

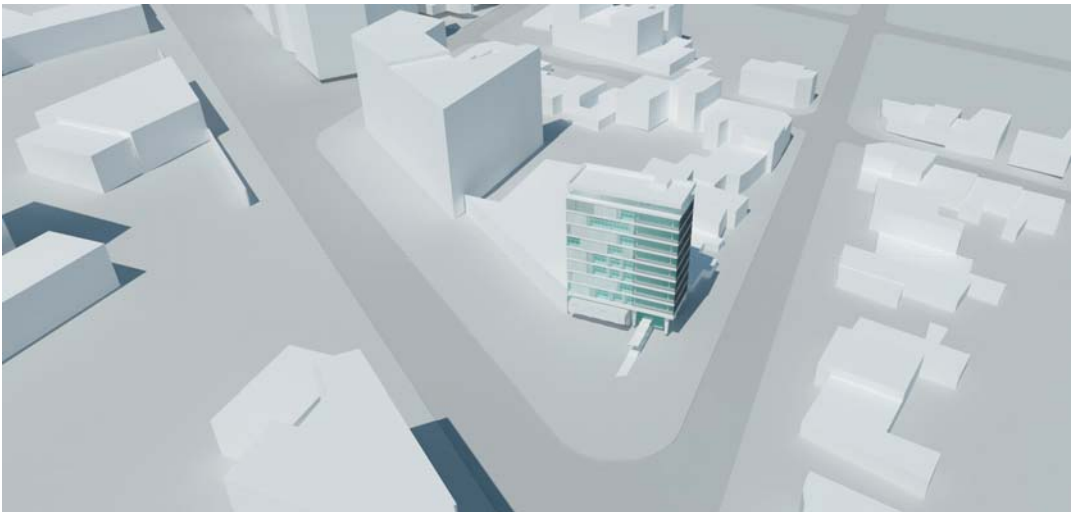
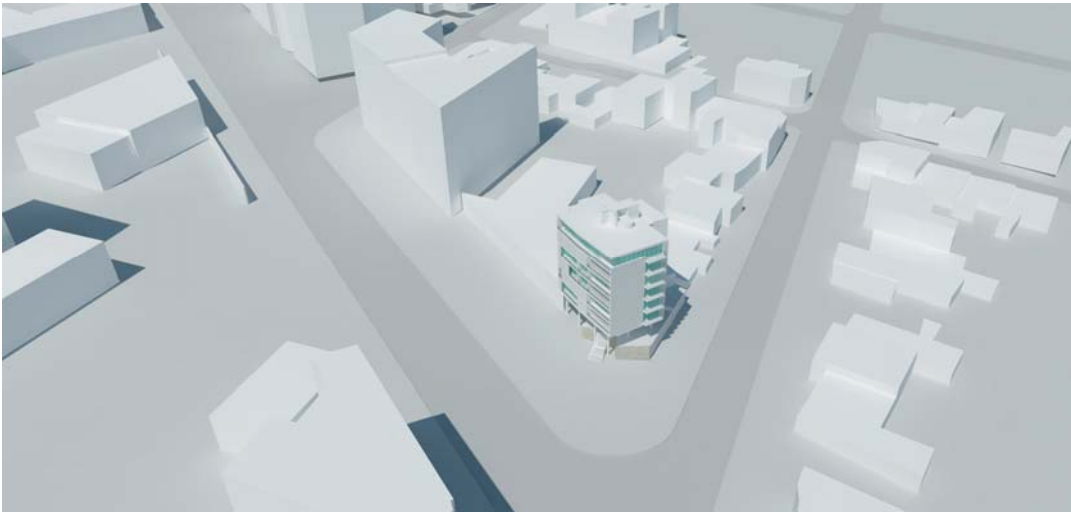
INFORME FINAL  
TRABAJO DE INICIACIÓN A LA INVESTIGACIÓN  
FARQ (Udelar)

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN  
Llamado interno Nº 45/13 edición 2014.

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

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

AUTOR: Arq. Juan Pablo Tuja  
TUTOR : Dr. Arq. Fernando de Sierra





# 00. Índice general

## 00. Introducción general

A. Resumen.	01
B. Fundamentación y antecedentes	02
C. Objetivos generales y específicos.	02
D. Estrategias y metodología de la investigación.	03
E. Resultados esperados y estrategias de difusión	05
F. Mapa general del trabajo	05

## 0. Proceso de proyecto

0.1 Notas	06
-----------	----

## 1. El Primer proyecto

1.1. Introducción 1	11
1.2. Cronografía 1	12
1.3. Implantación 1	13
1.4. Planta baja 1	15
1.5. Planta tipo 1	18
1.6. Otros Niveles 1	19
1.7. Altura 1	21
1.8. Fachadas 1	22
1.9. Estructura 1	24

## 2. El Segundo proyecto

2.1. Introducción 2	27
2.2. Cronografía 2	28
2.3. Implantación 2	29
2.4. Planta baja 2	31
2.5. Planta tipo 2	33
2.6. Otros Niveles 2	35
2.7. Altura 2	37
2.8. Fachadas 2	38
2.9. Estructura 2	40

## 3. El Tercer proyecto

3.1. Introducción 3	43
3.2. Cronografía 3	44
3.3. Implantación 3	45
3.4. Planta baja 3	47
3.5. Planta tipo 3	50
3.6. Otros Niveles 3	54
3.7. Altura 3	56
3.8. Fachadas 3	58
3.9. Estructura 3	64

<b>4. El proceso de interpretación</b>	<b>69</b>
<b>5. Entrevistas</b>	
4.1. Arq. Mariano Arana	81
4.2. Ing. Agr. Pablo Ross	85
4.3. Dr. Arq. William Rey	90
4.5. Arq. Santiago Mederos	93
4.6. Dr. Arq. Julio Gaeta	98
4.4. Dr. Arq. Roberto Fernández	104
<b>6. Conclusiones</b>	<b>107</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>111</b>
<b>8. Otros recursos</b>	<b>112</b>
<b>9. Anexos</b>	
1. índice de unidades de información	
2. Cronografía García Pardo	
3. Planilla Revista L'Architecture d'Aujourd'hui	

# 00. Introducción general

## A. Resumen.

El proyecto de investigación se propone develar desde una mirada proyectual, los “posibles” itinerarios proyectuales recorridos en el proceso de proyecto del Edificio Positano <sup>1</sup>, y su proceso de interpretación histórica.

El **proceso de proyecto** es 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 desencadenarse de forma súbita o ser inducidas por elementos del ambiente que lo rodea.

Las ideas proyectuales generadas a lo largo de un proceso de proyecto, se almacenan, se mejoran, se abandonan y pueden 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 de la disciplina, trabajando en la identificación de aquellos vínculos clave con la cultura de la época, el contexto económico, geográfico, etc, constituye un desafío sumamente estimulante para el edificio caso de estudio.

---

<sup>1</sup> Edificio Positano (1958-1962) Proyectado por los Arquitectos Luis García Pardo y Adolfo Sommer.

## **B. Fundamentación y antecedentes.**

Sobre el edificio Positano se han hecho múltiples interpretaciones, a nivel local e internacional, cuya valoración ha sido variable a través del tiempo. Uno de los disparadores de este trabajo fue la constatación de contradicciones, diferencias y distancias entre la obra construida y los relatos que desde la crítica y la historiografía se han realizado. Tomando en cuenta que se trata de un edificio paradigmático de la modernidad Uruguaya.

Continuar con el trabajo en la búsqueda y clasificación de documentos, planos, artículos etc. producción de entrevistas y su posterior valoración tiene por objeto constituir una plataforma sólida de recursos para futuras investigaciones. Por otra parte constituye en sí mismo un pequeño aporte a la construcción del acervo de la arquitectura moderna nacional.

## **C. Objetivos generales y específicos.**

### **Objetivo general**

El trabajo propone la construcción de una plataforma de información interpretada sobre el caso de estudio, a efectos de dejar inicialmente trazados, posibles itinerarios nuevos de análisis sobre las relaciones existentes entre los procesos que llevan a concebir una idea arquitectónica. La forma en que es construida y la forma en que es interpretada cultural y académicamente, en términos de arquitectura moderna en nuestro país.

### **Objetivos específicos**

Generar un cuerpo de información lo suficientemente denso para permitir un “salto en calidad” en el análisis propuesto y en los que puedan desarrollarse con posterioridad, interpretándolos dentro del contexto disciplinar y social de cada época.

Constituir un aporte en cuanto a documentación y registro de una obra y de un proceso de proyecto arquitectónico nacional. Contribuyendo al fortalecimiento del archivo de Arquitectura moderna en Uruguay. Tendencia que se ha consolidado en numerosos países a través del movimiento honorario DO.CO.MO.MO<sup>2</sup> internacional y a su vez en sus sub-organizaciones locales por país.

---

<sup>2</sup> Comité internacional de documentación y conservación de edificios, sitios y barrios del Movimiento Moderno.

## D. Estrategias y metodología de la investigación.

### Estrategias

El trabajo en su desarrollo establecerá constantemente interpelaciones al estado del arte actual y pasado de la disciplina arquitectónica nacional (e internacional por momentos) en cuanto a sus valoraciones, a la variabilidad de sus valoraciones en el tiempo, a la “fragilidad” de algunos consensos intra disciplinarios y académicos al emitir estas valoraciones. Y por último a la forma en que estos procesos arquitectónicos de cotidianas repercusiones sobre la sociedad son registrados, analizados, replicados e introducidos en las dinámicas docentes de la academia.

Operará en tres registros diferentes que se complementan y retroalimentan.

Un registro es el proceso de proyecto que se desencadena por parte de los arquitectos, en donde interesa develar y hacer explícito su sistema de valores culturales, técnicos, imaginarios, etc, que van guiando su producción.

Otro es la ejecución material de ese proyecto, que se concreta en una configuración determinada, entre muchas otras posibles que se estudian y descartan en el proceso de proyecto. Este registro atraviesa los rasgos característicos de la praxis arquitectónica en cuanto a las sucesivas negociaciones con las normativas edilicias, posibilidades estructurales, constructivas y con las alternativas de rendimiento económico del emprendimiento.

El último registro es la recepción y la interpretación de ese hecho construido que hace la sociedad y la academia. Dicha interpretación a priori parece no tener un punto de anclaje fijo, ya que se detectan procesos fluctuantes con el correr del tiempo, sobre todo en cuanto a la construcción de la opinión y del debate académico-disciplinar, además de las fisuras naturales que existen entre las interpretaciones culturales y académicas de la arquitectura en nuestro país. (“hiatos”, según la Arquitecta e historiadora Arq. Laura Alemán)

El problema refiere a las distancias y a las disociaciones que existen y conviven en el mismo espacio y tiempo sobre un determinado tema referido al campo disciplinar de la arquitectura.

A partir del trabajo realizado en el Laboratorio Montevideo, se conoce que el arquitecto García Pardo a lo largo de toda la década de 1950 realizó tres proyectos muy distintos para el mismo solar, evidenciando una evolución en su pensamiento proyectual y en su sistema de valores profesionales. Así mismo al arribar al diseño del último proyecto (en sociedad con el Arquitecto Adolfo Sommer Smith), se realizaron dos proyectos de diseño estructural distintos.

El primero fue realizado por el estudio de Ingenieros Dieste-Montañez y el segundo (el proyecto que finalmente se construyó) fue realizado por el estudio de Ingenieros Viera-Mondino. Se evidencia en este punto un proceso de proyecto y de diseño estructural muy rico y a la vez muy tensionado por las ideas arquitectónicas iniciales del proyecto impuestas por los arquitectos.

El trabajo intentará localizar y procesar el material disponible, para generar un sistema de información amplio, que permita trazar nuevas hipótesis de interpretación sobre la producción arquitectónica moderna nacional para finalmente realizar un aporte en materia de interpretación.



## **Metodología empleada**

### *1) Fase de definición de campos.*

Inicialmente se definieron y localizaron las distintas fuentes de donde se tomó la información sobre el edificio caso de estudio.

Se incorporaron documentos históricos como: planos, fotografías, infografías, recortes de periódicos, entrevistas, publicaciones, etc. y se realizaron entrevistas a personas que tuvieron o tienen vínculos con alguno de los tres registros, (proceso de proyecto, construcción, interpretación)

Fuentes consultadas para la búsqueda de documentos históricos.

\_ Archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, UdelaR)

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.

\_ Archivo gráfico de la Intendencia Municipal de Montevideo.

En este archivo se encuentra el expediente del permiso de construcción del edificio. Además de gráficos técnicos el expediente municipal contiene una serie de comunicaciones escritas entre el Arquitecto y los directores del servicio municipal, ya que el edificio debió sortear varias irregularidades normativas para ser aprobado.

\_ Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de Montevideo (UDelaR).

En la biblioteca se procedió a buscar información en publicaciones, artículos, etc. de los que se extrajeron informaciones sobre el caso de estudio. Se procesaron también los registros en los que la crítica y la crónica ha expresado opiniones sobre el edificio y sus autores, construyendo una forma de mirarlo y entenderlo.

### *2) Fase de campo.*

Posteriormente a esta fase de selección y definición tentativa del alcance de la información a procesar, se digitalizaron los documentos seleccionados y se realizaron las entrevistas definidas.

Se redibujaron planos y se construyeron modelos digitales de las tres versiones del edificio, lo cual permitió comprenderlos en profundidad y entender las lógicas proyectuales transversales a los mismos.

### *3) Fase de procesamiento.*

En esta fase se ordenó y clasificó la información con múltiples tags provisionales, a efectos de posibilitar accesos desde varias coordenadas, comenzando la construcción de la columna vertebral del trabajo final.

Finalizada esta fase se entregó el informe de estado de avance del trabajo.

### *4) Fase de interpretación.*

Una vez que el conjunto de unidades de información se agrupó en familias, fue posible comenzar el armado de un relato que reconstruye el proceso de proyecto recorrido por García Pardo. En esta etapa comenzó también la elaboración de conclusiones preliminares de tipo cualitativo y cuantitativo sobre el estado del arte en relación al caso de estudio.

### 5) Fase de producción

Finalmente el material digital procesado y la elaboración de los criterios de interpretación, permiten presentar el trabajo como una publicación (tipo manual) que funciona a modo operativo como un gran índice de los materiales disponibles a efectos de generar material de consulta y de solidificar la base de información sobre el caso de estudio para el desarrollo de futuras investigaciones.

### **E. Resultados esperados y estrategias de difusión.**

Se espera poder realizar la apertura de un registro nuevo, sobre la descripción historiográfica de una obra emblemática de nuestro país, su registro y los posibles discursos críticos que pueden desde la actualidad conformarse.

El catálogo digital se ha construido en formato de blog online.

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

En él se encuentra 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, profesional, o a ninguno de ellos.

También abre la posibilidad de incorporar nueva información en el futuro, o modificar la actual.

Se espera que una segunda etapa de trabajo, se puedan subir la totalidad de los materiales disponibles en alta resolución, así como los modelos digitales generados en el transcurso de este trabajo.

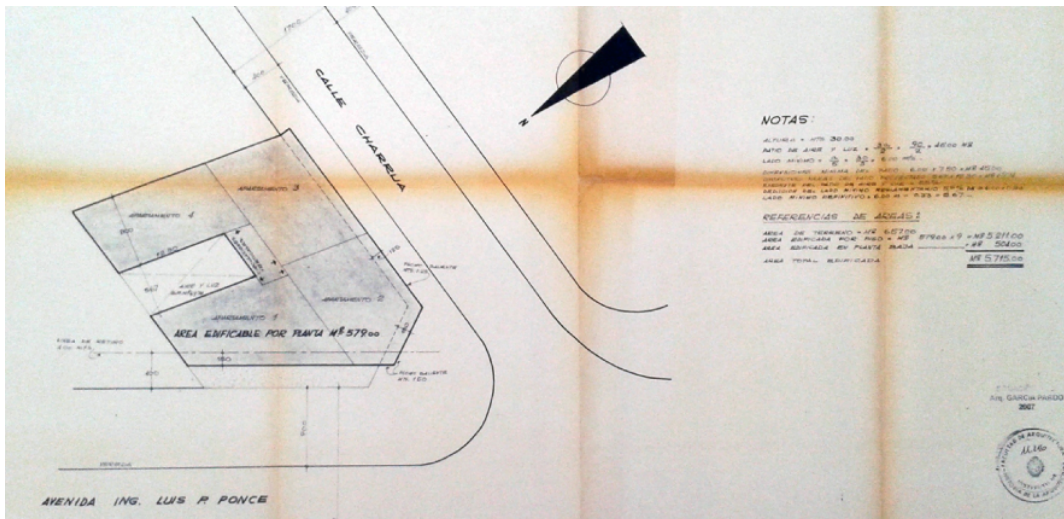
Complementariamente se propone transferir el conocimiento generado en formato de charlas cortas en distintas cátedras de la Facultad, por ejemplo Historia Nacional, Talleres de anteproyecto o en cualquier otra instancia docente.

### **F. Mapa general del trabajo**

- 0. Proceso de proyecto**
- 1. El Primer proyecto**
- 2. El Segundo proyecto**
- 3. El Tercer proyecto**
- 4. El proceso de interpretación**
- 5. Entrevistas**
- 6. Conclusiones**
- 7. Bibliografía**
- 8. Otros recursos**
- 9. Anexos**

## 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>3</sup>



Documento sin fecha, donde se grafica el “valor máximo edificable por planta según las ordenanzas municipales vigente” para el predio del edificio Positano.

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 plazo de tiempo**, manejado por su propio ritmo.

<sup>3</sup> “El paradigma del laberinto” Juan Grompone

De esta forma tuvo libertad para imaginar los requerimientos y las demandas de un usuario, en cierta medida también proyectado por el 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 contando con mayor libertad proyectual y temporal, el proceso de proyecto de El Positano alberga un corpus proyectual denso, intenso y de gran espesor.

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



*Ubicación del predio en la manzana*

## **Análisis de los tres proyectos / Manual de Uso**

Para develar los aspectos medulares de cada uno los tres proyectos y a su vez poder compararlos, se construyeron nueve categorías de análisis. Lo cual permite realizar una lectura transversal, para poder visualizar como las intenciones proyectuales continúan, se abandonan, se modifican.

### **1 / Introducción**

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

### **2 / Cronografía**

Cada una de las tres cronografías, muestra de forma intencionada el potente momento histórico que se dio a nivel global, regional y nacional con respecto a la producción de arquitectura moderna. Las cronografías explicitan el contexto que “envuelve” a cada uno de los tres proyectos, se abre así la posibilidad de poder entender decisiones proyectuales en el proceso, vinculadas a un definido espíritu del tiempo que tiñó la década del 50’.

*“...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 sólo a través de la progresiva educación de una mirada inteligente, capaz de indagar en procesos de concepción formal que jamás se narraron”<sup>4</sup>*

### **3 / Implantación**

En este punto 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 soleamiento, las visuales y la organización espacial de las plantas de las unidades.

### **4 / Planta baja**

En los tres proyectos el encuentro del edificio con el suelo, es un aspecto que se estudia con bastante interés y detalle. A lo largo de todo el proceso de proyecto constituye uno de los puntos en donde el arquitecto realizará las mayores síntesis y simplificaciones.

### **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 casi abstracta.

### **6 / Otros niveles**

El remate del edificio, en estos años 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 alguna forma simple reconocida por el repertorio moderno. La opción de utilizar niveles de subsuelo será una decisión tardía, pero se realizará sobre el dominio de la geometría del solar aprendido en las versiones anteriores.

---

<sup>4</sup> HELIO PIÑÓN (2000): “Tres proyectos ejemplares”. *Monografía ELARQA*, Luis García Pardo (Montevideo), 2000, 28.

## **7 / Altura**

Las tres propuestas registran variantes en cuanto a la altura total del edificio, en particular en la última propuesta en donde se iniciará una fuerte puja con las autoridades municipales para lograr mayor altura que la permitida inicialmente.

## **8 / Fachadas**

La concepción del sistema de cerramiento vertical se define en los tres proyectos con un gran nivel de detalle y de coherencia en función de las búsquedas expresivas perseguidas en la formalización exterior del edificio

## **9 / Estructura**

La estructura se controla desde el inicio del proyecto en los tres casos. Este control, permite integrar los elementos estructurales como elementos compositivos. Este control “temprano” en términos del proceso de proyecto permite emplear la estructura para definir el carácter y la calidad de los espacios, así como elaborar finas especulaciones sobre la posibilidad de cambio de los espacios a partir del movimiento de los tabiques interiores.

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

## 1.1 Introducción 1

Los documentos del primer proyecto para el solar del edificio Positano, se encuentran agrupados en un expediente que corresponde a un Permiso de Construcción (Nº 22873). Este expediente contiene plantas y alzados del proyecto, una breve memoria constructiva y escritos protocolares característicos de este tipo de trámites.<sup>1</sup>

El expediente comienza en Mayo del año 1951, mientras que los gráficos están fechados en Agosto de 1950, con lo cual se traza la hipótesis de que el proyecto fue desarrollado en el año 1950, o por lo menos terminado.

En este expediente se comprueba que García Pardo además de ser el Arquitecto responsable del proyecto frente a la Intendencia, fue también 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 el portero. Se organizan dos unidades por nivel desde el primer hasta el quinto piso, de forma casi simétrica. En el último nivel con un poco 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).

En este proyecto la alineación con la calle Ponce, plantea algunas “incomodidades” respecto del límite medianero norte y algunas dudas sobre cómo debería el edificio relacionarse con este límite. La planta tipo de vocación simétrica comienza a tener algunos inconvenientes al aproximarse a esta línea. Situación que se complejiza por la decisión de colocar los dormitorios sobre la calle Ponce y detrás de estos 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 la calle; pero en el caso de las unidades orientadas hacia el Norte, tienen que abrirse hacia una terraza, que se apoya en el límite medianero.

La planta baja expresa en todos sus gestos la vocación de suspender el edificio sobre el nivel de suelo, haciendo un esfuerzo estructural importante. El acceso al hall de entrada se produce a nivel del “entrepiso” sobre el volumen de los garajes que se comporta como un podio de acceso.


















Se entiende este proyecto como el punto de partida de un proceso que durará una década en la que el ensayo y la reflexión proyectual, generará un aprendizaje específico para este solar y para otros proyectos.

---

<sup>1</sup> Todos los gráficos incluidos en este expediente municipal, se encuentran dibujados a escala 1/100. Como requisito de la época las plantas debían tener incluidas un esquema de estructura.

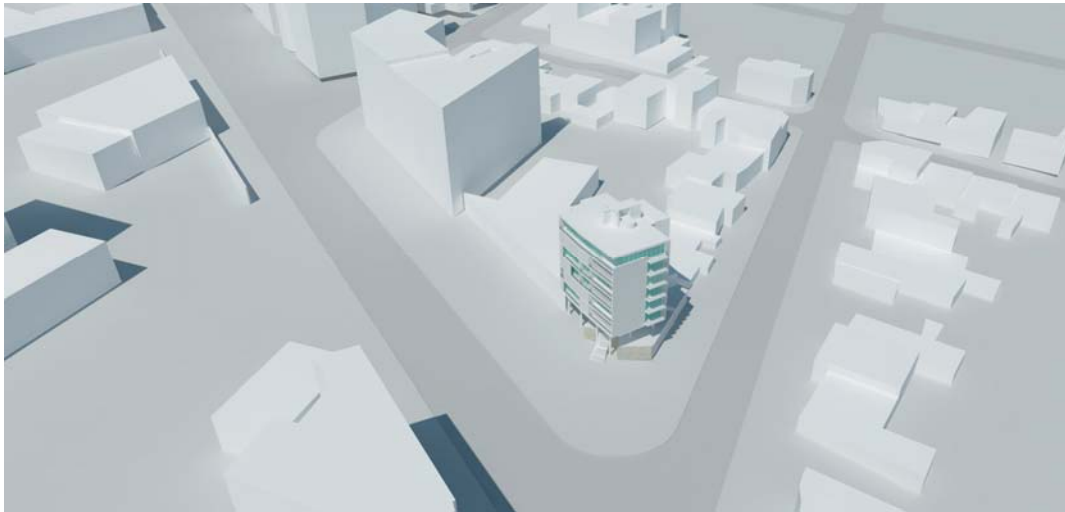


## 1.2 Cronografía 1 / 1945-1951

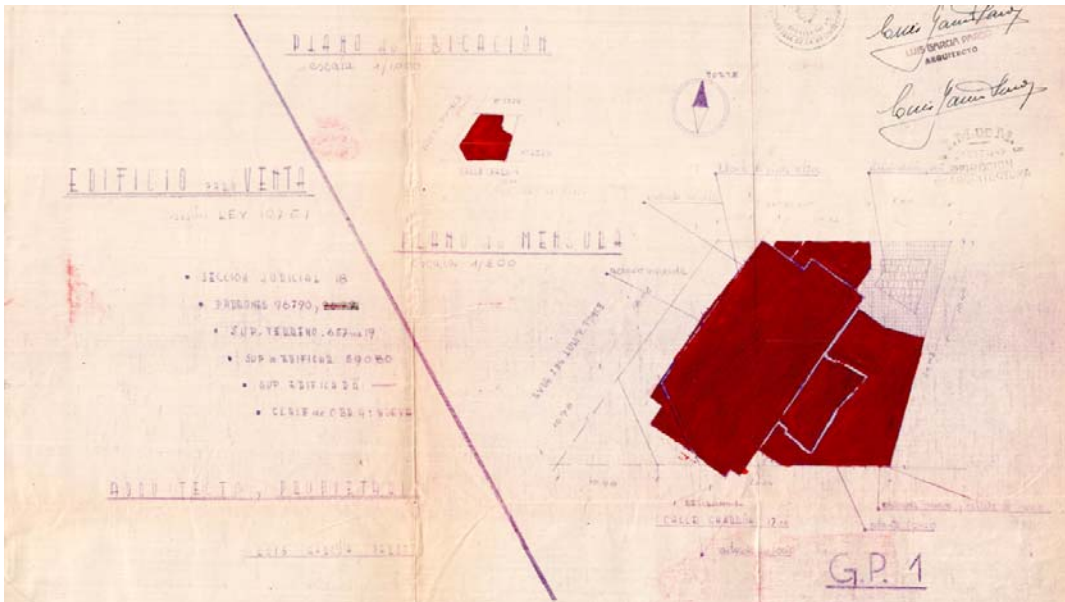
	EDIFICIO POSITANO	LUIS GARCÍA PARDO	OBRAS DE ARQUITECTURA NACIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA REGIONALES	OBRAS DE ARQUITECTURA GLOBALES	EVENTOS ARQUITECTÓNICOS GLOBALES	EVENTOS HISTÓRICOS GLOBALES
1945				 <p><b>Ministerio de Salud</b> Lucio Costa</p>	 <p><b>Case Study Houses</b> Inicio</p>		 <p><b>FIN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

PRIMER PROYECTO

### 1.3 Implantación 1



La volumetría general de edificio se estructura en base a dos elementos: Un volumen principal de planta casi rectangular donde se desarrollan dos apartamentos por nivel y los ascensores más un volumen secundario que alberga 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>2</sup>. Además el edificio entablará una extraña relación con el límite lindero norte, casona en donde funcionaba el Erwy School. Aquí comienza la ambigua consideración de este límite 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, que efectivamente se separa de las medianeras.

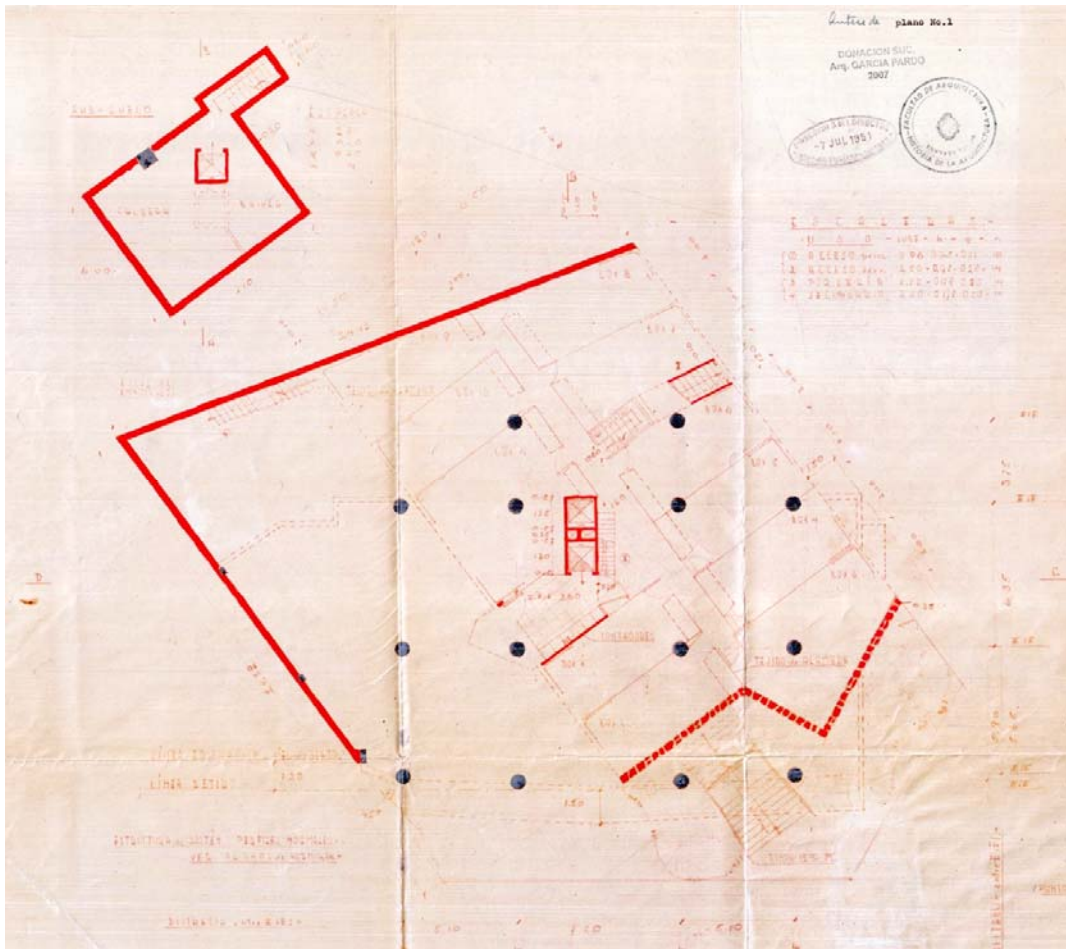
---

<sup>2</sup> La normativa de la época no preveía retiros por la calle Charrúa, únicamente por la Calle Ponce de 4.00 mts, incluida la ochava generada en el vértice del predio.

