que fuera, con el número de metros en un sentido y el número de metros en otro sentido. Y así íbamos aprendiendo por proporcionalidad, íbamos aprendiendo la escala, y recién cuando el proyecto estaba más o menos organizado ahí nos dejaba empezar a dibujar con escalímetro.

Estas fueron las cosas positivas de Carré, desde luego que tuvo también algunos aspectos que yo considero negativos. Él venía de la escuela de Bellas Artes, con una formación clásica y neoclásica de la arquitectura en la que eran fundamentales los ejes: el eje principal de la composición, los ejes secundarios y los ejes terciarios. Hoy en día hablar de ejes en arquitectura es casi ridículo, pero nos inculcó aquellos. Tuvo alguna ventaja este ordenamiento que implican los ejes, aunque después lo dejamos de lado: nosotros veníamos de tres años de talleres influidos por la arquitectura racionalista de principios de siglo, influidos por Le Corbusier, por Mies Van Der Rohe, por Marcel Breuer, por Gropius, y hacíamos proyectos de arquitectura racionalista y de golpe, después del tercer año nos encontrábamos que teníamos que hacer proyectos con eje principal y ejes secundarios. Pero desde luego que terminábamos la carrera y se acababan los ejes, no quedaba nada.

Carré nos llevaba mucho para la simetría. Solamente dejaba las formas asimétricas para las cosas accesorias, pero el núcleo central del proyecto lo concebía con ideas de simetría. De eso también nos independizamos totalmente.<sup>53</sup>

[...] en el Taller Carré... dentro de los valores negativos que yo les expliqué estaba el concepto neoclásico de los ejes y la simetría y toda esa serie de cosas, pero como ya teníamos una formación de tres años en talleres en que eso no corría, *estábamos enormemente influenciados por la arquitectura racionalista, por Le Corbusier, los pilotis, los brise-soleil, la fachada libre, la planta libre (...)* por Mies Van der Rohe, con las superficies vidriadas y las separaciones internas de las viviendas.

A la luz de sus obras y en particular del edificio Positano queda la sensación de que esta formación (moderna y de vanguardia en los primeros años y luego ecléctica o clásica en los años de Carré), produjo una extraña síntesis y ambas posturas convivieron en el modo de proyectar de García Pardo, en particular en el Positano. Es posible detectar ejes compositivos en planta muy claros y al mismo tiempo conviven: la simetría transversal con la asimetría longitudinal y la pureza en la definición volumétrica con una estructura geoméricamente compleja casi manierista. Quizás todos estos elementos hablen de una práctica proyectual integradora que, en contraposición con los valores modernos postulados en la época, operó en el campo de lo *ambiguo, de lo uno y de lo otro, de lo complejo y de lo contradictorio.*

---

<sup>53</sup> Quizás el concepto de simetría del que habla García Pardo no sea el mismo que entendemos actualmente, ya que la mayoría de sus proyectos de edificios de vivienda colectiva son simétricos.



## 7. Bibliografia



## 7.1 Bibliografía general

ALEMÁN, L. (2006). *Bajo clave, notas sobre el espacio doméstico*. Buenos Aires: Nobuko.

————— 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.

ARANA, M. y GARABELLI, L. (1981). *Cronología de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Espacio Editora.

ARTUCIO, L. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.

BERGDOLL, B.; COMAS, C.; LIERNUR F. y DEL REAL, P. (2015). *Latin America in Construction Architecture 1955-1980*. Nueva York: MoMA.

BONTA, J. P. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

CRACIUN, M.; GAMBINI, J.; MEDERO, S.; MÉNDEZ, M.; NISIVOCIA, E. y NUDELMAN, J. (2014). *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

FRONTINI, P. (2013). *La obra de Raúl Sicheo en torno al edificio Ciudadela (1958-1962)*. Tesis Arquitectura moderna y calidad urbana: director: Helio Piñón. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

GROPONE, J. (2011). *El paradigma del laberinto*. Montevideo: La Flor del Itapebí.

