



HELIO PIÑÓN

RAÚL SICHERO



HELIO PIÑÓN

RAÚL SICHERO



EDICIONS UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

etsaB
[1875-2000]

Primera edición: febrero de 2002

Diseño de la colección: Helio Piñón

Fotografía de la portada: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Pablo Frontini

Diego López de Haro

© Helio Piñón, 2002

© Edicions UPC, 2002

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL

Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona

Tel.: 93 401 68 83 Fax: 93 401 58 85

Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es

A/e: edicions-upc@upc.es

Producción: Talleres Gráficos Hostench, s.a.
Córcega, 231-233, 08036 Barcelona

Depósito legal: B-5076-2002

ISBN: 84-8301-569-2

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

- 7 PRESENTACIÓN
- 11 SENCILLEZ Y PROPORCIÓN
- 19 BREVE ENCUENTRO CON RAÚL SICHERO BOURET (2001)
- 21 DATOS BIOGRÁFICOS
- 23 RELACIÓN DE OBRAS
- 24 OBRA
- 149 APÉNDICE
- 168 ENTREVISTA A RAÚL SICHERO BOURET (1996)
- 174 ENTREVISTA A RAÚL SICHERO BOURET (1997)
- 182 SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

PRESENTACIÓN

Aunque ya me la habían elogiado, la arquitectura de Pocitos me causó una impresión inmejorable incluso antes de descender del coche que me conducía al Hotel Hermitage. Cuando, al día siguiente, con luz diurna, pude recorrer la Rambla, aprecié los matices que encerraba una apariencia de una franca y homogénea modernidad: identifiqué, enseguida, una serie de edificios que, sin distanciarse en su apariencia, destacaban por su calidad. Resultaron ser obra de dos o tres arquitectos; Sichero era el nombre que más se repetía en el elenco de mis preferencias.

Antes de concluir el curso que impartí en la Facultad de Arquitectura, había tomado un centenar de fotografías y tenía el propósito de dar a conocer la obra de Sichero en un libro que hiciera justicia a la calidad de su obra. No fue hasta el año siguiente, al volver a repetir mi curso en la Facultad, cuando le conocí personalmente: recuerdo la velada que nos reunió en su casa, con la asistencia de Luis García Pardo y Rubén Otero, a la sazón decano de la Facultad de Arquitectura. La experiencia de la arquitectura del edificio, una de sus obras recientes (1985), me confirmó que se trataba de un gran arquitecto.

A partir de ahí se reafirmó mi propósito del año anterior, se desvaneció cualquier temor a que mi tendencia a apasionarme por lo que aprecio hubiera afectado mi juicio inicial. Todo fueron facilidades para llevar a cabo mi cometido, si bien, justo es reconocerlo, el estado de los archivos gráficos de Raúl no estaba a la altura de su inmejorable disposición para colaborar en mi proyecto: desde páginas arrancadas de revistas añejas hasta recortes de periódico que el tiempo había tostado, todo contribuyó a reconstruir

un itinerario profesional más comprometido con la calidad que preocupado por la trascendencia.

¿Qué vi yo en su arquitectura para apreciarla desde el principio? Podría responder con una anécdota oportuna. Un espectador preguntó a Louis Armstrong, en un intermedio de su actuación, "¿Qué es el swing?" El músico le respondió: "Si, tras una hora de escuchar nuestra música, no sabe usted lo que es el swing, creo que jamás va a entender de qué se trata". Naturalmente, no voy a responder como Armstrong, si bien reconozco la justeza de su respuesta.

Lo primero que aprecié de su obra fue, acaso, el hecho de que la corrección estilística que caracteriza su producción era consecuencia de su empeño en la consistencia formal y no un objetivo en sí mismo. Hace décadas que la mera coherencia estilística se considera suficiente para garantizar la calidad de una obra, sin advertir que obrando así se incurre en anacronismo, puesto que se juzga la arquitectura moderna con un criterio perteneciente a la tradición académica del clasicismo: la modernidad sustituye el criterio de mimesis por un impulso constructivo en el proyecto de arquitectura. En el ámbito del clasicismo, donde la estructura espacial de la obra está determinada en sus aspectos esenciales por el tipo, la corrección estilística es uno de los aspectos relevantes de la acción de quien proyecta, pero en el universo estético de la modernidad la consistencia formal no está garantizada por convención alguna; es precisamente el objeto esencial de la concepción.

Otra cualidad que su arquitectura manifiesta es la sensibilidad del autor, eso es, su capacidad para resolver los problemas de proyecto con criterios de intelección visual.



8 Los críticos no suelen conocer el sentido con el que puede calificarse de racionalista la arquitectura moderna: identifican, a menudo, el término racional con el uso exclusivo de la razón, en lugar de entenderlo como la capacidad de concebir una realidad nueva sin el concurso de la experiencia. Ello ha dado lugar a que se pensara que la arquitectura moderna era producto inmediato del uso de una lógica deductiva, sin el concurso de las categorías y los criterios de la visión.

La arquitectura de Sichero desmiente esa interpretación errónea del proyecto moderno y pone en evidencia que, por el contrario, la auténtica modernidad –tanto en arquitectura como en arte, en general– se fundamenta en un modo nuevo de concebir, según criterios formales de naturaleza esencialmente visual. A ese respecto, quiero señalar la extrema elegancia de su arquitectura, entendida como ausencia de afectación, no como adscripción a determinados criterios de gusto, como a menudo se arguye.

Otra cualidad que aprecié, desde el primer momento, en esa arquitectura es su empeño en perfeccionar las soluciones, a partir de la experiencia adquirida en situaciones previas. Con frecuencia, se ha confundido la posibilidad moderna de concebir artefactos nuevos dotados de una consistencia propia, sin la constrictión que suponía el tipo clásico, con una inconstancia congénita, que sería peculiar de la modernidad y convertiría cada proyecto en una aventura sin precedentes. No quisiera dedicar ni un minuto a discutir algo que la propia realidad se encarga de desmentir: basta con recorrer la obra de Mies van der Rohe para comprobar lo contrario. A este respecto, la arquitectura de Sichero es un

ejemplo más de cómo la identidad de cada obra no se alcanza a costa de negar su genealogía, de renunciar al origen de los principios, criterios y soluciones que enmarcan su formalidad concreta, sino que se afirma precisamente en el encuentro de la sistematicidad que tal herencia propicia y la singularidad de las condiciones en que emerge.

Por último, quisiera destacar, de la arquitectura que comento, la lucidez histórica de su autor; cuando se le pregunta cómo decidió permanecer fiel a los principios estéticos de la arquitectura moderna, suele responder: ¿pero, es que hay otra? Por mucho que hoy esta actitud pueda parecer obvia, no tanto por el interés que la modernidad vuelve a despertar en el ámbito de los arquitectos, cuanto por la conciencia generalizada de fracaso de las doctrinas que durante la segunda mitad del siglo XX han tratado de reemplazarla, con el pretexto de que había perdido vigencia estética.

Pero, ¿qué factores determinaron la falta de un reconocimiento proporcionado a la calidad de su arquitectura? Quisiera referirme brevemente a causas de dos tipos: unas, propias de ciertos rasgos psicológicos generalizados entre los arquitectos, y otras, relativas a determinadas ideas ampliamente compartidas durante las cuatro últimas décadas del siglo XX.

Respecto a las primeras, quisiera señalar que los arquitectos somos, en general, seres inseguros y, naturalmente, cargados de complejos; proclives a adoptar la duda, no como estímulo intelectual para superarla, sino como forma peculiar de existencia: solemos perseguir la inseguridad y la confusión como modo de asumir una existencia trufada de sobresaltos y dependencias. Ello nos conduce a adquirir

ribetes masoquistas: solemos valorar aquella arquitectura de la que no podemos aprender, al tiempo que despreciamos con gesto displicente aquella que podría facilitarnos criterios con los que afrontar nuestro cometido profesional. Tampoco voy a perder un minuto en argumentar esta evidencia: dejo que lo haga el lector por sí mismo.

Respecto a las segundas, quisiera tan sólo apuntar que la irrupción de la modernidad supuso un cambio de tal naturaleza en el mundo de los valores estéticos que los críticos, al desconocer el sentido de esa ruptura, consideraron que lo fundamental de la nueva situación era el mero hecho de cambiar: así se instaló en las conciencias de la mayoría de los arquitectos la convicción de que la modernidad introducía el cambio sistemático como nuevo modo de proceder. Confundieron la posibilidad de concebir sin atenerse a cánones, que efectivamente la modernidad inaugura, con la obligación de hacer tabula rasa en cada proyecto.

Esta curiosa interpretación de lo moderno instituyó la originalidad como valor absoluto; pero no una originalidad entendida como empeño en acceder al origen de los problemas como fundamento de la concepción, sino como propuesta acrítica de la innovación sin otro motivo que un mero rechazo de lo anterior, de naturaleza costumbrista. De ahí la fortuna que ha alcanzado durante las últimas décadas del siglo XX una versión popular de la figura del genio, totalmente ajena a la tradición estética que lo define como aquel que es "capaz de concebir sin atenerse a reglas", esto es, aquel que conoce y practica el modo específico de proceder del artista. En su lugar se difunde una idea de genio que se caracteriza por sus rasgos psicológicos y sociológi-

cos. Así aparece como un ser estéticamente extravagante, que esconde su integración social en una aparente inadaptación por motivos de carácter, históricamente reaccionario, por cuanto reviste de necesidad histórica unos productos determinados por la lógica del mercado.

Se trata, en definitiva, de un personaje de serial televisivo, que —puesto que hoy es noche de fútbol— puede considerarse próximo al jugador individualista y obcecado, de quien se valoran sus recortes y chilenas, a quien se atribuyen determinadas victorias, pero que acaba haciendo perder la liga a su equipo. En el otro extremo estaría el jugador que sabe situarse en el campo, que sabe prever la jugada y a menudo juega sin pelota, que, en definitiva, hace jugar bien a los demás: aquel al que sólo aprecian los buenos aficionados y que suele pasar inadvertido a los hinchas.

Hay conceptos, como la originalidad y el genio, que no sólo son inútiles para explicar el fundamento de la arquitectura moderna, sino que proyectan sombra sobre los aspectos de la realidad que tratan de describir: así, la noción de originalidad oscurece la de calidad y la de genio, frente a la de competencia. Este hecho ha contribuido a instituir la banalidad incompetente como el atributo decisivo de la arquitectura de más éxito en los últimos tiempos. Tal situación me recuerda la apreciación del crítico a propósito del cantante de ópera que, a su juicio, acreditaba "poca voz, pero desagradable."

Ello explica la falta de atención prestada a grandes arquitectos de la tercera generación que, como Sichero, nacieron entre 1910 y 1915, y que construyeron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En cambio, se ha generalizado

10 una arquitectura de éxito que parece dirigirse a los turistas, esto es, ciudadanos cuya dignidad se halla en el nivel más bajo: enrojecidos por el sol, disfrazados de tensitas, que exhiben un vientre flácido y, a la vez, lamen compulsivamente un helado que el calor derrite de forma implacable.

La arquitectura de Sichero, por el contrario, se dirige a ciudadanos atentos, con espíritu activo y capacidad para sentir; actúa como fermento que mejora, con su simple presencia, la obra de otros arquitectos del entorno: no tan sólo revela la naturaleza del problema, sino que plantea modos de resolverlo que pueden ser asumidos por otros sin desdoro, debido a su dimensión universal. Sus proyectos en Pocitos se convierten en canónicos para otros arquitectos, en la medida que afrontan lo esencial de cada situación. Ello no impide que, en sus manos, adquieran una identidad que los singulariza, debido a las sutilezas de su ejecución, a las sutilezas de su mirada.

El libro que hoy glosamos trata de presentar la arquitectura de Raúl Sichero, no de ofrecer una teoría ni de elaborar un análisis de la misma que contribuya a desvelar su sentido: ustedes conocen mi tendencia a reivindicar lo visual en arquitectura, frente a la tendencia, generalizada en las últimas décadas, a reducir tanto su concepción como su análisis a operaciones conceptuales. Asumo la autoría en tanto que dicha muestra ha sido objeto de la mediación de mi mirada; en todo caso, la selección de obras y el modo de presentarlas tiene que ver con unas preferencias concretas, que debo asumir.

Mi introducción trató de glosar los atributos que Sichero resalta cuando se le pregunta por las claves de su arquitec-

tura: sencillez y proporción. Quisiera referirme brevemente a ellos para concluir mi intervención, puesto que, tras la apariencia de una inocente declaración de intenciones de carácter moral, contienen un credo estético preciso.

Sencillez, es decir valoración de lo esencial, ausencia de afectación, lejos de cualquier propósito simplificador o invocación de elementalidad que reduzca la obra a los valores más primitivos. Proporción, eso es, relación conveniente entre las partes y el todo, y viceversa, o sea, consistencia formal, ajena al propósito normativo que adquiere el término en el marco de la arquitectura académica. Estos dos criterios resumen, con una capacidad de síntesis ejemplar, los valores del arte nuevo que en 1918 el joven Ch. E. Jeanneret proclamaba en el texto fundacional del purismo: *Après le cubisme*.