## 1.4 Planta baja 1

La planta baja del edificio se resuelve en dos plantas. Una primera planta al 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** 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 a través de una explanada integrada al jardín frontal del edificio. Algunos de los lugares de estacionamiento y la explanada de acceso a través del jardín presentan problemas de funcionamiento debido a la posición de los pilares cilíndricos que bajan perfectamente aplomados con los pilares de la planta tipo. La retícula de la estructura (alineada con la calle Ponce) permanece inalterada en el nivel de planta baja cruzándose con la volumetría de los garajes alineados con la calle Charrúa, lo cual genera interferencias de funcionamiento, que García Pardo asumen con naturalidad.<sup>3</sup>

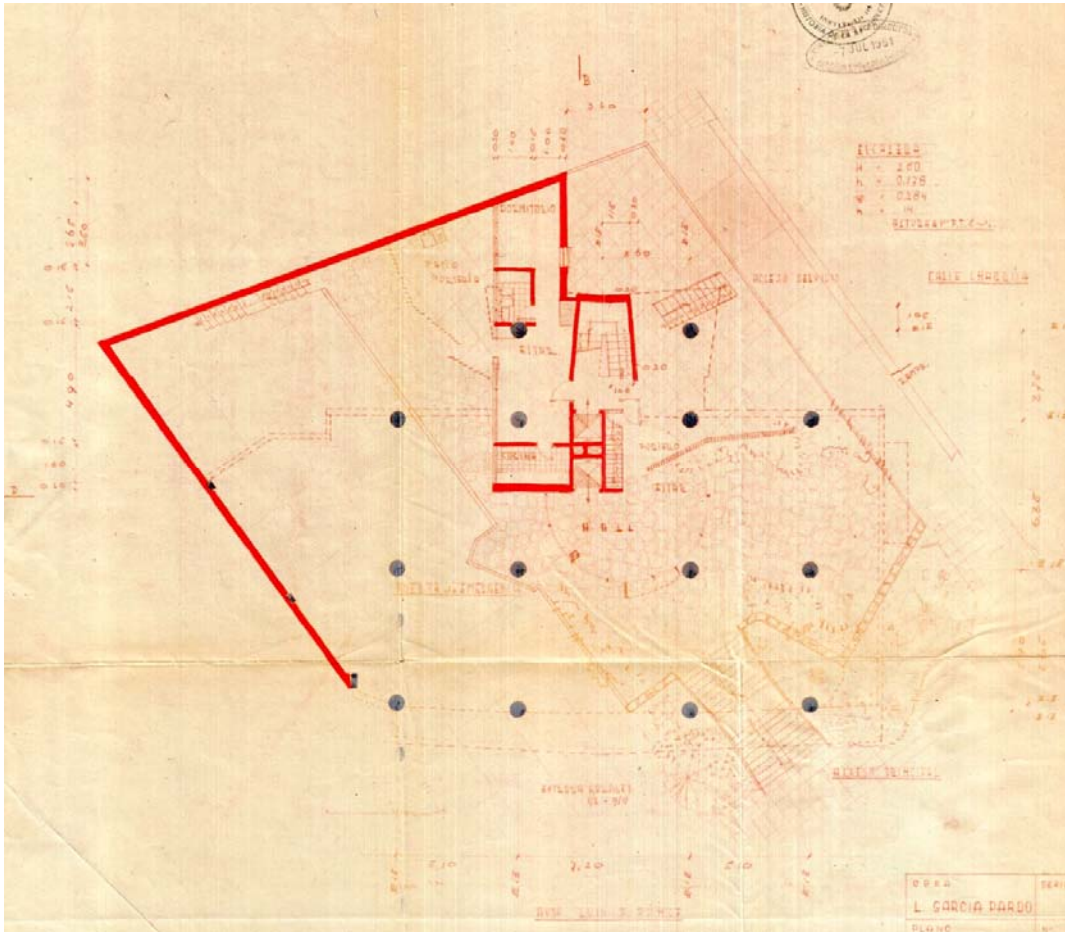


Plano de “Planta Baja”

<sup>3</sup> Se puede encontrar una situación similar en cuanto a la interferencia de la retícula de pilares al llegar al 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”.

En este nivel dos escaleras permiten ingresar al hall de acceso en el nivel de entrepiso. 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>4</sup>

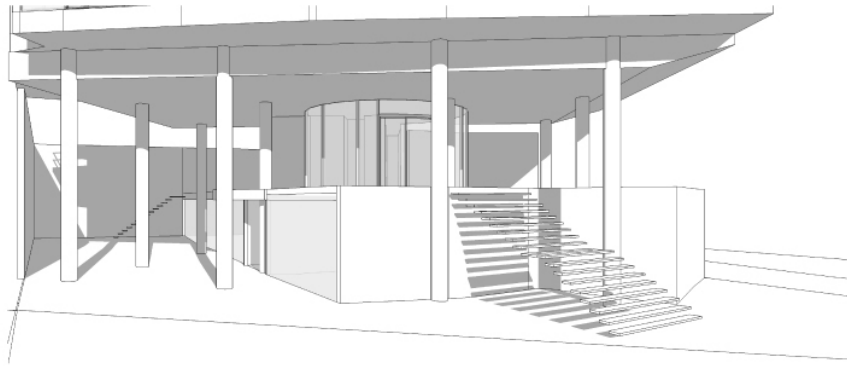
En la planta de **entrepiso** sobre la azotea de los garajes se desarrolla el plano de acceso, en el que se ubica el hall de acceso, definido por un plano curvo de vidrio y la vivienda correspondiente a la portería. La posición de la vivienda de portería sobre el plano de acceso, genera un patio-terracea elevado perteneciente a dicha vivienda. La volumetría de esta vivienda se extiende bajo la sombra del edificio, hasta límite lindero este.



*Plano de "Planta Baja"*

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.

<sup>4</sup> Resulta de interés notar que tanto el acceso peatonal principal como el de servicio, permanecerán ubicados en las mismas posiciones en los tres proyectos.



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

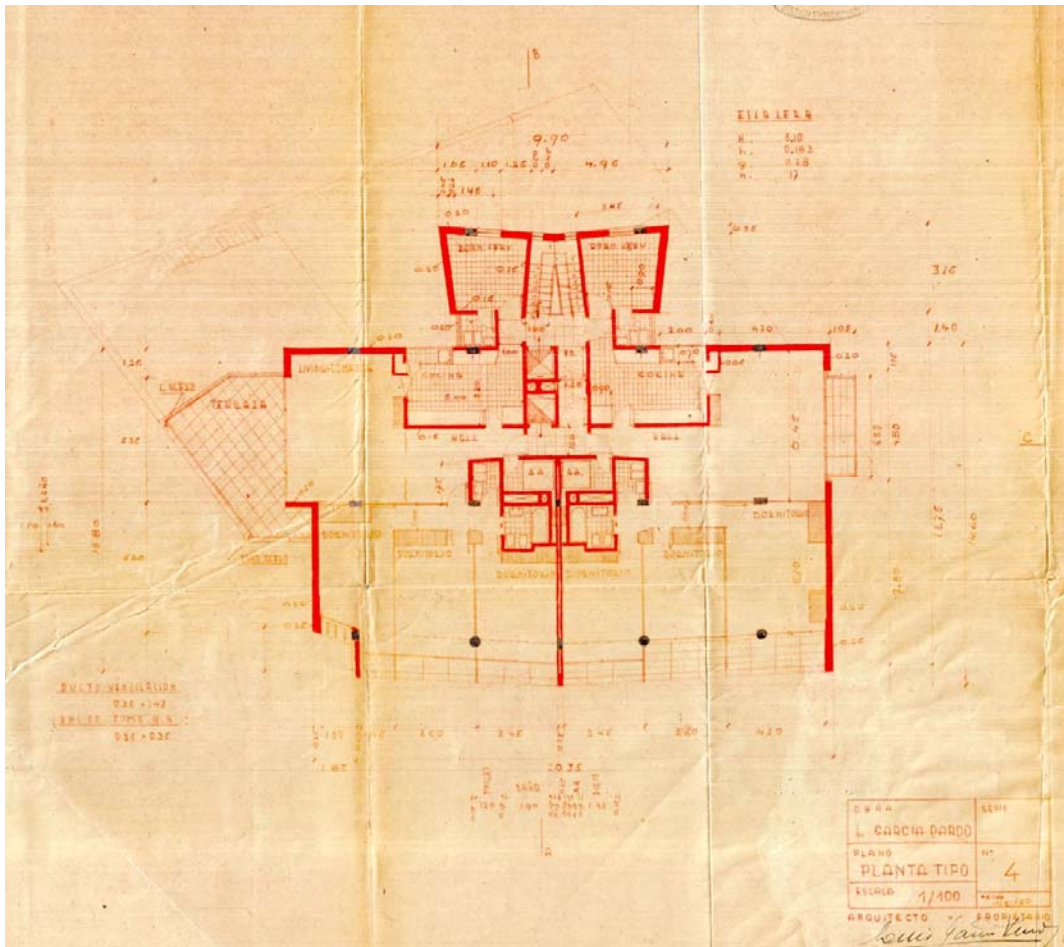
Finalmente el conjunto de las dos plantas, dota a la llegada del edificio al suelo y al evento del acceso de cualidades espaciales casi monumentales. El cuerpo del edificio “flotar” sobre el nivel de planta baja, y bajo su sombra un “volumen” de piedra proporcionará en su parte superior el plano de acceso, 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 con holgura la interfaz entre el espacio público y el espacio privado de las viviendas.

## 1.5 Planta tipo 1

En las planta tipo se organizan dos unidades de tres dormitorios por nivel más la dependencia de servicio de cada apartamento. La simetría central que rige la planta se ve afectada en el vértice noroeste por la geometría del terreno, que impacta sobre las dimensiones del dormitorio principal, que 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 por detrás abriéndose hacia la Calle Charrúa y hacia el límite lindero con el Colegio Erwy, Aquí comienzan 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 "trapezoidal" que absorbe las diferencias angulares de los distintos ejes.



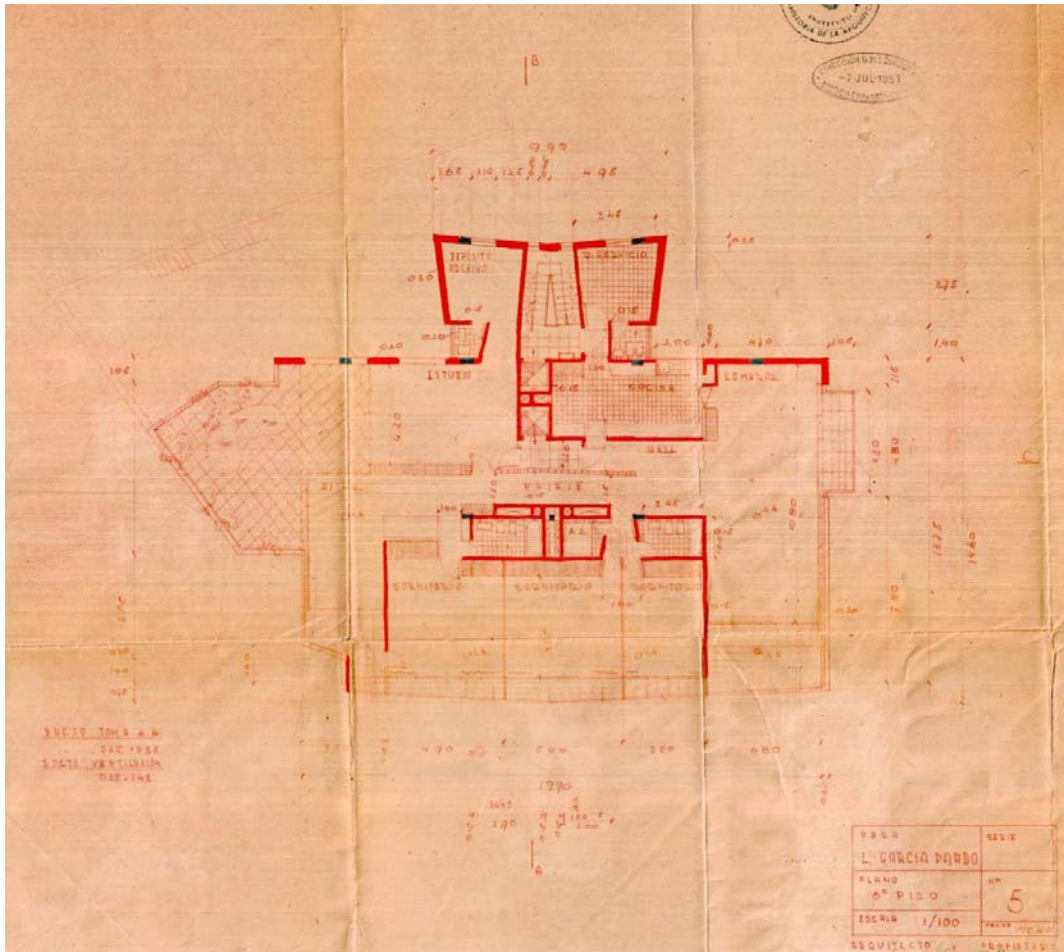
La diferencia de metraje entre las terrazas de la unidad norte y de la unidad sur, se compensarán con un balcón un poco más ancho en dos de los tres dormitorios de la unidad sur.<sup>5</sup> No se ha podido determinar aún si el local ubicado en el corazón de la planta con el destino "A.A." pertenece a un posible sistema de aire acondicionado.

<sup>5</sup> Nótese como este retranqueo de la línea edificada en la fachada principal se conservará en la planta tipo del proyecto 2

## 1.6 Otros niveles 1

En este proyecto se utiliza un pequeño **subsuelo** de servicio (que se utilizaría para albergar la caldera y la basura), accesible por una pequeña escalera desde el interior del garaje.

En el último piso (nivel 6) García Pardo proyectó un único apartamento (tipo pent house) en el que se incorpora un estudio con baño y depósito. Este apartamento tendrá en casi todo su perímetro superficies acristaladas, que evidencian la intención pensar este último nivel como un “mirador urbano”. Se incrementa el área de terraza y se incorpora en la terraza norte una pequeña piscina.



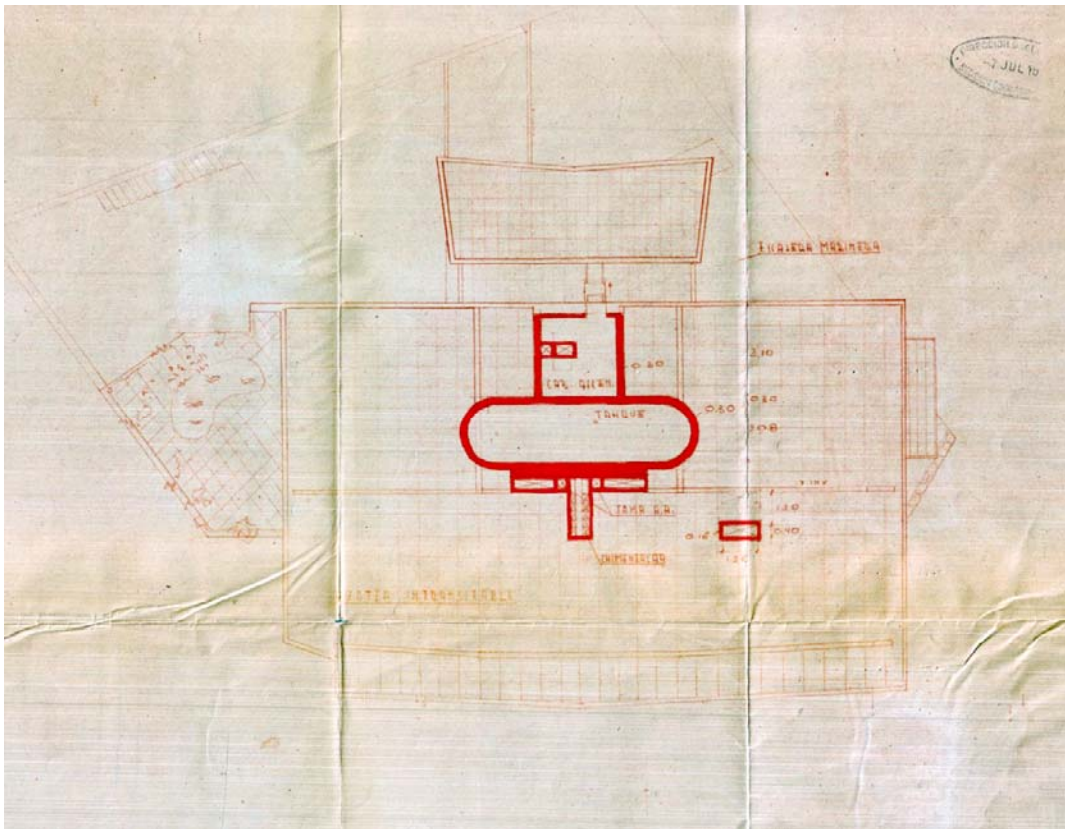
Quizás puedan asociarse estas intenciones proyectuales a los dos apartamentos proyectados en el último nivel del edificio Gilpe, donde García Pardo tendría su estudio. Allí los apartamentos se definen por el cerramiento acristalado de piso a techo, la presencia de la losa horizontal y las terrazas construidas sobre un empalomado que potencian la sensación visual de infinito sobre el ejido urbano. Posteriormente estos apartamentos – ateliers fueron vendidos y transformados en viviendas a través de un proyecto realizado por el propio García Pardo.





Edificio Gilpe. Último nivel. Imágenes interiores del apartamento sur

Destaca también la cubierta inclinada de esta unidad. La cual otorga al conjunto la señal clara de que ésta cubierta finaliza el desarrollo del edificio y da paso al remate.

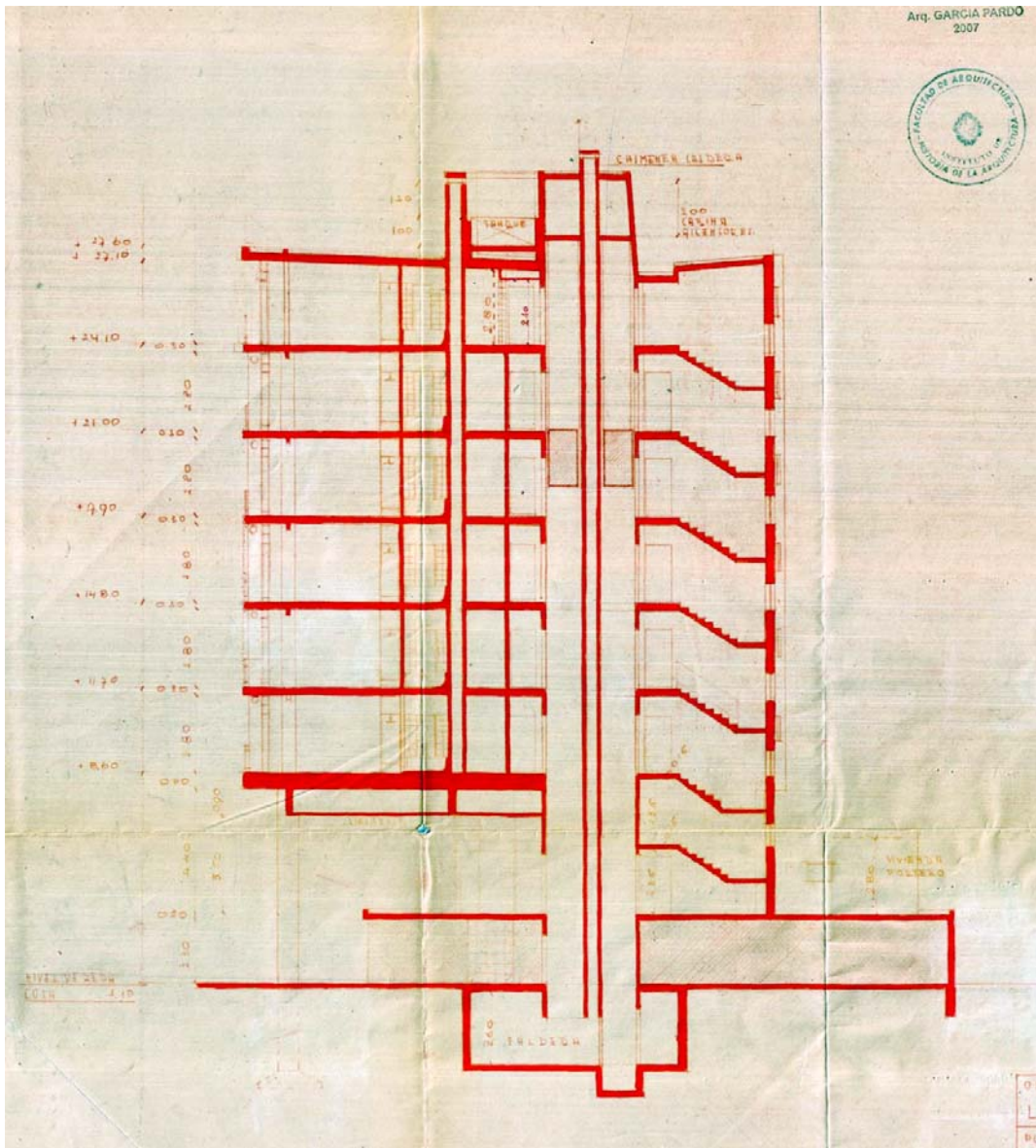


El remate se conforma por el conjunto de elementos de servicio del edificio. La sala de máquinas de los ascensores, los ductos de los baños, las posibles tomas del sistema de aire acondicionado y el tanque de agua, se intentarán agrupar bajo una forma controlada, en la que el tanque de agua asumirá la mayor expresividad en cuanto a su diseño.

## 1.7 Altura 1

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

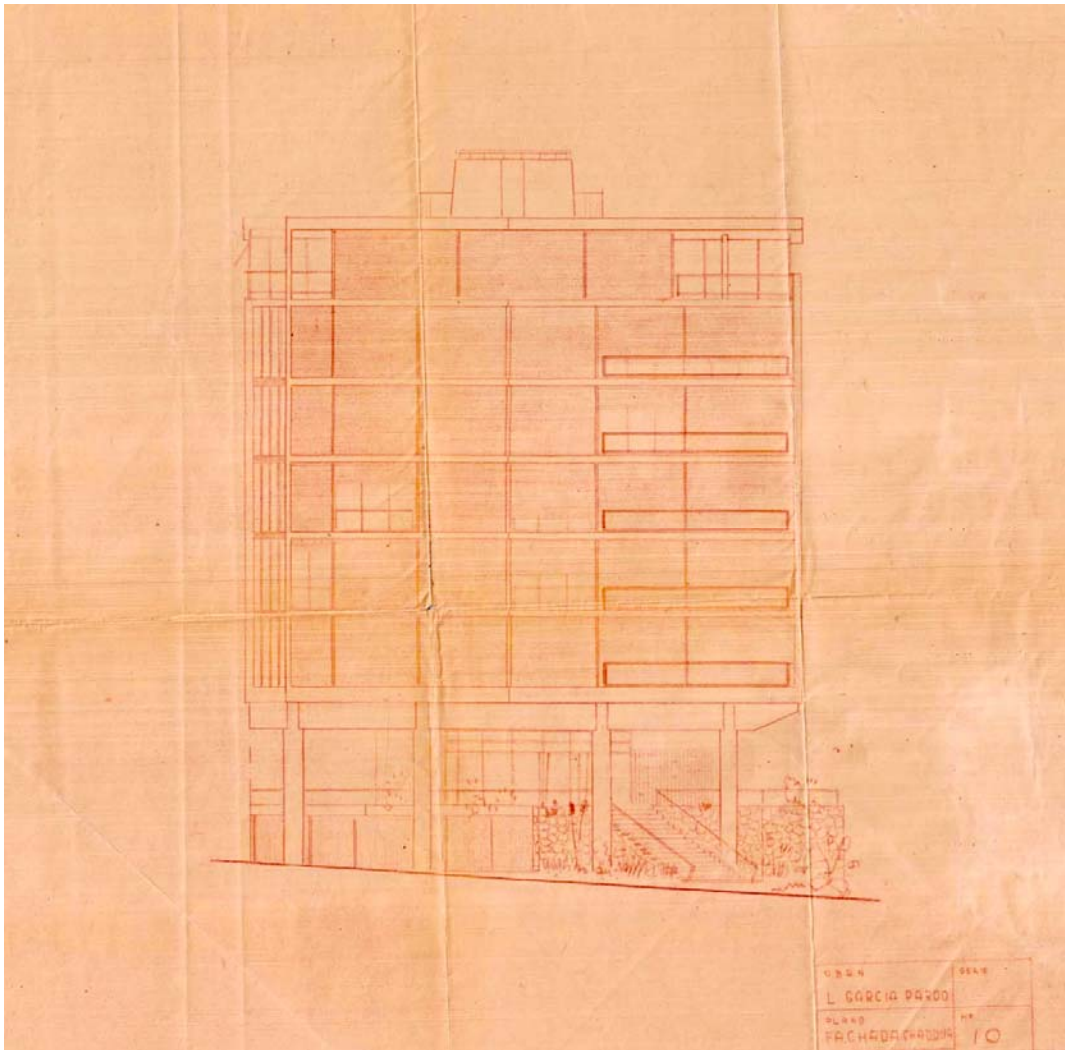
El nivel de la planta de “entrepiso” tomará la altura de un nivel y medio, para absorber la viga y la losa de descarga, que realizan las transiciones hasta los pilares cilíndricos. Este nivel salvará una altura de 5.00 mts. (medidos entre niveles terminados). La losa de descarga se proyecta de 0.60 mts. de altura y la viga de transición de 1.50 mts. respectivamente.



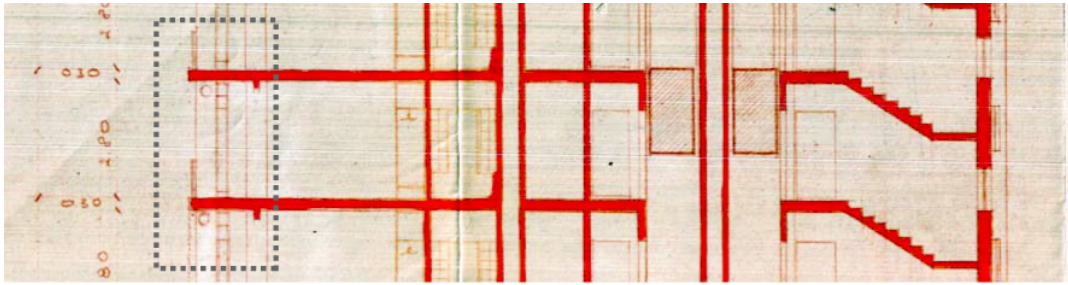
## 1.8 Fachadas 1

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

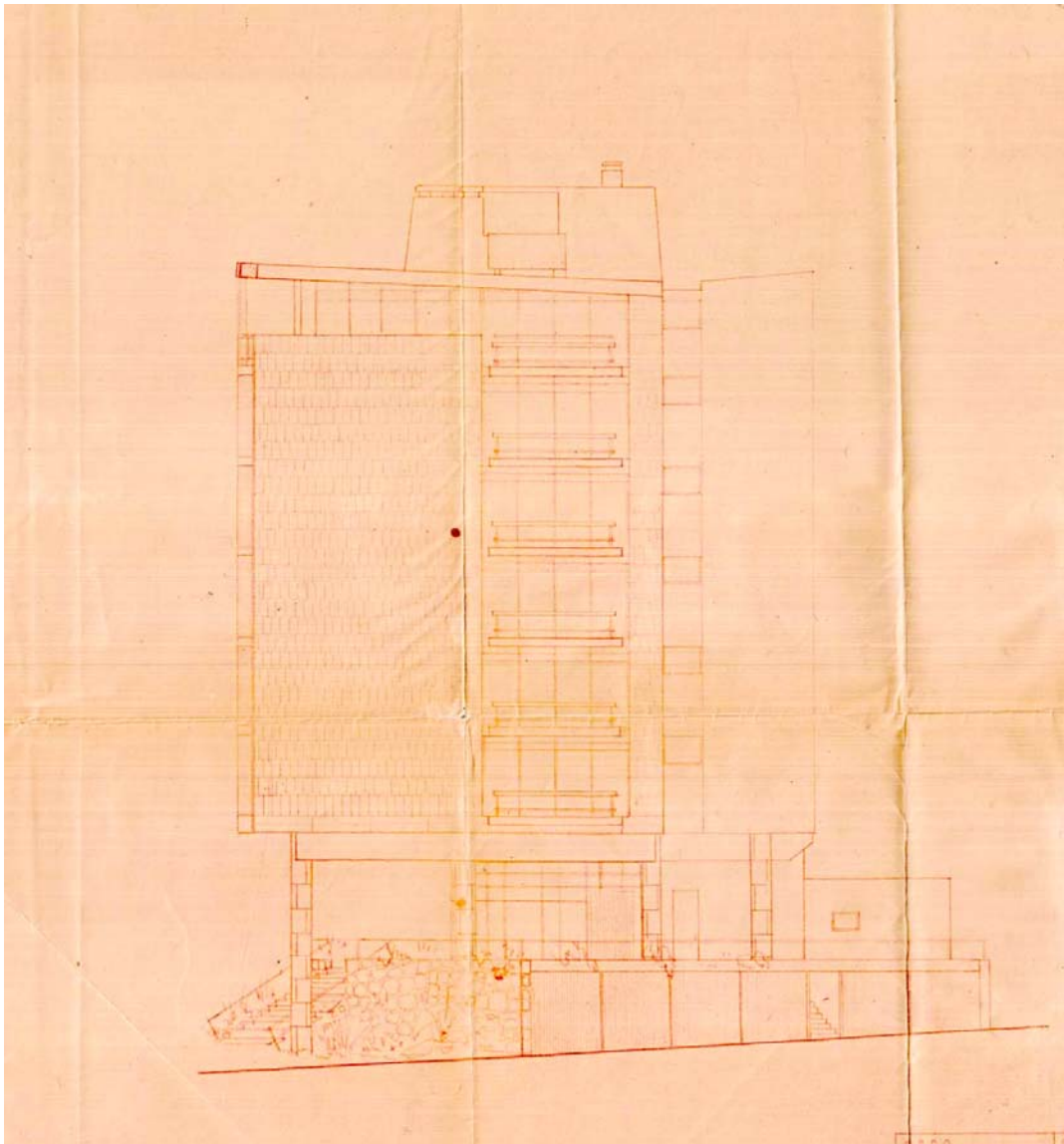
En la fachada principal orientada hacia el nor-oeste, (orientación sumamente comprometida en el período caluroso) se protege el interior con un doble sistema de cortinas de enrollar y una terraza longitudinal agosta. Lo cual da indicios de la preocupación de García Pardo por brindar confort en las habitaciones que se abren a esta orientación.