*Guía Elarqa de Arquitectura Tomo V (1997). Pocitos / Punta Carretas*. Montevideo: Dos puntos.

HEARN, F. (2003). *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona: Gustavo Gili.

HITCHCOCK, H. (1955). *Latin American architecture since 1945*. Nueva York: MoMA.

————— (1970). *The rise of an American Style*. Nueva York: Praeger.

HITCHCOCK, H. y JOHNSON, P. (1966). *The International Style*. Nueva York-Londres: WW Norton.

HITCHCOCK, H. y DREXLER, A. (1957). *Arquitectura moderna en los EEUU*. Buenos Aires: Leru.

KOOLHAAS, R. y OBRIST, H. (2011). *Project Japan Metabolism Talks...* España: TASCHEN.

LE CORBUSIER (1926). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: F. Conti.

LIERNUR, F. y PSICHEPIURCA, P. (2008). *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo.

LIERNUR, F. (2008). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

LORENTE, R. (2015). *Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970*. Montevideo: Fondo concursable para la Cultura- MEC-2014.

PIÑÓN, H. (2005). *La forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko.

————— (2006). *Teoría del proyecto*. Barcelona: Ediciones UPC.

REY, W. (2012). *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

ROWE, C. (1980). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

SCHEPS, G. (1996). *La mirada paralela artículo en Arquitecturas sin título*. Montevideo: Grupo de Viaje Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

YNZENGA, B. (2011). *De vivienda a ciudad. El proyecto residencial de la ciudad*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Revista *Elarqa* 19, (1996). *Pieles. Fachadas vidriadas*. Montevideo: Dos puntos.

Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura n.º 29 (1965). *Entrevista a Luis García Pardo en: «1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay»*, Facultad de Arquitectura, Montevideo.

Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura n.º 34 (1973). ARANA, M. GARABELLI y LIVNI, J. L. «LA VIVIENDA. PROTAGONISTA DE LA ARQUITECTURA NACIONAL». Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

## 7.2 Bibliografía específica sobre García Pardo

CESTAU, P. (2009). *La obra de Luis García Pardo como material de proyecto*. Tesis Final de Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura (UPM). Tutor: Helio Piñón.

GAETA, J. (2000). *Luis García Pardo. Monografía Elarqa*. Montevideo: Editorial Dos puntos.

LOPEZ DE HARO, D. (2016). *Luis García Pardo (1953-1963) El proyecto como revelación*. Tesis Doctoral. Director: Helio Piñón. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

MEDERO, S. (2011). *Luis García Pardo, Arquitecto*. Montevideo. Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

## 7.3 Otras fuentes a consultadas

Archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Archivo gráfico de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Arq. Santiago Medero. Arquitecto del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República y responsable de la exposición y catálogo titulado «Luis García Pardo». En dicha exposición se mostraron proyectos del arquitecto agrupados en tres ejes temáticos desarrollados por el autor, en los que se incorporaron gráficos, fotografías, documentos inéditos, fruto de la donación que realizó la familia del arquitecto en el año 2007 a la Facultad.