En efecto, economía, precisión, rigor y universalidad son los principios que Le Corbusier, cuando todavía no había adoptado el seudónimo, planteaba como característicos del arte que irrumpía con fuerza en Europa, tras la Primera Guerra Mundial. Unos criterios que todavía hoy propongo a mis alumnos como marco tanto de proyecto como de verificación de sus trabajos. De todos modos, cuando quiero ser aún más sintético a la hora de esbozar los valores esenciales de la arquitectura moderna, o más si cabe, de cualquier arquitectura, les digo: "Como dice Sichero, sencillez y proporción; no hay más secreto".

Nota: Este texto reproduce la intervención de Helio Piñón en la presentación del libro Raúl Sichero, a la sazón todavía en soporte digital, el día 14 de noviembre de 2001 en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

SENCILLEZ Y PROPORCIÓN

Cuando se le muestra admiración por su arquitectura, o recibe elogios por alguna obra en particular, Raúl Sicheo suele responder: "sencillez y proporción; eso es todo". La contundencia y concisión de la consigna descarta cualquier atisbo de esnobismo por su parte: es evidente que no trata de sorprender por lo escueto de su criterio; puede parecer, acaso, que sea una respuesta insuficiente, que simplifica el problema en favor de la brevedad; pero, bien mirado, tampoco es así.

Veamos; la sencillez es un atributo de lo "fácil y exento de complicación". En ocasiones, se suele confundir con lo simple, esto es, lo "no compuesto". No obstante, lo simple también se asocia a lo "necio y desabrido". En este caso, se estaría en el extremo opuesto del sentido más generalizado de lo sencillo: un atributo encomiable se identifica, por esa vía, con la noción más insulsa de lo simple. Otras veces, lo sencillo se identifica con lo "natural, sin artificio", mediante una sustitución metonímica basada en el hecho de que, por ser lo natural a menudo sencillo, lo sencillo se identifica, sin más, con lo natural.

De todos modos, la sencillez se relaciona casi siempre con lo conciso, esto es, con lo breve y preciso, con lo carente de ostentación y adornos: con lo esencial. No es un atributo cuyo valor se base en la carencia de excesos, aunque esta condición forma parte de su contenido: la concisión no elimina, intensifica; no excluye, sintetiza. La sencillez es fruto inevitable de la síntesis; en consecuen-

cia, atributo esencial de la creación y, por tanto, del proyecto de arquitectura.

Vistas así las cosas, no debe sorprender Sicheo cuando se refiere a la sencillez como cualidad fundamental de su arquitectura: no debe entenderse como un modo de asumir una virtud moral, próxima a la humildad y a la modestia, sino como un empeño en construir artefactos cuya consistencia formal se funda en una noción sintética de orden.

La idea de proporción se refiere, se mire como se mire, a la "disposición o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo, o entre cosas relacionadas entre sí", esto es, a la finalidad que estructura las partes de una obra entre sí y con el conjunto y, en un sentido amplio, a los distintos artefactos que constituyen un universo formal. Más allá de la mera relación métrica entre las dimensiones de un objeto a la que a menudo se reduce, la proporción es, pues, garantía del orden y prueba de la consistencia formal de una construcción arquitectónica. Si la sencillez tiene que ver con el sentido de la actitud, la proporción afirma la formalidad de la consistencia intrínseca de la obra.

No hay ingenuidad, pues, en las palabras de Sicheo; tampoco simplificación de una realidad más compleja: la articulación de uno y otro términos sintetiza los valores genéricos de la formalidad esencial de la arquitectura e intensifica aquellos aspectos formales específicos de



12 la arquitectura moderna. En la sencillez y la proporción se condensan los atributos de economía, precisión, rigor y universalidad, que un tal Jeanneret –que poco después sería conocido con el nombre artístico de Le Corbusier– proponía en *Après le cubisme* (1918), ensayo escrito con la colaboración de A. Ozenfant, como los principios fundamentales del arte nuevo. El conciso enunciado de Sichero contiene, de modo intenso y elocuente, el fundamento estético de la arquitectura moderna: el sistema de principios que, a partir de la tercera década del siglo XX, fundó un nuevo modo de concebir cuya vigencia es actualmente más evidente que nunca.

* *

Cuando se le preguntaba por la cualidad esencial del arquitecto, Le Corbusier solía responder: "tener sentido de la forma". Si bien es cierto que habitualmente se citan de él otras sentencias –que sin duda pronunció pero que no constituyen el fundamento de su posición–, no deja de ser paradójico que precisamente el interés por la forma, aquello que en su opinión constituye el rasgo esencial del arquitecto, se haya presentado durante la segunda mitad del siglo XX como la patología fundamental de la arquitectura moderna. Sin advertir que la nueva formalidad era el fundamento mismo de la arquitectura moderna, porque casi siempre se identificó con un estilo, se trataron de corregir sus "excesos" con la estricta observancia de pará-

metros más contundentes: la tradición, la sociedad y la técnica. La idea de modernidad se asoció a la transparencia de la obra respecto a tales requisitos: el trabajo del arquitecto se fue identificando progresivamente con el de la comadrona que asiste al nacimiento de un ser en cuya constitución no interviene.

Al actuar así, desconfiando de la dimensión esencialmente mediadora, formalizadora del creador, se niega lo que tiene de específico la práctica del arte, lo que la convierte en una actividad claramente diferenciada tanto del pensamiento racional como del juicio moral. Podría entenderse como la desconfianza ante lo formal de quien opta por una idea de arquitectura basada en el estricto determinismo de la técnica, ajena, pues, a las prácticas que se relacionan con el juicio estético. Pero no: el racionalismo se entendió, desde el principio, como el uso exclusivo de la razón, y en ello se quiso ver la peculiar conducta profesional del arquitecto moderno.

Lo anterior aboca a una paradoja: se objeta formalismo abstracto a una arquitectura que se define como racionalista. Los objetores incurrieron en una contradicción que decidieron resolver vaciando de sentido los dos conceptos, racionalismo y forma. Decidieron llamar *racionalista* a la arquitectura que presenta determinados rasgos visuales. De manera que el racionalismo dejaba de ser un modo de conocer para convertirse en un estilo, y lo formal dejó de referirse al conjunto de relaciones que

determinan la estructura de un universo visual y pasó a ser entendido como la apariencia sensible del artefacto. Al vaciar de sentido uno y otro conceptos se pervertía la propia noción de modernidad y, con ello, se crearon unas condiciones que imposibilitaban su conocimiento.

El eclipse de la idea de forma como entidad vertebradora de la obra que acompañó a la irrupción de los realismos durante los años sesenta propició una atención a los pormenores del edificio como auténtico indicador de su valor estético y, por tanto, de su calidad arquitectónica; así, el elemento adquiere relevancia respecto del sistema de relaciones, que, al incorporarlo a una estructura específica, da lugar a un artefacto específico y genuino. El abandono de los criterios formalizadores desplazó los estímulos del proyecto desde los valores vinculados a su constitución, determinantes de su propia identidad, hacia valores relacionados con cierta idea virtuosa de la conducta, pertenecientes al ámbito de la conciencia o de la moral.

El interés desmedido y ficticio por lo preexistente en el entorno —que, por lo común, se resolvía en clave de un pintoresquismo figurativo de carácter pesebrista— trató de ocupar el vacío provocado por el abandono de la formalidad moderna y, a la vez, añadió trascendencia "histórica" a las soluciones realistas. Tal reducción figurativa del marco de referencia de la arquitectura condujo a una idea teatral de ciudad, dispuesta a ser percibida en la

desatención; inductora, por tanto, del simulacro y el pastiche. La arquitectura que ha propiciado tal situación, la que de modo genérico puede calificarse de posmoderna, ha ocupado prácticamente la mitad del siglo xx con fortuna desigual, pero con evidente hegemonía.

No obstante, parece que actualmente se asiste a la conclusión del ciclo que inauguraron los realismos, hace ya cuarenta años, y la modernidad interesa de nuevo. Convendría recuperar, por tanto, el sentido que denominó *racionalista* a la arquitectura moderna, por un lado, y la noción estructural, no figurativa, de forma, por otro. Ello contribuirá a que el retorno a lo moderno no se limite a una mera recuperación estilística, en el sentido más trivial del término.

El racionalismo no consiste en el uso exclusivo de la razón y la exclusión de los sentidos, sino que tiene que ver con el modo de actividad intelectual que confía a las ideas el conocimiento de la realidad —y a los sentidos el reconocimiento de la forma— con independencia de cualquier verificación por la experiencia. Nada más lejos de cualquier intento de pervertir el fundamento de la práctica artística al identificar la concepción con el resultado de la actividad racional pura.

A ese respecto, es evidente que tiene sentido hablar de racionalismo a propósito de la arquitectura moderna: en efecto, el racionalismo —o el idealismo, pues de ambos modos puede denominarse tal modo de conocer—



14 se relaciona con la posibilidad de concebir, de formar idea de un artefacto o universo material, a diferencia del empirismo, que desconfía de cualquier principio o criterio no sancionado por la experiencia. De aquí no debe deducirse que el racionalismo trate de desmentir lo empírico: simplemente, obvia la verificación a través de la experiencia como trámite obligado del acto de conocer.

Recuperar el sentido genuino de la noción de forma no resultará, de ese modo, tan difícil: bastará para ello con valorar los elementos que constituyen un objeto por su sentido en la estructura formal que los vincula, no sólo por la función que desempeñan en el todo o la apariencia singular con que se manifiestan. El desplazamiento entre la lógica de la estructura funcional y la correspondiente al orden visual genera una tensión que incide en el sentido de la obra: la formalidad, por razón de su propia naturaleza, ha de incluir la funcionalidad: en ello reside la dimensión sintética de la forma. El modo de asumir la relación entre la consistencia formal del artefacto y la acción de las condiciones sociotécnicas en que se da es significativo de la idea de artisticidad de que se parte y, en última instancia, determina el sentido histórico de la obra.

* *

Cuando se le pregunta a Sichero por la razón de la constancia que le lleva a proyectar según los principios

de la arquitectura moderna, responde, sin dudar: "Pero, ¿es que hay otra?" Los edificios Panamericano y Champs Elysées enmarcan una producción que se inscribe, en efecto, en el modo de concebir que la modernidad inauguró y que, en los arquitectos de su generación —la de quienes nacieron en torno a 1915— halló un terreno fecundo en donde arraigar: formados en un academicismo de raíz clasicista, estaban acostumbrados a valorar la dimensión formal de la arquitectura; no se olvide que el clasicismo es, sobre todo, un formalismo respecto al cual la modernidad amplía la noción de orden, sin relajar la formalidad de la obra; por el contrario, la intensifica, al fundamentarla en relaciones tan precisas pero más sutiles.

En realidad, la noción moderna de forma tiene que ver con la conducta específica de la creación artística moderna: la concepción. Dicho proceso, en la medida en que se orienta a producir un objeto genuino, se opone a la gestión del tipo que caracterizó a una cultura canónica como la clasicista.

Sichero, como la mayoría de arquitectos de su generación, accedió al conocimiento de la arquitectura moderna sin la mediación, cuando menos dudosa, de los discursos morales e ideológicos con que se difundió en Europa; esto es, la descubrió mirando sus productos con atención, lo que le llevó a identificar los criterios con que se llegaba a su formalidad específica. Tal modo de proceder le permitió distinguir entre lo que era un sistema

estético, capaz de sentar las bases de un modo nuevo, radicalmente distinto de concebir la arquitectura, y lo que nunca fue otra cosa que un puñado de prejuicios de carácter moral –o mejor, costumbrista– con los que se pretendía recuperar un falso espíritu moderno, basado, como se vio, en la transparencia a la función y la técnica.

De todos modos, la circunstancia generacional es una condición que favorece pero no determina la lucidez de algunos arquitectos, que supieron ver lo que la historia ponía a su alcance y obraron en consecuencia: la práctica de la arquitectura moderna, después de que la crítica declarase su clausura, era vista como el uso anacrónico de lo que se identificaba como estilo internacional.

La internacionalización de ciertos valores arquitectónicos que una visión fenoménica de la modernidad puso de manifiesto motivó la exposición, titulada "International Style: Architecture since 1922", que prepararon Ph. Johnson y H-R. Hitchcock en 1931, cuyo catálogo, acompañado de un texto fundamental para conocer los albores de la conciencia moderna, se publicó aquel mismo año con el mismo título. Con ese nombre se designaría, veinticinco años más tarde, la arquitectura que, más allá de coincidencias figurativas, se basaba en la intensificación de esos mismos valores, cuya internacionalización, superada la fascinación generalizada por lo nuevo, tiene que ver con la tendencia a la

universalidad de los criterios de control de la forma en que la modernidad se funda.