*Fachada principal calle Charrúa*



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

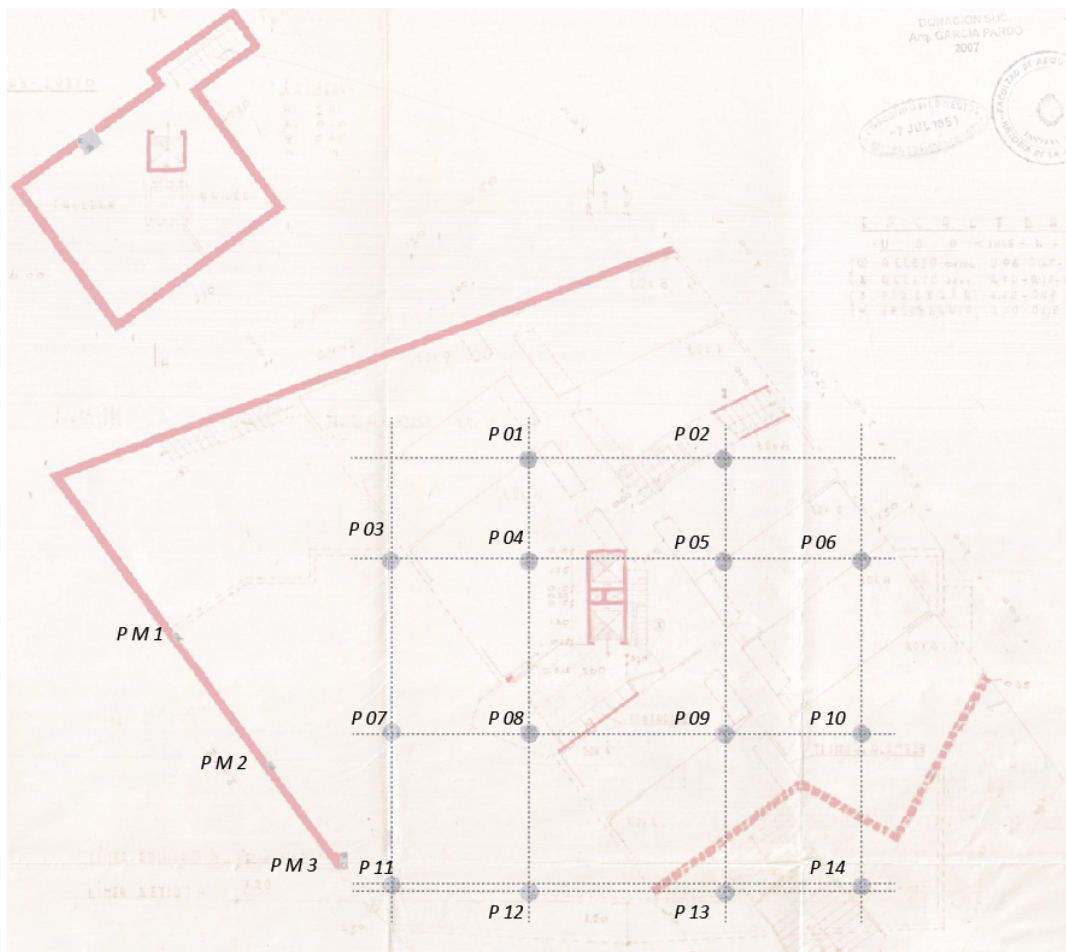


*Fachada lateral calle Charrúa*

## 1.9 Estructura

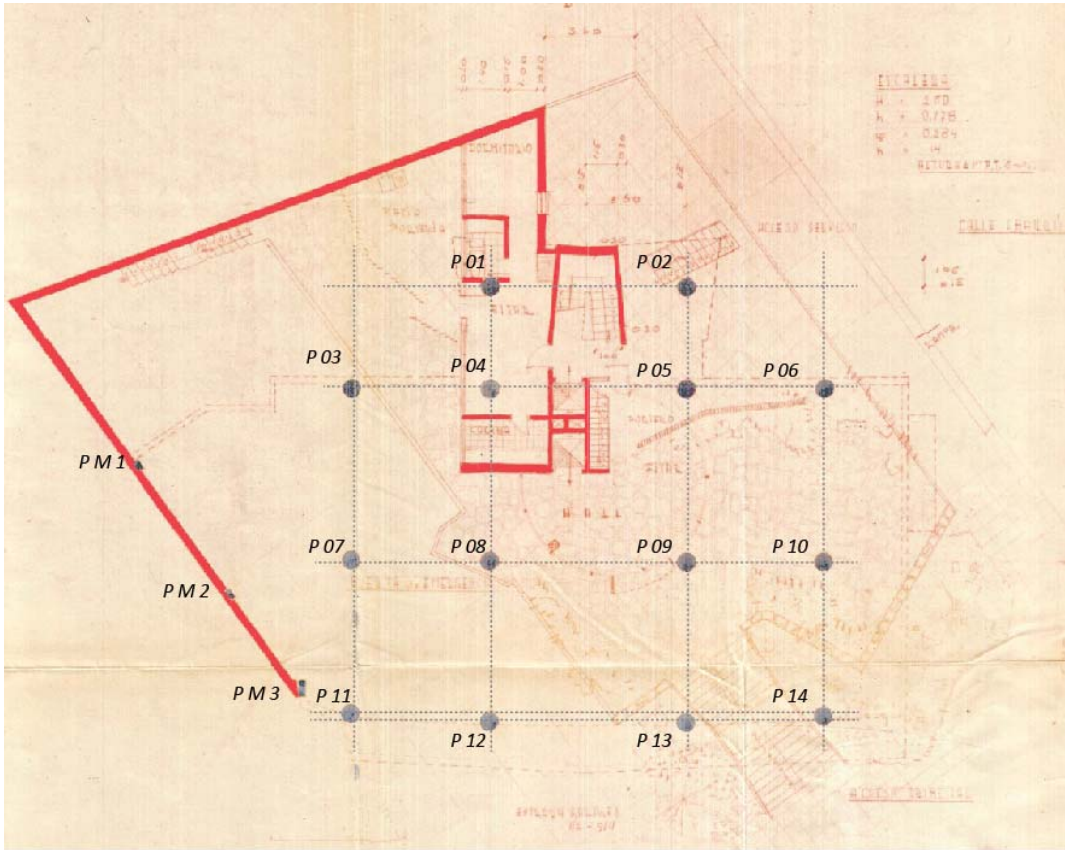
Si bien no se han encontrado registros de planos de estructura se puede a partir de la expresión de los pilares en las plantas de albañilería y de algunas vigas en los cortes, visualizar el tipo de estructura que García Pardo había comenzado a proyectar.

En líneas generales se evidencia de la ordenada retícula pilares de organiza tanto la planta tipo y como la planta baja, y se diseñan vigas colgadas que se perciben desde los espacios interiores.<sup>6</sup> La albañilería coincide con gran precisión con los puntos de estructura planteada. Sobre la planta baja una gran losa y viga de descarga transmitirá los esfuerzos a esbeltos pilares cilíndricos (próximos al concepto de “*pilotis*”) de seis metros de altura libre.

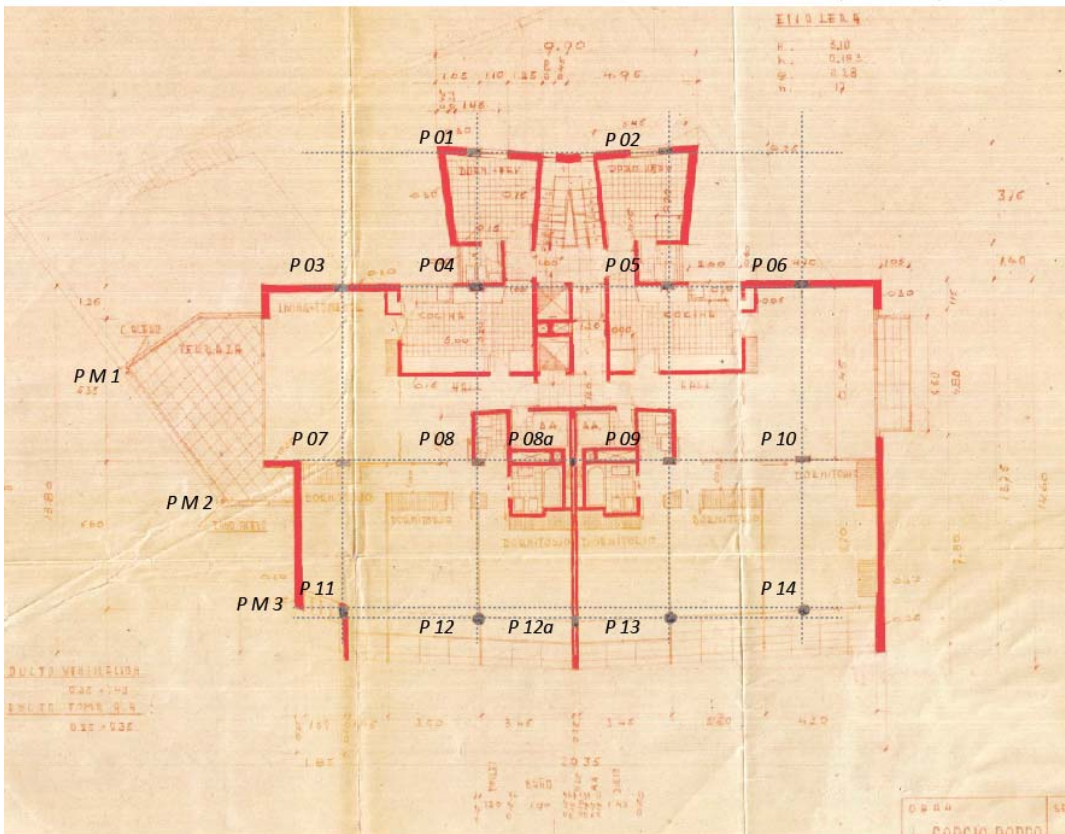


Distribución en planta baja de pilares

<sup>6</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 en planta entepiso de pilares



Distribución en planta tipo de pilares

## **2. El segundo proyecto / 1952**

## 2.1 Introducción 2

El segundo proyecto se encuentra documentado en un conjunto de planos, que por el formato común en cuanto a su expresión gráfica, pertenecen a una única instancia proyectual.<sup>1</sup>

El edificio conservará el destino como edificio de promoción de viviendas, pero se iniciará una búsqueda proyectual por lograr unidades más grandes (una por piso) y por dotar a cada unidad de poder “programar” la conformación de los espacios interiores, a 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 y un cuerpo secundario donde se alojan las dependencias de servicio y las escaleras.

La volumetría general del cuerpo principal del edificio dará un gran salto en términos de la abstracción de la forma, conformando 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. Ya que la relación dimensional entre el predio y la planta del prisma, conduce rápidamente a que el volumen se “apoye” en el límite lindero norte, alineándose perpendicularmente a la medianera y “vuele” sobre la línea de propiedad enfrentada a la calle Charrúa. 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 comienza el camino de experimentación estructural, dominado por la voluntad de reducir a la menor cantidad posible los apoyos en la llegada del edificio al suelo. A su vez en la planta tipo se distribuyen los elementos estructurales de acuerdo a una estricta retícula, que permite y refuerza la intención de generar “plantas libres”.

El tratamiento de la fachada Oeste, adquiere en este proyecto el punto de mayor búsqueda plástica, a partir de la utilización de protecciones móviles, combinadas con un sugerente despiece de los paños acristalados.

---

<sup>1</sup> Todos los gráficos se encuentran dibujados a escala 1/50.



## 2.2

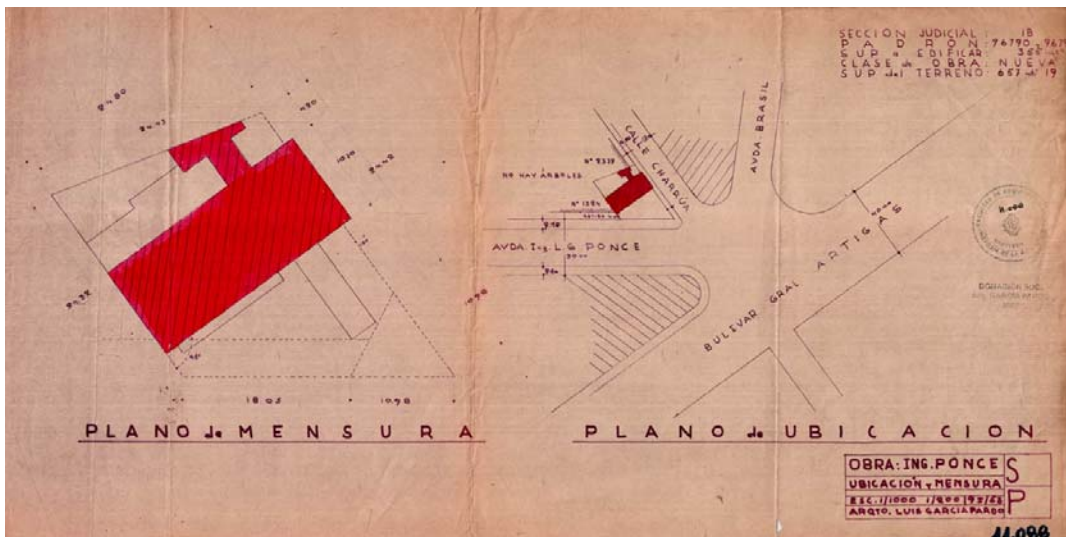
## Cronografía 2 / 1952-1955

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

## 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, en donde se desarrollan los apartamentos contenidos en un prisma de forma regular. Un segundo cuerpo albergará las dependencias de servicio y se vinculará al cuerpo principal a través de una serie de puentes y de las escaleras. Se evidencia en el diseño del puente como de la escalera, (ambos son abiertos) la voluntad de tomar el menor contacto posible con el cuerpo principal, de forma de “contaminar” mínimamente su pureza volumétrica.



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, en donde se desarrollan los apartamentos contenidos en un prisma de forma regular. Un segundo cuerpo albergará las dependencias de servicio y se vinculará al cuerpo principal a través de una serie de puentes y de las

escaleras. Se evidencia en el diseño del puente como de la escalera, (ambos son abiertos) la voluntad de tomar el menor contacto posible con el cuerpo principal, de forma de “contaminar” mínimamente su pureza volumétrica.

El prisma parte en forma perpendicular desde la medianera norte, liberando de esta forma, el frente del solar. Esta implantación presenta ambigüedades, en el sentido de que 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. Desde otro punto de vista podría formularse el gesto de esta implantación como una forma de construir una gran “ochava” de masa construida en una manzana compacta de borde cerrado. No obstante otras intenciones proyectuales como el separar el cuerpo del edificio del suelo una altura equiparable a dos niveles, confirmarán la búsqueda del edificio de liberarse del entorno construido. El volumen pasa a alinearse con la Calle Charrúa, o con Bulevar Artigas como se verá en el capítulo de implantación del tercer proyecto.<sup>2</sup>

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

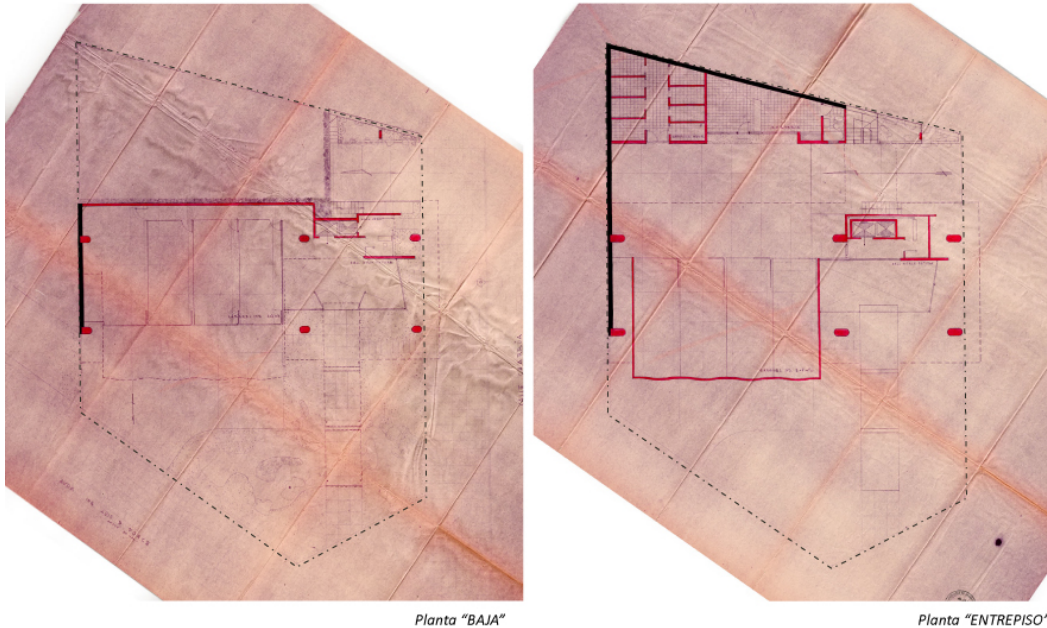


El tercer proyecto retoma la misma implantación y utiliza la misma dimensión para el desarrollo longitudinal de la base del prisma (24.80 mts.). De esta forma se ve un claro proceso de acumulación de información y en base a su análisis un decidido proceso de preferencias.

---

<sup>2</sup> Existe una visión historiográfica que fundamenta la orientación del prisma, a través del gesto de la alineación con Bulevar Artigas.

## 2.4 Planta baja 2

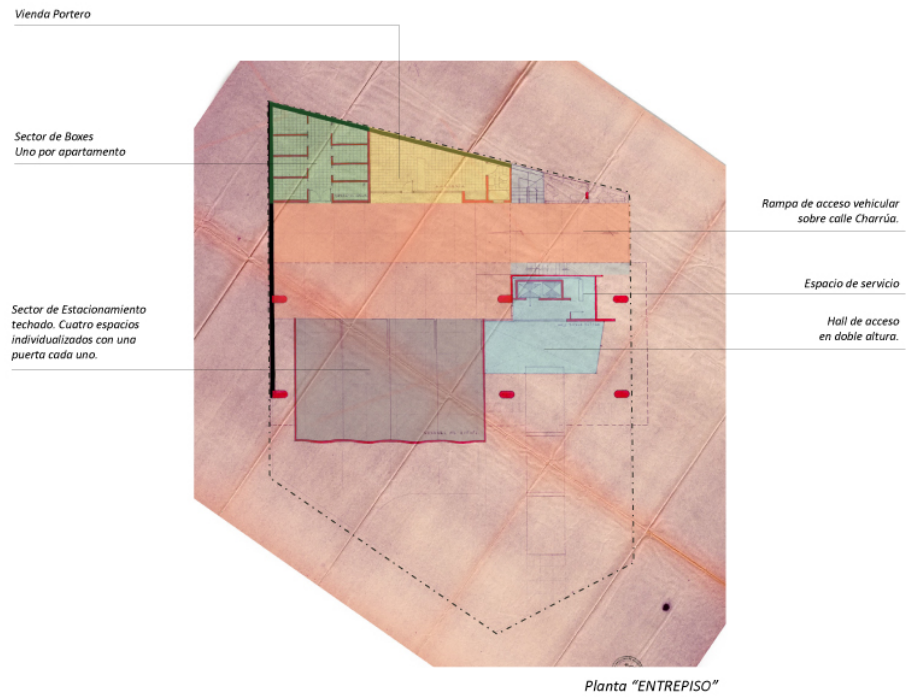
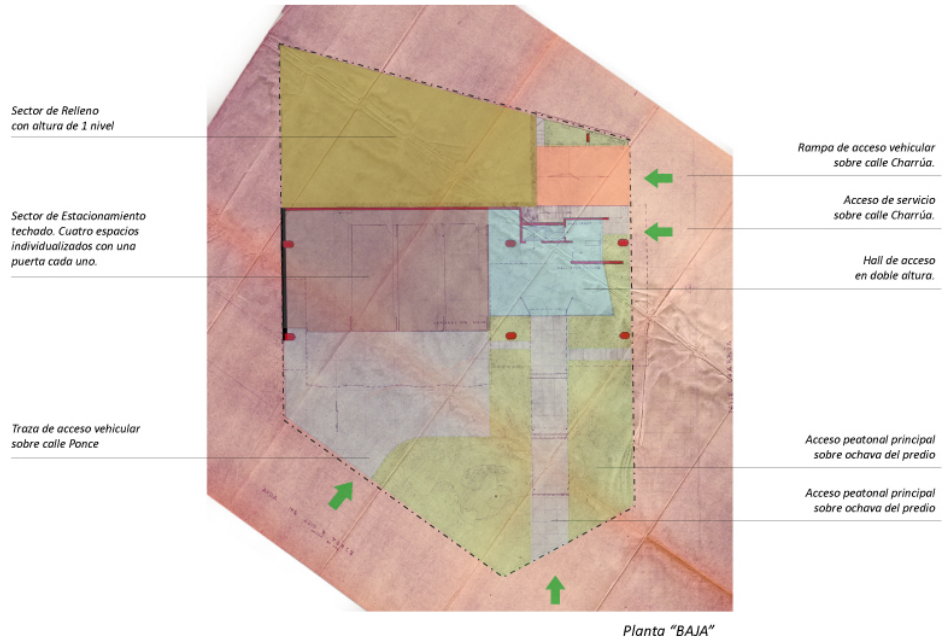


La planta baja se desarrolla (como en el primer proyecto) en dos niveles. En estos dos niveles se distribuyen los ocho sitios de estacionamiento, los accesos principales y de servicio, la vivienda para la portería y los boxes para las unidades.

La superficie del hall de acceso en doble altura, se reduce con respecto al hall del primer proyecto. El acceso al edificio se jerarquiza a través del diseño y del tratamiento del espacio bajo el cuerpo del edificio, con lo cual el hall de entrada comienza un proceso de reducción que culminará en el tercer proyecto con un hall de las mismas dimensiones de los patios de acceso a las unidades. Los elementos estructurales se reducen a un mínimo de seis pilares bajo el cuerpo principal del edificio realizando un gran esfuerzo de transición en la primera losa, conformando un doble pórtico de descarga.

Aunque modificada se conservará la idea de “podio” conformado por la contención de terreno. Desde su superficie se accederá a los lugares de estacionamiento ubicados en el nivel de “entrepiso”. Los lugares de estacionamiento se distribuyen en dos paquetes de cuatro sitios por nivel. Es por ello que se accede al hall de acceso 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.

En este proyecto la ubicación de varias unidades programáticas dentro del polígono del terreno, se volverán a emplear en el tercer proyecto. Con lo cual se puede mencionar que se trata de un ensayo exitoso. Tal es el caso de la ubicación de la portería, sector de boxes, rampa de autos, entrada principal peatonal, entrada de servicio.

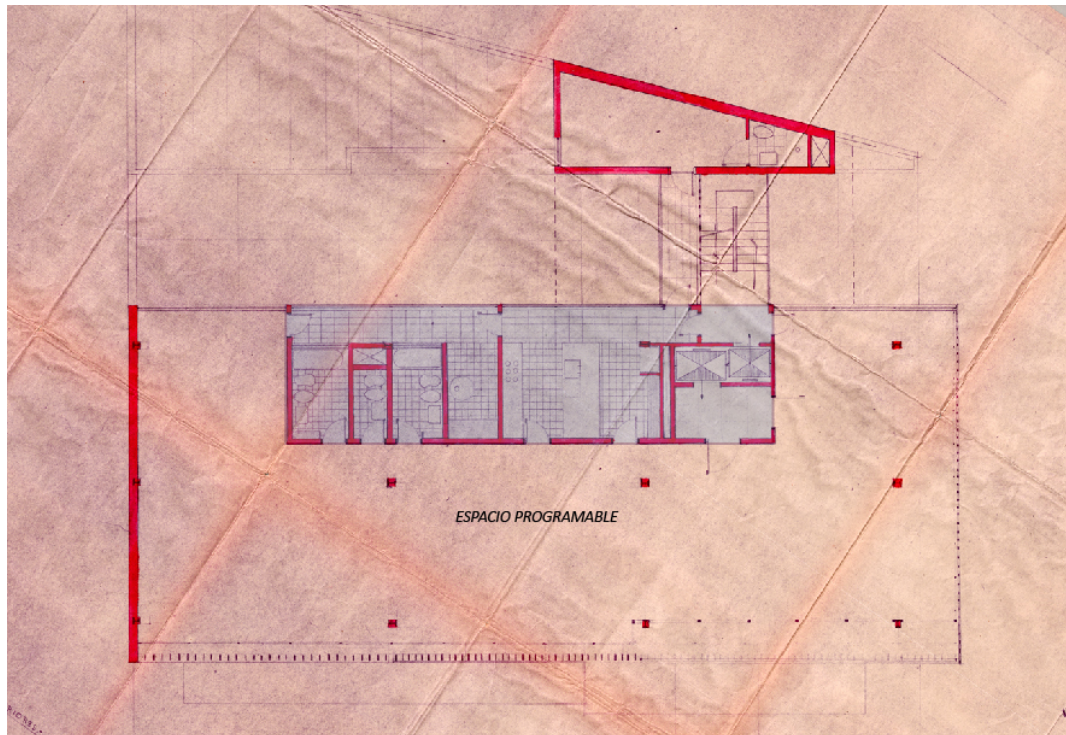


## 2.5 Planta tipo 2

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

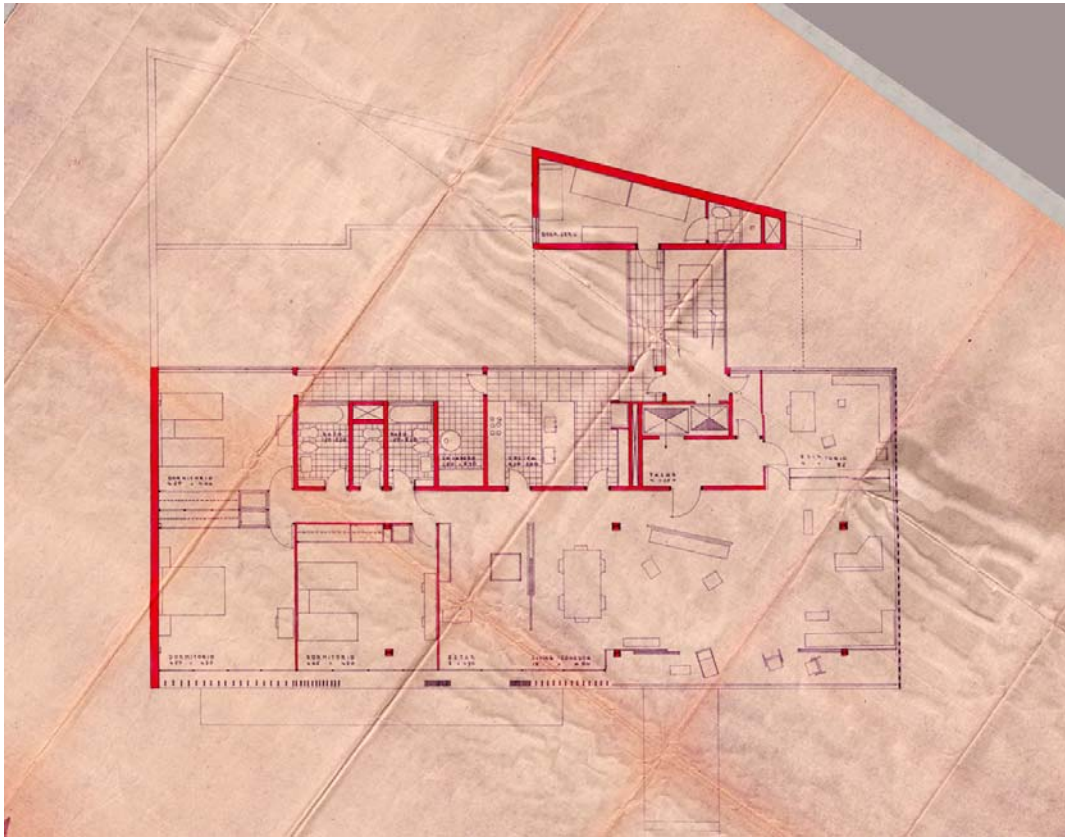
En este proyecto comienza la búsqueda por lograr una planta libre que permita un modo “flexible” de organización de los espacios. Para lograrlo baños, cocina, terraza de servicio y palier de acceso se agrupan en una banda longitudinal que sin llegar a los extremos de las planta se posiciona en el borde este del volumen. De esta forma se construye una banda de “espacio programable” en forma de “C” entre la banda de servicios y el perímetro de la fachada. La construcción de este espacio es posible gracias al diseño de la estructura. El diseño plantea una distribución uniforme sobre una retícula modulada de pilares con la mínima sección posible (por ello se utilizan pilares metálicos doble T). Esta distribución regular permite que las luces entre pilares compartan esfuerzos de similares cuantías, racionalizando el diseño general de la estructura.

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



*Planta tipo sin equipamiento*

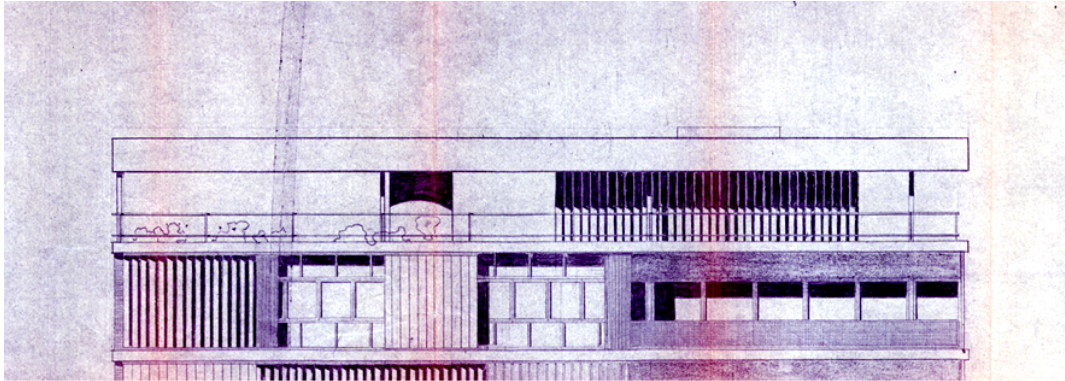
Esta búsqueda por lograr un espacio programable dentro de la vivienda se trasladará al tercer proyecto, en donde entrará en conflicto con el diseño estructural que dará respuesta a otras intenciones proyectuales.



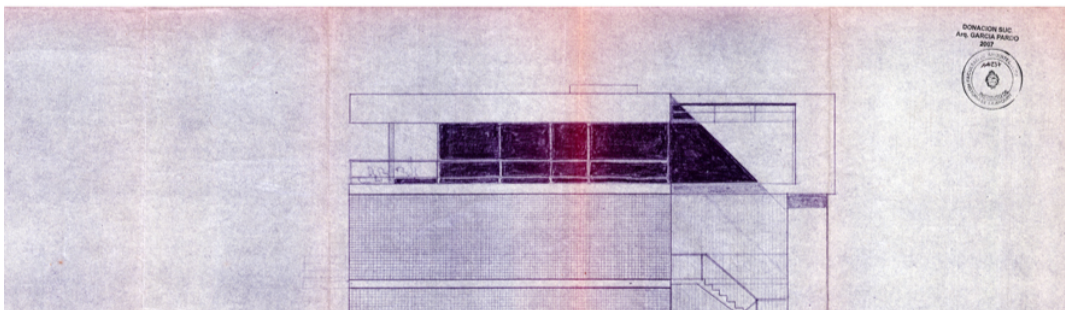
*Planta tipo equipada*

Si bien la idea de planta libre implica que la misma tenga la capacidad de posibilitar la mayor cantidad de organizaciones posibles, García Pardo dibujó 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.

## 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 utilizan niveles de **subsuelo**, ya que 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 (correspondiente al noveno nivel) se proyecta una azotea tipo terraza, con un sector en apariencia cerrado, cuyo destino no ha podido determinarse ya que no existen planimetrías de 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>3</sup> En este caso suponemos que el volumen tiene una fachada completamente vidriada hacia la calle Charrúa (fachada sur), protegida por una losa de unos 3 metros de extensión, y hacia la calle Ponce (fachada Oeste) se puede inferir que se trata de un plano también completamente vidriado protegido por una losa similar y además protegido por un plano de lamas verticales.

<sup>3</sup> En donde con dimensiones más generosas se configuran dos espacios de trabajo caracterizados por una gran presencia de planos de vidrio.



En la parte posterior sobre el puente y la escalera que conecta la planta tipo con las dependencias de servicio, se expresa un volumen cerrado anexo al volumen del atelier (ver contorno punteado en plantas tipo) con ventanas altas corridas, donde podrían existir dependencias de servicio del edificio y/o hasta el tanque de agua.<sup>4</sup> También podrían incluirse en este volumen servicios del propio atelier. 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 mts. de altura que reconstruye virtualmente el volumen prismático. A partir de los gráficos disponibles no logra establecerse 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>4</sup> En García Pardo como Sichero, Pintos Risso, etc la formalización del conjunto de instalaciones de tanque de agua y salas de máquinas adquiere una gran preocupación, y en la mayoría de los casos esta búsqueda fuerza los elementos, hasta conseguir formas puras y regulares. Lo cual denota una gran preocupación en cuanto al control del diseño de todos los elementos del edificio, (aún en los que casi no se ven a simple vista) cuidando el diálogo de estos elementos con la ciudad, aportando a la calidad de la trama urbana.