## **8. Anexos**

## **8. Anexos**

**Anexo 1.** Planilla revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*

**Anexo 2.** Índice de unidades de información

**Anexo 3.** Cronografía «Luis García Pardo»

## ANEXO 1 - PLANILLA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOUR'HUI

NUM	AÑO	MES	CORRES PONSAL	NOTICIAS DE URUGUAY
72	1957	junio	SÍ	NO
73	1957	setiembre	SÍ	NO
74	1957	octubre noviembre	SÍ	p. 92 - proyecto del Panamericano. Sichero, Bouret
75	1957 1958	diciembre enero	SÍ	NO
76	1958	febrero	SÍ	NO
77	1958	marzo	SÍ	NO
78	1958	junio	SÍ	NO
79	1958	setiembre	SI	p. 35 - Cilindro. Pabellón para la Exposición Nacional de la Producción. Viera, Mondino, Miller, Conseils Architects, Lucas Ríos Architects
80	1958	octubre noviembre	SÍ	NO
81	1958 1959	diciembre enero	SÍ	NO
82	1959	febrero marzo	SÍ	NO
83	1959	abril mayo	SÍ	NO
84	1959	junio julio	SÍ	NO
85	1959	setiembre	SÍ	NO
86	1959	octubre noviembre	SÍ	NO
87	1959 1960	diciembre enero	SÍ	NO
88	1960	febrero marzo	SÍ	NO
89	1960	abril mayo	SÍ	NO
90	1960	junio julio	SÍ	p. XI - Concurso de Montevideo para monumento a José Batlle y Ordóñez
91	1960	setiembre	SÍ	p. LXXVII - El Pilar (proyecto).
92		octubre noviembre		p. C - Bibliografía: «Entrepisos sin vigas» publicado en Uruguay
93	1960 1961	diciembre enero	SÍ	NO
94	1961	febrero marzo	SÍ	NO
95	1961	abril mayo	SI	Publicación: «Las Ciencias Sociales en Uruguay» Aldo E. Solari
96	1961	junio julio	SI	p. XVIII - Proyecto de Iglesia en Colón (García Pardo) / p. 88-89: Iglesia de Atlántida (Dieste)
97	1961	setiembre	SÍ	NO
98	1961	octubre noviembre	SÍ	NO
99	1961 1962	diciembre enero	SÍ	p. XI - Concurso de la «Pan American Health Organization». 1. <sup>er</sup> premio: Fresnedo Siri, 3. <sup>er</sup> premio: Adolfo Pozzi Gueffi / Publicaciones: «Manual para cálculo de placas» y «Normas para el cálculo de estructuras»



## ANEXO 1 - PLANILLA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

NUM	AÑO	MES	CORRES PONSAL	NOTICIAS DE URUGUAY
100	1962	febrero marzo	SÍ	NO
101	1962	abril mayo	SÍ	Resultados del Concurso Peugeot Bs. As. 5. <sup>to</sup> PREMIO - Jurado: Francisco Rossi (Arg), Alberto Prebisch (Arg), M. Breuer (EEUU), Alfonso Reidy (Br), Pinto Turovlin (Uru)
102	1962	junio julio	SÍ	NO
103	1962	setiembre	SÍ	NO
104	1962	octubre noviembre	SÍ	p. XLV - Edificio de vivienda en Punta del Este (García Pardo y Alfredo Nebel Farini)
105	1962 1963	diciembre enero	SÍ	NO
106	1963	febrero marzo	SÍ	NO
107	1963	abril mayo	SÍ	NO
108	1963	junio julio	SÍ	NO
109	1963	setiembre	SÍ	NO
110	1963	octubre noviembre	SÍ	NO
111	1963 1964	diciembre enero	SÍ	NO
112	1964	febrero	SÍ	NO
113 114	1964	abril mayo	SÍ	NO
115	1964	junio julio	SÍ	NO
116	1964	setiembre noviembre	SÍ	NO
117	1964 1965	noviembre enero	SÍ	NO
118	1964 1965	diciembre febrero	SÍ	NO
119	1965	marzo	SÍ	NO
120	1965	abril mayo	SÍ	NO
121				
122				
123				
124	1966	febrero marzo	SÍ	NO
125	1966	abril mayo	SÍ	NO
126	1966	junio julio	SÍ	NO
127	1966	setiembre	SÍ	NO