Pero lo que en un principio era un enunciado meramente descriptivo pasó a ser enseguida un término peyorativo, usado para designar las contradicciones de una arquitectura en la que muchos no valoraban otra cosa que una hipotética beligerancia ontológica frente a los estilos históricos y que parecía concluir su ciclo, paradójicamente convertida en estilo "desnaturalizado", al trascender peculiaridades geográficas y culturales. La objeción a la noción de estilo que anidaba en el rechazo al estilo internacional no sólo negaba que la arquitectura moderna pudiera constituirse en un estilo, aun en la acepción más laxa del término, sino que no aceptaba que la arquitectura moderna fuera algo distinto de una mera disposición del ánimo orientada a la inconstancia y a la innovación constante y, por tanto, ficticia.

Pero hay que advertir que el término *estilo*, aplicado a la arquitectura moderna, no puede entenderse en sentido normativo, haciendo una extrapolación directa de la noción de estilo histórico. Con el tiempo, el estilo internacional, lejos de constituir un sistema normativo basado en convenciones altamente institucionalizadas, se asumió como la generalización del modo moderno de concebir, basado en la idea de forma como relación que vertebra los elementos que constituyen la obra.

Vistas así las cosas, no habría que atribuir ninguna



16 connotación peyorativa a la noción de estilo internacional: transcurridos los primeros años sesenta, en que la arquitectura moderna parecía haber concluido su ciclo, reconocer en una obra los valores de la modernidad sería, por el contrario, un acto de lucidez y de buen sentido, al asumir la trascendencia histórica de unos principios que hicieron de la arquitectura del siglo xx uno de los episodios fundamentales de la historia del arte.

Proyectar según los criterios formativos del estilo internacional no es, como en ocasiones se da por supuesto, una opción entre las posibles: sólo quien practique una idea relativista de arquitectura, tendente a confundir la modernidad con una tendencia compulsiva hacia la aventura, sostendrá la equivalencia de las doctrinas e impulsará su vertiginoso consumo. El reconocimiento de la vigencia de los principios que fundamentan el estilo internacional se apoya en la convicción de que a principios del siglo xx se dieron tales cambios en el modo de concebir la realidad física, tal renovación en las categorías visuales y los criterios de orden que, como se ve, han superado el ciclo temporal de la vida de sus inspiradores.

Entre los edificios Panamericano (1958) y Champs Elysées (1983) existe una continuidad que atestigua la conciencia lúcida de la trascendencia de los principios de la forma moderna. Pero entre ellos media, a su vez, una elaboración que corrobora el fundamento esencialmente dinámico de la concepción moderna: condición en

la que se apoya la trascendencia histórica a que me he referido. Ninguna congelación por razones de estilo permite hablar de esclerosis: por el contrario, sus cualidades respectivas tienen que ver con la autenticidad de sus respectivos proyectos.

A lo largo de esos años se dieron en el mundo no menos de diez doctrinas que, con un promedio de vigencia de dos años y medio, trataron de enmendar los excesos de la modernidad; vano empeño, por lo visto, a tenor de su notoria ausencia en concursos y publicaciones especializadas. Doctrinas cuyos fulgores no cegaron la mirada penetrante de Sichero: los reconocimientos fugaces y los galardones apresurados no desviaron su determinación de seguir proyectando como un arquitecto moderno.

No voy a caer en la tentación de señalar los atributos que hacen de la obra de Sichero un ejemplo de sensibilidad y buen sentido. No creo que sea justo sobrevalorar la oportunidad histórica en que ve la luz esta monografía: en efecto, el interés actual por la arquitectura moderna podría verse como un peralte oportunista de una arquitectura ejemplar, cuya solvencia no necesita de ayudas circunstanciales. Confío en que el producto de mi mirada, a la que quisiera que se reconociese siquiera un ápice de dimensión trascendente —esto es, universal—, será, a la vez, la mejor descripción y mi mayor homenaje. En todo caso, quien todavía desconfíe de la relevan-

cia de la visión para el reconocimiento de los valores arquitectónicos que a través de las fotografías trato de mostrar, puede recurrir a la respuesta que el propio Siche-ro da a quien se pregunta por los valores esenciales de su arquitectura: "sencillez y proporción; eso es todo".

Helio Piñón
15 de marzo de 2001



Raúl Sicheo; Montevideo, 2000

BREVE ENCUENTRO CON RAÚL SICHERO BOURET (2001)

– *¿Cuándo y por qué decidió estudiar arquitectura?*

– Exagerando algo, sentí mi vocación desde que nací. Mis dibujos infantiles siempre tuvieron que ver con la arquitectura, el dibujo y el modelado.

– *¿Cuál es la mejor forma de aprender arquitectura?*

– Don Julio Vilamajó decía que para aprender hay que copiar. Observar, analizar, estudiar los grandes y pequeños ejemplos y, fundamentalmente, tener vocación y sentido de la proporción.

– *¿Cuáles son las obras que más le han influido?*

– El Ministerio de Educación y Cultura de Rio de Janeiro de Le Corbusier y Lúcio Costa, el Pabellón Suizo de la ciudad universitaria de París de Le Corbusier, la Fox River House de Mies van der Rohe, la Facultad de Ingeniería de Vilamajó y la casa de Vilamajó, ambas en Montevideo. De Frank Lloyd Wright me han influido la Casa del Desierto y la Casa de la Cascada y la Ville Savoye en Poissy y la Ville Garches de Le Corbusier.

– *¿De qué manera concibe sus proyectos?*

– No tengo una manera única de concebirlos; es algo que fluye casi sin pensarlo, y no tomo un lápiz hasta que después de cierto tiempo tengo el planteamiento definido en la mente.

– *¿Qué considera usted que debe tener un edificio para ser considerado valioso?*

– Tener un planteamiento que resuelva correctamente las

necesidades que contempla el programa. Proporción, escala, estructura clara y manifiesta, utilización de materiales que resalten las virtudes del proyecto. Y fundamentalmente no buscar notoriedad a través de soluciones caprichosas y arbitrarias.

– *¿Por qué nunca abandonó la arquitectura moderna?*

– Mi trayectoria fue siempre racionalista. En el concurso de la biblioteca de Teherán el jurado me eliminó "por fanático racionalista"; ganó un proyecto posmoderno, modalidad caprichosa que estaba "de moda", aunque estaba en aquellos años en su período final.

Salvo el brutalismo, los otros movimientos que han tratado de suceder a la arquitectura moderna no los considero seriamente como arquitectura.

– *¿Además de la arquitectura, qué otras cosas son de su interés?*

– La escultura, la pintura, la música y el modelado vivo. Además, todos los avances científicos y el conocimiento del micro y el macrocosmos.

– *¿Qué publicaciones consultaba cuando era estudiante?*

– Todas las disponibles en la biblioteca de la Facultad.

Extracto de una conversación con Pablo Frontini y Diego López de Haro.



DATOS BIOGRÁFICOS

Raúl Sichero Bouret nació el día 2 de mayo de 1916 en Rivera, ciudad uruguayana fronteriza con Brasil.

Su niñez transcurrió en Rivera, con períodos de residencia en Montevideo y Curitiba, capital del estado de Paraná en Brasil.

Cursó la enseñanza primaria y dos años de secundaria en la ciudad de Rivera; el resto y los cursos preparatorios de arquitectura, en Montevideo.

En 1936 ingresó en la Facultad de Arquitectura; en el semestre de su ingreso lo hicieron tan sólo otros cuatro alumnos, en una facultad que contaba con algo más de sesenta estudiantes. Egresó en 1942.

Por discrepancias con el profesor del primer semestre, continuó tres semestres en calidad de estudiante libre. A partir del quinto semestre y hasta el final de su carrera tuvo como profesor a Julio Vilamajó.

De sus años de estudiante recuerda con afecto a los profesores Vilamajó, De los Campos, Gómez Gavazzo, quien le transmitió admiración por la obra de Le Corbusier, y en las asignaturas de matemáticas distingue al profesor Horacio Terra Arocena. Estudió modelado vivo con el escultor José Belloni y acuarela con Bazurro.

La mayoría de las materias teóricas las cursó como estudiante libre.

Empezó a trabajar como dibujante en 1936, por razones económicas, en el estudio del arquitecto Horacio Terra Arocena. Posteriormente se vinculó a una empresa construc-

tora de primera línea, Francesche y Stratta, para quien empezó a proyectar en el año 1938 varias viviendas de estilo "clásico"; en esa época no solían contemplarse soluciones modernas, sin embargo, siempre hacía dos proyectos, uno de ellos moderno, que era rechazado sistemáticamente por los propietarios.

Asociado con el arquitecto González Vanrell, ganó el concurso para la estación y los talleres de la compañía de ómnibus de Montevideo. Su construcción fue postergada por varios años, debido al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

En esa fecha, con 22 años de edad, ganó el concurso internacional para la escenografía de "La danza macabra", organizado por el Sodre (teatros de Montevideo); lamentablemente, no se construyó por razones económicas.

En la exposición del Quinto Congreso Panamericano de Arquitectos, en marzo de 1940, obtuvo la medalla de plata y diploma de honor, la máxima distinción para los alumnos hasta tercer año.

Algunas obras y varios intentos de promociones de edificios de viviendas en propiedad horizontal, diecisiete en total, no obtuvieron éxito, debido fundamentalmente a que el sistema de propiedad limitado por planos horizontales no era comprendido por los propietarios de la época.

En 1951 empezó una serie de obras de importancia, siendo la primera el edificio "La goleta", ubicado en la Rambla de Pocitos, esquina Guayaquí, publicada en el libro

22 *Latin American Architecture since 1945*, editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York . En ese libro su obra representa a la arquitectura uruguaya junto a Antonio Bonet y Julio Vilamajó.

Entre 1951 y 1962 su estudio pasó por períodos de gran actividad: en un momento dado se trabajaba simultáneamente en 32 obras, con una superficie de más de 200.000 m².

En 1959 comenzaron las obras del edificio Panamericano, que finalizaron en 1962. Simultáneamente, se construyó el edificio Ciudadela y el de la Asociación Cristiana de Jóvenes.

Asociado con el arquitecto Bonet, realizó en Punta del Este el edificio Bahía. Posteriormente, Bonet regresaría definitivamente a España.

Luego proyectó y dirigió, también en Punta del Este, varias residencias y edificios de apartamentos asociado con el arquitecto Mario Roberto Álvarez. Cabe destacar entre ellos los edificios: Pez Espada, Delfín, Tiburón I, Tiburón II y Portofino. Simultáneamente, proyectó y construyó los edificios Malecón y Santos Dumont, este último en colaboración con el arquitecto Pintos Risso.

Participó en veintidós concursos, ocho públicos y catorce privados, en los cuales obtuvo seis primeros premios y seis menciones.

RELACIÓN DE OBRAS

- Casa Dr. Luis Sichero, c. Príamo 1223, Montevideo (1951)
- Edificio de viviendas "La Goleta", Rambla República del Perú 1093, Montevideo, (1951)
- Edificio de viviendas "Martí", Rambla República del Perú 1073, Montevideo (1954)
- Edificio de viviendas "Perú", Rambla Republica del Perú 1139, Montevideo (1952)
- Edificio de viviendas "Bahía Palace", Av. Gorlero y c. 19, Punta del Este (1955)
- Edificio de viviendas "Panamericano", Av. Luis Alberto de Herrera 1042, Montevideo (1958)
- Estudio del arquitecto, Rambla Armenia 1647, Montevideo (1958)
- Edificio para la Asociación Cristiana de Jóvenes, c. Colonia 1870, Montevideo (1958)
- Edificio de oficinas "Ciudadela y Tupí", Plaza Independencia 1327, Montevideo (1959)
- Edificio de viviendas "Panamá, Bvar. España 2926, Montevideo (1960)
- Ciudad Satélite "Vuilassar de Mar", Punta Yeguas, Montevideo (1966)
- Casa Schiaffino, Rambla General O'Higgins , Montevideo (1972)
- Edificio de viviendas "Santos Dumont", Av. Gorlero, Punta del Este (1977)
- Edificios de viviendas "Tiburón I y II", Rambla Playa Brava esq. Av. F. D. Roosvelt, Punta del Este (1979-1981)
- Casa "Espacio", c. De los Cedros, Punta del Este (1982-1984)
- Edificio de viviendas "Champs Elysees", Bvar. Artigas 1381, Montevideo (1983)
- Edificios de Viviendas "Portofino", Rbla General Artigas esq. c. del Estrecho, Punta del Este (1992)

1951

c. Príamo 1223,
Montevideo

Casa Dr. Luis Sichero

24









1951-1954

Rambla República
del Perú 1093 - 1073,
Montevideo

Edificios de Viviendas «La Goleta y Martí»