## 2.7 Altura 2

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

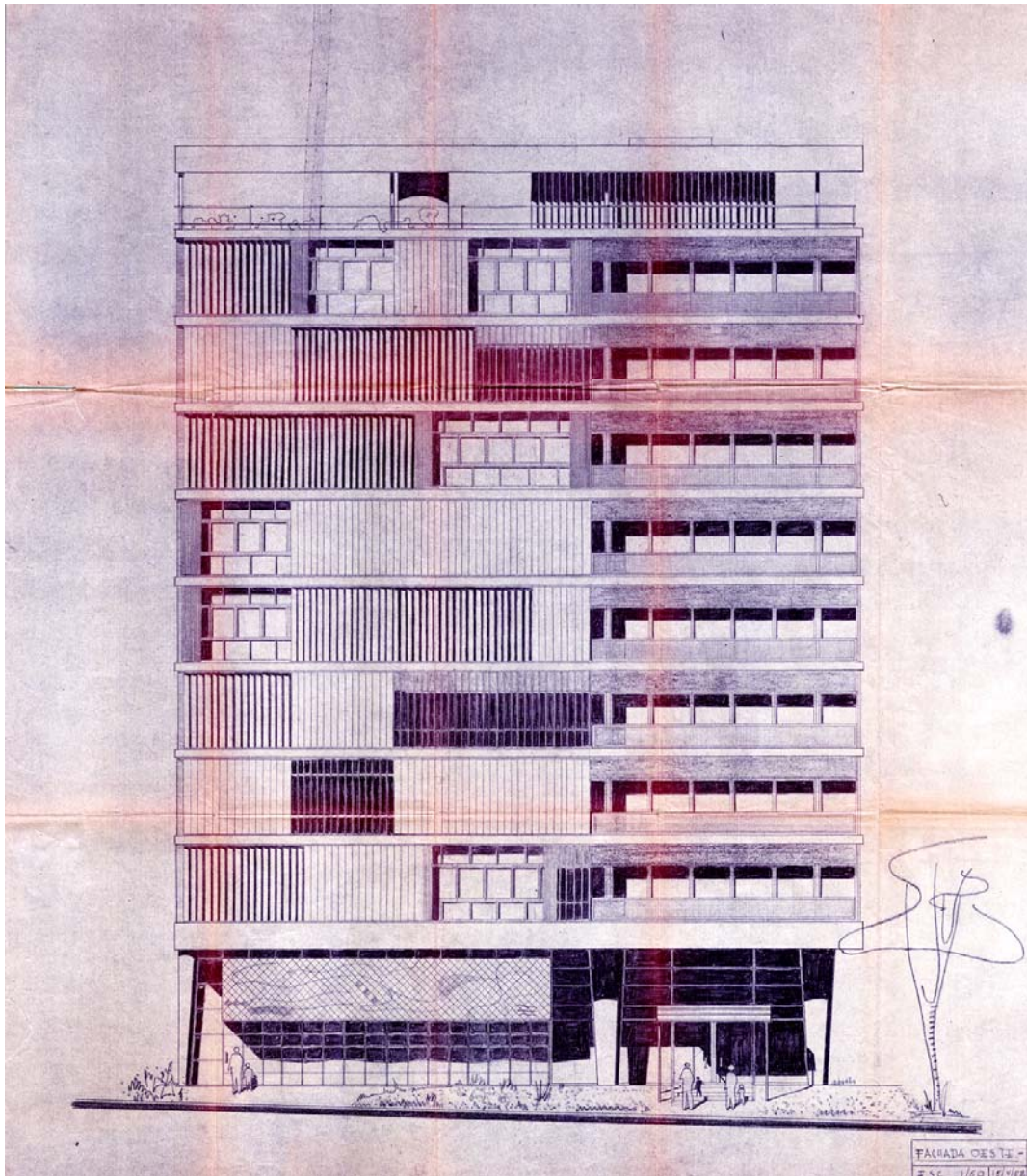
*No existen cortes del proyecto que confirmen estas dimensiones en altura, las mismas se han tomado de las dos fachadas existentes.*



## 2.8 Fachadas 2

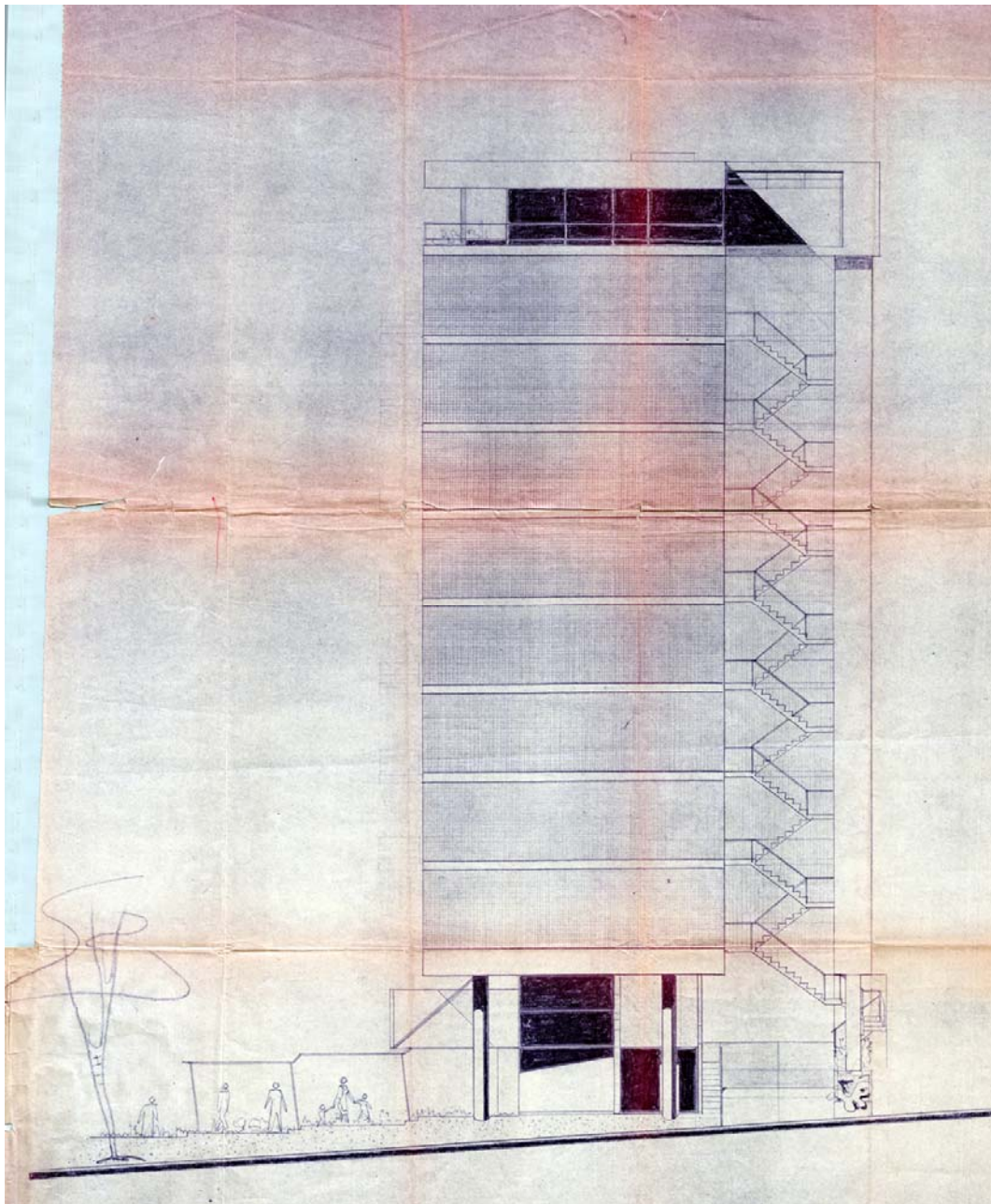
Las fachadas de este proyecto se expresan en dos gráficos, la fachada principal por la Avda. Ponce (fachada oeste) y la fachada lateral por la calle Charrúa. (fachada sur). A partir de la información extraída de las plantas se concluye que cada orientación asume una configuración distinta proporcionando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

El perímetro de la fachada oeste de las unidades se diseña como un plano acristalado de piso a techo, con un despiece específico para la zona de dormitorios. Complementariamente se diseñan protecciones solares móviles verticales para los dormitorios y el estar íntimo. En el sector de estar comedor un balcón lineal no muy profundo oficia de protección solar que podrá complementarse con otros dispositivos.



Fachada principal. Avda Ponce. Orientación Oeste

A partir de la información extraída de la planta, se concluye que 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.

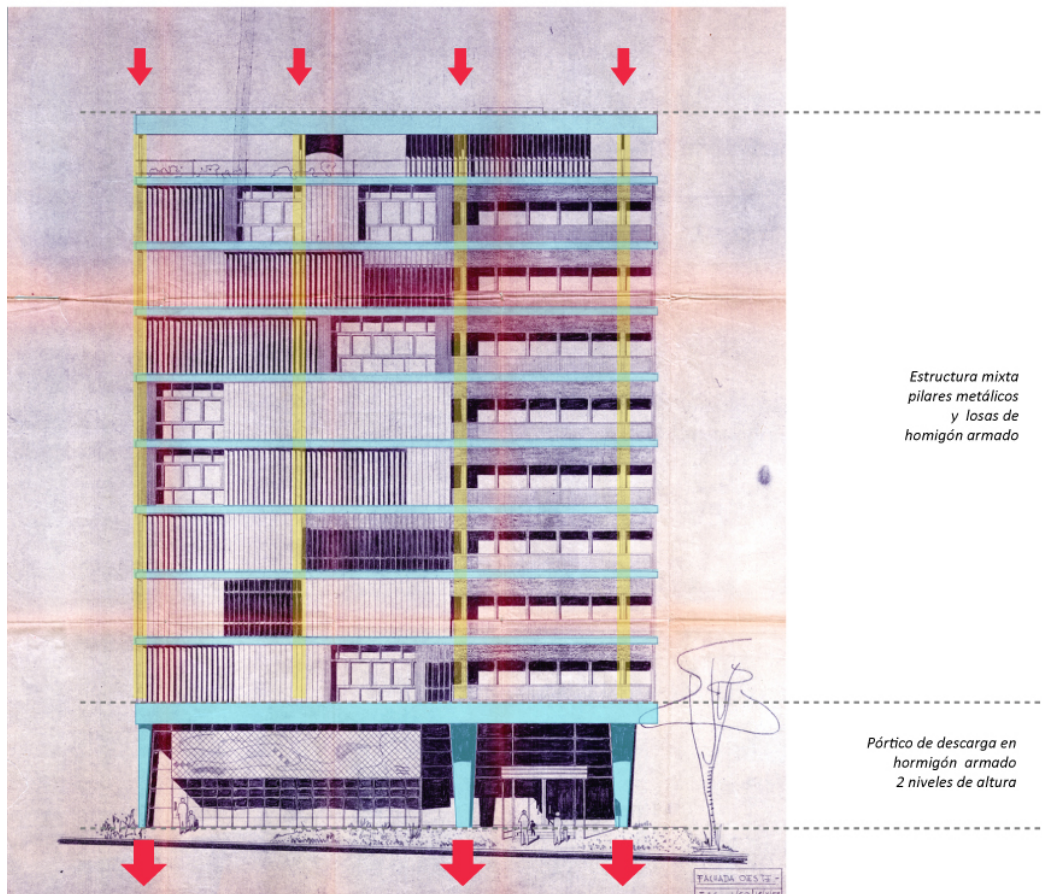


*Fachada lateral. Calle Charrúa. Orientación Sur*

Las fachadas del volumen de servicios se proyectan como un volumen “ciego” con aberturas muy pequeñas, en contraposición con la transparencia del cuerpo principal del edificio. Esta misma configuración se repite en el volumen de servicios del edificio Guanabara.

## 2.9 Estructura 2

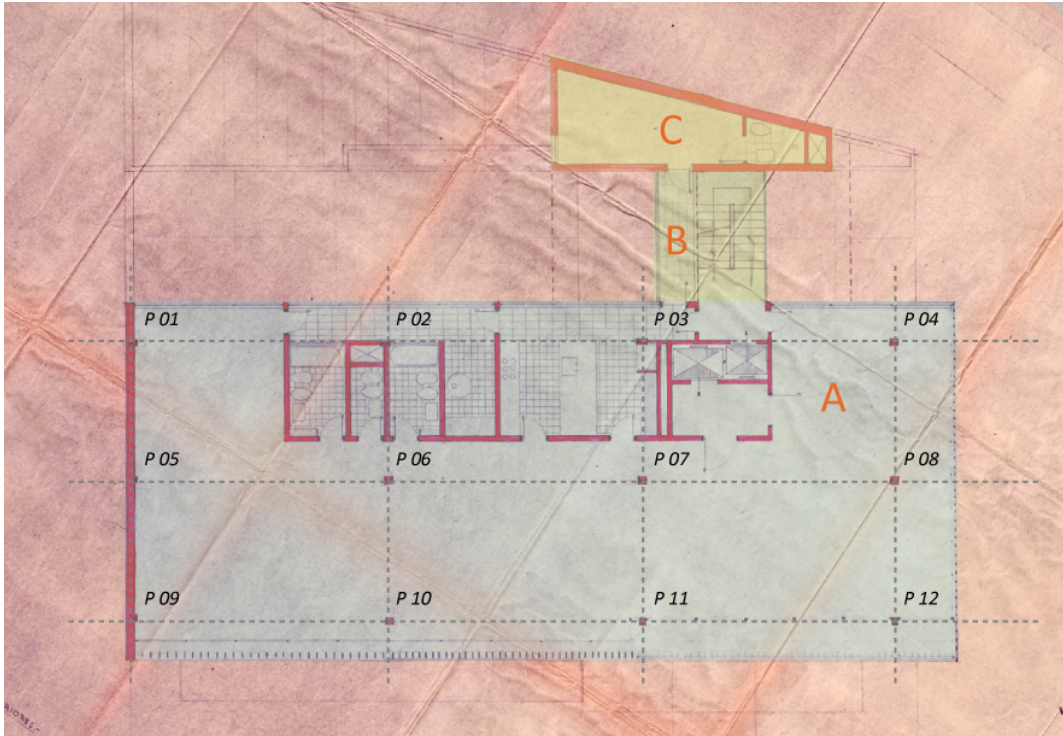
En este proyecto, la estructura se diseña en base a un esquema mixto que combina elementos estructurales de hormigón armado y pilares metálicos doble "T" en el desarrollo de las plantas tipo. A su vez se caracteriza por reducir considerablemente la cantidad de apoyos en la llegada el cuerpo principal al suelo. Esta disminución (realizada en la zona de mayores cargas de la estructura) se produce a través de dos grandes pórticos dobles de descarga y transición.



## Planta tipo

En planta tipo se identifican tres sectores a efectos de describir los elementos estructurales.

- \_ A) EL sector del apartamento de planta rectangular
- \_ B) El puente y escalera que los vincula
- \_ C) El departamento 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 mts. x 4.5 mts. aproximadamente) contenidos entre losas, en las que no es posible distinguir vigas, entendiéndose que las mismas se encuentran contenidas en la geometría cerramiento (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 de distribución de pilares en planta y por otro la reducción de su sección llevándolo a límites comprometidos para llevar adelante la idea de **flexibilidad** al máximo de sus posibilidades.

B) El puente de servicios, se construye como una pieza de conexión tensionada por la intención de liviandad y de utilizar secciones mínimas. Su función es la de conectar, pero su materialización tiende a no contaminar el volumen principal.

C) En el departamento de servicios no se ha podido determinar el formato del diseño estructural. No obstante dadas las características "opacas" de los muros que cierran la "torre de servicios" se incurre en pensar que dicha estructura debió estar pensada 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 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 Sommer Smith, previo a la construcción del edificio, ha quedado registrada en planos, fotografías de maquetas y documentos de diverso tipo, localizadas en el Instituto de Historia de la Facultad.

A esto se suma el expediente del permiso de construcción (Nº 94.054 / 87.911 / 80.939) localizado en el archivo municipal. El expediente registra los cambios que atravesó el proyecto en su negociación con la normativa de la época.

El proyecto continúa siendo un edificio de promoción privada y se estructura en base a dos unidades por nivel a lo largo de 10 niveles. Este proyecto es el que obtiene el mayor número de viviendas, veinte en total.<sup>1</sup> Incorpora un nivel de subsuelo para contener los garajes, boxes y servicios generales.

El edificio conservará la alineación del proyecto dos, perpendicular a la medianera norte, y se sintetizará la forma en un único prisma puro y regular. Las unidades se distribuirán de forma simétrica en la planta tipo.

La estructura del edificio, parte de una idea de García Pardo en la que se conservan los pórticos de descarga del proyecto dos. Luego el estudio Dieste-Montañez, realizará diseño, acompañado de un cálculo en el año 1957. Este proyecto será abandonado y en el año 1959, Leonel Viera realizará otro proyecto estructural que será el que finalmente se construirá. Ambos proyectos resultan novedosos y cargados de una cierta dosis de riesgo destacándose en este aspecto el proyecto de Viera.

La llegada del edificio al suelo, será una preocupación importante. La búsqueda por lograr que el edificio se exprese como un volumen suspendido, incidirá también en las búsquedas que guiarán los proyectos de estructura.

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 los proyectos 1 y 2) se sustituirá por un cerramiento acristalado, basado en la eficiencia de paneles de vidrios dobles. Este proceso de síntesis (en cuanto al número de elementos que ponen la fachada), debido a la falta de experiencia de las fábricas nacionales en la época, resultó un fracaso y produjo que los propietarios sustituyeran de forma "sui generi" tanto los módulos de vidrio fijo como las aberturas pivotantes.












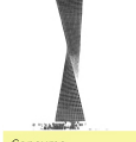



---

<sup>1</sup> El primer proyecto tenía 11 viviendas (5 plantas tipo y un pent-house), el segundo 9 viviendas (8 plantas tipo y un pent-house)



### 3.2

### Cronografías 3 / 1956-1962

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

### 3.3 Implantación 3

La implantación de este proyecto, continúa y sintetiza la implantación 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>2</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>2</sup> HELIO PIÑÓN (2000): “Tres proyectos ejemplares”. Monografía ELARQA, Luis García Pardo (Montevideo), 26,28.

### Thomas Sprechmann y Marcelo Danza <sup>3</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 la misma... 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>4</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>5</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 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.**”*



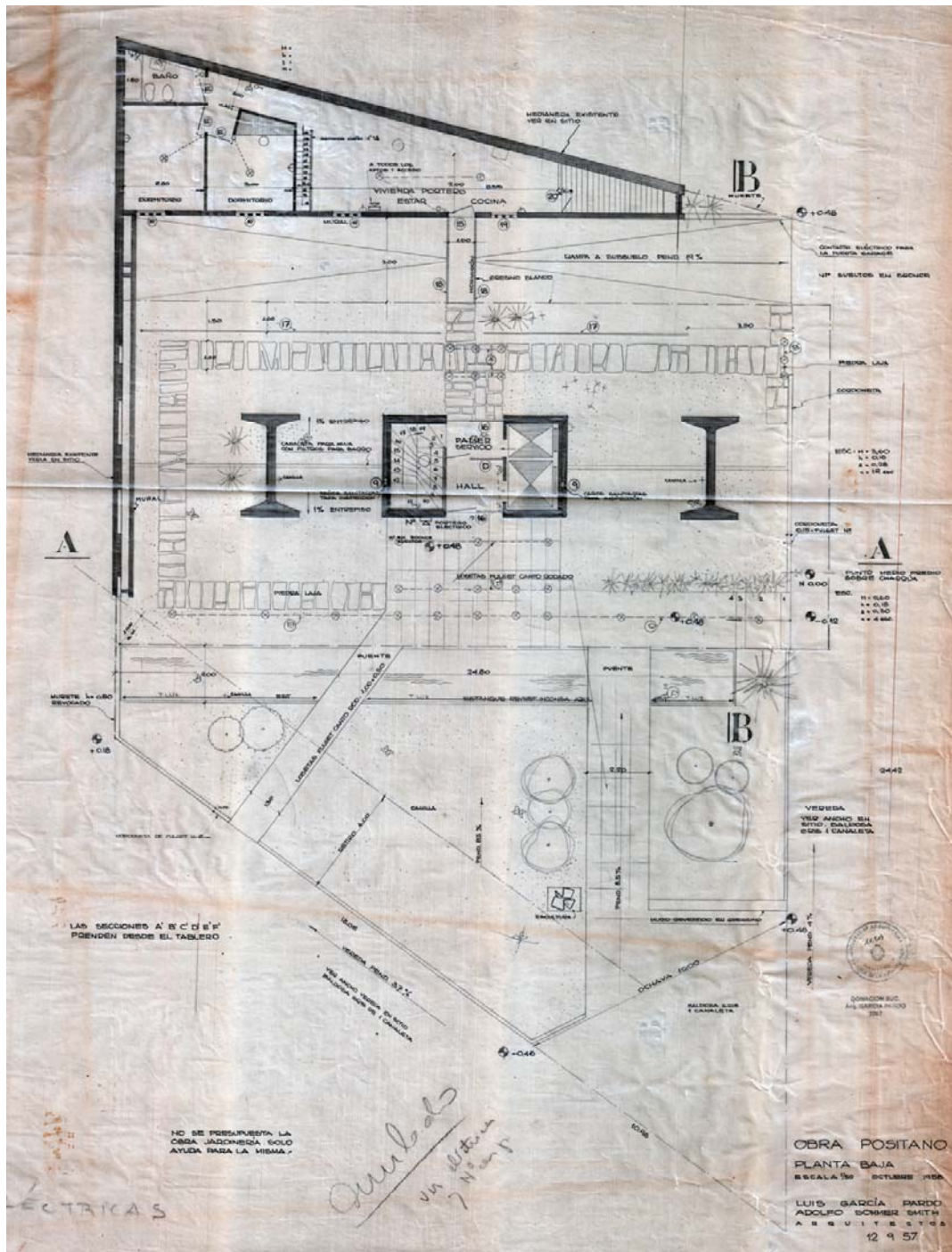
<sup>3</sup> THOMAS SPRECHMANN Y MARCELO DANZA (2000): “Disfuncionalidad y sobre-exposición”. Monografía ELARQA, Luis García Pardo (Montevideo), 42.

<sup>4</sup> MARIELLA RUSSI PODESTÁ Y RUBEN GARCÍA MIRANDA (2000). “La poética de lo tectónico” Monografía ELARQA, Luis García Pardo. (Montevideo), 32.

<sup>5</sup> LUIS GARCÍA PARDO, JULIO C. GAETA (2000). “Entrevista” Monografía ELARQA, Luis García Pardo. (Montevideo), 10

### 3.4 Planta baja 3

En este proyecto tanto el espacio “cerrado” de planta baja como 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 planta tipo. La estructura llega al suelo mediante cuatro elementos. De esta forma el espacio del jardín se extiende bajo el edificio, sin realizar “aparentemente” un gran esfuerzo.

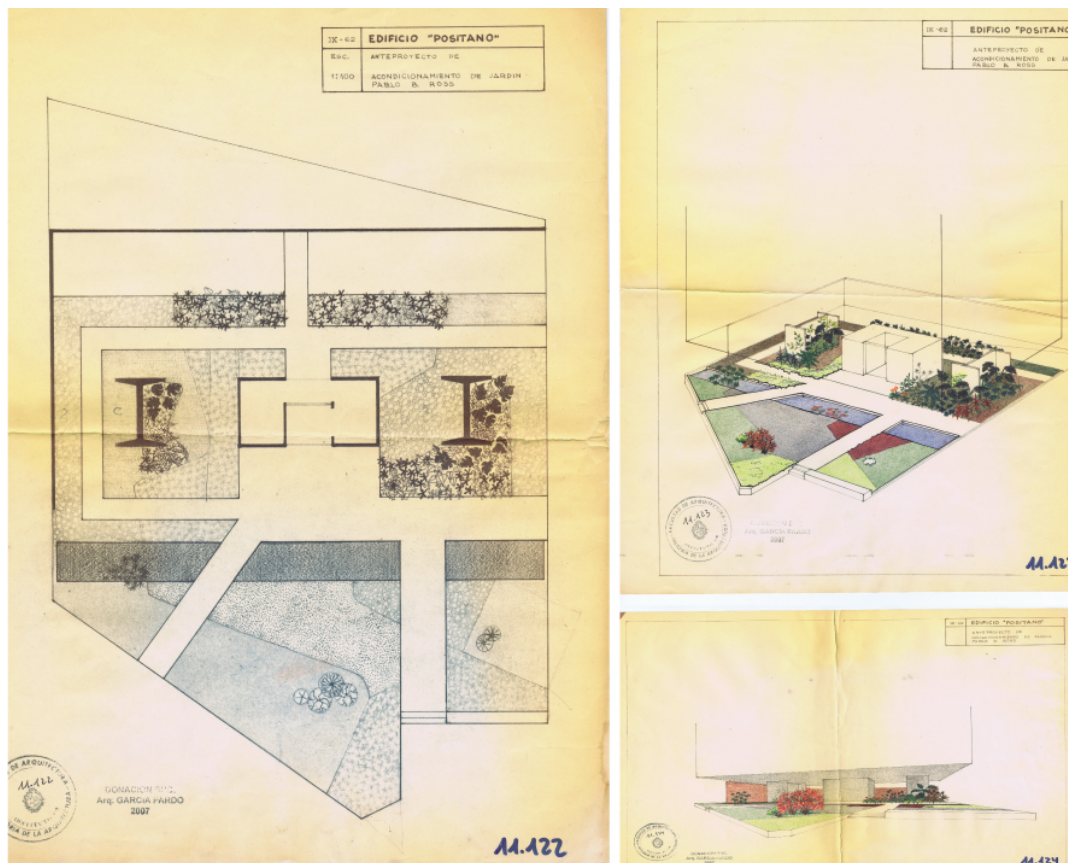


En base a los registros fotográficos de este espacio, apenas finalizada la obra se destaca el cielorraso sobre planta baja pintado de color negro, para potenciar el efecto de "levitación" de la caja del edificio sobre el jardín. El mismo recurso se puede observar actualmente en el cielorraso del acceso al edificio Gilpe. En donde además se ha pintado (también de color negro) el muro medianero 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. También se mantiene la ubicación del acceso vehicular por la calle Charrúa y la vivienda de portería y la zona boxes contra el límite medianero Este, como se habría definido en el segundo proyecto.

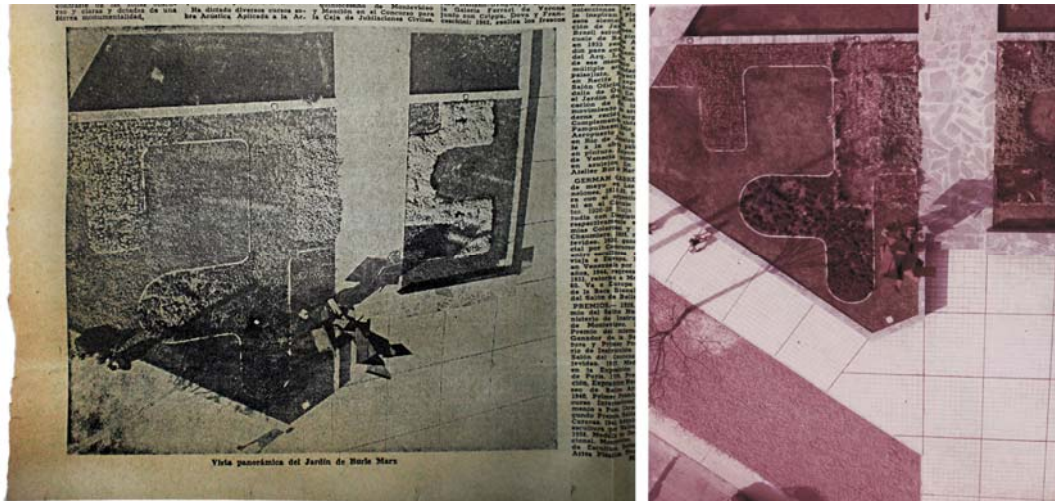
En este nivel será donde se incorporarán las artes plásticas, en el mural de Lino Dinetto, la escultura de Germán Cabrera y el diseño del jardín de Burle Marx.

El diseño del jardín comienza con el proyecto de Pablo Ross, quien fuera becario en el Instituto de diseño de la Facultad de Arquitectura.



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>6</sup>, el paisajista viaja a Montevideo y García Pardo lo recibe casi como “embajador cultural”. En ese intercambio 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 esta región Burle Marx realizó rápidamente un nuevo proyecto, que finalmente se ejecutaría.



*Imágenes del diseño de Roberto Burle Marx*

Para ejecutar el diseño de jardín de Burle Marx fue necesario levantar tabiques sobre la losa del subsuelo a efectos de impedir que las distintas especies vegetales se invadiesen mutuamente. Actualmente el estanque se mantiene sin agua y en el jardín se extiende de forma continua una capa de césped uniforme.

Podría pensarse en un futuro en reconstruir diseño de Burle Marx, a partir de las pocas imágenes que lo registraron y de los tabiques de mampostería sobre la losa del subsuelo en caso de que no se hayan demolido.

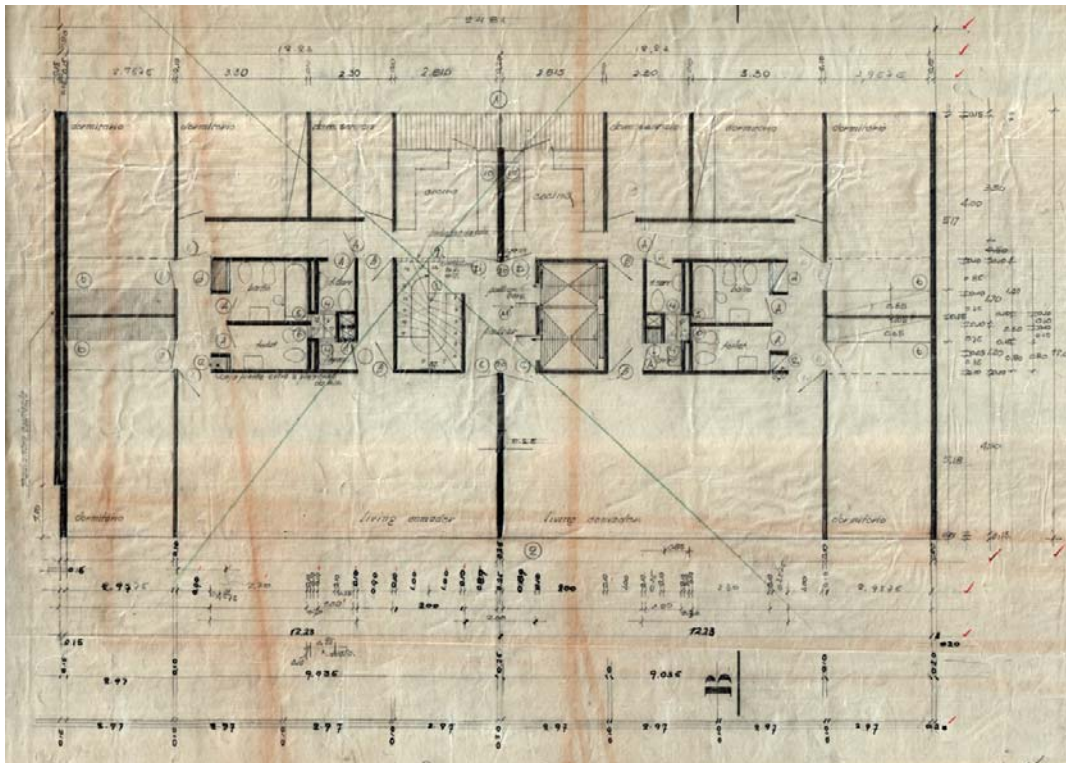
En cuanto al resto del diseño de la planta baja tanto el diseño de las caminerías, como el diseño del estanque permanecerán inalterados desde el año 1958, hasta su construcción.

<sup>6</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 proyecto dos las dependencias de servicio se incorporan en el prisma regular, aumentando del ancho del volumen de 10.70 mts. a 12.00 mts.

La planta de cada apartamento se inscribe en dos cuadrados de 12.50 x 12.00 aproximadamente. El perímetro de la planta, así como las líneas modulares permanecerán inalterados en las cuatro variaciones de este proyecto. Para ello se define un módulo transversal interior de 2.97 mts. Los elementos que componen la planta se irán ajustando en las cuatro variantes hasta coincidir exactamente con el módulo. El módulo longitudinal interior se define en 4.50 mts para la banda sobre la calle Ponce, 3.00 mts. para la banda de servicios y 4.00 mts. para la banda posterior de dormitorios y cocina. Desde un punto de vista conceptual la banda longitudinal de servicios, ubicada en el perímetro este del proyecto dos, en este proyecto se traslada al núcleo de la planta, expulsando la cocina hacia el “área programable”



La primera planta tipo corresponde a la versión de 17 niveles y fue realizada en el año 1957. En ella cada unidad posee tres dormitorios, dormitorio de servicio y una batería de tres baños.<sup>7</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.