## ANEXO 1 - PLANILLA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOUR'HUI

NUM	AÑO	MES	CORRES PONSAL	NOTICIAS DE URUGUAY
128	1966	octubre noviembre	SÍ	NO
129	1966 1967	diciembre enero	SÍ	NO
130	1967	febrero marzo	SÍ	NO
131	1967	abril mayo	SÍ	NO
132	1967	junio julio	SÍ	NO
133	1967	setiembre	SÍ	NO
134	1967	octubre noviembre	SÍ	NO
135	1967 1968	diciembre enero	SÍ	NO
136	1968	febrero marzo	SÍ	NO
137	1968	abril mayo	SÍ	NO
138	1968	junio julio	SÍ	NO
139	1968	setiembre	SÍ	NO
140	1968	octubre noviembre	SÍ	p. LV - Vivienda Cascioni, Pta. Del Este (Jorge Hinz, J. González, C. Herrera). p. LVI - Vivienda Pta. Del Este (Samuel Flores Flores, Juan José Rey, Carlos Gilardi). p. LVIII - Vivienda Pta. Ballena (Samuel Flores Flores, Juan José Rey, Rafael Lorente)
141	1968 1969	diciembre enero	SÍ	NO
142	1969	febrero marzo	SÍ	NO
143	1969	abril mayo	SÍ	NO
144	1969	junio julio	SÍ	NO
145	1969	setiembre	SÍ	NO
146	1969	octubre noviembre	SÍ	NO
147	1969 1970	diciembre enero	SÍ	NO
148	1970	febrero marzo	SÍ	NO
149	1970	abril mayo	SÍ	NO
150	1970	junio julio	SÍ	NO
151	1970	agosto setiembre	SÍ	NO
152	1970	octubre noviembre	SÍ	NO
153	1970 1971	diciembre enero	SÍ	NO
154	1971	febrero marzo	SÍ	NO
155	1971	abril mayo	SÍ	NO



## ANEXO 1 - PLANILLA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOUR'HUI

NUM	AÑO	MES	CORRESPONSAL	NOTICIAS DE URUGUAY
156	1971	agosto setiembre	SÍ	NO
157	1971	agosto setiembre	SÍ	NO
158	1971	octubre noviembre	SÍ	NO
159				
160	1972	febrero marzo	SÍ	NO
161	1972	abril mayo	SÍ	NO
162	1972	junio julio	SÍ	NO
163	1972	agosto setiembre	SÍ	NO
164	1972	octubre noviembre	SÍ	NO
165	1972 1973	diciembre enero	SÍ	NO
166	1973	marzo abril	SÍ	NO
167	1973	mayo junio	SÍ	NO
168	1973	julio agosto	SÍ	NO
169	1973	setiembre octubre	SÍ	NO
170	1973	noviembre diciembre	SÍ	NO
171	1974	enero febrero	SÍ	p. 20 - Casa en Pta del Este - Casa en Pta Ballena. C.J. Lousteau
172	1974	marzo abril	SÍ	NO
173	1974	mayo junio	SÍ	NO
174	1974	julio agosto	SÍ	NO
175	1974	setiembre octubre	SÍ	NO
176				
177	1975	enero febrero	SÍ	NO
178	1975	marzo abril	SÍ	NO

Artículos publicados sobre proyectos, obras y publicaciones de Uruguay.