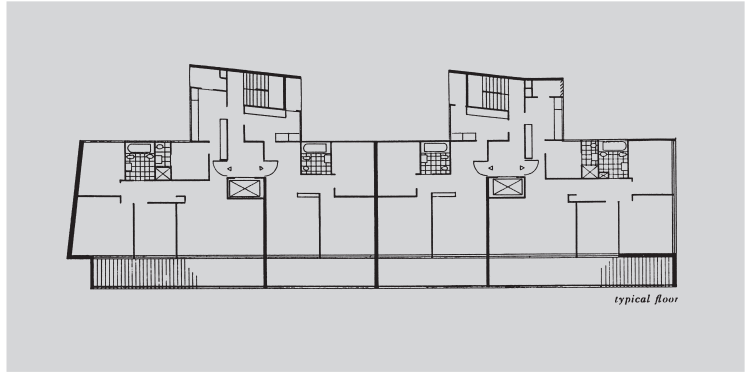
28







Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón



Helio Piñón







Helio Piñón



1952

Rambla República
del Perú 1139,
Montevideo

Edificio de Viviendas «Perú»

40



Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón





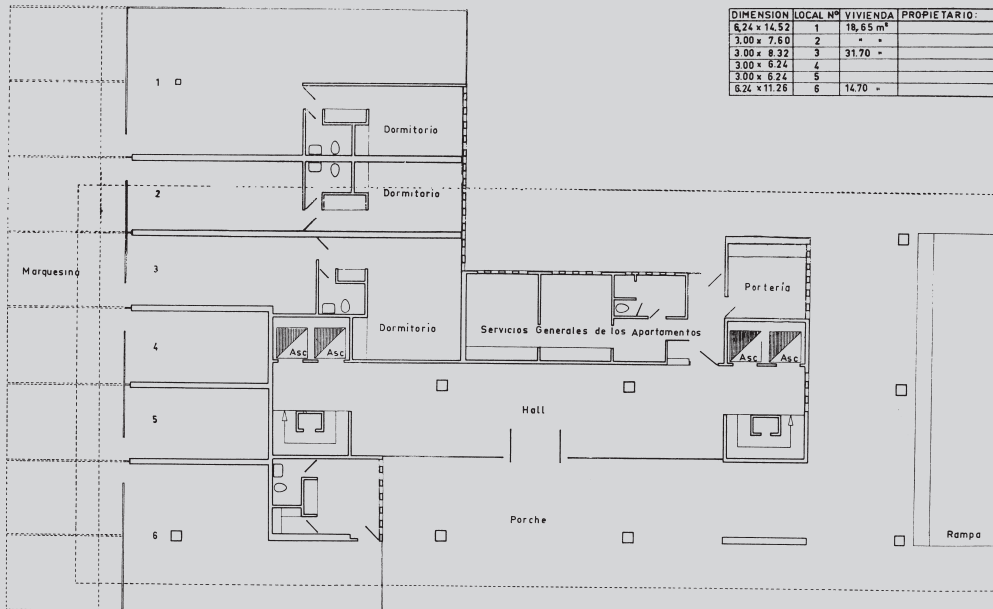
1955

En colab. con el arq.
Antonio Bonet
Av. Gorlero y c. 19,
Punta del Este

Edificio de Viviendas «Bahía Palace»

48

PLANTA BAJA



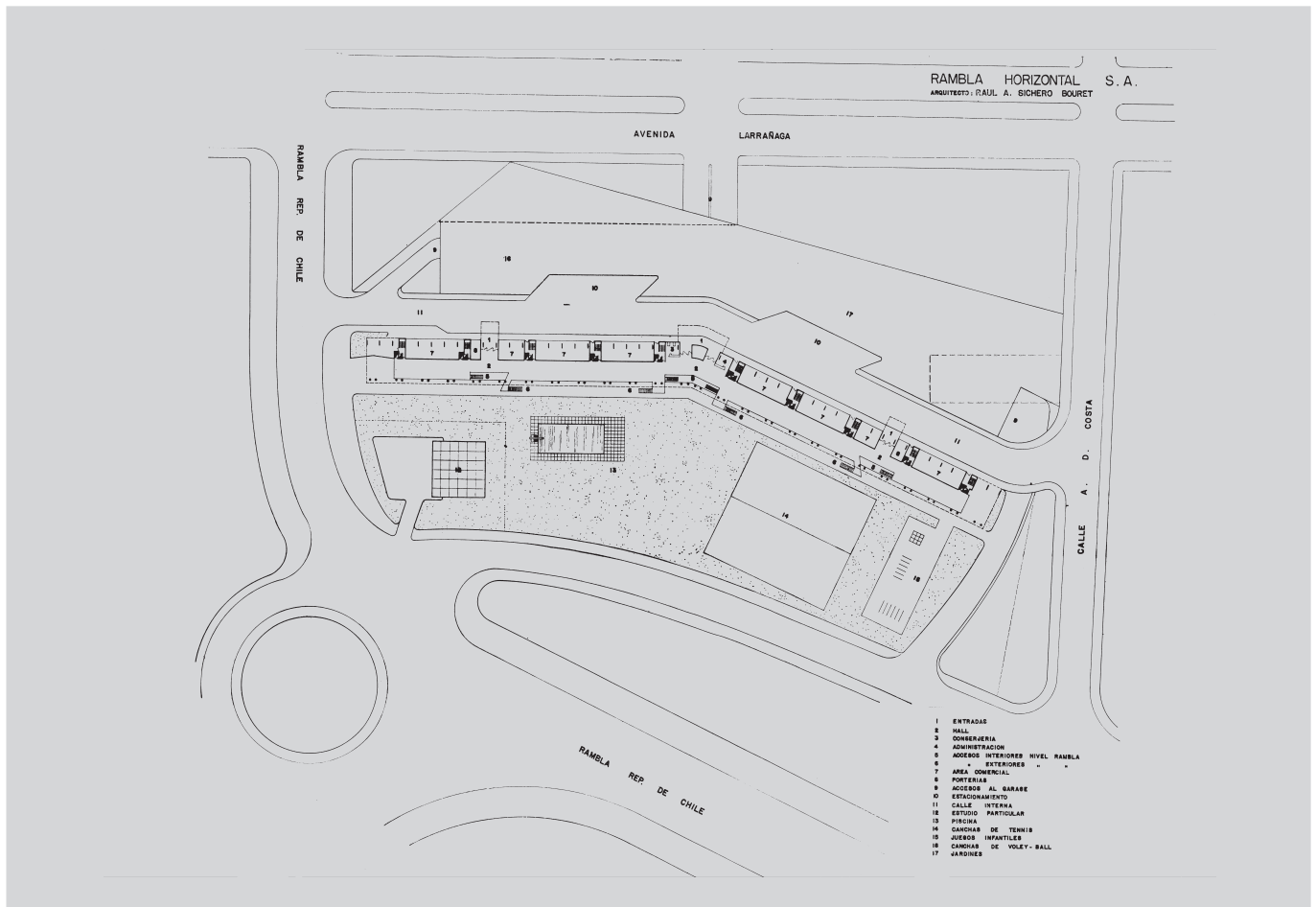


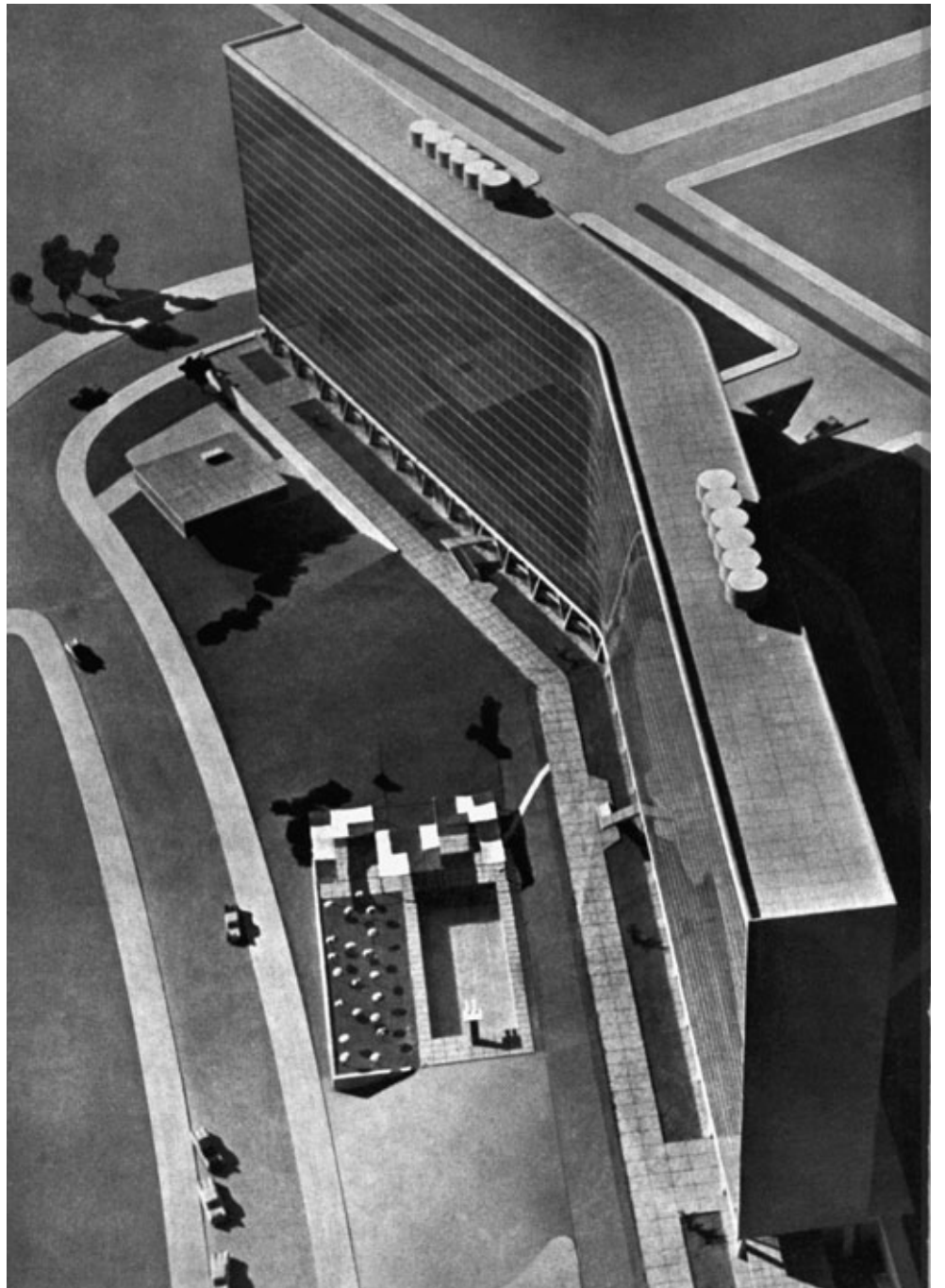
1958

Avda. Luis Alberto de
Herrera 1042,
Montevideo

Edificios de Viviendas «Panamericano»

50



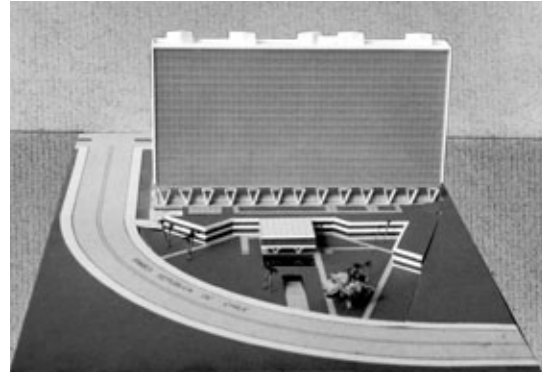


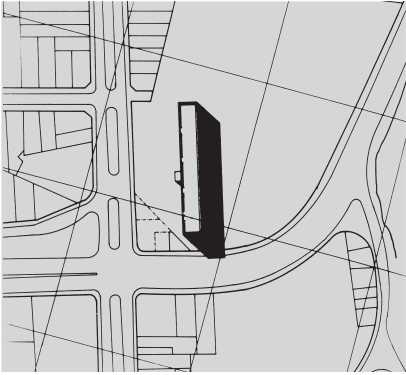






César J. Loustau





56

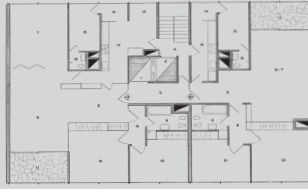


Helio Piñón



Helio Piñón

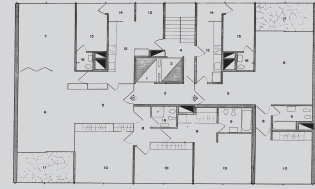
A - B



- | | | |
|-----------|------------|------------|
| 1. KUCHEN | 10. KUCHEN | 11. KUCHEN |
| 2. ... | 11. ... | 12. ... |
| 3. ... | 12. ... | 13. ... |
| 4. ... | 13. ... | 14. ... |
| 5. ... | 14. ... | 15. ... |
| 6. ... | 15. ... | 16. ... |
| 7. ... | 16. ... | 17. ... |
| 8. ... | 17. ... | 18. ... |
| 9. ... | 18. ... | 19. ... |