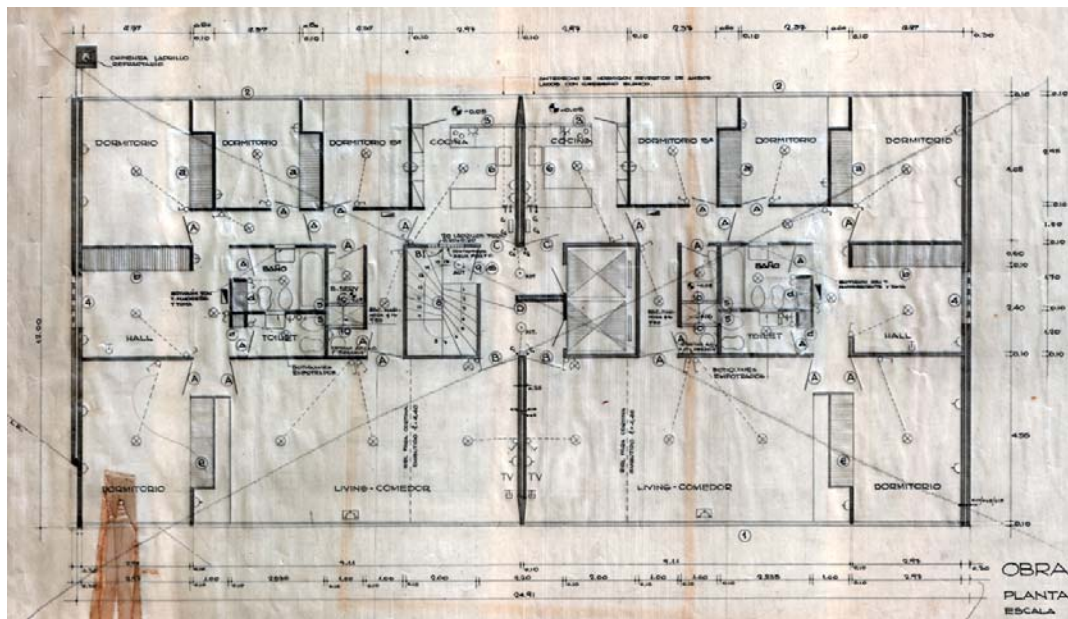
<sup>7</sup> La estrategia proyectual de agrupar baños en baterías con perímetros claramente definidos, será una constante en varios proyectos de vivienda colectiva. En el caso del edificio Gilpe la conformación de esta batería es casi idéntica en un formato aproximado al cuadrado, en el caso del edificio Guanabara y del Chiloé la batería adquiere una proporción longitudinal pero trabaja de la misma forma en la planta, generando una **espiral de privacidad** en su contorno.

Para esta organización de planta se desarrolla del proyecto de estructura de Dieste-Montañez. En este primer proyecto cambia la concepción de estructura que desarrollada en el primer y segundo proyecto. La estructura deja de pensarse como una retícula tridimensional de vigas y pilares<sup>8</sup>, pasando a diseñarse como “muros resistentes”. Estos muros se ubicarán en donde su rigidez no represente un problema para que la planta admita diferentes formas de dividir el espacio. Este concepto permitirá pensar de forma “orgánica” la reducción de apoyos en la llegada del edificio al suelo.

Este proyecto se abandona y en el año 1959, el estudio Viera – Mondino realiza otro proyecto de estructura, en donde las losas de cada nivel “cuelgan” de un núcleo resistente, apoyado en cuatro puntos al llegar a planta baja. Este audaz planteo estructural si bien proporcionará una planta baja más despejada bajo el volumen del edificio con elementos estructurales de menores dimensiones, incorporará en la planta tipo nuevos elementos de rigidez, correspondientes a dos pantallas perpendiculares a los testeros (separadas el ancho de la banda de servicios) que definirán un nuevo local habitable. La nueva planta adquiere un dormitorio más (cuatro en total) y reduce la dimensión larga de los dos dormitorios “grandes”

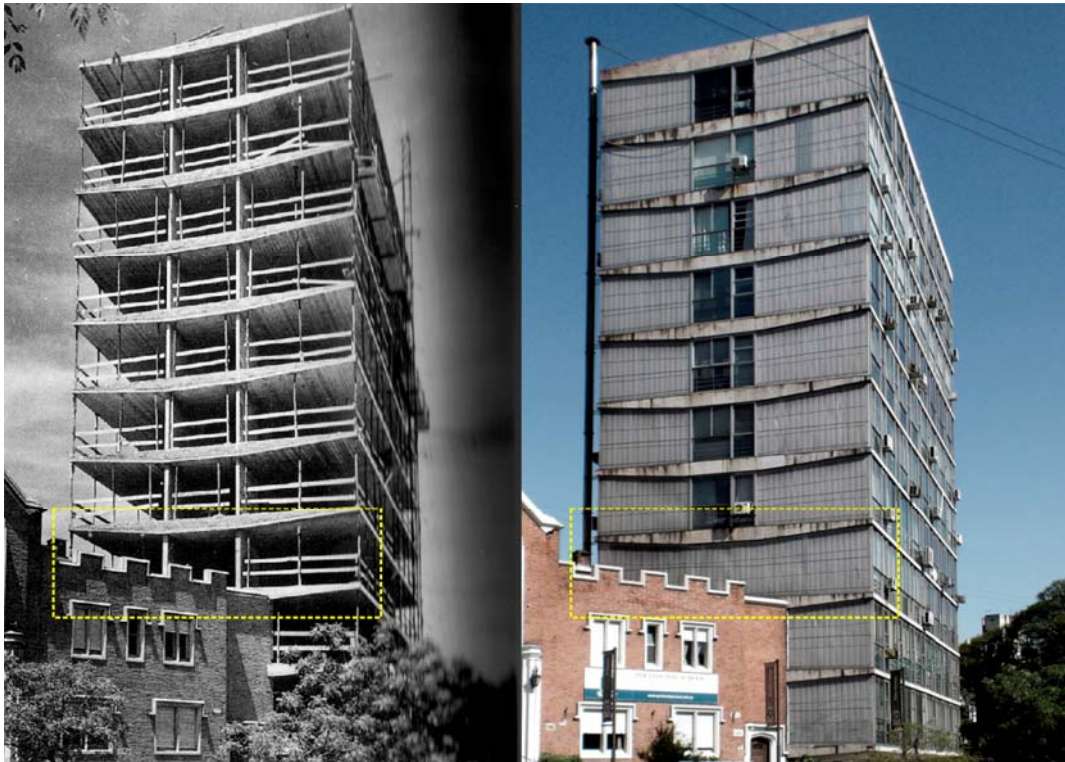
La dificultad de este proyecto radica en iluminar y ventilar este espacio. La alternativa será perforar los testeros. En el caso del testero sur sobre la calle Charrúa la operación no presentará mayores dificultades, pero en el caso del testero norte “medianero” se presenta una dificultad. Dificultad que se agravara 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 planta tipo altas (situación que finalmente se ejecuta de esa forma) sin embargo no existen en el expediente del permiso de construcción ningún elemento que solicite esta consideración especial.

En las planta de albañilería que incorporan esta estructura, se evidencia el ajuste en la tabiquería de los dormitorios y cocina al módulo de 2.97 mts.



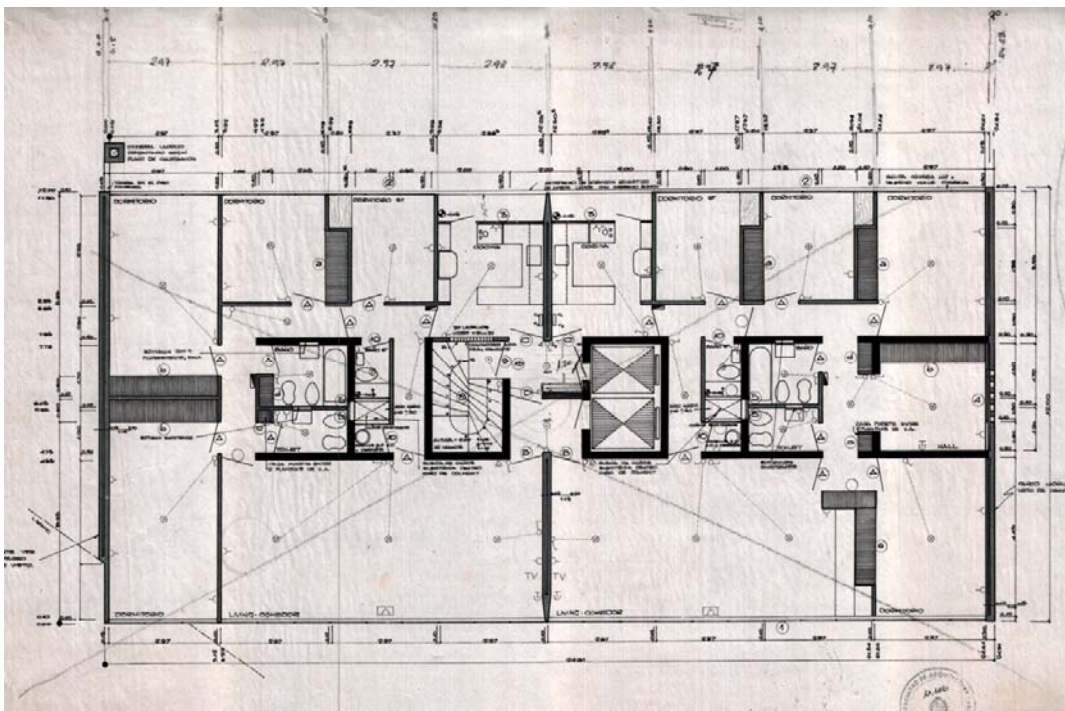
<sup>8</sup> Ejemplos claros de esta concepción estructural son los edificios Gilpe y Guanabara, en donde García Pardo emprende una intensa búsqueda de coordinación modular de la estructura con la tabiquería fija y la variable.





*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 variante asimétrica que al utilizar el muro medianero para canalizar cargas, no necesita perforar el testero, volviendo al planteo original de una vivienda de tres dormitorios más servicio.

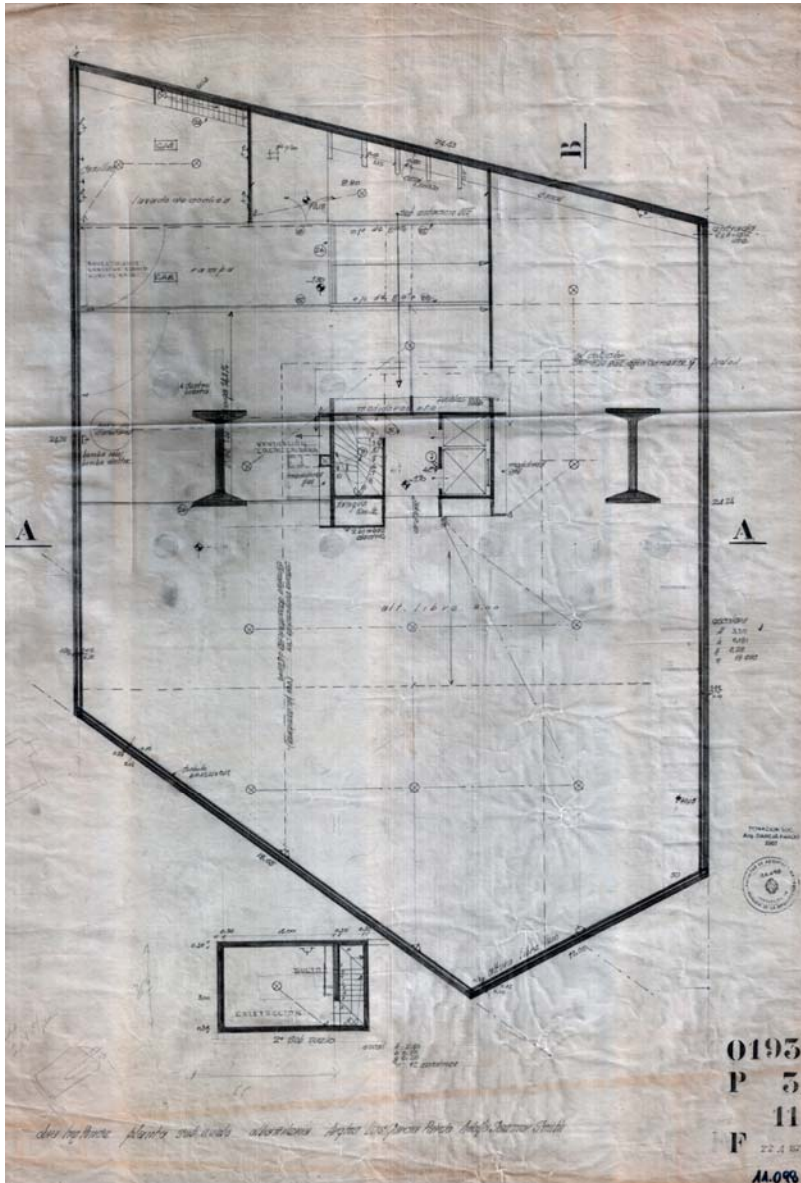


Este planteo asimétrico se registrará en planos de estructura. El expediente del permiso de construcción contiene un grupo de planos de estructura realizados por Viera y Mondino en donde se plantea utilizar la medianera para colocar cuatro pilares y de esa forma eliminar las pantallas que definen el cuarto dormitorio. Entre estos documentos existe una planilla de pilares en donde se detallan los hierros de estos pilares, lo cual da indicios de que la estructura “asimétrica” pudo ser una posibilidad real.

### 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.

En nivel del piso del 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, que en planta baja continúan su recorrido en forma vertical, dentro de las envolventes elípticas de chapa.



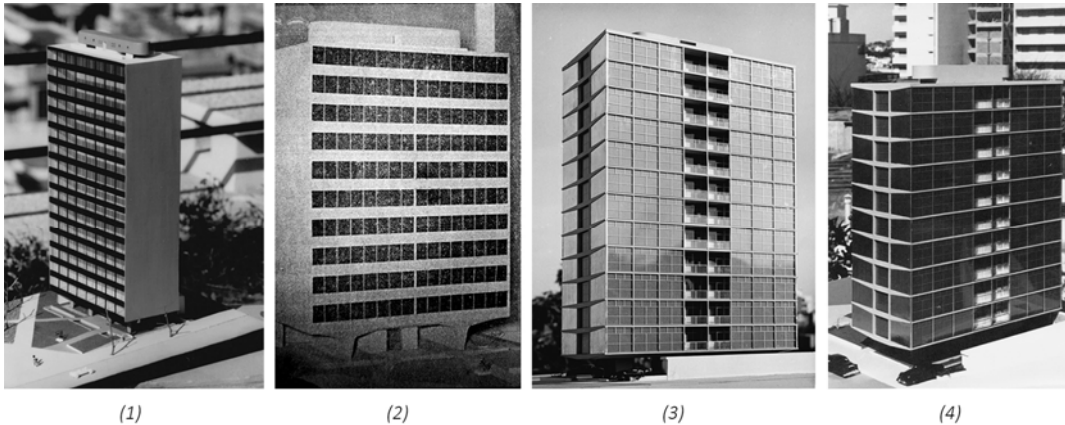
En la azotea se conforma un solo volumen de bordes curvos que reúne los tanques de agua, la sala de máquinas y la salida a la azotea. En el perímetro de la azotea una baranda retirada del plomo de fachada se incorpora como protección, que sumada a un bajo pretil de borde resuelven la arista del prisma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



*Vista desde la azotea del edificio hacia el Sur*

### 3.7 Alturas 3

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



#### 1 1957. 17 niveles.

Este proyecto contiene la planta tipo original de tres dormitorios por unidad. La estructura pertenece a un proyecto del propio García Pardo en el que se destacan un par de pórticos múltiples de descarga en planta baja, continuando la idea registrada en el proyecto dos.<sup>9</sup> La altura se basa en una normativa especial de la época, que finalmente no se le otorgó.

#### 2 1958. 10 niveles.

El proyecto 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. La maqueta de este proyecto se presentó en una conferencia de prensa con motivo del lanzamiento del edificio, organizada por la empresa constructora “Villegas Berro, Cat Vaeza” quien en principio planeaba su construcción.

#### 3 1959. 12 niveles.

#### 4 1959-60. 10 niveles.

Estos dos proyectos son variantes del edificio con la propuesta estructural generada por Viera-Mondino. El primero de 12 niveles, pertenece a la solicitud planteada a la Intendencia, para exceder la altura en dos niveles y el segundo a lo que finalmente se le aprobaría y se construiría. La empresa constructora que finalmente ejecutará el edificio, será la empresa de Viera y Mondino, Viermond S.A.

<sup>9</sup> La sección de los pilares de estos pórticos se proyectan en sección romboidal, lo cual evidencia una clara voluntad de jerarquizar mediante la forma, la representatividad a nivel del acceso de estos elementos estructurales.

Estas cuatro variantes integran el permiso de construcción, en que se le hacen fuertes objeciones en cuanto a la generación de sombras en el entorno urbano inmediato, incluso se observa la posible generación de servidumbres aeronáuticas. García Pardo escribirá muchas páginas en respuesta a estas objeciones y presentará láminas con detallados 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>10</sup>

---

<sup>10</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

Las fachadas principales de este último proyecto (orientadas hacia el este y el oeste), se desarrollan en dos etapas proyectuales diferentes.

En la primera se proyectan aberturas corredizas entre cada módulo de 2.97 mts. sobre antepechos estructurales, planteando una solución parcial en cuanto a la protección del asoleamiento, en particular en la fachada oeste.

En la segunda etapa, el concepto estructural del edificio cambia y no es necesario contar con elementos estructurales como antepechos en el perímetro de la fachada, se diseña una solución similar a la expresada en el proyecto dos, y similar a la resolución de los módulos de fachada del edificio Gilpe y El Pilar. Capitalizando la experiencia generada en el edificio Gilpe, en esta instancia se especula que se debió decidir realizar los módulos de la fachada en carpintería de aluminio.

Iniciada esta segunda etapa, se dibuja una primera fachada en la que los módulos se resuelven de forma casi idéntica a los módulos del Gilpe. En el sector inferior dos paneles de vidrio fijo trabajan como antepechos. Sobre estos se montan dos hojas corredizas y en el tramo superior tres despiezos pequeños posibilitarán el funcionamiento de este sector como ventilación de invierno.

Se entiende que la leve diferencia en la división del sector superior en tres módulos en vez de cuatro, parte de conservar la vibración, en la textura de la fachada lograda en el segundo proyecto al organizar en forma trabada las tres bandas horizontales de composición, en la zona de dormitorios.

Esta versión se abandonará y se sustituirá por la versión que finalmente se ejecuta, (la cual no se encuentra documentada). El despiezo final se organiza con un sector inferior de vidrios fijos tipo antepechos, y sobre estos se coloca un gran panel de vidrio fijo (de aproximadamente 2/3 del ancho total del módulo) y una abertura pivotante, que abre hacia el exterior.

Cabe preguntarse, cual fue la intención proyectual que guió el diseño de este despiezo, considerando que en la mayoría de los edificios de la época con las mismas características, la resolución de estos planos se simplifica con la utilización de aberturas corredizas, del ancho del módulo.

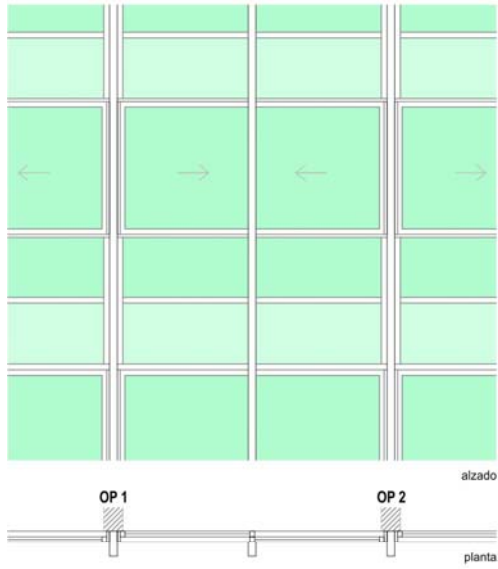
La primera respuesta puede encontrarse en la forma en como están conectadas estas aberturas. Dentro del módulo base el paño fijo se conecta a la abertura pivotante, mediante un tubular de aluminio, similar al tubular que se coloca en el eje de cada módulo. Este tubular colocado a 2/3, 1/3 del módulo, ofrece una posibilidad más, de encuentro con la fachada para 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 no dejar espacios entre la cabeza 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 decisión de que prioriza el dinamismo de la composición exterior de fachada. En cuanto a la hoja móvil que pivotea hacia afuera (lo cual representa un problema frente a fuertes vientos) no tiene otra opción ya que la inclinación del cielorraso le impide batir hacia adentro.

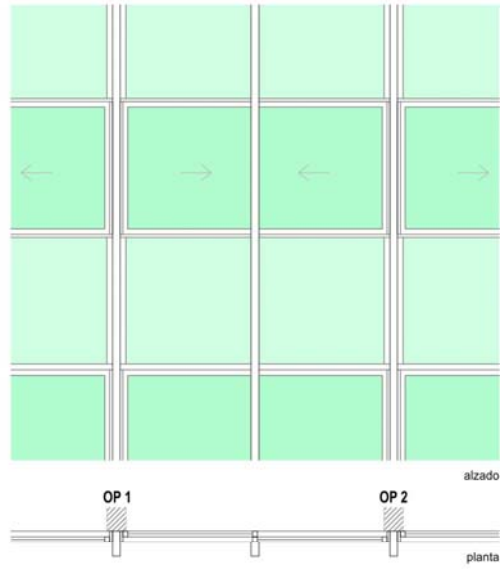
Cabe la comparación con la resolución empleada en los edificios Panamericano y Ciudadela de Raúl Sicheo de la misma época. En estos, la preocupación por resolver este detalle no está presente, y se asume que en algunos casos un tabique interior de una unidad, puede llegar al medio de módulos de aberturas corredizas, sin que exista un cierre hermético entre espacios.

CIUADELA

Ambientes principales / Fachada Este

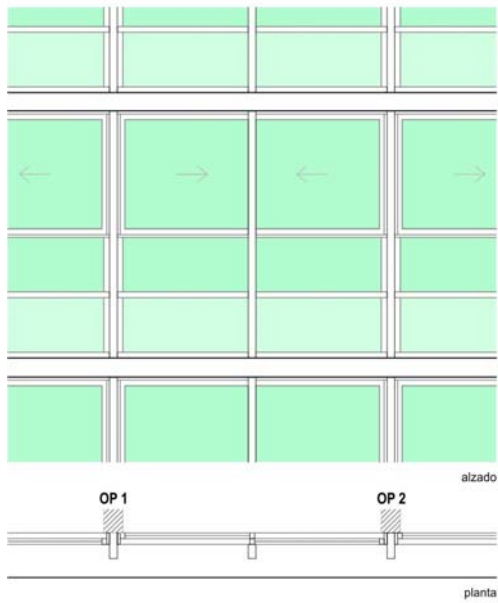


Cocinas / Fachada Este  
Cocinas y ambientes principales / Fachada Oeste

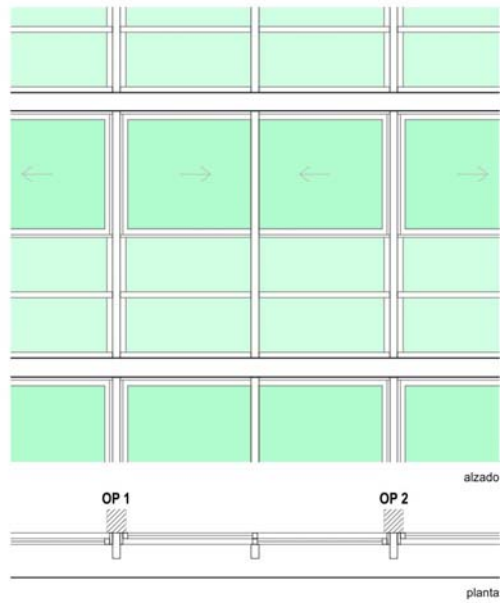


PANAMERICANO

Estar + dormitorios / Fachada Este  
Estar / Fachada Oeste



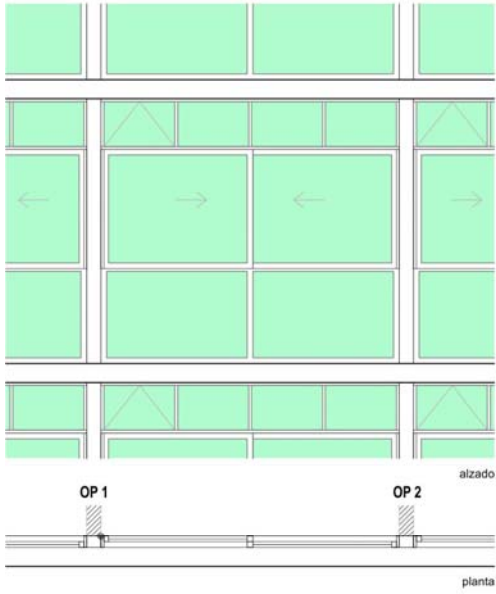
Dormitorios de servicio + terrazas de servicio / Fachada Oeste



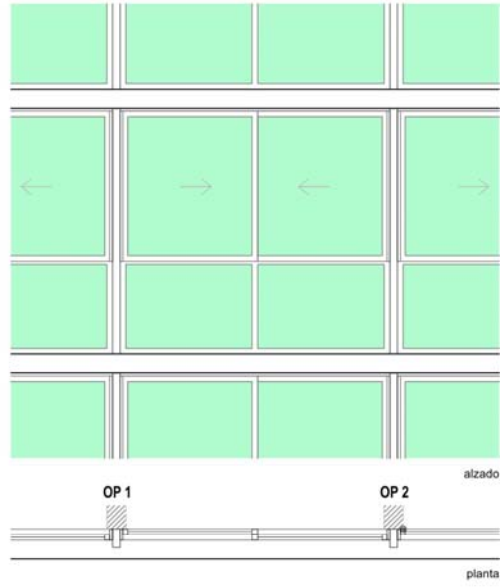
REFERENCIAS:	<span style="display:inline-block; width:10px; height:10px; background-color:#c8e6c9; border:1px solid #000;"></span> vidrio
	<span style="display:inline-block; width:10px; height:10px; background-color:#e0e0e0; border:1px solid #000;"></span> vidrio + estructura ó mampostería



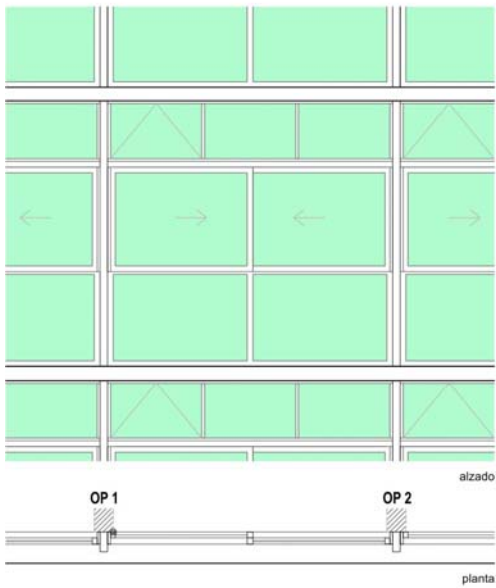
EL GILPE



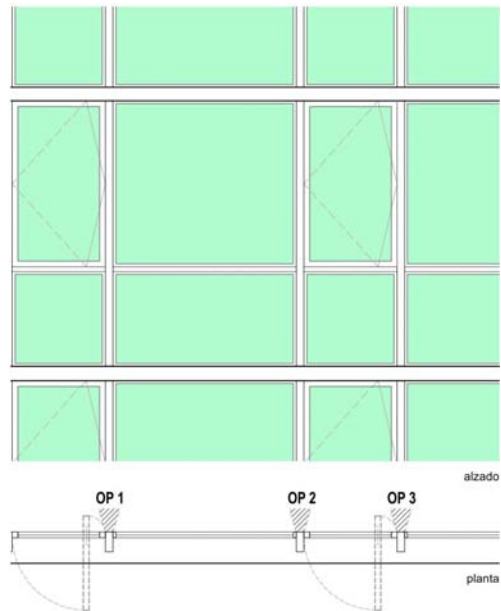
EL PILAR



POSITANO 1



POSITANO DEFINITIVO



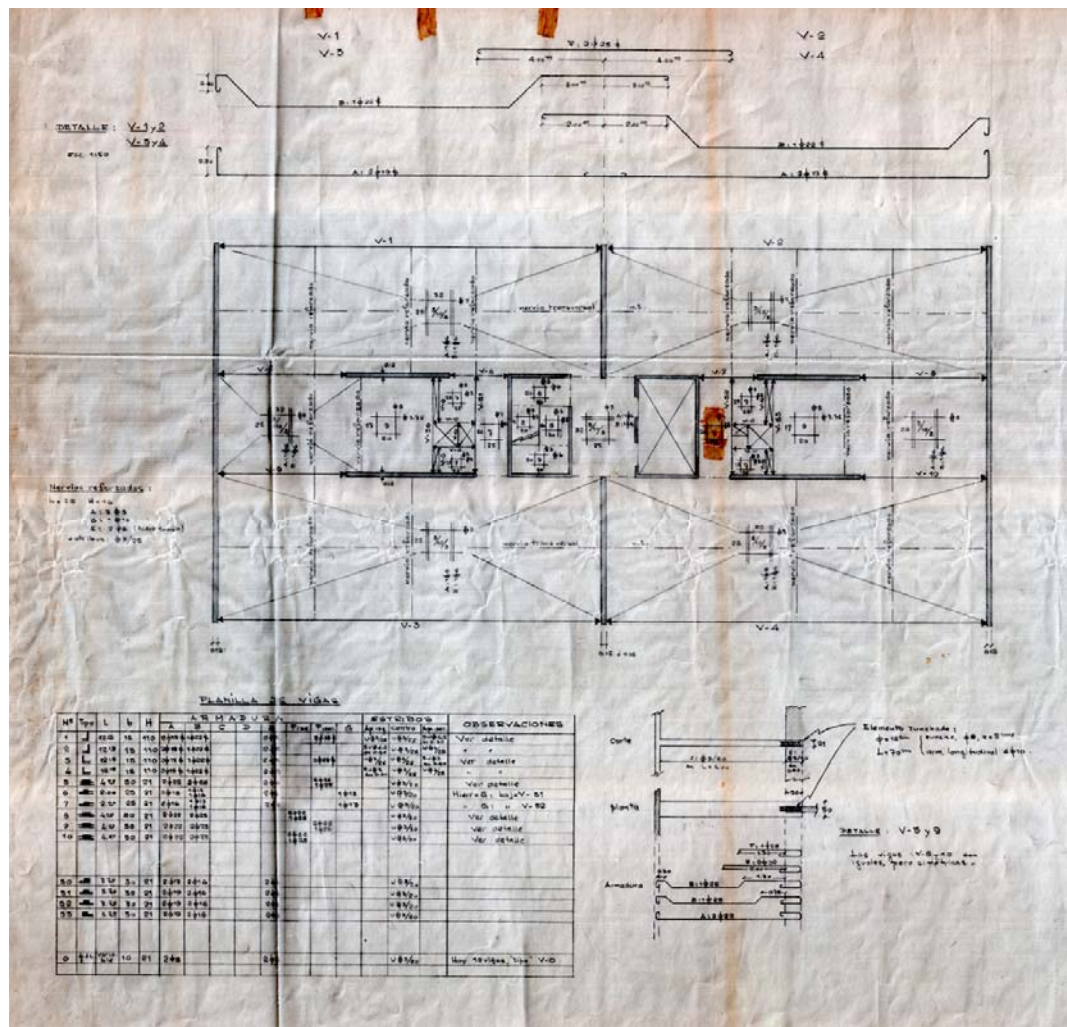
REFERENCIAS:	<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #90EE90; border: 1px solid black;"></span> vidrio
	<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #90EE90; border: 1px solid black; border-style: dashed;"></span> vidrio + estructura ó mampostería

### 3.9 Estructura 3

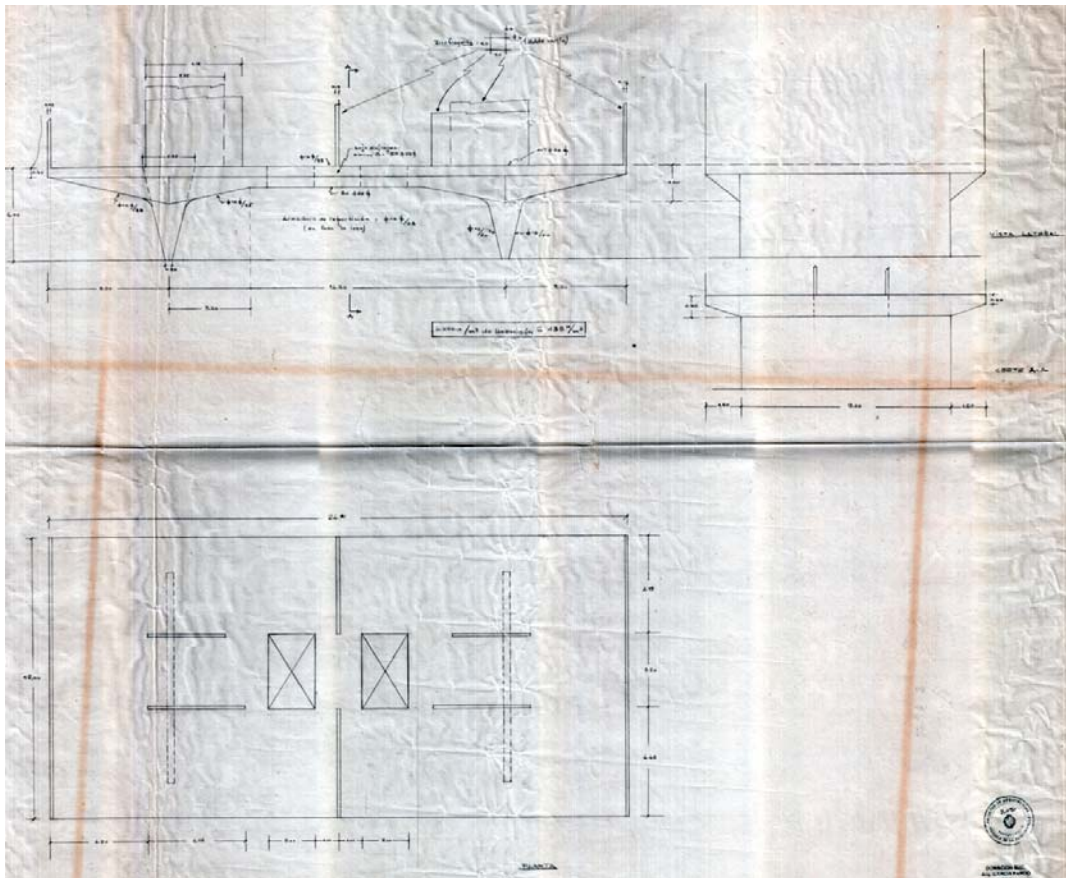
El diseño de la estructura del edificio, es un punto de particular intensidad en el proceso de proyecto. El concepto parte de un esquema estructural diseñado por el propio García Pardo, para la versión de 17 niveles. Además aquí es donde surgen las interrogantes más grandes o más difíciles de explicar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

#### Dieste – Montañez 1958

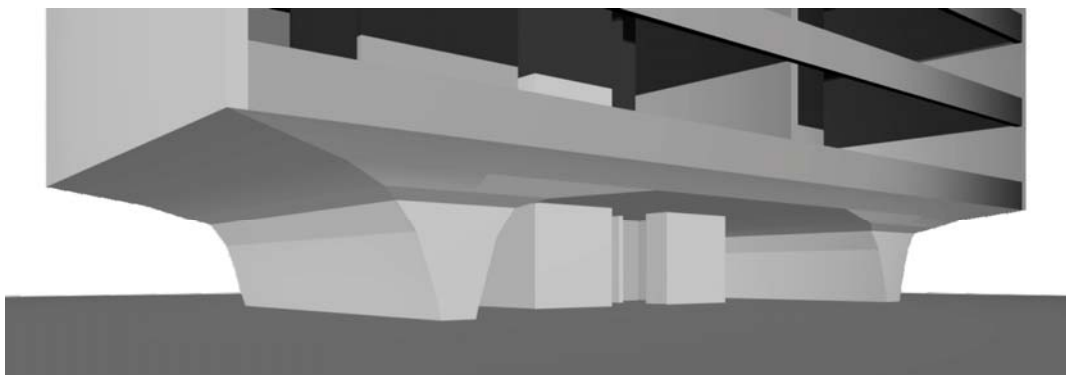
Luego del proyecto inicial de García Pardo el estudio Dieste-Montañez diseñan una propuesta estructural que se basa en principio similar. Las cargas de las losas se recogen perimetralmente y bajan a través de pantallas ubicadas en los testeros, muros divisorios de unidades, circulaciones verticales y en los muros perpendiculares a los testeros de los baños.