No disponible en biblioteca de Facultad de Arquitectura / Udelar

## ANEXO 2 - ÍNDICE DE UNIDADES DE INFORMACIÓN

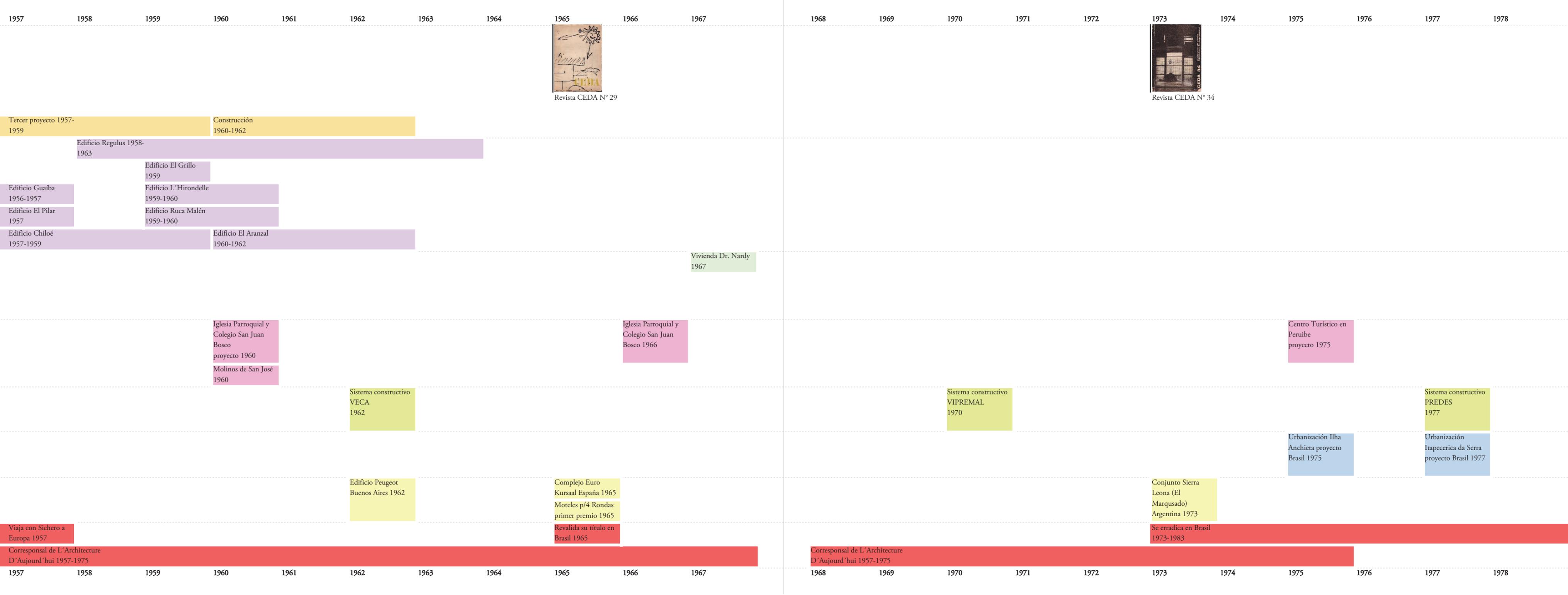
CÓDIGO	EXTENSIÓN	PROYECTO	DESCRIPCIÓN		AUTOR	AÑO	FUENTE	OBSERVACIONES	ETIQUETAS DE INFORMACIÓN													
									1er PROYECTO	2do PROYECTO	3er PROYECTO	INTRODUCCIÓN	CRONOGRAMAS	IMPLANTACIÓN	PLANTA BAJA	PLANTA TIPO	OTROS NIVELES	ALTURAS	FACHADAS	ESTRUCTURA		
Carp.1989.001	.tif	1	MENSURA	plano de mensura y ubicación	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción	■													
Carp.1989.008	.tif	1	ALBAÑILERÍA	planta baja	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.009	.tif	1	ALBAÑILERÍA	planta entre piso	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.010	.tif	1	ALBAÑILERÍA	planta tipo	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.011	.tif	1	ALBAÑILERÍA	planta 6.º piso	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.012	.tif	1	ALBAÑILERÍA	planta azotea	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.013	.tif	1	ALBAÑILERÍA	corte A-B	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.014	.tif	1	ALBAÑILERÍA	corte C-D	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.015	.tif	1	ALBAÑILERÍA	fachada Charrua	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.016	.tif	1	ALBAÑILERÍA	fachada Ponce	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción														
Carp.1989.017	.tif	1	ALBAÑILERÍA	plano de señalamiento	G. Pardo	1951	Digitalización archivo IHA	Permiso de Construcción	■													
Pl. 11088	.tif	2	MENSURA	plano mensura y de ubicación	G. Pardo	1953	Digitalización solicitada a IHA			■												