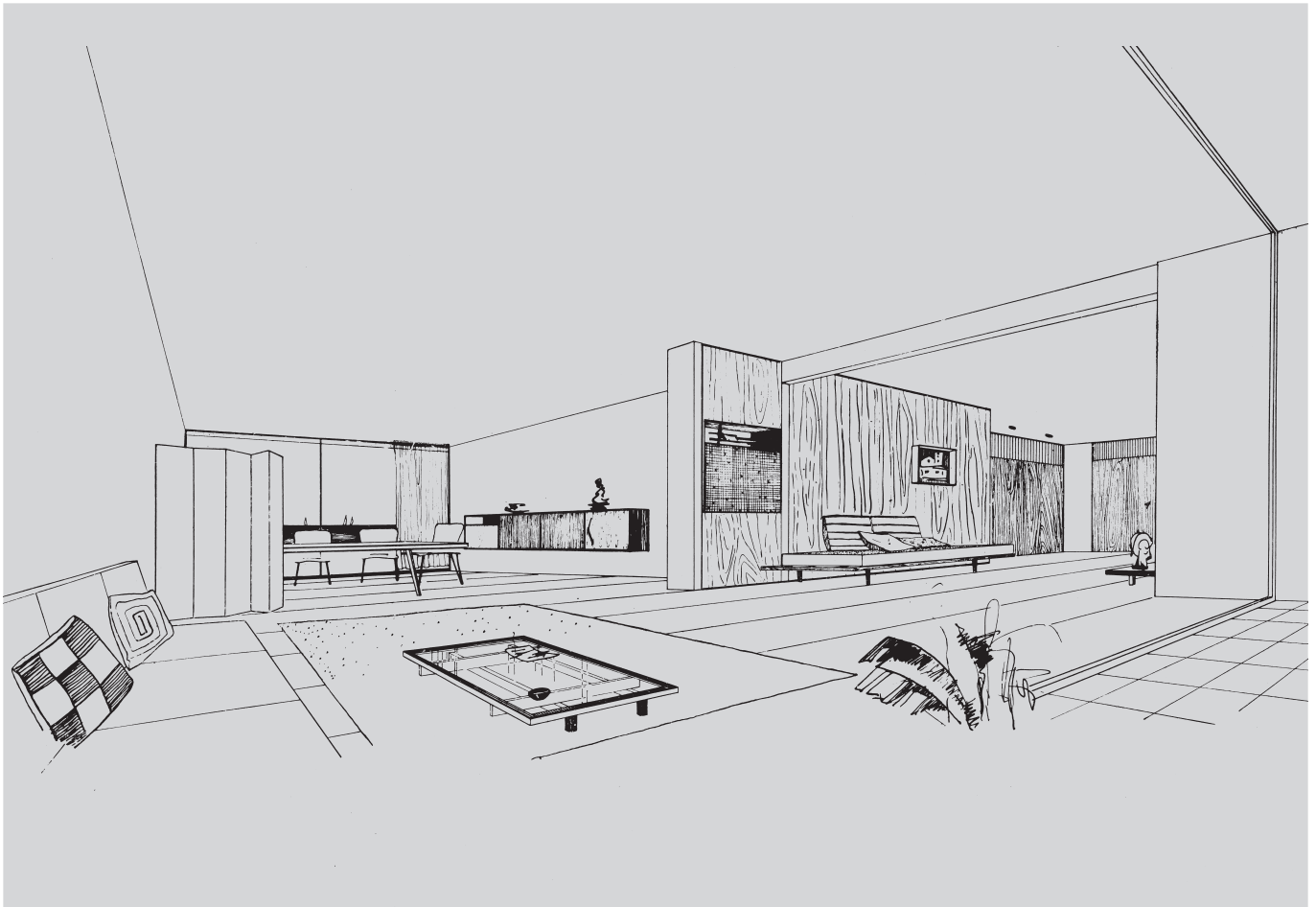
Architectural floor plan section A-B showing a multi-room layout.

C - D



- | | | |
|-----------|------------|------------|
| 1. KUCHEN | 10. KUCHEN | 11. KUCHEN |
| 2. ... | 11. ... | 12. ... |
| 3. ... | 12. ... | 13. ... |
| 4. ... | 13. ... | 14. ... |
| 5. ... | 14. ... | 15. ... |
| 6. ... | 15. ... | 16. ... |
| 7. ... | 16. ... | 17. ... |
| 8. ... | 17. ... | 18. ... |
| 9. ... | 18. ... | 19. ... |

Architectural floor plan section C-D showing a multi-room layout.



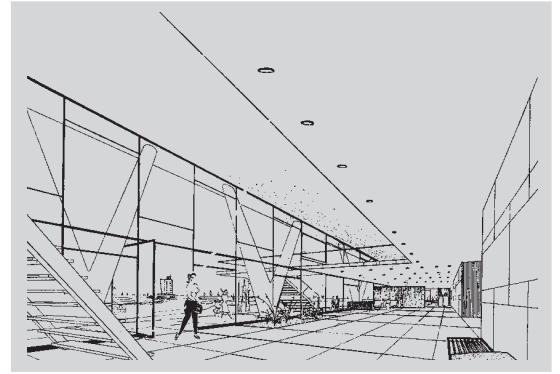






Helio Piñón









Helio Piñón





Helio Piñón



Helio Piñón



1958

Rambla Armenia 1647,
Montevideo

Estudio del Arquitecto

70



César J. Loustau



César J. Loustau





César J. Loustau

1958

En colab. con el arq.
A. Farinasso
c. Colonia 1870,
Montevideo

Asociación Cristiana de Jóvenes

74



César J. Loustau



1959

En colab. con el arq.
E. Calvo
Plaza Independencia
1327,
Montevideo

Edificio de Oficinas «Ciudadela y Tupí»

76



César J. Loustau





César J. Loustau



César J. Loustau



Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón



1960

Bvar. España 2926,
Montevideo

Edificio de Viviendas «Panamá»

88



Helio Piñón





Helio Piñón





Helio Piñón



1966

En colab. con el arq.
J. Varela López

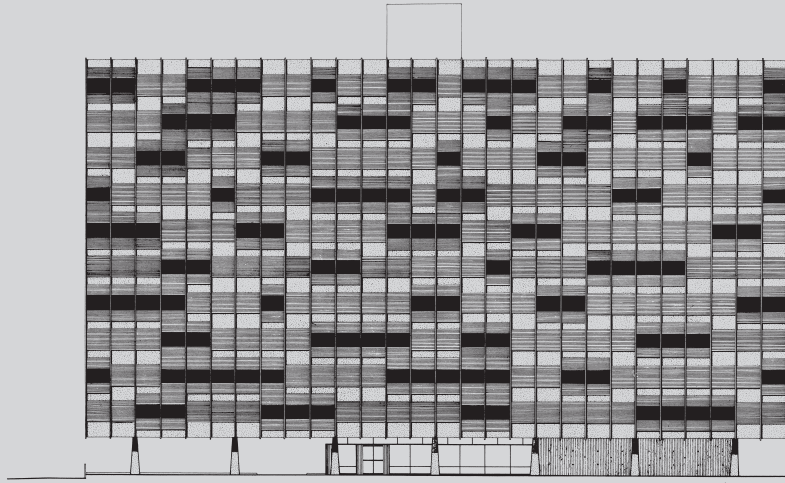
Punta Yeguas,
Montevideo

Ciudad Satélite «Vilassar de Mar»