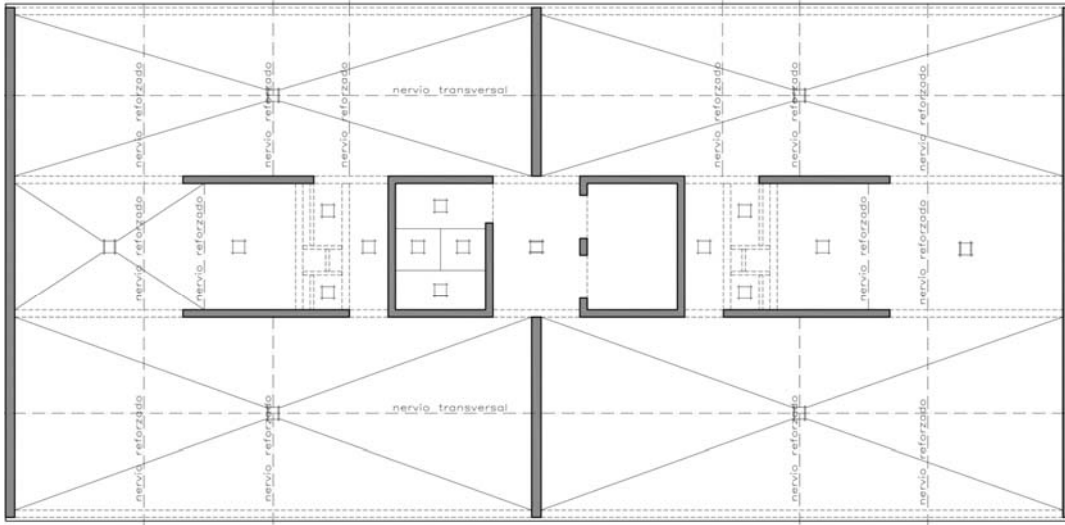
Sobre la planta baja una “losa de descarga” de geometría compleja realizaría la transición hacia dos pantallas de sección trapezoidal en ambas direcciones que canalizarían junto con las circulaciones verticales todas las cargas del edificio.



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



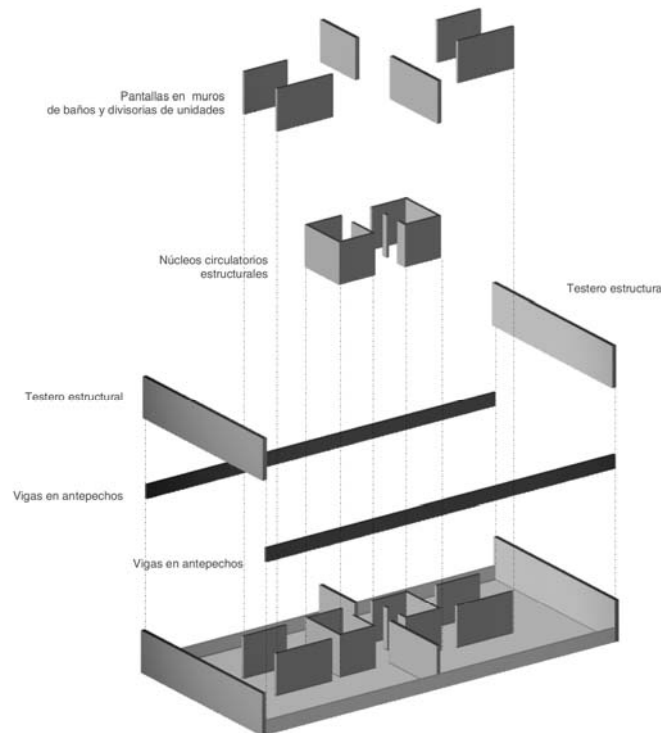
Vista de la Planta Baja. Proyecto Dieste - Montañez



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 baños.

La maqueta del edificio con este proyecto estructural será presentada en la **conferencia de prensa** en donde se lanzará oficialmente el proyecto.

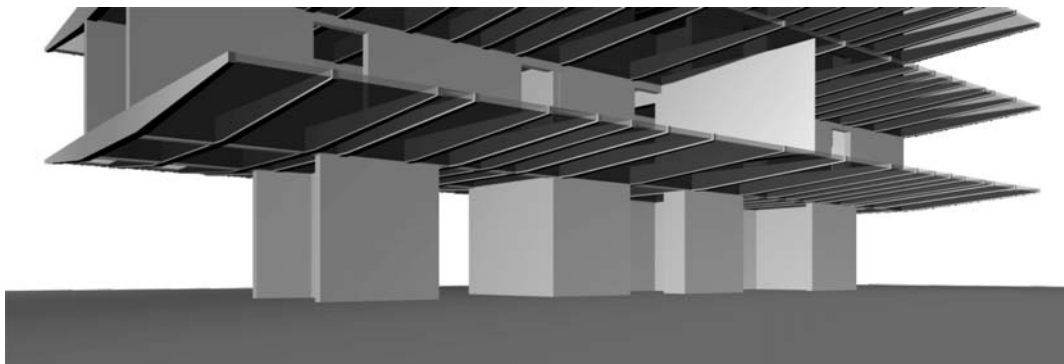
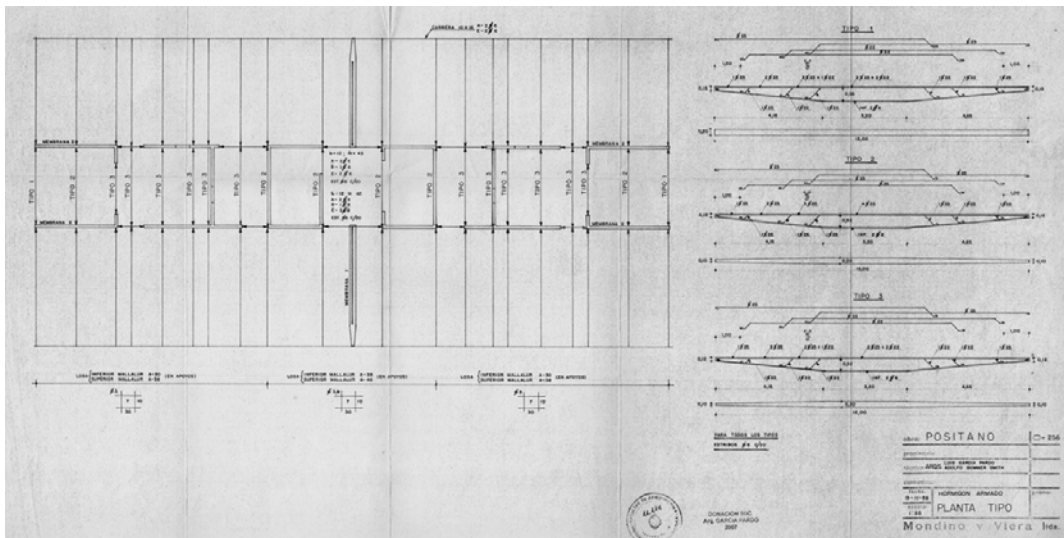


Componentes estructurales de Planta Tipo. Proyecto Dieste - Montañez

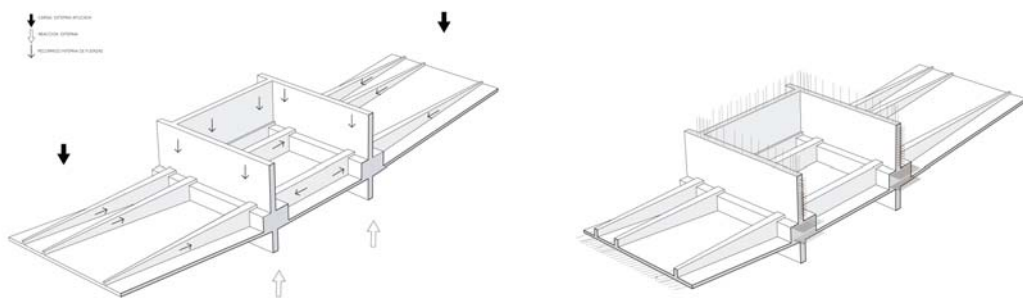
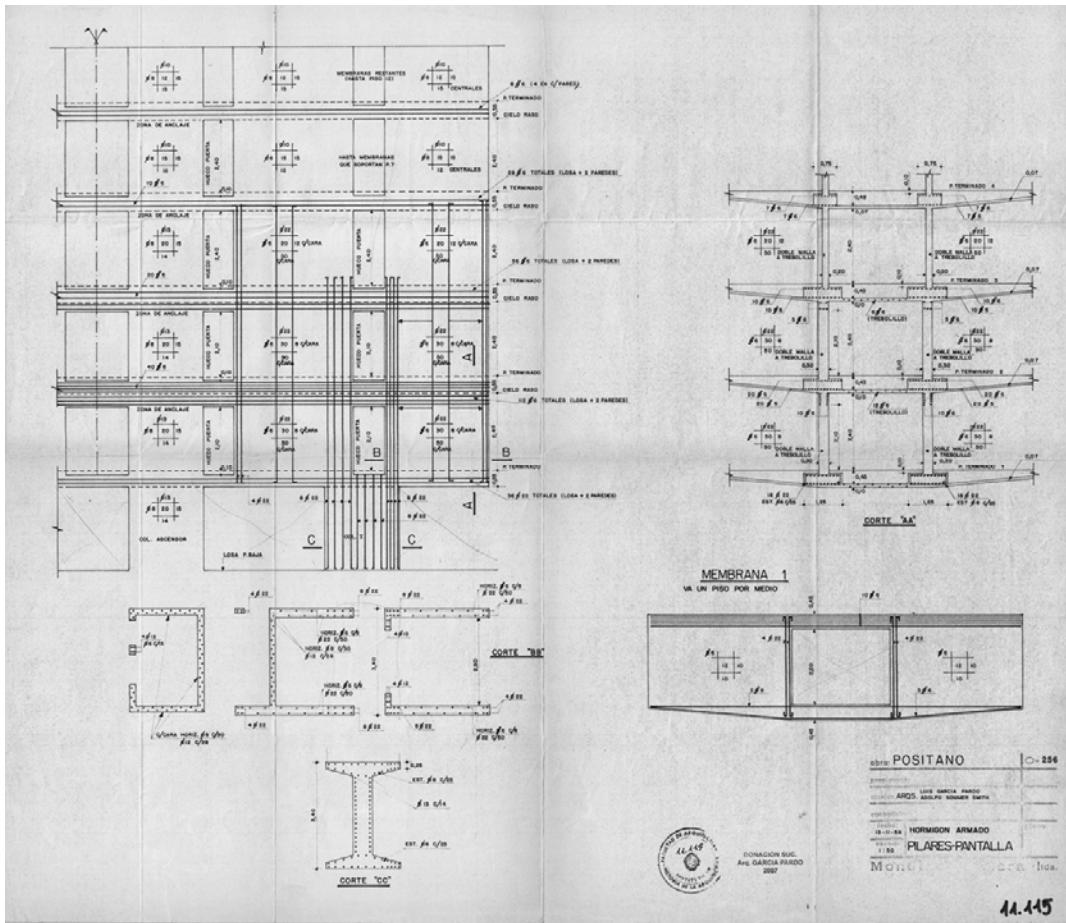
## Viera – Mondino 1959

Este proyecto de estructura se realiza un año después del proyecto de Dieste – Montañez. Ha sido una gran interrogante encontrar el motivo del cambio. En base a los conversado con el Ing. Agorio responsable del cálculo del proyecto de Dieste-Montañez, la figura de Viera habría incidido en este cambio, ya que “entusiasmó a García Pardo con la idea de realizar la obra en hormigón pre comprimido”. Viera realizó el cálculo de estructura final que permitió la construcción del edificio y además fue su empresa Viermond S.A. quién lo construyó.

La propuesta, difería conceptualmente de la anterior en que las descargas de las losas no se recogían perimetralmente, sino que se recogían en el núcleo de la planta. Esto permitió liberar las fachadas principales de antepechos, pero obligó a perforar los testeros, para poder dar luz y ventilación a una cuarta habitación, generada por las altas vigas que sustentan las losas. Lo cual generará un gran conflicto en el caso del testero incluido en la medianera, situación que dejará sin iluminación ni ventilación a las habitaciones de los tres primeros pisos. Este proyecto permitió también reducir en planta baja la amplitud de los cuatro “pilares” de descarga, potenciando la sensación de levedad del volumen, sobre el jardín de acceso.



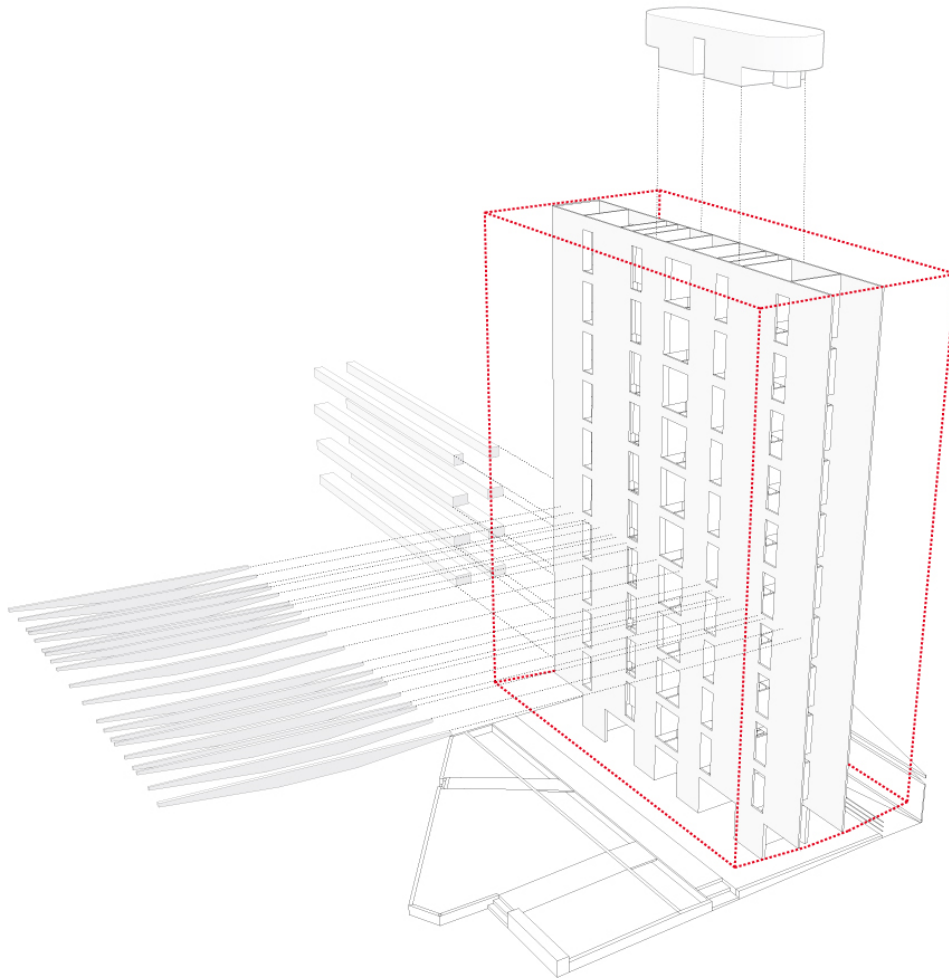
Vista de la Planta Baja. Proyecto Viera - Mondino



Esquema de funcionamiento de los elementos básicos

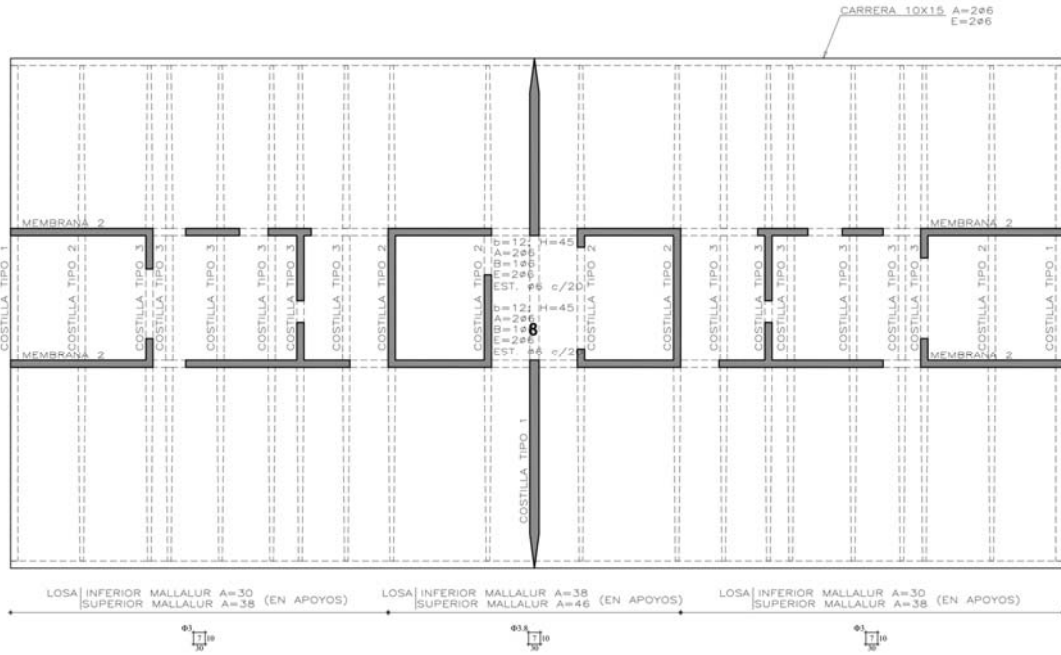
En cada nivel un grupo de costillas de 12.00 mts. de largo mensulan desde las dos vigas principales transmitiendo la carga de los niveles. La proximidad entre costillas es tal que la losa tiene un espesor de 7 cm. y su armadura se realiza con mallalur. Sobre estas costillas se colocarán losetas prefabricadas que recibirán los pavimentos de terminación de las unidades.

Las dos grandes pantallas a su vez mensulan en sus bordes. Las mismas se encuentran perforadas en todos los niveles para permitir la comunicación interna en las unidades, pero invalidan la posibilidad de armar espacios en torno al núcleo de servicios de forma variable. En los primeros niveles, se colocan refuerzos a nivel de los dinteles en la zona del pliegue 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>11</sup>



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

<sup>11</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.



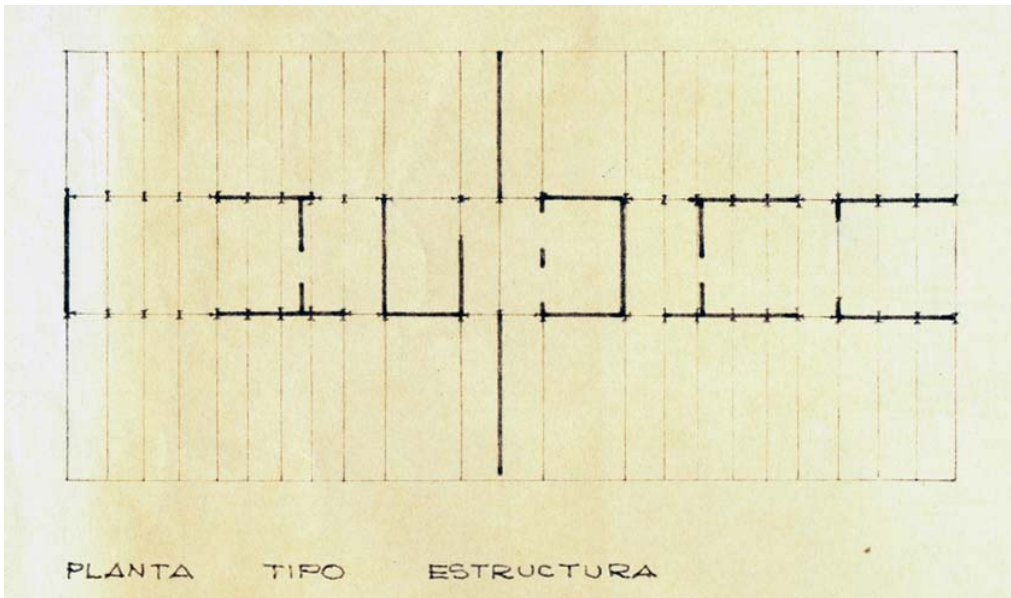
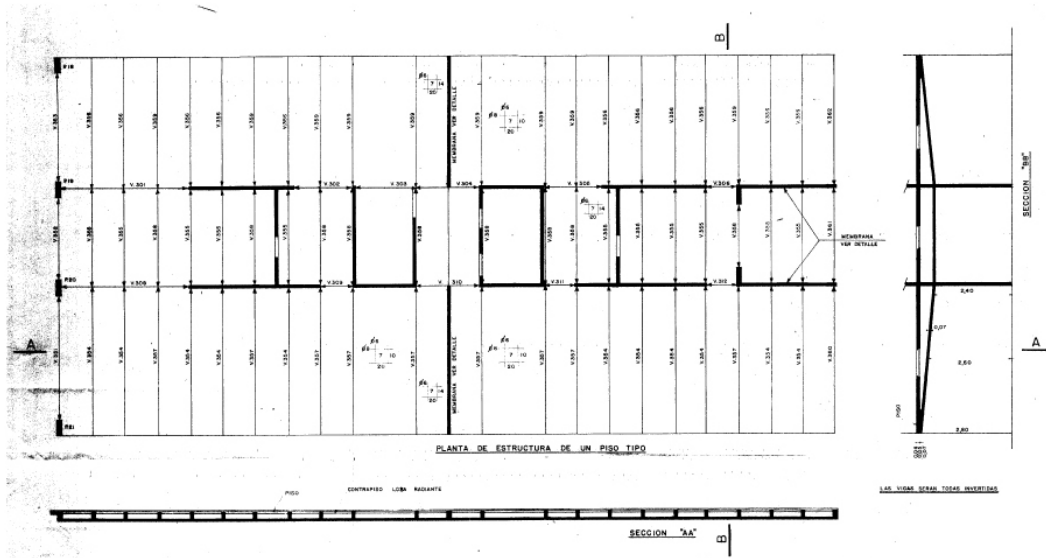
Planta Tipo de estructura. Proyecto Viera - Mondino



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

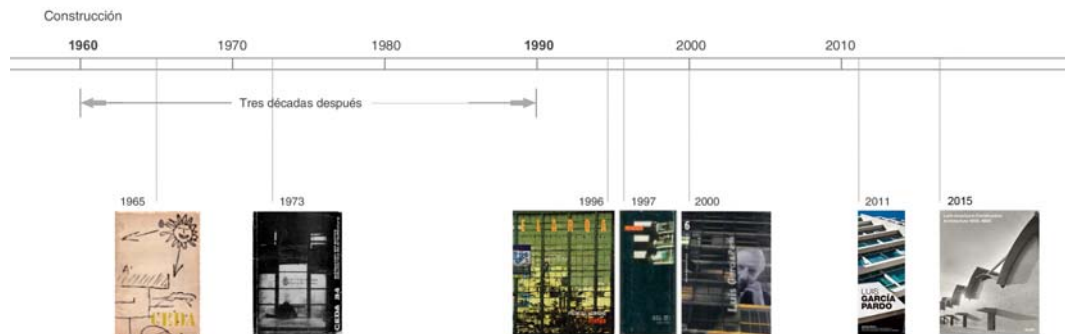


Existe en el expediente del permiso de construcción y en un gráfico del archivo una versión “asimétrica” de la estructura. Esta versión registra el problema de la medianera, y en sus dos variantes la utiliza para descender cargas. De esta forma el testero medianero no se perforaría, y en estas unidades se podría configurar 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



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

Una primera etapa, ubicada en los años posteriores a su construcción, en donde solo dos números de la revista del Centro de Estudiantes registran elementos del edificio, de forma muy breve y parcial. Serán los números **29** de 1965 y **34** de 1973.

La segunda etapa comienza a mediados de la década de los años noventa. Aquí la que 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 publica 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 publica la misma información sobre el edificio en formato reducido. En el año 2000 se publica la monografía sobre García Pardo, en donde además de publicar el edificio como obra en un formato muy parecido 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 de la exposición “Luis García Pardo”, llevada adelante por el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Esta exposición se realizó a partir de un intenso trabajo realizado por el instituto sobre material original donado a la Facultad por la familia del arquitecto en el año 2007, luego de su muerte en el año 2006.

En el año 2015 la exposición “Latin America in Construction. Architecture 1955-1980” organizada por el MoMA de Nueva York selecciona el edificio Positano dentro de un grupo de 16 obras nacionales.



#### 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. Hector Iglesias Cháves - 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

En la entrevista que le realizan los estudiantes, a partir de la planta baja de El Positano García Pardo explica cómo entiende la relación entre las artes plásticas y la arquitectura, su voluntad de generar polémica en el medio local y su distanciamiento 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, por qué 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 donde comienza la arquitectura y donde 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>1</sup>*

<sup>1</sup> Párrafos extraídos de la página 31. La entrevista comienza en la página 30 y finaliza en la página 32

Resulta de interés notar que tanto El Pilar como El Positano, se finalizaron aproximadamente entre tres y cuatro años antes de la realización de esta entrevista en la que 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 del mismo, 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*. Los primeros años de la década de los 60' son años fermentales para la comunidad arquitectónica mundial. Con los CIAM disueltos en 1959 se produce un distanciamiento general de la 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 entro de la arquitectura orgánica dándole más importancia 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>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Párrafo extraído de la página 31.



### 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 Diaz

**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 Jose 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”.

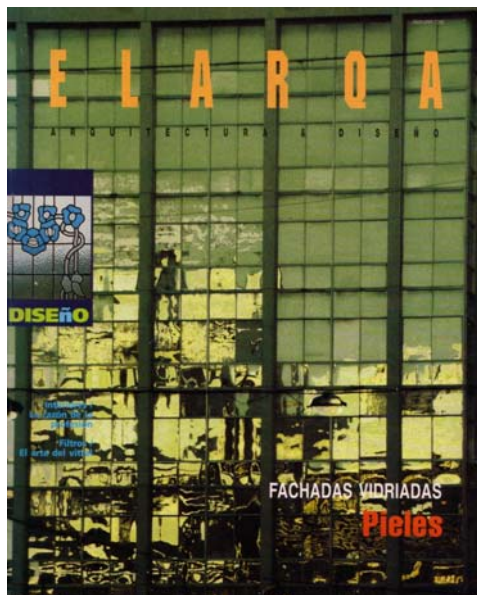
En él desarrollan un análisis en torno a la problemática arquitectónico-habitacional del Uruguay de aquel momento. El artículo se divide en capítulos acompañados por gráficos e imágenes de distintos edificios nacionales. En las distintas páginas se referencian los datos de las obras fotografiadas, y en algunos casos aparecen escritos una especie de juicios cortos, 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>3</sup>**

Aunque de forma breve, es la primera vez que desde la crítica 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 tan 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 en definitiva de ideología al edificio y a su autor, quien en ese mismo año emigra a Brasil, donde trabajará 10 años.

<sup>3</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 de vidrio. Las obras elegidas, se encuentran realizadas en la segunda mitad del siglo veinte. Todas las obras se encuentran ubicadas en Montevideo salvo el edificio de Consorcio Vida ubicado 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 la planta tipo redibujadas. Un texto breve describe la obra, con alguna imprecisión en cuanto a cuales son “los únicos 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 Viera como calculista de la estructura del edificio.

García Pardo en el artículo *“El vidrio como piel en arquitectura”* 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 la experiencia de realizar vidrios dobles de fabricación nacional, tanto para el edificio El Pilar como para El Positano.



### 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

Este tomo de la guía Elarqa, se publica un año después del número 19 de revista Elarqa. Se publican tres edificios de García Pardo en el sector Pocitos Norte.

El Positano se publica con una imagen de su fachada principal (tomada en años cercanos a la publicación de la guía) y la planta baja y la planta tipo redibujadas. (la planta tipo se publica espejada).

El texto que describe la obra tiene su origen en el texto del número 19 de la revista Elarqa, integrando algunas modificaciones.

Una de estas modificaciones aumenta el grado de imprecisión en relación a la conformación de la planta tipo, disolviendo el fuerte condicionamiento que impone la estructura sobre la libertad de armado de espacios.