Pl. 11089	.tif	2	ALBAÑILERÍA	planta baja	G. Pardo	1952	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 11090	.tif	2	ALBAÑILERÍA	planta entrepiso	G. Pardo	1952	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 11091	.tif	2	ALBAÑILERÍA	planta tipo?	G. Pardo	-	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 11092	.tif	2	ALBAÑILERÍA	planta tipo	G. Pardo	1952	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 14257	.tif	2	ALBAÑILERÍA	fachada sur	G. Pardo	1952	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 14258	.tif	2	ALBAÑILERÍA	fachada oeste	G. Pardo	1952	Digitalización solicitada a IHA															
Pl. 11097	.tif	3	ALBAÑILERÍA	planta tipo	G. Pardo y S. Smith	1957	Digitalización archivo IHA	anulado			■											
Pl. 11098	.tif	3	ALBAÑILERÍA	planta subsuelo	G. Pardo y S. Smith	1957	Digitalización archivo IHA															
Pl. 11099	.tif	3	ALBAÑILERÍA Y ELÉCTRICA	planta baja	G. Pardo y S. Smith	1957	Digitalización archivo IHA															
Pl. 11102	.tif	3	ALBAÑILERÍA	planta subsuelo	G. Pardo y S. Smith	-	Digitalización archivo IHA	anulado														
Pl. 11103	.tif	3	ALBAÑILERÍA	planta baja	G. Pardo y S. Smith	1957	Digitalización archivo IHA	anulado														
Pl. 11104	.tif	3	ALBAÑILERÍA Y ELÉCTRICA	planta tipo	G. Pardo y S. Smith	1958	Digitalización archivo IHA															
Pl. 11105	.tif	3	ALBAÑILERÍA	corte	G. Pardo y S. Smith	1958	Digitalización archivo IHA															
Pl. 11106	.tif	3	ALBAÑILERÍA Y ELÉCTRICA	1.º piso	G. Pardo y S. Smith	-	Digitalización archivo IHA															