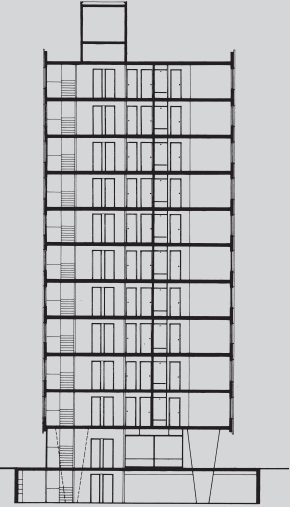
94



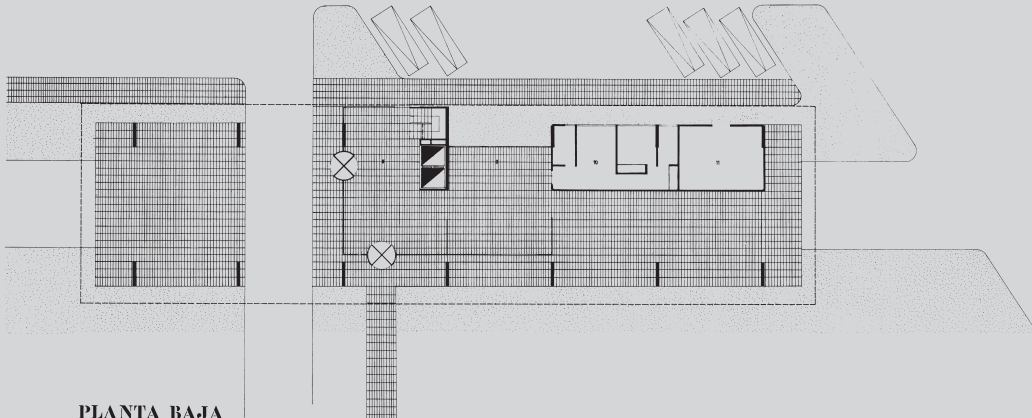




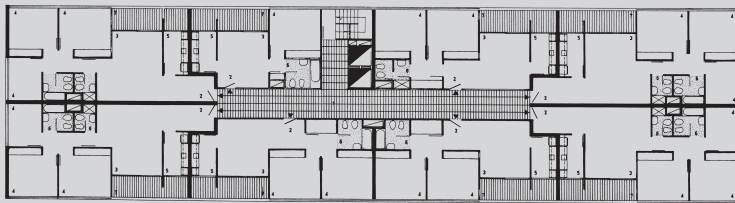
FACHADA



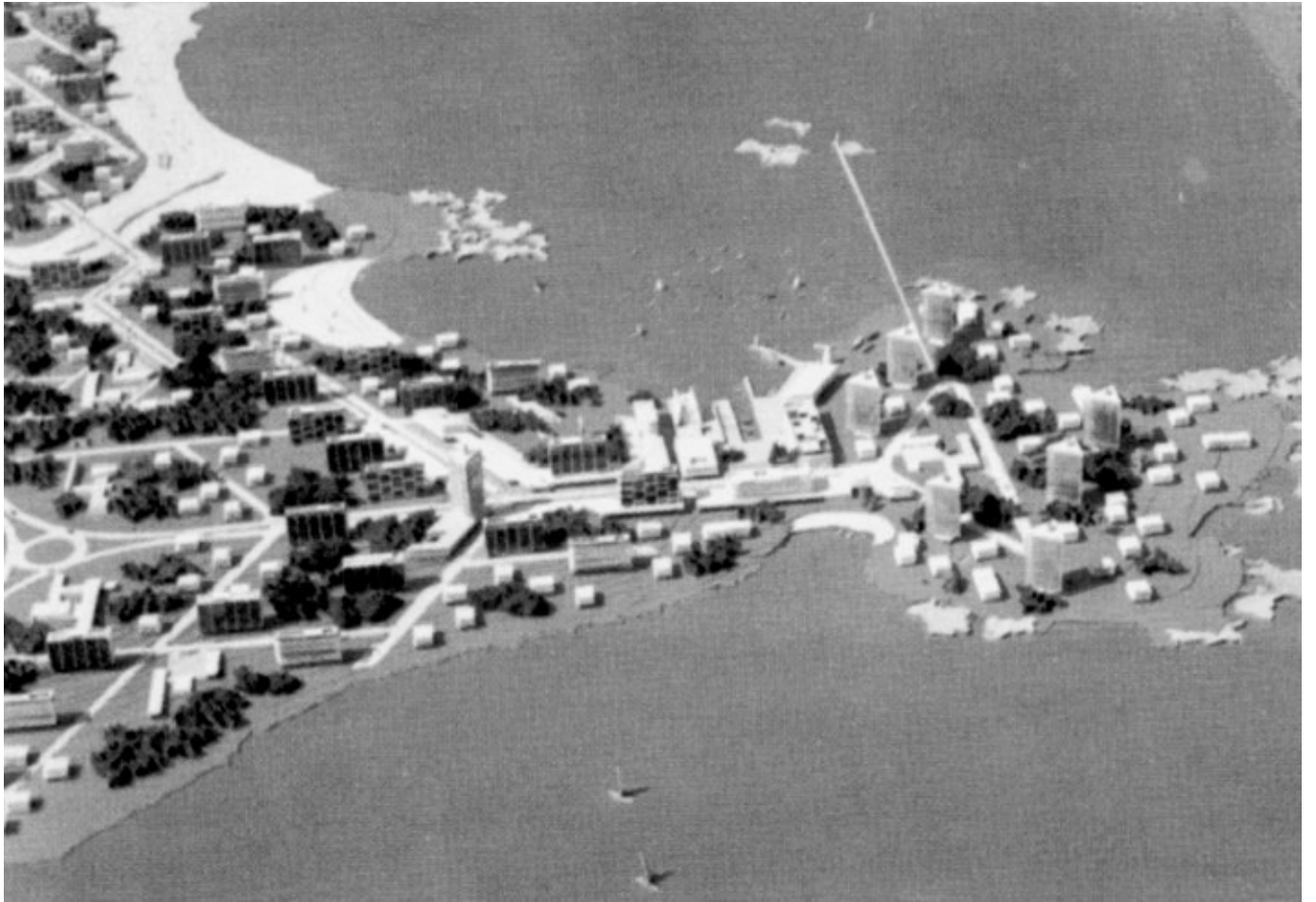
CORTE

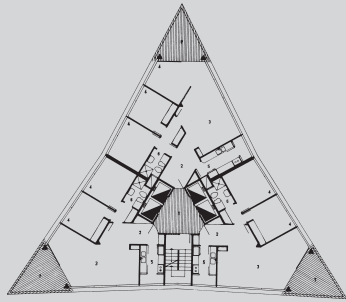


PLANTA BAJA

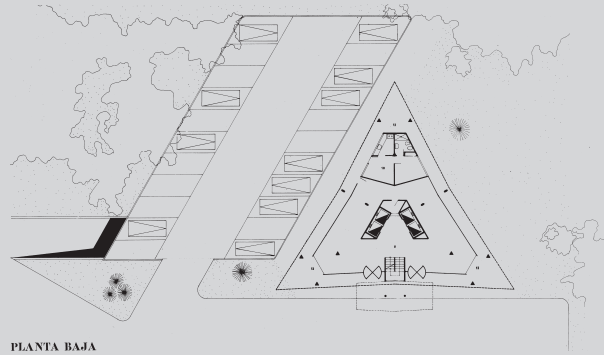


PLANTA TIPO

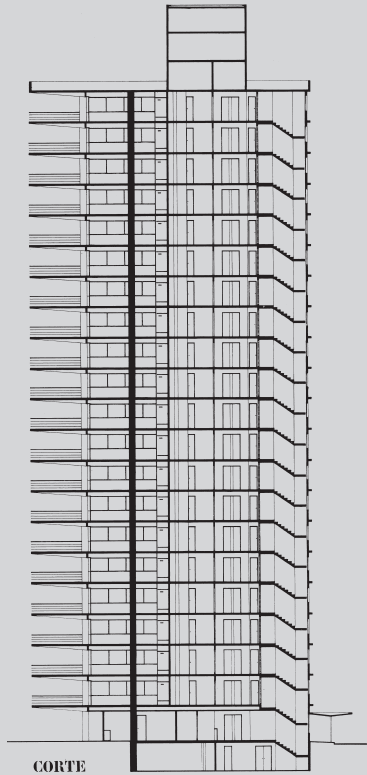




PLANTA TIPO



PLANTA BAJA



CORTE

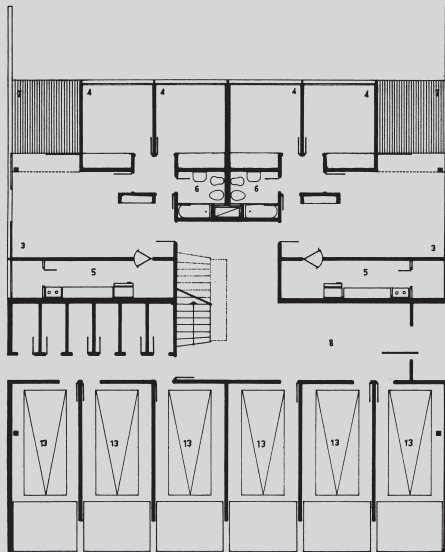
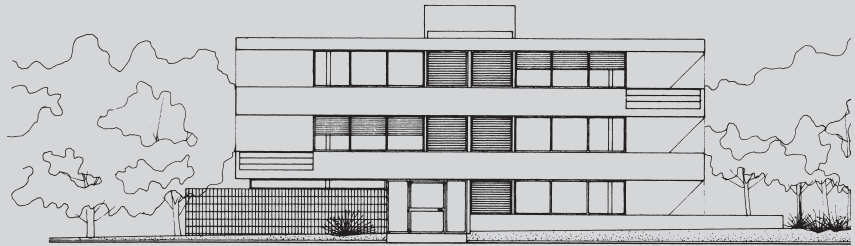
TORRE
20 NIVELES

ALTURA: 60 M. (20 PLANTAS ALTAS)
 SUBSUELO: 476 M²
 PLANTA BAJA: 171 M² (HALL, ACCESO, PORTERIA)
 PLANTA TIPO: 4748 M². 1 APTO. DE M² 75
 2 APTOS. DE M² 65
 TOTAL DE UNIDADES: 40 APTOS. DE M² 65
 20 APTOS. DE M² 75
 TOTAL DE HABITANTES: 240 (60 FAMILIAS)
 TOTAL EDIFICADO POR TORRE: M² 5.395
 (EXCLUYENDO TERRAZAS)

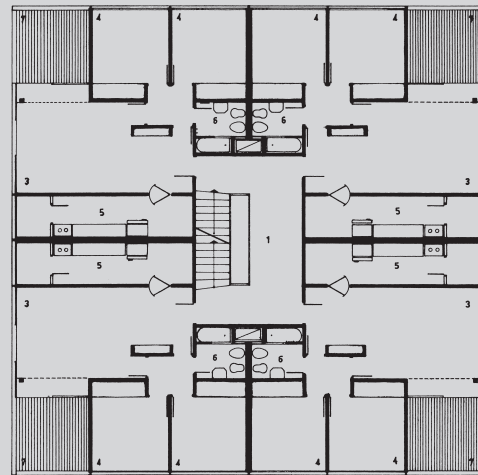


FACHADA



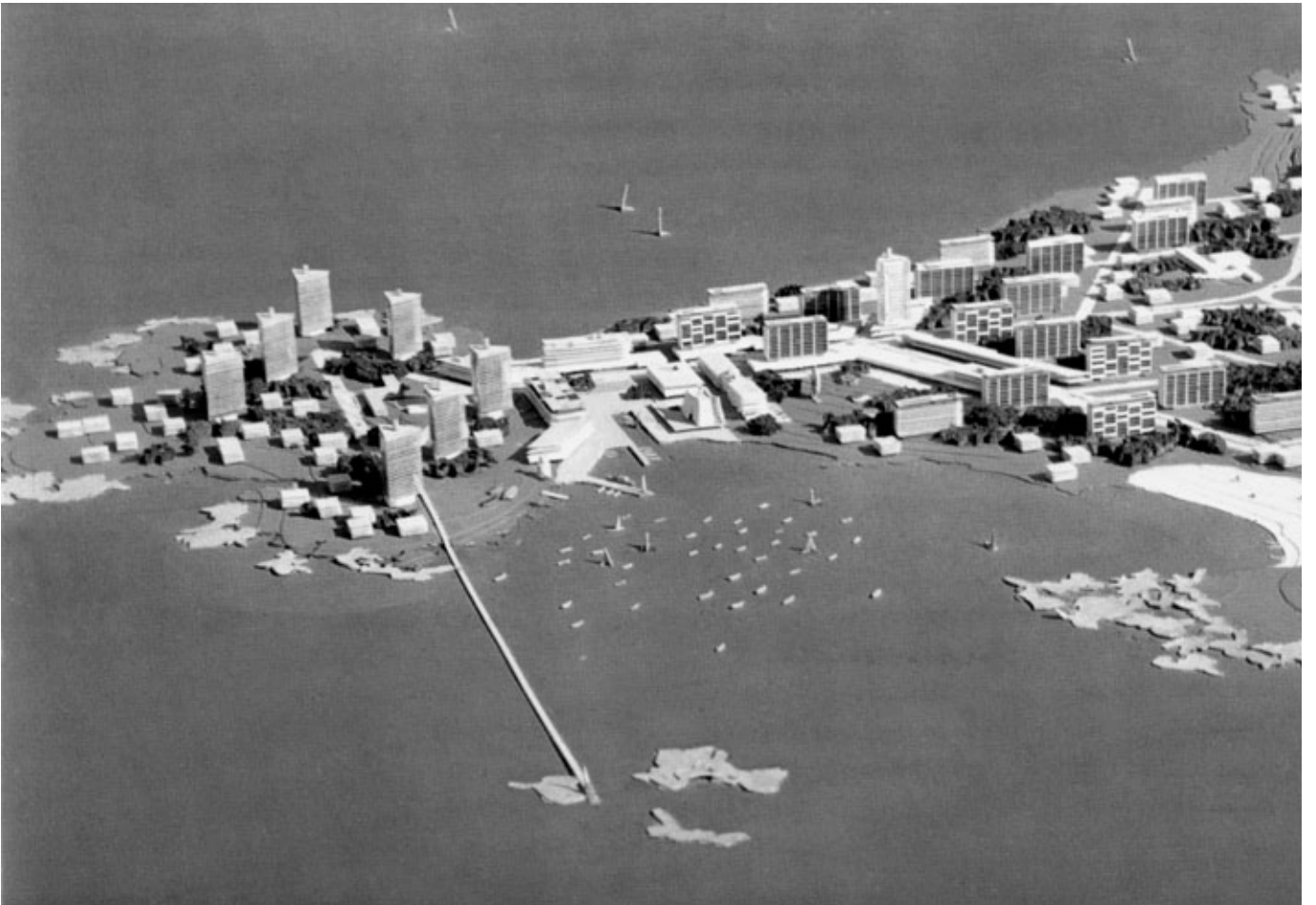


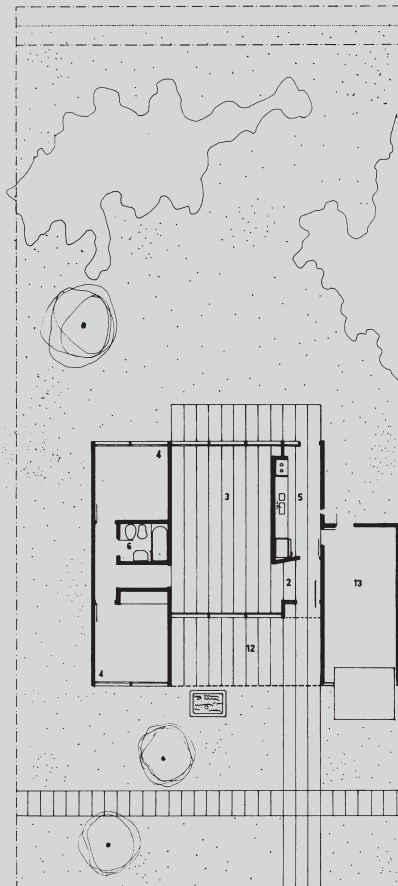
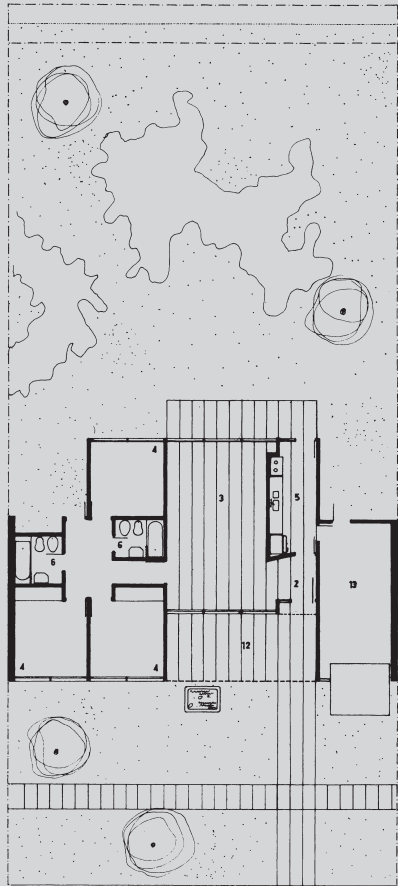
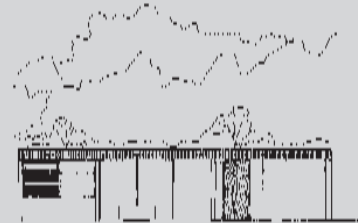
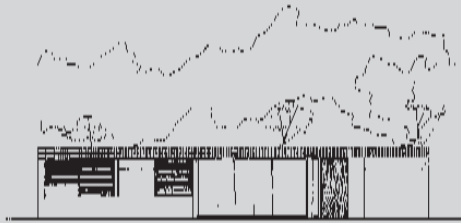
PLANTA BAJA