*“ 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>4</sup>*

<sup>4</sup> Obra publicada en la página 68 de la guía.



### 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 por primera vez se escriben 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 sus obras de los medios académicos y culturales.

Se incluye también una larga entrevista mantenida con Julio Gaeta, allí el arquitecto se explaya sobre muchos temas y repasa aspectos generales y específicos de El Positano, vinculándolo con sus anhelos y convicciones.

El edificio es publicado con imágenes actuales y de época exteriores. Se publica la planta baja y la planta tipo redibujadas (se arrastra el mismo error de la guía, ya que la planta tipo se publica espejada). El texto descriptivo es una nueva reformulación de los textos anteriores. La imprecisión sobre la planta tipo se extiende un poco más 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>5</sup>

<sup>5</sup> Texto publicado en página 70.



2011\_

## Catálogo de la exposición “Luis García Pardo” I.H.A. Arq. Santiago Medero



### Contenidos

**Prólogo.** Arq. Gustavo Scheps

**Introducción** Arq. Liliana Carmona

#### Síntesis biográfica

**T 01 Lo doméstico**

**T 02 Integración de las artes 1950-1965**

**T 03 Piel y huesos**

**T 04 El Espacio**

**T 05 La forma de lo sacro**

**T 06 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.

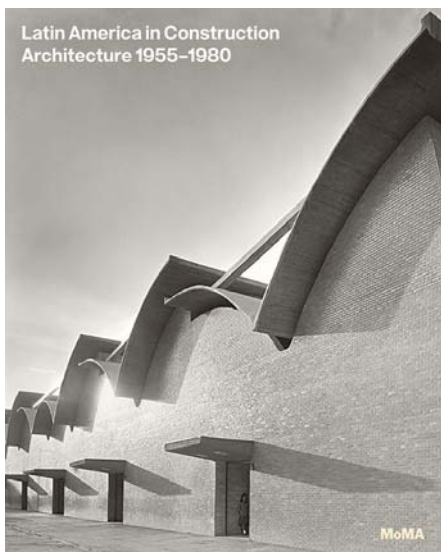
Tanto el catálogo como la exposición, dan a conocer sus obras a partir de un extenso acervo documental, brindando un amplio panorama sobre su producción y sobre sus preocupaciones. Algunos capítulo agrupan obras bajo alguna de sus preocupaciones dominantes.

El edificio El Positano es publicado en el capítulo **T 02 La integración de las artes 1950-1965**. Además de aportar datos sobre el edificio, se realiza en paralelo a la descripción procesos de interpretación parciales, que ayudan a comprender desde una distancia de más medio siglo, los principales postulados de la época y su vínculo con la producción de García Pardo.

De esta forma García Pardo queda validado desde la academia como uno de los arquitectos nacionales más importantes del Siglo XX.

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.  
Raul 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, Hector 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, una encuesta hito de la arquitectura moderna en América Latina. 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 Jorge Nudelman y Mary Mendez, fueron los integrantes del Comité asesor en Uruguay. Dentro del envío nacional en relación a la producción de vivienda colectiva junto al edificio Panamericano y Arcobaleno se encuentran El Pilar y El Positano.

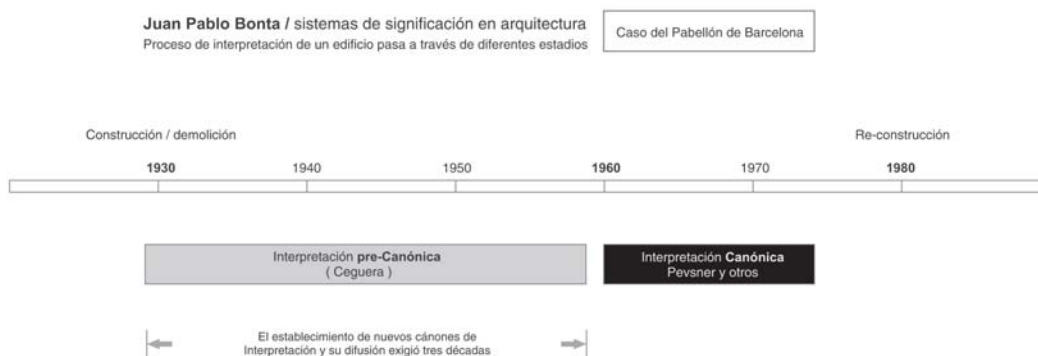
*“Uruguay fue bastante abierto a la experimentación modernista en los años 50’ y 60’. Hubo una fuerte tradición académica en la escuela de arquitectura de la Universidad de la República y una clientela de clase media culturalmente progresiva, que disfrutaba de un período de prosperidad económica. Muchos 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 metropolitana, 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>6</sup>*

<sup>6</sup> Texto del catálogo para dicha sección, escrito por José Francisco Liernur. Páginas 270 y 271. Traducción realizada por J.P. Tuja

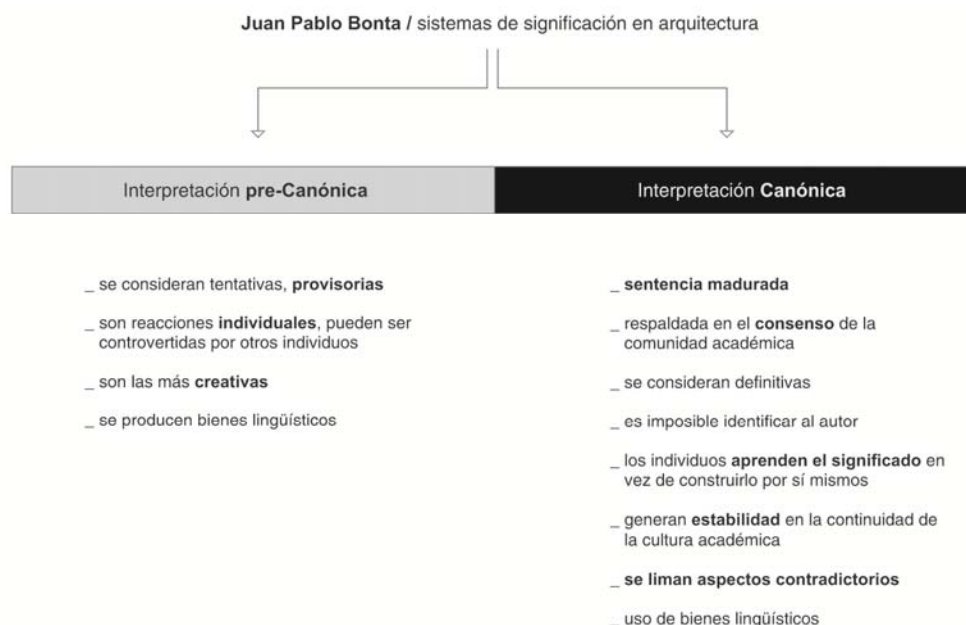
## Hipótesis de la generación de un canon.

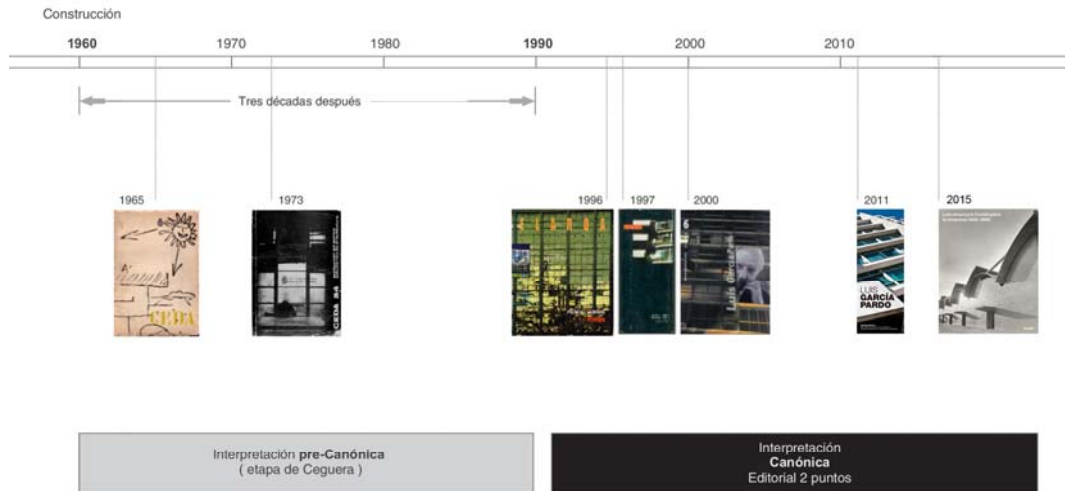
En el proceso de interpretación de El Positano se puede formular un paralelismo con la teoría de Juan Pablo Bonta desarrollada en su libro *“Procesos de significación en arquitectura”* sobre el proceso de generación de ejemplos canónicos para la comunidad arquitectónica.

En este libro se analiza el caso del pabellón de Barcelona de Mies Van de Rohe. Bonta argumenta que el pabellón en los treinta años posteriores a su construcción y demolición, no fue registrado por la crítica, que según el autor soslayó hasta al propio Mies. A este período de tiempo le llama estado pre-canónico o de “ceguera”. Luego en los 60’ a partir de la publicación de Pevsner de una imagen del pabellón tomada en 1930, se vuelve la mirada sobre el edificio y comienza el proceso de canonización, que culmina con la reconstrucción del edificio y con su consideración como ejemplo de la mejor arquitectura del siglo XX.



Bonta, explica que las razones para que ocurran este tipo de fenómenos son extremadamente complejas y “fascinantes” al mismo tiempo. Por lo que pasa a describir las características de estos procesos en relación al “medio ambiente” que propicia la generación de estos ejemplos canónicos.





En relación al caso del edificio Positano, se puede tomar una hipótesis similar. Identificando un primer estado de “Ceguera” pre-canónica relacionada con la primera etapa de interpretación situada entre los años 60’ y 90’. En el caso de El Positano quizás aumentada por el fracaso de los cerramientos vidriados y por la posible analogía entre la realidad material del edificio e ideología políticas en años de fuerte lucha política y social, incluso en el ámbito académico de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, que en esos años se habría convertido en un bastión de resistencia “anti-imperialista”.

A partir de los años 90’ fruto de las publicaciones de la editorial dos puntos se puede decir que comienza la etapa canónica del edificio, en vida de García Pardo. Con el paso de los años, la mirada cargada de ideología, se sustituye por una mirada técnica que reconoce en el edificio un “experimento” de indudable valor arquitectónico y urbanístico.<sup>7</sup> Se confirma que su inclusión en el grupo de obras canónicas nacionales obedece también a los motivos que señala Bonta, ya que implica la elaboración de una sentencia madurada, que implica la construcción de un consenso académico en el que se “liman” los aspectos contradictorios de la obra.

Diez años más tarde a partir del año 2011, con la exposición y el catálogo “Luis García Pardo” se consolida la figura del arquitecto como uno de los más importantes arquitectos nacionales del siglo XX, y el edificio Positano como una obra “canónica”. La inclusión del edificio en la selección realizada para integrar la exposición del MoMA, “Latin America in Construction Architecture 1955-1980” confirma condición como obra “canónica” a nivel global.

<sup>7</sup> Resulta de interés notar, que en ninguna de las publicaciones se menciona la particularidad que presentan las **aberturas** ubicadas en el testero norte, **sobre la medianera del predio**. Tomando como válida la hipótesis de Bonta, este aspecto será una característica contradictoria de la obra que quedará saldada, al momento de convertirse en una obra “canónica”.

## 5. Entrevistas

En el transcurso del trabajo se modificó y se amplió la lista de entrevistados, en función de poder tener un espectro de visión sobre el caso de estudio, lo más amplio posible. Finalmente todas las entrevistas se realizaron de forma presencial. Se grabó el audio de las mismas y se transcribieron las respuestas de los entrevistados de forma fiel, para no perder la esencia de sus personalidades.

Lista de entrevistados:

- \_ E/01      Arq. Mariano Arana**  
18 de Agosto de 2014
  
- \_ E/02      Ing. Agr. Pablo Ross**  
26 de Agosto de 2014
  
- \_ E/03      Dr. Arq. William Rey**  
30 de setiembre de 2014
  
- \_ E/04      Arq. Santiago Mederos**  
7 de Noviembre de 2014
  
- \_ E/05      Dr. Arq. Julio Gaeta**  
11 de Noviembre de 2014
  
- \_ E/06      Dr. Arq. Roberto Fernández**  
21 de Noviembre de 2014

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/01</b>
Entrevistado:	<b>Arq. Mariano Arana</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja + Bach. Lucía Leal	
Formato:	Presencial	
Fecha:	Lunes 18 de Agosto de 2014 / 14:00 hs	
Lugar:	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 - 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 mencionen este aspecto del proyecto son difíciles de encontrar.**

MARIANO ARANA- Sí, sí. Leonel Viera era 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 que él no ganó, aunque era una cosa muy atractiva, para hacer las gradas. Entonces él 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 a manera de embudo con un hueco en el medio? Pero otra persona le ganó en el concurso, por motivos que no conozco.

En cuanto al proyecto de estructura de Dieste, no lo sabía, nunca me habló Dieste de este proyecto, y mirá que éramos cercanos, lo conocí muchísimo y lo admiré locamente, y nunca me habló de ese edificio. Me habló sí del 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 - Dieste hace pilotajes cuando trabaja para Viermond (la empresa consultora de Viera y Mondino) El desarrollo de los hechos se vuelve confuso. Primeramente aparece el proyecto de Dieste para el Positano, en donde la estructura le otorga a la planta tipo la flexibilidad que describía García Pardo. Luego se construye el proyecto de Viera, que no resuelve la idea general de planta que expresaba García Pardo.**

MA- Entonces lo interesante sería saber ¿por qué se dio ese cambio, quizás se dio algún lio, alguna desinteligencia empresarial?

En las conversaciones que tuve con García Pardo no recuerdo haber hablado sobre este tema, ni con Viera que también era un chisporroteo de ideas.

**JPT – En el cambio de proyecto de estructura modificó la concepción estructural general del edificio. Es por esa razón que surgen las ventanas en los testeros, que al llegar a la medianera produce una situación particular.**

**La estructura se prolonga hasta el testero y es allí que surge la ventana, como única alternativa de ventilación e iluminación de este espacio.**

MA- Que raro. Ahora me doy cuenta<sup>1</sup> Además García Pardo era sumamente detallista y formalmente muy preciso, uno de los edificios que me parece menos esquemáticos y muy rico y se mantiene bárbaro es el edificio Gilpe en Avda. Brasil.

MA- Pero que disparate! Es una situación un poco irregular, salvo que los propietarios del Erwy hayan hecho algún contrato para permitirle esto a García Pardo. No se pueden realizar este tipo de cosas sin autorización previa y con condiciones especiales (de compensaciones económicas o con revisiones necesarias).

**JPT- Allí comienza una discusión en paralelo interesante, el bloque moderno desembarca en la ciudad, de vocación exenta, se inserta en el tejido existente.**

MA- A García Pardo le importaba mucho eso. Por más de que en Av. Brasil no hay esa pureza tan absolutamente geométrica, elemental como sí la hay generalmente en Sichero.

Pero de esto la verdad que son ustedes los que me informan a mí. Y 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 crítica brevemente un amplio espectro de obras algunas de Sichero, García Pardo, etc. y cuando se refieren al Positano, la crítica se resume a “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, muy anterior) que es 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 con 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, no sé si fue el Ciudadela.

**JPT - Por el título de crítica se pensó que los cambios en el proyecto de la estructura habían llegado al ámbito de la facultad.**

---

<sup>1</sup> (Mostramos fotografías de la obra y del edificio finalizado)

MA- Bueno ustedes no conocieron a ninguno de los dos ni a Garabelli ni a Livni, unos tipos realmente excepcionales como adjuntos y como colaboradores, muy distintos; Garabelli un tipo ordenado, cuidadoso, puntilloso, buen expositor. Livni una especie de “buscapié” como decíamos... era una ebullición permanente. Un tipo inquietísimo, si hubiera sabido algo lo hubiéramos comentado como locos entre nosotros, casi seguramente.

Me acuerdo sí que también criticamos que con ese afán de pulcritud radical, del vidriado absoluto y total, me acuerdo que Garabelli (que además tenía una gran chispa...) cuando dábamos alguna clase con respecto a Mies, cuando emigra de Alemania al cerrar la Bauhaus que fue el último director en 1933 y va a Chicago, ahí se conecta con algunas familias de mucho poder adquisitivo y le encargan esa casita impecable, la Farnsworth, divina!, pero como siempre: bañitos en el medio y una cocinita que no es cocina, todo en un núcleo que se parece a la reproducción de la Escuela de Chicago (comprimir todo al mínimo y todo lo demás vidriado). O en el caso del bloque que él hace sobre el lago Michigan, allí también, totalmente vidriado. Yo estuve en los dos primeros y la verdad veías frente a frente, los dos edificios con una distancia que yo no sé si no era menor a la de una calle nuestra y los dormitorios de la misma manera, entonces se veía falta de intimidad muy notoria.

Y tanto es así que Garabelli para la Farnsworth house les decía que se la encargó una señora muy adinerada, que no se si no llegó a ser la amante... porque era un tipo muy particular... y decía Garabelli: y seguramente como está la casa esta le tenía que decir el marido a la señora: “ché vieja, podés salir del baño porque no hay nadie en la esquina”...

Divina!, Como divina es la facultad de arquitectura el Crown Hall, que estuvimos también, es deslumbrante! Pero yo digo ¿cómo funcionaría en el Uruguay? En el Uruguay no puede funcionar una cosa así. Sería un rumor tan ensordecedor aquello porque era un único espacio, más allá del basamento donde hay una cantidad de cosas depósitos y demás. Pero es notable, notable, pero claro a costa de esa pureza impecable. Yo creo que en éstos edificios sucede algo parecido, porque no son escritorios esto son viviendas! No sé si ahora alguno de ellos se transformó, muchas de estos edificios prohíben poner otra cosa que no sea vivienda en ésta zona jerarquizada.

**JPT- Actualmente son todas viviendas y en general los propietarios están hace muchos años.**

MA- Por ejemplo yo, que vivo en un edificio en Agraciada y Bushental, un proyecto del '39 hecho por Muracciole y Gori Salvo, un edificio lindísimamente diseñado, uno de los poco premios que la Sociedad de Arquitectos otorgó. Yo entré, fíjate... hace más de 20 años, y se ve que hay un reglamento que prohíbe que haya otra cosa que no sea vivienda, porque mucha gente estuvo interesada en poner su estudio... y no pudieron.

Y lo mismo en el edificio el Pilar, el primer piso está ahí, casi lo tocás con la mano, entonces tiene que estar con una cortina permanente, no tiene ni brise soleil, que yo recuerde, no?

**JPT- No, sólo en la cocina tiene brise soleil, hacia Bvar. España.**

MA- Esta bastante ingeniosamente resuelto todo eso, lo reconozco, pero claro, desde el punto de vista de la utilización es complicado, y además que también pretendió que el edificio tuviera nada más que el pilar y el acceso, y después le pusieron un comercio, claro, en ese sitio imagínate!  
Y pierde un poco esa sensación de levedad producto de solamente una columna.

**JPT- Incluso el comercio, que ocupa la planta baja, colocó un cartel que va desde el piso a la losa y da la sensación de soportar el edificio...**

MA- Sí, una maldad, una maldad! Lo mismo le hicieron a Dieste en la terminal de Salto.



**JPT- Finalmente ¿Cuál es tu 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 no sé qué es lo que van a buscar, no sé...

Porque la verdad, yo veo gente joven que está haciendo cosas muy sensibles, o veteranos que también. Pero ya quisiéramos nosotros tener obras de gente así, no?

Y yo creo que gente como García Pardo, aun cuando de pronto exagere en algunas cosas, contribuyó también a dignificar. Y las mejores obras de Pintos Risso!, que era notoriamente un especulador, y llegó a comprar sus propios edificios buenos para tirarlos y hacer una cosa más lucrativa peor, que lo llegó a hacer allá en Punta del Este.

Y bueno, yo quisiera que aparezca esa gente que es capaz de enriquecer las ciudades compactas o las ciudades menos compactas o balnearias.

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/02</b>
Entrevistado:	<b>Ing. Agrónomo Pablo Ross</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja	
Formato:	Presencial	
Fecha:	Martes 26 de Agosto de 2014 / 14:00 hs.	
Lugar:	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 varias los gráficos del primer proyecto.*

**JUAN PABLO TUJA - 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.**

**El comienzo del proyecto fue tuyo y luego el diseño final lo realizó Roberto Burle Marx.**

**¿Cómo transcurrió este proceso tan particular del diseño del jardín?**

PABLO ROSS- Bueno en el año '62 apareció por acá el paisajista Roberto Burle Marx. Vino con motivo de una exposición organizada por autoridades brasileñas sobre la labor de Burle Marx. La exposición también estuvo en Buenos Aires y después vino a Montevideo. Estuvo en noviembre – diciembre del '61 en Buenos Aires y luego en abril, hasta mayo en Montevideo, en el hall de la Facultad de Arquitectura.

En esa época yo era funcionario en el Instituto de Diseño, yo cuando ingresé a la Facultad de Arquitectura el instituto se llamaba "De estética y artes plásticas". En aquel tiempo el instituto era nuevo, el director era el Arq. Rubén Dufau, que fue director de taller. Yo lo 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 la Dirección de Espacios Públicos. Y entonces él daba clases formando a una muchachada y tenía becas financiadas por la Intendencia de Montevideo, etc, etc.

Se realizaba un curso de tres años al cabo del cual quedaban como funcionarios los 8 mejores estudiantes de esa formación de tres años. Quedaban con un cargo técnico del Servicio de la División de Espacios Públicos. Bueno ahí yo lo conocí a Dufau muy íntimamente, se preocupaba mucho de que sus alumnos fueran para adelante, estimulante de primera división, y entonces me invitó cuando se hizo cargo del "Instituto de estética y artes plásticas" me invitó a participar honorariamente (porque no tenían presupuesto) y yo estaba recién egresado de la Escuela Municipal de Jardinería. Mis antecedentes en lo relativo a la jardinería y a lo que podía después evolucionar en arquitectura paisajística era simplemente ser egresado de la Escuela de jardinería, que no era poco en aquel momento. Porque no había ningún lugar en donde se enseñara el tema en nuestro medio.

Dentro de ese contexto es que viene 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 la venida a esa exposición Páez Vilaró (el hermano del Artista), que también era plástico, pero que en fin, no era tan conocido.

Entonces allí cuando comencé a trabajar en el Instituto fue donde yo tomé contacto con García Pardo por primera vez. Sabía que tenía su taller allí, de anteproyecto.

**JPT- García Pardo, según los registros, tuvo un taller anteproyectos en la Facultad en el año 1952 y permaneció abierto solo un año.**

PR- Había tenido un taller, sí. Bueno, entonces con motivo de esa exposición, el lenguaje de Burle Marx era muy amplio pero entre lo que le interesaba a él, especialmente era el lenguaje de la naturaleza, el lenguaje de la plantas entre otros, que era lo que él podía manejar. Él manejaba plantas, manejaba rocas, manejaba cantos rodados, manejaba pavimentos (como en el diseño de las curvas de la vereda de Copacabana). Entonces, yo justo trabajaba en el Jardín Botánico, porque al egresar de la escuela de jardinería, como quedé entre los 8, uno de los lugares que había para trabajar de esos 8 lugares era el Jardín Botánico, y me mantuve siempre entre las plantas.

Entonces, cuando vieron que vino con unos cajones grandes como ese sofá, que serían mini contenedores, lleno de plantas, vivas! Claveles del aire, y de plantas de color. En fin, él era un colorista con las plantas también, así como su iniciación fue la pintura (hizo la escuela de bellas artes primero).

Él 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 súper cómodo conmigo, y hablábamos de plantas que yo sabía sus nombres técnicos y él también (porque el nombre científico es universal, y el nombre vulgar es local).

Las plantas estaban mustias de haber estado encajonadas en Bs As. Así que le propuse ir a consultarle a mi jefe dentro del Jardín Botánico para llevarlas todas en invernáculo al Jardín Botánico para exponerlas... Y ahí Pah! se le abrió el cielo, quedó encantado! Así que no quería ir a ningún lado si yo no iba con él. Porque a él lo movían, lo llevaban de aquí para allá, como a toda persona distinguida que se merece un trato de cierta consideración para sacar el provecho que la Facultad quería sacar también, porque dio 3 conferencias en el salón de actos de la Facultad.

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, porque no me daba nada, pero allá fuimos. Y ahí sí, fuimos en el auto (me acuerdo que llovía) Paez Vilaró, García Pardo, Burle Marx y yo. Estuvimos 2 – 3 días (vió jardines hasta que se cansó), todo me preguntaba, porque en cuanto a la flora hay poca coincidencia, hay algunas especies que las encontré también en Río y acá, pero 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. En fin era una ida con "bombos y platillos". Entonces ahí le fueron a mostrar el Positano, cuando volvimos, que estaba ya en las últimas (no se si estaba terminado o estaba por terminarse). Y ahí me enteré de que en realidad había trabajado muy cercanamente con Sommer Smith, un arquitecto.

Un edificio muy comentado en la facultad, porque era una cosa muy avanzada, en la arquitectura del año '62, también calculé que es más de medio siglo (en el 2012 sería medio siglo), que parece que no es nada, pero es un montón!

**JPT- Hace 50 años la ciudad de Montevideo era diferente**

PR- Sí, la ciudad evolucionó mucho más en los últimos 50 años del s.XX que en los primeros. Como todo, como la ciencia, como la tecnología, se disparó desde el '60 en adelante.

Entonces ahí fuimos a conocer el Positano, y tenía sin resolver el retiro ese 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.

Y a mí ya me habían pedido, porque yo como técnico en jardinería era de las pocas personas que podía hacer un proyecto de jardín, siempre que no fuera demasiado complejo, porque yo 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, perdóná pero teniendo a Burle Marx ahí..." pero por supuesto... que yo sepa no lo contrataron a Burle Marx para hacer el jardín (que yo sepa), fue una pierna de Burle Marx les hacía a ellos, que les hizo en ese sector (que ahora está con césped) unos dibujos curvilíneos, pero a su vez las curvas continuaban por prolongaciones rectilíneas y que tenían algunas cosas ortogonales y otras curvas... era a mano alzada, lo hizo ahí casi adelante mío.

**JPT- ¿Lo hizo en la misma obra?**

PR- Sí, sí, no lo terminó de hacer adelante mío pero empezó, algo así viste cuando se aproxima al tema y se conversa y que todavía no hay definiciones? ¿qué te parece esto así y así...? y porque los brasileños acostumbraban a tutearse, a acercarte rápidamente en el diálogo con un tuteo, que yo lo encuentro muy simpático eso. Burle Marx les hizo una planta rápida, muy proporcionada, el tipo era un crack! Muy proporcionada, con curvas interesantes,..., pero nada libre, sino una cosa con un cierto ritmo, y entonces ahí lo quisieron hacer. Pero había que construir todo muretes, delgaditos, 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- Si para que no se invadieran unas a las otras o no se desdibujara el proyecto en un par de años. Sino después viene un jardinero y lo modifica.

Era un gran conocedor de plantas! Todo lo que él imaginaba acá -señala imagen de maqueta del Parque Ibirapuera en Sao Paulo- era viable. Tal especie que iba a florecer así, tal especie que el follaje era purpúreo, tal especie que era gris o celeste... Y todo esto era realizable, lo que pasa es que si vos no lo definís, se pierde en muy poco tiempo.

**JPT- ¿Y él llega a ver el proyecto que tu habías hecho para el Positano?**

PR- Creo que sí. El proyectito había conformado a los arquitectos porque daba color.

**JPT- ¿Era el proyecto previo a la llegada de Burle Marx? ¿Se construiría?**

PR- Sí, si claro.

Es decir, él hizo el dibujo y dijo “acá quiero tal color” “ponga tal cosa...” Yo le decía lo que tenía que poner. Después salimos a miraras por ahí, a jardines. 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 no? Y bueno, entonces así fue también que se borró éste. O sea lo que hay ahora es el residuo de una cosa que hubo, que nunca preocupó demasiado a los propietarios, que general por bajar gastos comunes deciden “poner pasto” siempre por la opción más barata en desmedro de una realización de cierta calidad y de cierto “prestigio social”, que da tener una buena obra.

Como en Punta del Este, yo hice la jardinería de un edificio hecho por Gómez Platero y López Rey, y que tiene una escultura de Broglia.

Y 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 que podía vivir (porque hay que mirar las orientaciones, si tiene sombra, si no tiene sombra, si hay mucho viento,...) todas las condicionantes ambientales, hay que tenerlas en cuenta sino es efímero lo que tú haces, porque si no las condicionantes ambientales no le permiten vivir cómodamente y entonces el jardín se viene abajo. Hay que tener un afinamiento razonable para que lo que tu estas creando, tener una cierta certeza de que va a prosperar. Es la condición “sine qua non” para trabajar en jardinería fina.

**JPT- ¿Quizás el proceso fue en los años 1960 o 1961? ¿Se pone en contacto contigo?**

PR- Porque me conoció de la facultad.

**JPT- Los planos del proyecto original, están en el instituto de historia.**

PR- Sí, me los pidieron y se los regalé.

**JPT- Entonces el proyecto tiene varias etapas, y no avanza. Burle Marx desarrolla otro proyecto. ¿Tú quedás encargado de la ejecución cuando él se va?**

PR- Sí, sí, pero más o menos en el planito él ponía lo que iba allí porque yo le decía que podía ir tal cosa y él por suerte en el 100% estaba de acuerdo, con lo que yo le proponía. Porque yo lo interpreté con bastante puntería para que él no tuviera que andar buscando opciones. Entonces lo llevé a viveros donde él miraba...

**JPT- Iba viendo e iba chequeando...**

PR- Sí, “y aquello me gusta y aquella también puede ir...” se apuntaba los nombre que yo le daba y hacía un croquisito ahí de las plantitas, de las hojitas para recordarlos.

Me llamaba la atención porque yo no me acuerdo que hubiesen otros edificios que fueran todos vidriados, porque vistas entre la plancha de arriba y de abajo hay vidrios nomás y perfiles!

**JPT- Sí fue la misma época del Panamericano y del Ciudadela que fue muy concentrado en el tiempo y además a nivel internacional pasaba algo muy parecido.**

PR- Y acá hay unos escalones porque está es estanque. No sé si sigue estando el estanque.

**JPT- Si actualmente no tiene agua.**

PR: los estanques siempre mueren así. Habrás sentido hablar de Leandro Silva Delgado. Era un salteño que las primeras plantas las plantó conmigo en el jardín botánico. Hizo facultad de arquitectura pero no se recibió. Después consiguió una beca e hizo la escuela Bellas Artes en París, volvió y se hizo paisajista. Hizo el espacio libre del MNAV, tenías dos estanques y en el medio una fuente. Probablemente fuera más interesante lo que hizo él, que lo que hay ahora. Así terminó también el estanque de 18 de julio de la sucursal del BROU. Todos cegados.

El agua es un arma de dos filos. Puede dar aportes ornamentales interesantísimos, ya sea en movimiento o espejo. Pero hay un enemigo mortal que es el mantenimiento.

**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 rechazada en virtud de la propuesta de Burle Marx.

**JPT- ¿Tenían algún punto en común?**

PR- No, eran distintas. Pero tampoco llegaron a construirlo como era la de Burle Marx. Después Burle Marx vino otra vez, y Pintos Risso le pidió que hiciera un proyecto para un conjunto importantísimo en ese momento (1975-1980 aproximadamente) en Punta del Este que se llama Lincoln Center. En el cartel de obra, estaba grande como el nombre de Pintos Risso, el nombre de Burle Marx.

Además, te quiero señalar que en ese momento yo era un recién llegado. No creo que de haber reunido a los asesores no me hubiesen llamado. Y yo tampoco aspiraba a que me llamaran. Yo era egresado de la escuela de jardinería, todavía no me había recibido de agrónomo. Era un estudiante avanzado.

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

PR- Si hubiéramos estado en un boliche, iba a ser 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.

**JPT- Quizás alguien lo conserve?**

PR- Burle Marx era un tipo muy cotizado, muy reconocida su obra. Y no se quedó solo con la jardinería, ese fue el último paso evolutivo que dio en su carrera. Tenía la formación y ese "ángel" de artista que lo aplicó con acierto.