GRÁFICOS









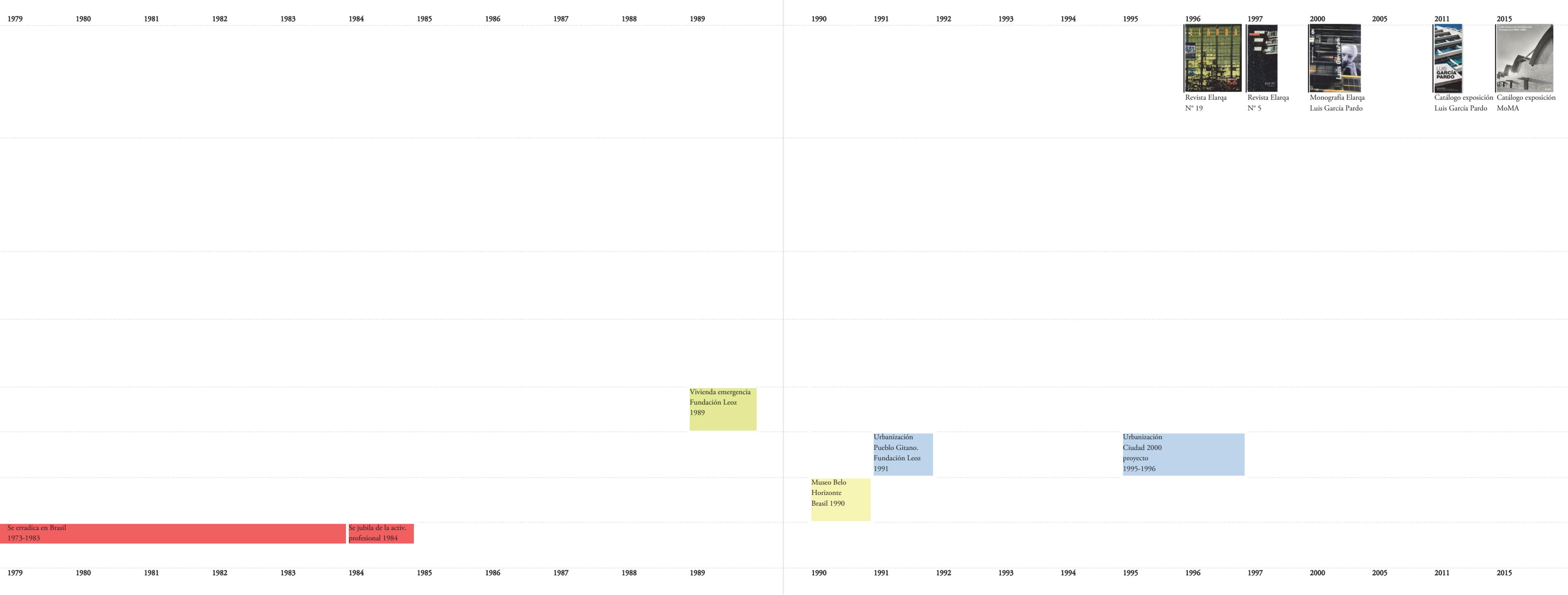
Revista CEDA N° 29



Revista CEDA N° 34

Corresponsal de L'Architecture D'Aujourd'hui 1957-1975

Corresponsal de L'Architecture D'Aujourd'hui 1957-1975



1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

2000

2005

2011

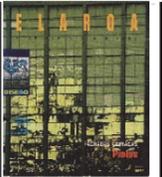
2015

Vivienda emergencia  
Fundación Leoz  
1989

Museo Belo  
Horizonte  
Brasil 1990

Urbanización  
Pueblo Gitano.  
Fundación Leoz  
1991

Urbanización  
Ciudad 2000  
proyecto  
1995-1996



Revista Elarqa  
N° 19



Revista Elarqa  
N° 5



Monografía Elarqa  
Luis García Pardo



Catálogo exposición  
Luis García Pardo



Catálogo exposición  
MoMA

Se erradica en Brasil  
1973-1983

Se jubila de la activ.  
profesional 1984

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

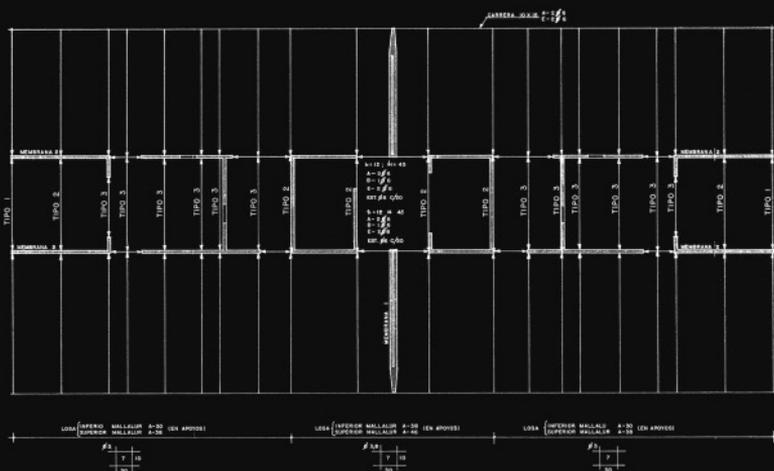
2000

2005

2011

2015





El edificio Positano, proyectado por el arquitecto Luis García Pardo, marcó un hito en la producción arquitectónica de vivienda colectiva moderna en el Uruguay. Su proceso de proyecto recorrió la década de los cincuenta, y generó tres proyectos cargados de ideas proyectuales tan novedosas como audaces. El primero se concretó en 1950, el segundo en 1952 y el tercero comenzó en 1957 y siguió desarrollándose en paralelo a la construcción del edificio desde 1959 hasta 1962, en asociación con el arquitecto Adolfo Sommer Smith.

Esta serie de proyectos posee un fuerte carácter moderno y experimental a la vez, el cual se evidencia en la volumetría general, la implantación, el desarrollo tipológico, el diseño estructural y el diseño de los cerramientos exteriores. Además al recorrer la serie es posible identificar un creciente proceso de «abstracción» tanto formal como conceptual.