PLANTA TIPO

- 1 PALIER
- 3 ESTAR
- 4 DORMITORIO
- 5 COCINA
- 6 BAÑO
- 7 TERRAZA
- 8 HALL
- 13 GARAGE







1972

Rambla General
O'Higgins,
Montevideo

Casa Schiaffino

104



César J. Loustau



César J. Loustau

1977

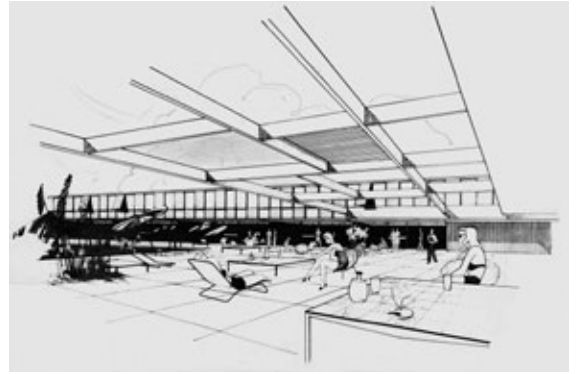
En colab. con el arq.
W. Pintos Risso

Avda. Gorlero,
Punta del Este

Edificio de Viviendas «Santos Dumont»

106





1979-1981

En colab. con el arq.
Mario R. Alvarez
Rbla. Playa Brava
esq. Av. F. Roosevelt,
Punta del Este

Edificios de Viviendas «Tiburón I y II»

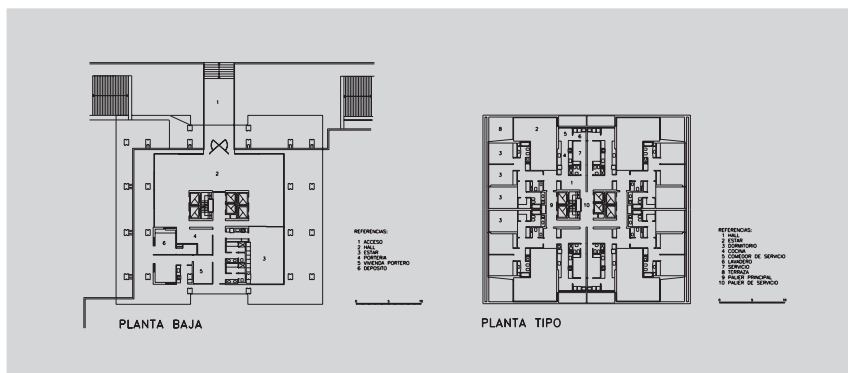
108







Helio Piñón





Helio Piñón



1982

En colab. con el arq.
Mario R. Alvarez
c. de los Cedros,
Punta del Este

Casa «Espacio»

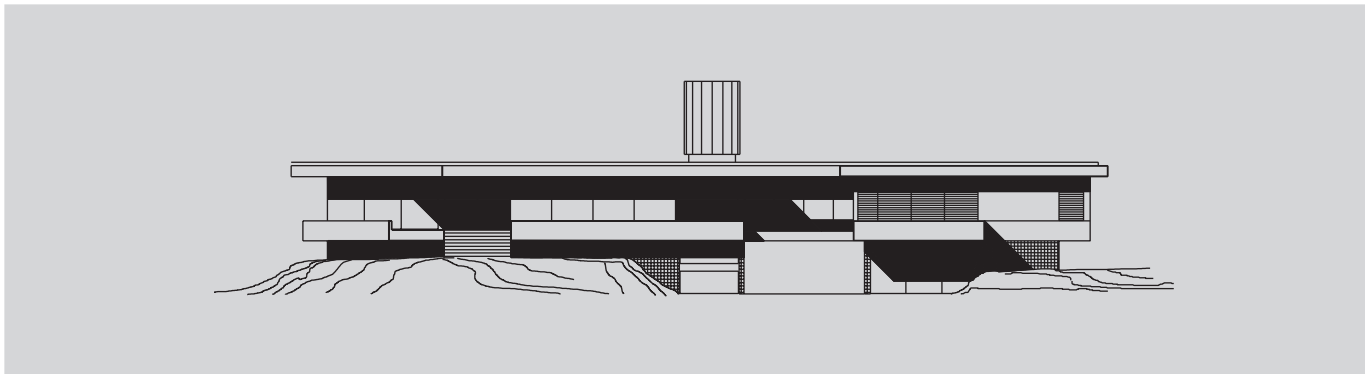
114



Helio Piñón



Helio Piñón





Helio Piñón







Helio Piñón



Helio Piñón



1983

Bvar. Artigas 1381,
Montevideo

Edificios de Viviendas «Champs Elysees»

124



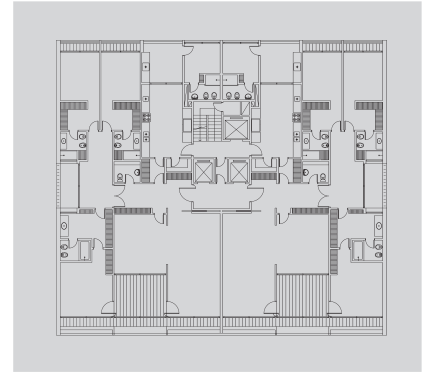




Helio Piñón











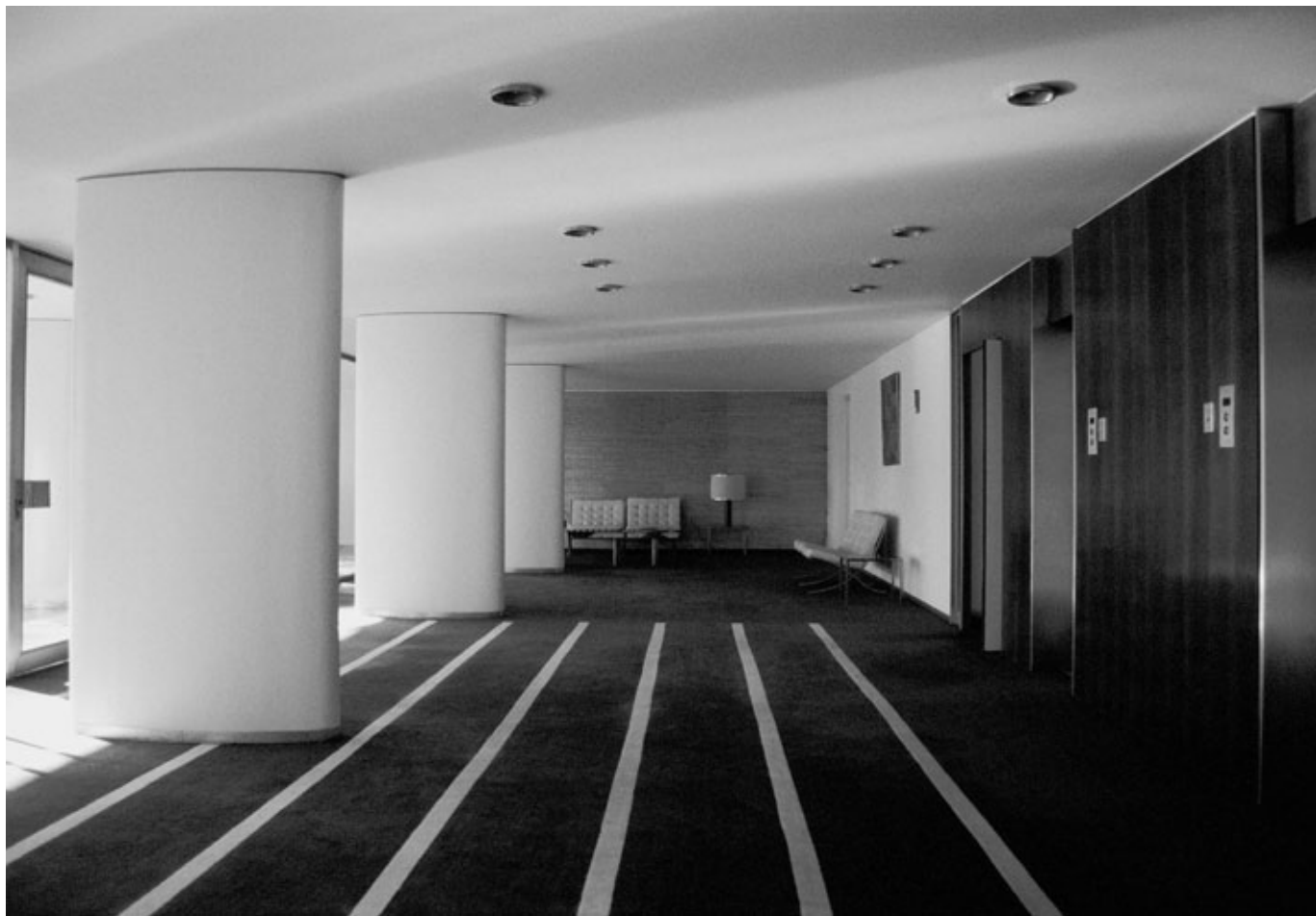




Helio Piñón













Helio Piñón









1992

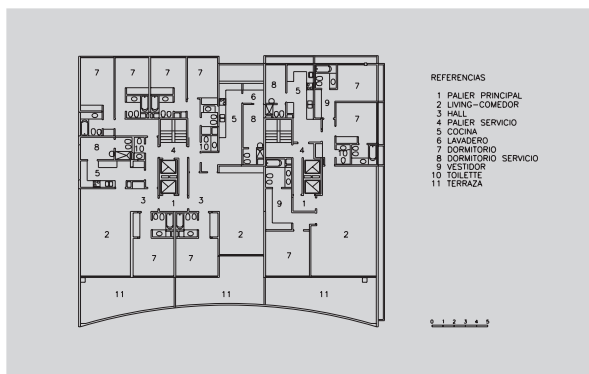
En colab. con el arq.
Mario R. Alvarez
Rbla. Gral. Artigas
esq. c. el Estrecho,
Punta del Este

Edificios de Viviendas «Portofino»

144







146





147

Helio Piñón

APÉNDICE

OTROS PROYECTOS

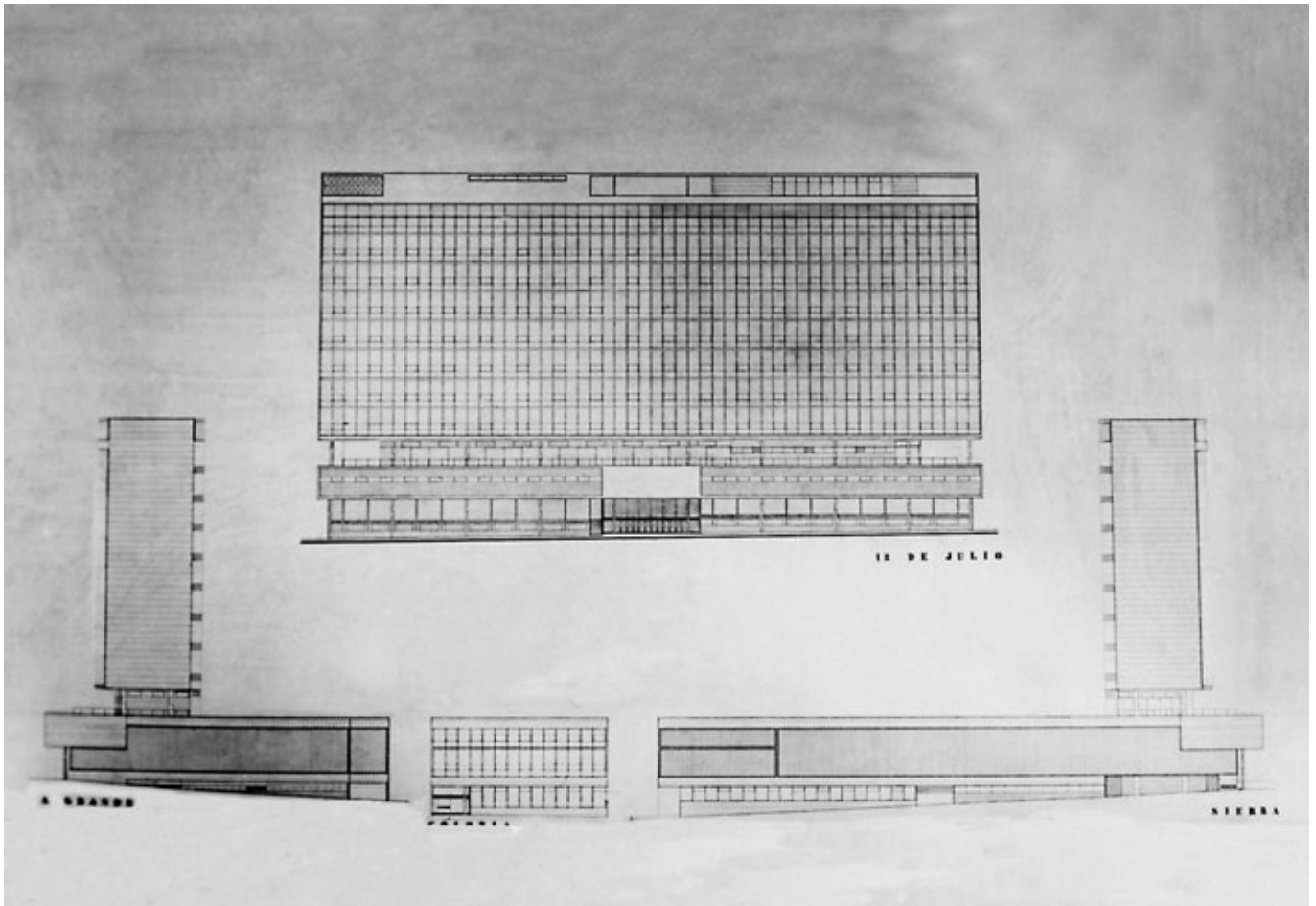
- Concurso Banco Hipotecario del Uruguay, Av. 18 de Julio, Montevideo (1956)
- Concurso Teatros Ciudad de la Plata, La Plata (Argentina) (1980)
- Edificio de viviendas, Laguna del Diario, Punta del Este (1982)
- Concurso Biblioteca de Teherán, (Irán) (1983)
- Concurso Teatros del SODRE, c. Andes / c. Mercedes, Montevideo (1986)
- Concurso para la Ampliación de la Facultad de Ingeniería, Parque Rodó, Montevideo (1989)