**JPT- ¿Cuándo finalizó el contacto con García Pardo, una vez terminado el trabajo del jardín del Positano?**

**¿Tú no te incorporaste al equipo de trabajo del estudio?**

PR- Si el mayor intercambio fue esa ida a Punta del Este, que estuvimos tres días y cómo íbamos en auto, charlábamos. No precisamente del Positano.

PR: Pocas veces me integraba al estudio de arquitectos. Mirábamos los planos, íbamos al lugar y después trabajamos junto con Cracco, mi mujer y mi socio. Lo que pasa es que acá no había proyectistas de jardinería o paisajismo. Lo que existían eran jardineros y viveristas. Pero habían algunos que se autotitulaban jardineros. Ser jardinero es una profesión muy respetable, si se entiende por lo que es. Acá de 100 que se llaman "jardineros", 85 son cortapastos. Entonces meten la pata. Nosotros éramos los únicos que estábamos capacitados: un agrónomo, que dominaba la parte verde y había hecho jardinería; y un arquitecto que dominaba la parte compositiva y de diseño. Armamos un equipo de mucha lógica. Como éramos los únicos, éramos los mejores.

En Punta del Este, un edificio no está terminado si no tiene la jardinería. Y si la jardinería es de calidad, mejor para el negocio.

**JPT- Nuestra ciudad no asimila aún la jardinería como en otras ciudades dónde el colorido es muy importante.**

PR: Ahora están poniendo más flores en los canteros centrales de los bulevares. Ahora, si es acertada la forma de los canteros, es discutible. Son actuaciones muy concretas. Porque hay mucho vandalismo también. El proyecto del espacio público tiene esa condición, hay cosas que no son viables por falta de educación.

De todas maneras, es estimulante.

**JPT- Existe una concepción de que el espacio público no importa, quizás se deba a que no hay una apropiación del espacio. Los arquitectos deberíamos incorporarlo como disciplina.**

PR- Si, porque la interdisciplinariedad es un camino que se está transitando bastante.

En el instituto de diseño están haciendo un curso para egresados sobre paisajismo. Pero no hay mucho rubro.

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/03</b>
Entrevistado:	<b>Dr. Arq. William Rey</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja	
Formato:	Presencial	
Fecha:	Martes 30 de setiembre de 2014 / 18:00 hs	
Lugar:	Café Havanna / 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- La investigación busca profundizar el proceso del proyecto del edificio Positano, y el proceso de interpretación. Se pone en crisis, la visión en la que los tres proyectos emblemáticos de la época (en cuanto a edificios de vivienda colectiva, el Gilpe, el Pilar y el Positano) se ven como proyectos, limpios, precisos, sin dudas... que “no podían ser de otra forma”**

WILLIAM REY- 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 “poiético”, 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 de una manera que por lo pronto yo, no me animaría. Sabemos que tanto en el caso del 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 del Pilar fue un edificio cuya propuesta estructural es de García Pardo y va a ser resuelta por Dieste. A Dieste no le terminaba de convencer del todo esta propuesta (según lo que me contó el propio García Pardo). Tiene un proceso constructivo medio terrible, porque queda como un año parado.

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 algunas cosas. Quizás ajustes con los calculistas. El Positano, por ejemplo, que tiene tiempos distintos, soluciones formales y altimétricas diferentes. El primer proyecto de la década del 50' era con más altura. Luego otro proyecto con menos altura, con una solución estructural distinta a la primera, extremadamente racional y bien pensada. 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 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) que se van afinando hacia el borde de pantallas acristaladas. Las vigas son invertidas. Después, con un prefabricado se resuelve el cierre entre viga y viga. Eso va a dar una resistencia muy grande utilizando cuatro puntos de apoyo.

**JPT- Si 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” en donde los usuarios tuviesen la posibilidad de armarlo a su gusto. La construcción de las dos pantallas de hormigón que recorren todo el edificio, hablan de una apuesta estructural muy fuerte.**

WR- Viera sabía de prefabricación. Quizás pudo haber un tema económico. De repente le resultaba más fácil armar la pieza de hormigón que colocar mampuestos. Me cuesta pensar eso.

**JPT - Igualmente la armadura de la pantalla es muy compleja.**

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. Si efectivamente en los planos aparecen como pantalla, imagínate el núcleo que hay que armar para rigidizar todo el edificio.

**JPT- 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 esto. ¿Qué destino le pone a estos los cales en el permiso? Porque si pone “depósito” se lo habilitan.

**JPT- El permiso también es complejo. Todos los planos del permiso están “anulados”, hasta que aparece la habilitación final. Es muy interesante porque hay varias cartas de García Pardo dirigidas al Servicio de contralor de la edificación de la Intendencia, ya que el permiso va siendo observado sistemáticamente y una de las discusiones es por la altura final del edificio por causar “servidumbre aeronáutica”. Él 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. El acá pone la estructura al servicio absoluto (y no necesariamente desde una solución que respete las economías o racionalidades) de solución una visual, espacial o formal que él quería.

La vez que entrevisté juntos a Sommer y a García Pardo, era clarísimo que el que llevaba la batuta era García Pardo.

**JPT- Si, 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. Entonces como la escalera estaba situada en el corazón de la planta, construye en la pared de la escalera lindera con las cocinas un paño de ladrillos de vidrio, y de esa manera iluminar la escalera a través de la cocina. Complementando esta solución con la promesa de incluir una cláusula en el reglamento de copropiedad que prohíbe a los propietarios de las 10 unidades norte, colocar objetos que obstaculicen el paso de luz. 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.**

WR- Eso es interesante, eso muestra una condición del arquitecto moderno, me hace acordar a la historia de Van de Velde que proyecta hasta las pantuflas. Casi que una vez terminada la obra sigue siendo omnipresente en la vida el espacio arquitectónico. Eso es un rasgo terrible del arquitecto moderno, pero interesante, porque de ahí sale un imaginario, una manera de ver la arquitectura. Yo creo que García Pardo era el más arriesgado y el más tozudo cuando tenía una idea en la cabeza.



**JPT- En el mismo sentido, la estructura estaba pensada para dos pisos más. El comienza la obra con una autorización pendiente de la Junta Departamental sobre la altura del edificio. García Pardo solicita una altura de 12 pisos, la Intendencia le autoriza 10 pisos y queda pendiente en la Junta la autorización de los últimos 2 niveles. Con lo cual para poder arrancar la obra hace un documento en el que se compromete a demoler los últimos dos pisos si la resolución de la Junta resulta negativa y si tarda más que el proceso de obra.**

WR- Ahí te lo muestra. Eso es de temerario total. Esas locuras eran así. Es increíble. Pienso en cómo no se cayó el Pilar. Estuvo un año parado en obra. Era muy católico, tenía una fe en Dios como poca gente debería tener. Porque realmente era impresionante.

Tenía una visión integral de la arquitectura, el mirar todo. Era profesor de acústica y de cosmografía. Es más, él tiene un mapa celeste hecho. Que sirve para ver el microcosmos y el macrocosmos al mismo tiempo la macro y la micro visión. Ese mapa celeste creo que lo hizo con otro astrónomo: Roubaud.<sup>2</sup>

La cuestión estética, formal, pesaba mucho. Había cierta búsqueda de belleza en cuestiones de razón. Yo 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>2</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 Cia. Libreros Editores.

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/04</b>
Entrevistado:	<b>Arq. Santiago Medero</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja + Bach. Paula Redondo	
Formato:	Presencial	
Fecha:	Viernes 7 de Noviembre de 2014 / 11:30 hs	
Lugar:	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- ¿Cómo empezó el trabajo con los archivos de García Pardo?**

SANTIAGO MEDERO- Cuando me integré al Instituto de Historia, en el año 2008, ya se había hecho la donación. García Pardo falleció en el 2006, así que la donación debe ser 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 etcétera. Era mucho trabajo: más de tres mil planos y numerosas carpetas y fotografías. Comenzamos el trabajo con Laura Cesio y luego se lo pasamos a 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, con qué material se contaba.

Luego de ese trabajo me dediqué a ingresar otra donación, la del arquitecto Ildefonso Aroztegui que conseguimos Laura Cesio y yo 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 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 de trabajar clasificando 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 es muy difícil de 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 sorprendentes, 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 él 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, todos sus proyectos comienzan a ser de ese tipo. ¿Por qué ese cambio? No lo tengo claro. No es sólo 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 confluía 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, etcétera) 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 EEUU?.**

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- Te parece que en ese primer viaje 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 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 que 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 una agregación de módulos que implican una forma diferente de proyectar, muy acorde con todas las discusiones de la década del sesenta 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 Amsterdam. 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 el 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 éste 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 ésta 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 César 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 sesenta. 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 si 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. Y 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 planteas 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 ésta 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, Ramiro Chaer me comentó que él veía en la estructura de Viera una solución diseñada por alguien que muchísimo conocimiento de cálculo y de construcción, que es capaz de darle una dimensión "artesanal", fuera de los 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- A García Pardo lo entrevistó William Rey, y comentó la sensación de que García Pardo 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 porqué en los archivos del permiso en la intendencia. Hay 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 que legalmente está prohibido. La relación con la astronomía, la geometría, o con la religión comienzan a ser importantes. Alguna condición por la que quizás la delimitación del padroneo sea circunstancial. Para el universo lo Norte-Sur es una orientación válida, el catastro no, ya que representa una condición efímera, precaria, por eso el edificio se alinea así.**

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 Bv. 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. Esta perspectiva –espero haberla comprendido correctamente- me la aportó la excelente conferencia que Jorge Gambini brindó hace poco en el Museo Nacional de Artes Visuales. En definitiva, lo que hacen García Pardo y Sommer no es cualquier edificio por tanto 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- Si, 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.

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/05</b>
Entrevistado:	<b>Dr. Arq. Julio Gaeta</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja + Bach. Paula Redondo	
Formato:	Presencial	
Fecha:	Martes 11 de Noviembre de 2014 / 9:00 hs.	
Lugar:	Hotel Cala di Volpe	

## 01/ Introducción

*Ex director 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-** En el año 2012 comienza un trabajo de investigación sobre el edificio Positano de los arquitectos García Pardo y Sommer Smith, que tuvo sus orígenes en otro trabajo más pequeño sobre los bloques modernos en Montevideo que incluía edificios de Sichero y de Pintos Risso. La monografía de Elarqa de García Pardo y algunos otros artículos de la editorial Dos Puntos, fueron una referencia muy fuerte. Le realizaste una entrevista muy extensa ¿Cómo lo conociste? ¿Qué relación tenías con él?

**JULIO GAETA-** 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 muchos 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 agarraba medio ido; 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. García Pardo, de las ocho, seguramente fue la mejor. Tuve contacto directo con él. Payseé Reyes y Lorente por ejemplo, eran libros que se 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, nosotros ahora tenemos nuestros archivos ordenados en carpetas (folders). Era la 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. Era un viejo muy istriónico.

Y me preguntaban: "¿De qué querés que hable?" Y yo les decía: "De todo. Arranque de joven." Me contaba de sus viajes con Sichero y de todas sus aventuras, de todo lo no arquitectónico.

Cuando se editó el número sobre fachadas vidriadas en Elarqa, que entrevistamos a Sichero, te dabas cuenta 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 valía. 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 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- ¿Esto lo decís en relación al 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 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.”

Yo en ese momento dije “¡Qué exageración!”. Pero siempre me quedó esa frase. Y te digo ahora que no es casualidad que salga este tema 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 consiente, 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- Hay una tema que ha estado surgiendo a lo largo de la investigación, que es 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.**

**Creo que puede haber algo más profundo, que tiene que ver con una modernidad en América Latina muy intensa y muy compartida. Personalmente me inclino a pensar que los modernos de Latinoamérica estaban mucho más conectados, y abiertos al intercambio de lo que nos parece a nosotros.**

JG- Totalmente. Y yo te diría que hasta México también. Capaz que la diferencia que yo veo es que muchos de los sudamericanos miraban más a Europa, y los arquitectos modernos mexicanos veía 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 de ahora, eran de otra manera, pero si 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, si creo que la conexión está y se pueden buscar esos hilos conductores, pero me parece que los 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: “Ésta es una planta de Mies, analícenla”. 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- Si, 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 el hacía entrar a los ingenieros con una cabeza muy brasileña. Si hablás con Mendes de 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 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 del 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- El proyecto estructural del Positano como del Pilar, los hizo el Ing. Agorio, que en esos momentos trabajada en el estudio de Dieste.**

**Incluso García Pardo siempre estuvo orgulloso de la estructura tensada de: el Pilar, pero Dieste y Agorio opinaban que la estructura se volvía caprichosa, al sostener dos veces las cargas.**

JG- Ok. ¿Pero estamos de acuerdo entonces que la concepción es de él?

**JPT- Si. Igualmente, García Pardo tenía en mente una solución estructural que no pudo concretar, y al final se decidió por el proyecto Viera, pagando costos muy altos, como lo son las habitaciones ciegas en los primeros pisos contra el Erwy School.**

JG- Capaz te decepciono, pero no lo tengo con esa profundidad de detalle. Yo te puedo opinar y aportar más sobre la concepción de la estructura. Nunca entre en detalle de ese tema con él. Capaz que hasta lo daba por obvio, porque él era muy orgulloso. Yo le preguntaba si él trabajaba con otros arquitectos, y él decía que más que nada lo hacía todo él. Nunca escuché un nombre de un colaborador. Y me parece que esa misma filosofía la tenía con sus asesores.

**JPT- Si, pero ahí también hay algunas concesiones ya que en el caso del Positano menciona con mucha precisión los artistas que intervinieron en el jardín de la planta baja. La tríada BCD (Burle Marx, Cabrera y Dinetto)**

JG- los artistas (Burle Marx, Cabrera) suman a algo que García Pardo tenía clarísimo: la integración de las artes plásticas a la arquitectura. Pero los otros le vienen a restar crédito. El proyecto estructural es de él, pero el cálculo lo hace otro. Lo que pasa es que en este caso eran dos ingenieros muy importantes: Viera y Dieste. Ellos tienen que ver en la historia de la arquitectura uruguaya.

**JPT- Cuando García Pardo fue corresponsal desde Uruguay de la revista francesa (Architecture d'aujourd'hui), hubo un número en donde se publicó el Cilindro. Por lo que Viera ya hacía proyectos destacados y además el artículo había pasado por las manos de García Pardo.**

JG- Mi explicación era que no nombraba del todo a los ingenieros porque sentía que los proyectos eran de él.

**JPT- Pasando a otro tema, en los archivos de la Intendencia, el permiso de construcción está plagado de observaciones. La estructura hace que haya en tres unidades un cuarto ciego y que se abra una ventana a la medianera. Tomando en cuenta otros aspectos de la vida de García Pardo, como director en un observatorio astronómico y como profesor de acondicionamiento acústico... ¿Puede existir una reflexión en cuanto a concebir los edificios como objetos de carácter cósmico, en donde importa más ejecutar una estructura simétrica precisa (orientada este – oeste), que la contingencia de la condición predial.**

JG- Pero, ¿no es una concepción radicalmente moderna esa?

**JPT- Si claro.**

JG- Él era muy puro. En muchas conversaciones con él, se rondaba en eso: qué era lo que él buscaba como arquitecto; si él se sentía como arquitecto moderno; qué tan amigable le era el medio. Y tuve la posibilidad de contraponerlos mucho a Sichero y García Pardo. Yo decía: "A mí con García Pardo me encanta hablar, de Sichero yo prefiero ir ver sus obras". Porque Sichero me parece que a veces actuaba como una persona puramente práctica. Él decía que si había que hacer el proyecto, ponía el tablero, dibujaba las horizontales y las verticales. Pero con horizontales y verticales solamente no se hace el lobby del Panamericano, no se hacen las columnas en V. Y me decía que después le ponía algo de poesía, pero que eso no importaba.

García Pardo sí era un moderno. Él era consciente de que estaba en un gran momento, de que sus piezas iban a marcar historia. Para Sichero fue una sorpresa que sus edificios fueran tan buenos.

**JPT- En una entrevista que le hace Beatriz Colomina a Koolhaas sobre las publicaciones de OMA, se menciona que Le Corbusier guardaba todo.<sup>3</sup> Sabía que en un momento, cuando se fuera para atrás, todo lo que había hecho se iba a leer como una pieza. Quizás García Pardo tenía una concepción**

---

<sup>3</sup> Revista El Croquis 134-135

Pág 352. **Beatriz Colomina.** *La arquitectura de las publicaciones.* (Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas)

"...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 Koolhaas 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...

**¿55 números de revista?**

Si, desde luego hay 28 sólo 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 sólo la producción, sino también los documentos conservados, la organización de la producción y la de los archivos.**

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

**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.**

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 fue finalista; lo que hace es porque cree que es una persona que está haciendo marca. Yo eso sí lo hablé con él. Yo le pregunté: "Usted es consciente de que está dejando una marca" y él contestaba "Yo creo que sí estoy dejando 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. Si había un taller Serralta, un taller Reverdito, por qué no de García Pardo.

**JPT- Tomando prestada la teoría de Juan Pablo Bonta, sobre el proceso en el que algunos edificios se vuelven ejemplos "canónicos", se puso a prueba el Positano y recorre un camino similar al del pabellón de Barcelona. El edificio se termina y pasan tres décadas hasta que Editorial Dos Puntos y publica las plantas y habla con él. La pregunta es qué pasó en esas tres décadas. Bonta dice que las obras, para que sean canónicas necesitan de un cierto consenso disciplinar, que moviliza sensibilidades en varios estratos. Indagando la situación de la facultad en esos años, en esos años se estaba protagonizando una intensa vida política de resistencia, incluso varios años antes de que se desencadenara la dictadura. William Rey dice que pasando los 50` a Cravotto lo echaron de facultad, Vilamajó ya había fallecido, pero que hubiese corrido la misma suerte.**

JG- A mí me dijeron eso mismo, pero no hay nada escrito de esa época. García Pardo decía que fue un poco cacería de brujas. Que fue como la dictadura.

**JPT- Incluso hay un registro filmico de 60'-61', cuando vino Eisenhower a Uruguay. En el momento en el que pasa por enfrente de facultad se ven pancartas de protesta colgadas, gente en la azotea y camiones tirando agua a la fachada.**

**La situación estaba muy tensa a nivel social y político, lo cual hace que académicamente también haya una pérdida que empieza a repuntar en los 90.**

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 hubieran estado en la escuela, como pasó en San Pablo con Vilanova Artigas y Mendes da Rocha, hubiéramos tenido una arquitectura ochentera mejor y no tendríamos esta Rambla de acá.

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 del 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 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 Gucci, 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.

Proyecto de investigación:	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación.	<b>E/06</b>
Entrevistado	<b>Dr. Arq. Roberto Fernández</b>	
Entrevistador/es:	Arq. Juan Pablo Tuja + Bach. Paula Redondo	
Formato	Presencial	
Fecha:	Viernes 21 de Noviembre de 2014 / 14:00 hs	
Lugar:	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-** El trabajo de investigación, además de indagar en las lógicas proyectuales del edificio Positano, asoma un poco en la cotidianeidad que rodeaba a los Arquitectos Uruguayos, que produjeron un gran número de obras en Uruguay y también en algunos casos en la región. Hace un par de años al participar del encuentro IV Docomomo Sul en la UFRDS, estos arquitectos Uruguayos son muy valorados y los tienen muy presentes.

ROBERTO FERNANDEZ- Creo que es el caso de Román Fresnedo Siri que estuvo radicado en Porto Alegre y que proyectó los edificios ampliatorios del Hipódromo que son de extremada 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 de 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 revalidar el título e irse a trabajar a San Pablo. O cuando llega Burle Marx a Montevideo García Pardo es el embajador que lo recibe pues ya lo conocía.  
¿Te parece que pudo existir 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 porque 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 de decisiones individuales.

**JPT- Estos arquitectos uruguayos de fuerte producción en los años 50' como Sichero, García Pardo, Pintos Risso (que trabajó con un perfil mucho más comercial e incluso llegó a ser Ministro de Transporte), ¿qué paralelo puede haber en Argentina?**

RF- Hay un paralelo en la aparición de estudios muy exitosos ligados a la actividad profesional que 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 (que es una torre residencial de unidades que se alquilaban antes de esa ley), Amaya-Lanuse-Devoto-Pieres, Aslas&Ezcurra o Sánchez Elía-Peralta Ramos-Agostini que 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 concurso (el Centro Cultural San Martín) y luego proyectará edificios en altura, de vivienda y oficinas. Salvo el caso de Alvarez 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 SEPRA construyeron en Montevideo, como fue el caso del Hotel Victoria Plaza.

A mí me parece 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. De SEPRA hay un pequeño libro publicado por la FADU y otro para Alvarez, 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 cuál su preocupación pasaba por que fuera un sistema auto-construible. Los paneles se realizaban a pie de obra sin mucha infraestructura.**

**JPT- 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, y tomando la “visualidad” de la arquitectura moderna, entendían lo que tenían que hacer y producían en base a estas referencias. Pensando quizás en la visión de Helio Piñón, que ha escrito mucho sobre los Arquitectos Modernos de Latinoamérica.**

RF- Generalmente todos ellos tenían relaciones y viajaban, estaban mucho más próximos a 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 yo no creo que 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. Hacer parte de lo que se exploraba en Europa, pero igualmente por la vía de los hechos se transitó una experimentación local, quizás asociada a una geografía y a un contexto socio – cultural y económico muy distinto.**

RF- No había tanta distancia con la Europa de postguerra. No era tan distinta tecnológicamente la escena de Latinoamérica de la europea de los 50 y 60. En España aparte llegan 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 quizá en USA. 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

### 1) Sobre el proceso de proyecto.

Concluido el análisis del proceso de proyecto del edificio Positano (a través de los tres proyectos generados por García Pardo) se evidencia un proceso acumulativo, e iterativo, que culmina a su vez en un doble proceso de creciente complejidad y síntesis, al mismo tiempo.

Se puede observar un proceso de “aprendizaje” en cuanto a la organización funcional del edificio, a la interpretación del sitio, a la volumetría general (que se simplifica hasta llegar a un volumen prismático puro) y al desarrollo de una concepción estructural extremadamente compleja (en función de alcanzar una idea simple).

A lo largo de los tres proyectos se pueden identificar tres búsquedas que se irán superponiendo, e irán sumando complejidad a la resolución del edificio.

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”			

#### 1.1 El bloque flotando sobre el “verde”

Esta búsqueda proyectual se registrará también en otros edificios proyectados en la misma década como el edificio El Pilar, Gilpe, L’hirondelle y Ruca Malén en Punta del Este.

En sintonía con los postulados modernos y en fuerte contradicción con la ciudad consolidada, esta idea es llevada adelante por García Pardo, poniendo especial interés en el diseño del edificio al momento de tomar contacto con el suelo, amplificando el espacio, aumentando la sensación de levitación del volumen del edificio, generando en casi todos los casos patios que aumentan la sensación de contra-luz detrás del volumen del edificio, creando la sensación de tener un espacio abierto detrás del edificio.<sup>1</sup>

#### 1.2 Flexibilidad en la organización de la planta

En el segundo proyecto, aparecerá la búsqueda de la flexibilidad en la planta de los apartamentos, en el sentido de otorgar al usuario las máximas libertades en cuanto a la definición de los espacios. Esta intención incide en el diseño general de la planta y en la concepción estructural del edificio. En el tercer proyecto esta búsqueda permanecerá intacta, pero se complejizará al cruzarse con la búsqueda estructural 1.3.

<sup>1</sup> En este sentido es 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 flanqueada 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.



### 1.3 Idea del “árbol estructural”

Tanto en el tercer proyecto de El Positano como en el proyecto del edificio El Pilar (ambos iniciados en el entorno del año 1957) comienza la búsqueda por materializar la idea del “árbol estructural”. Esta idea registrada por primera vez en el proyecto de Frank Lloyd Wright para la St. Mark’s Tower en 1929, concentraba la estructura, las instalaciones y las circulaciones verticales en un núcleo portante que opera como el “tronco” del árbol. Las losas de los apartamentos “cuelgan” piso a piso del tronco como las “ramas” del árbol. Esta idea clara y sencilla resultó técnicamente imposible de resolver tanto en el caso de El Positano como en el de El Pilar. El problema fue resuelto parcialmente recurriendo en ambos casos a artificios estructurales ingeniosos para compensar las descargas de las losas (tensores en el caso de El Pilar<sup>2</sup> y grandes vigas pantalla de la altura del todo el edificio en el caso del Positano)

Estas tres ideas a priori podrían tomar forma en un edificio teórico fácilmente imaginable para cualquier arquitecto. Nos resultan ideas familiares claras, simples y limpias. Así es como el propio García Pardo relata el comportamiento de los apartamentos del edificio. Sin embargo cuando estas ideas toman contacto con las limitaciones de la realidad, empiezan a perder claridad, sus bordes comienzan a desdibujarse, y es allí donde el arquitecto comienza a ejercer su arbitraje. Empieza a negociar con las contradicciones que se plantean y ve como estas ideas puras comienzan a alejarse. En el caso de García Pardo por momentos al destejar algunas decisiones proyectuales podemos ver fuertes intentos (a veces desesperados) por volver a aproximarlas.

## 2) Red regional de Arquitectos y Artistas

A partir de las informaciones procesadas, cobra fuerza la hipótesis de que existió un fuerte vínculo 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 vínculos que lo relacionen con profesionales de Argentina, quizás porque podrían ser competidores en el mercado local sobre todo en Punta del Este.<sup>3</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 vínculo con Europa parece ser un poco más estrecho, que con Estados Unidos, tomando en cuenta sus 18 años como corresponsal de la revista L'Architecture d'Aujourd'hui 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 ofician de jurado”*

---

<sup>2</sup> 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..”

<sup>3</sup> Así lo menciona el Arquitecto Roberto Fernández en la entrevista E 06.

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 LGP y RL.  
En 1955 yo tenía sólo 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 Ibirapuer.. He encontrado viejos proyectistas del estudio RL que recuerdan las visitas de LGP y su participación en el concurso del Euro Kursaal.<sup>4</sup>*

*En los años 50 LGP dictó varios cursos de Acústica aplicada a la Arquitectura en Facultades paulistas. Allí conoció muchos arquitectos paulistanos 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.

### **3) Conclusiones sobre la persona.**

Muchas de las decisiones proyectuales tomadas por García Pardo, quizás tengan alguna respuesta en los múltiples intereses que además de la arquitectura cultivó a lo largo de su vida.<sup>5</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 indescifrables para los usuarios desprevenidos, desde un punto de vista intelectual, pero quizás pudieran ser captados por el aparato sensible 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 en la estructura final del edificio. Decisión que lo lleva a incluir aberturas en el muro medianero y a dotar de una habitación ciega a las tres primeras unidades contra el límite lindero, 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, implantado en perfecta armonía con el recorrido del sol.

---

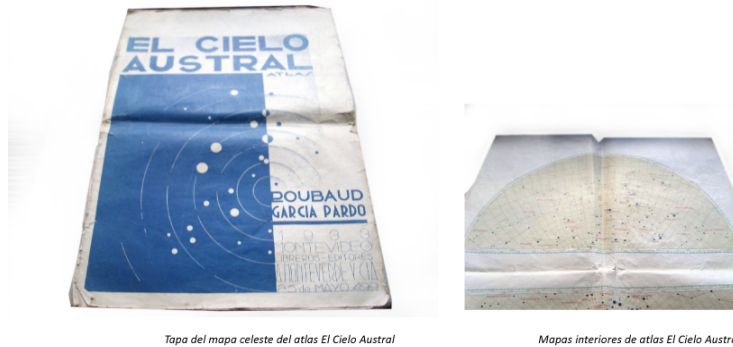
<sup>4</sup> En el año 1965 Participa en el Concurso para el Euro-Kursaal en el País Vasco, España, asociado a los Arqts. Rino Levi, Adolfo Pozzi, Roberto Cerqueira César y Luiz Carvalho Franco, en São Paulo, Brasil.

<sup>5</sup> 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 bienal de arquitectura de San Pablo, Comisario de Uruguay en la Bienal de Venecia.

Quizás esto también explique muchas decisiones proyectuales que resultan “anti-económicas” (tanto en el caso de El Positano como de otros edificios de vivienda colectiva) desde el punto de vista de la promoción de la inversión, pero que muestran un fuerte compromiso con la materialización de ideas proyectuales relacionadas con: la calidad de los espacios de acceso, 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>6</sup>



*Tapa del mapa celeste del atlas El Cielo Austral*

*Mapas interiores de atlas El Cielo Austral*

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

#### **4) Conclusiones sobre el proceso de interpretación**

Se puede concluir que luego de superar el problema del fracaso de la fachada acristalada y su asociación con ideologías foráneas, el edificio integra el selecto grupo de edificios canónicos, que representan un tipo de arquitectura nacional, actualmente valorada a nivel local como internacional.

Sin embargo, pese a su complejidad proyectual y constructiva el edificio no se encuentra documentado de un modo en que esta complejidad pueda ser comprendida y transmitida. Lo cual expresa un estado del arte que podría ser superado con poco esfuerzo ya que el archivo García Pardo posee una gran cantidad de información, generado y guardada organizadamente por su autor. Podríamos decir que esta información fue producida con la intención de poder ser descubierta y reorganizada en cualquier momento para quien se lo proponga.

---

<sup>6</sup> 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.

## 7. Bibliografía

### 7.1 Bibliografía General

**AA.VV. (1965)** *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura N°29* Entrevista a Luis García Pardo en artículo: "1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay" Facultad de Arquitectura de Montevideo.

**AA.VV. (1973)** *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura N°34* artículo: "LA VIVIENDA. PROTAGONISTA DE LA ARQUITECTURA NACIONAL". ARANA, M. GARABELLI y LIVNI, J. L. Facultad de Arquitectura de Montevideo.

**ALEMÁN, L. (2006)** *bajo clave, notas sobre el espacio doméstico*. Nobuko.

**ALEMÁN, L., APOLO, J.C. y KELBAUSKAS, P. (2006)**: *Talleres trazos y señas*. Montevideo: Departamento de Enseñanza de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

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

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

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

**CRACIUN, M., GAMBINI, J., MEDERO, S., MÉNDEZ, M., NISIVOCCIA, E., NUDELMAN, J. (2014)** *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. Facultad de Arquitectura de Montevideo.

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

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

**HITCHCOCK, H (1955)**.. *Latin American architecture since 1945*. Nueva York: The museum of modern art-

**HITCHCOCK, H (1970)**. *The rise of an American Style*. Nueva York: Praeger.

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

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

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

**LIERNUR, F., 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.

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

**PIÑÓN, H. (2006)** *Teoría del proyecto*. Ediciones UPC.

**REY, W. (2012)** *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)*. Facultad de Arquitectura de Montevideo, Uruguay.

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

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

**YNZENGA, B. (2011)** *DE VIVIENDA A CIUDAD El proyecto residencial de la ciudad*

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

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

## **7.2 Bibliografía específica sobre García Pardo**

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

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

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

## **8. Otros recursos**

### **8.1 Otras fuentes a consultadas**

- Archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, Uruguay.

- Archivo gráfico de la Intendencia Municipal de Montevideo.

- Arq. Santiago Mederos. Arquitecto del instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura de Montevideo (UdelaR) responsable de la exposición y catálogo titulado "Luis García Pardo". Dicha exposición mostró 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.

## 8.2 Agradecimientos

### **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 edificio Positano**

Perla Rocha  
Gustavo Giussi

### **Diseño de infografías**

Arq. Martín López  
Bach. Lucía Leal  
Bach. Paula Redondo

### **Diseño de blog**

Bach. Manuel Machado

### **Instituto de Historia Facultad de Arquitectura de Montevideo**

Arq. Santiago Mederos  
Arq. Magdalena Peña  
Tatiana Rimbaud

### **Biblioteca de Facultad de Arquitectura de Montevideo**

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

### **Consultas puntuales**

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

### **Corrección de entrevistas**

Bach. Lucía Leal  
Bach. Paula Redondo  
Albana Rom

### **Archivo Colegio Seminario**

Eva Beatriz Casa Uribarri  
Alicia Fraga Brum  
Lucila Fagalde