1956

En colab. con el arq.
Díaz Arnesto
Avda. 18 de Julio,
Montevideo

Concurso Banco Hipotecario del Uruguay (Primera Mención)

150



PREMIÈRE MENTION : R.-A. SICHERO ET DIAZ ARNESTO, ARCHITECTES

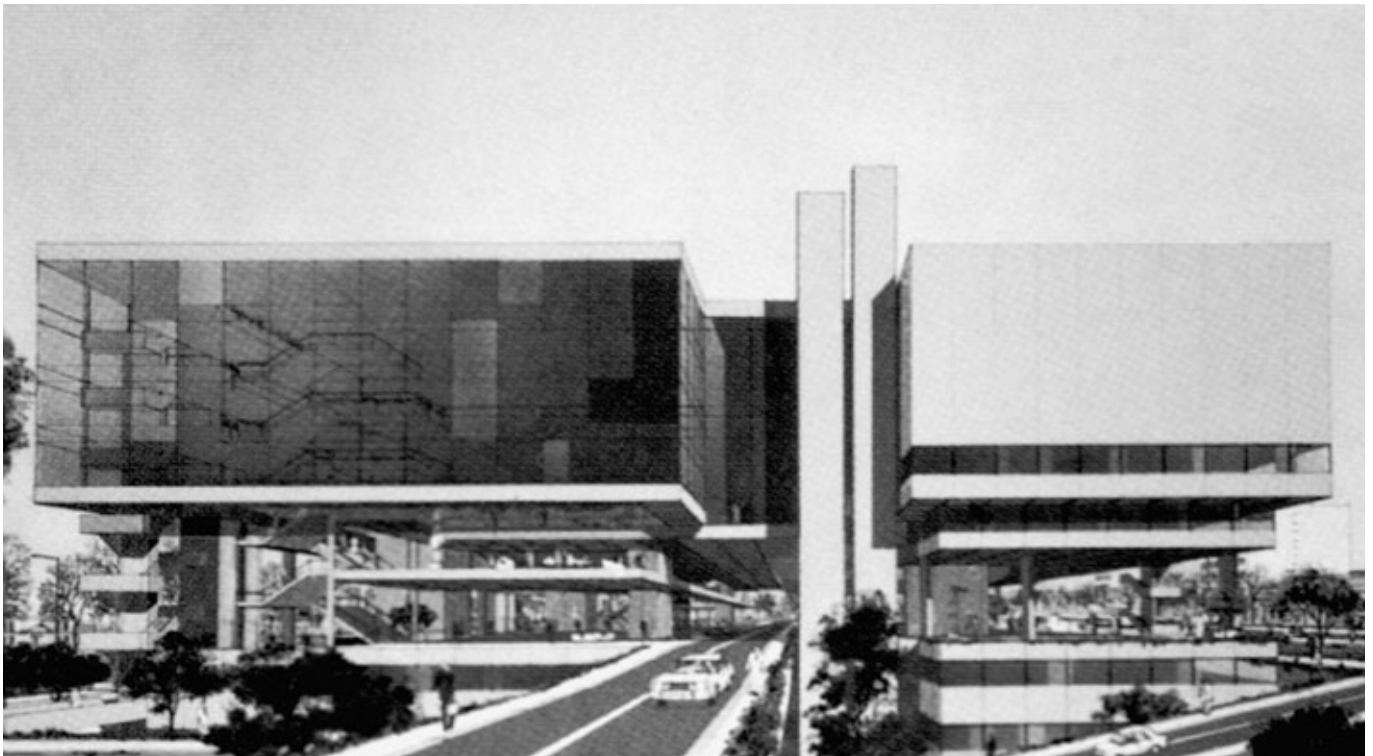


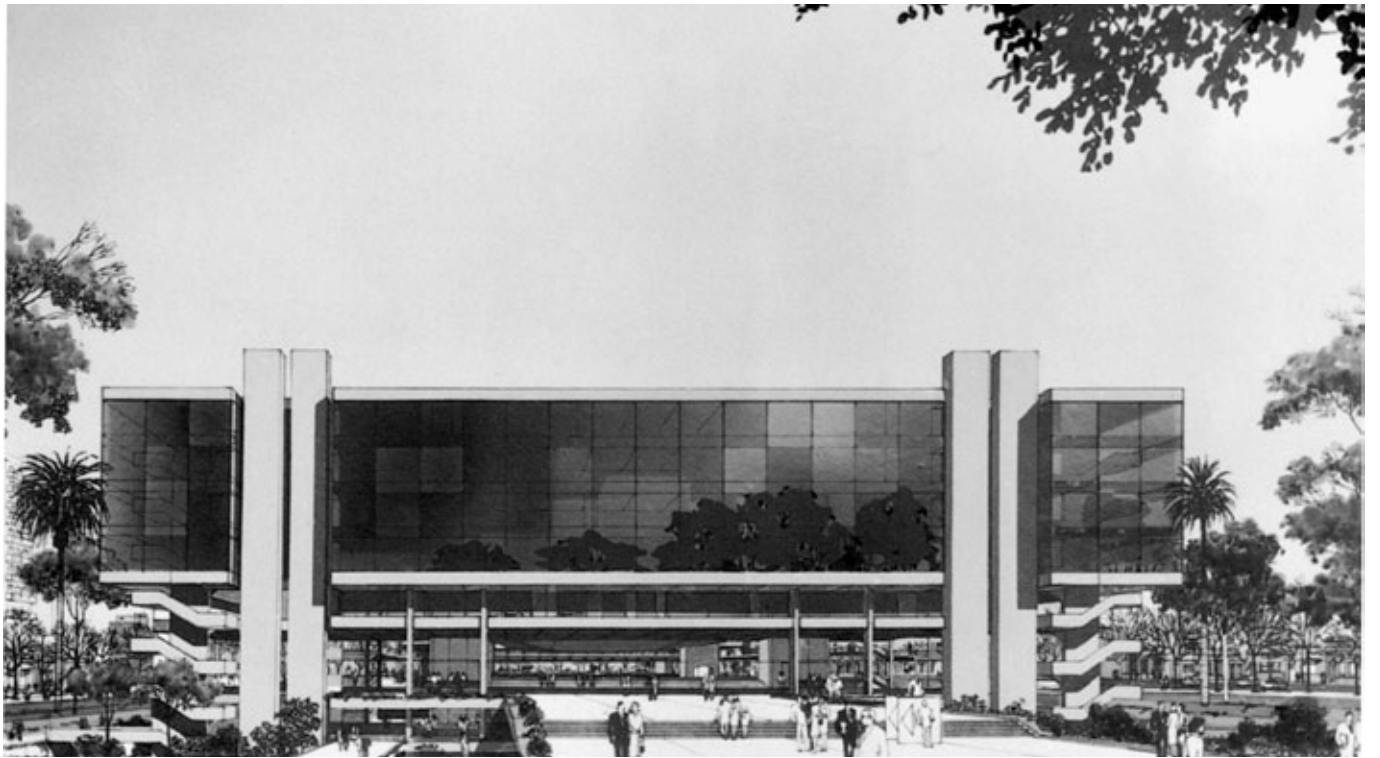
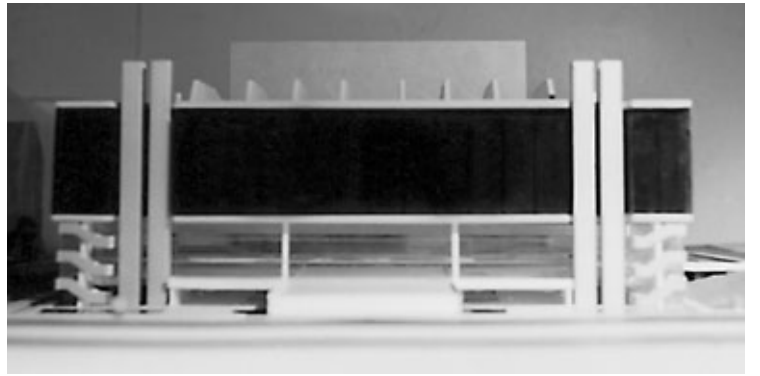
1980

En colab. con el arq.
Mario R. Alvarez
La Plata,
Argentina

Concurso Teatros Ciudad de la Plata

152



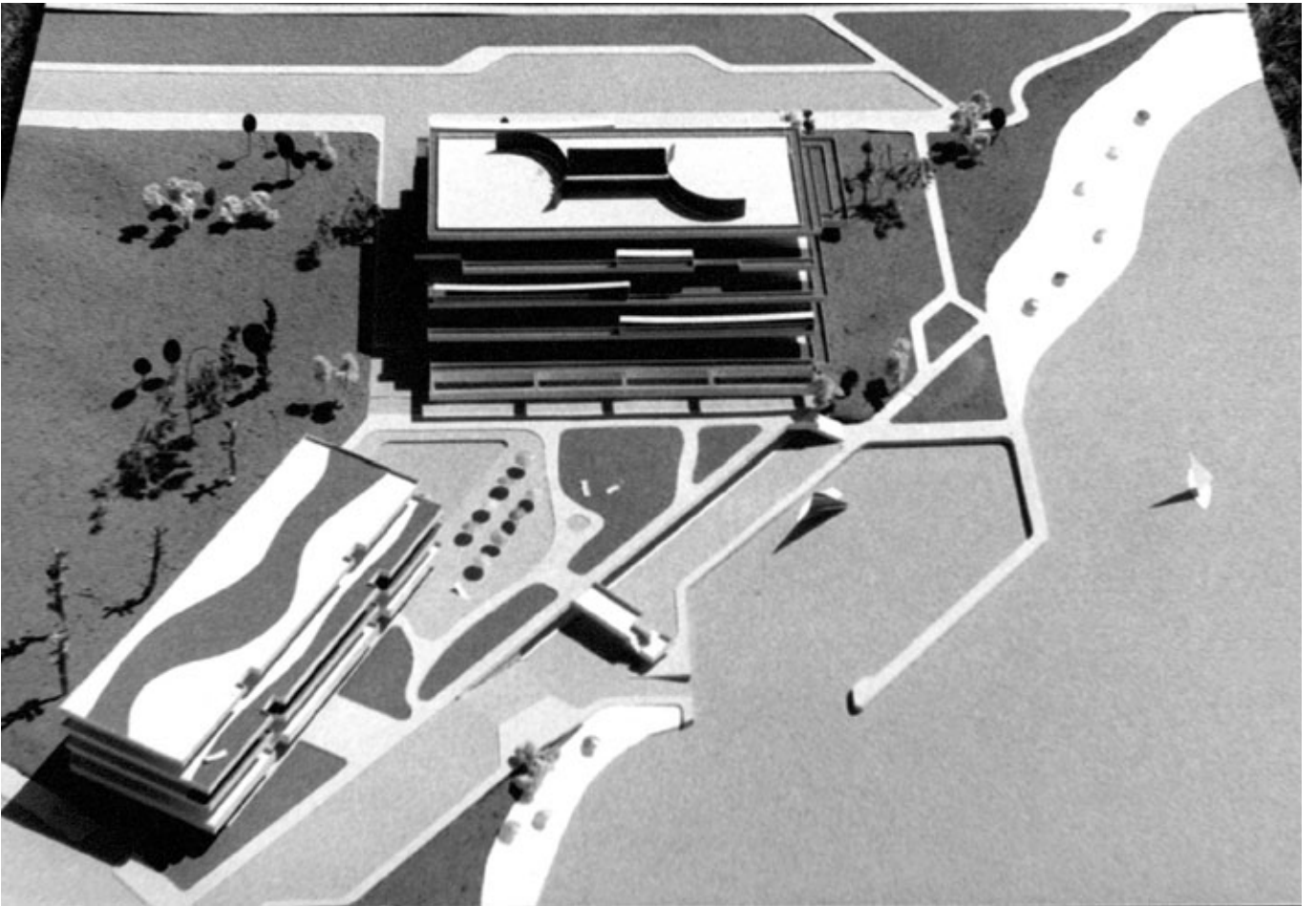


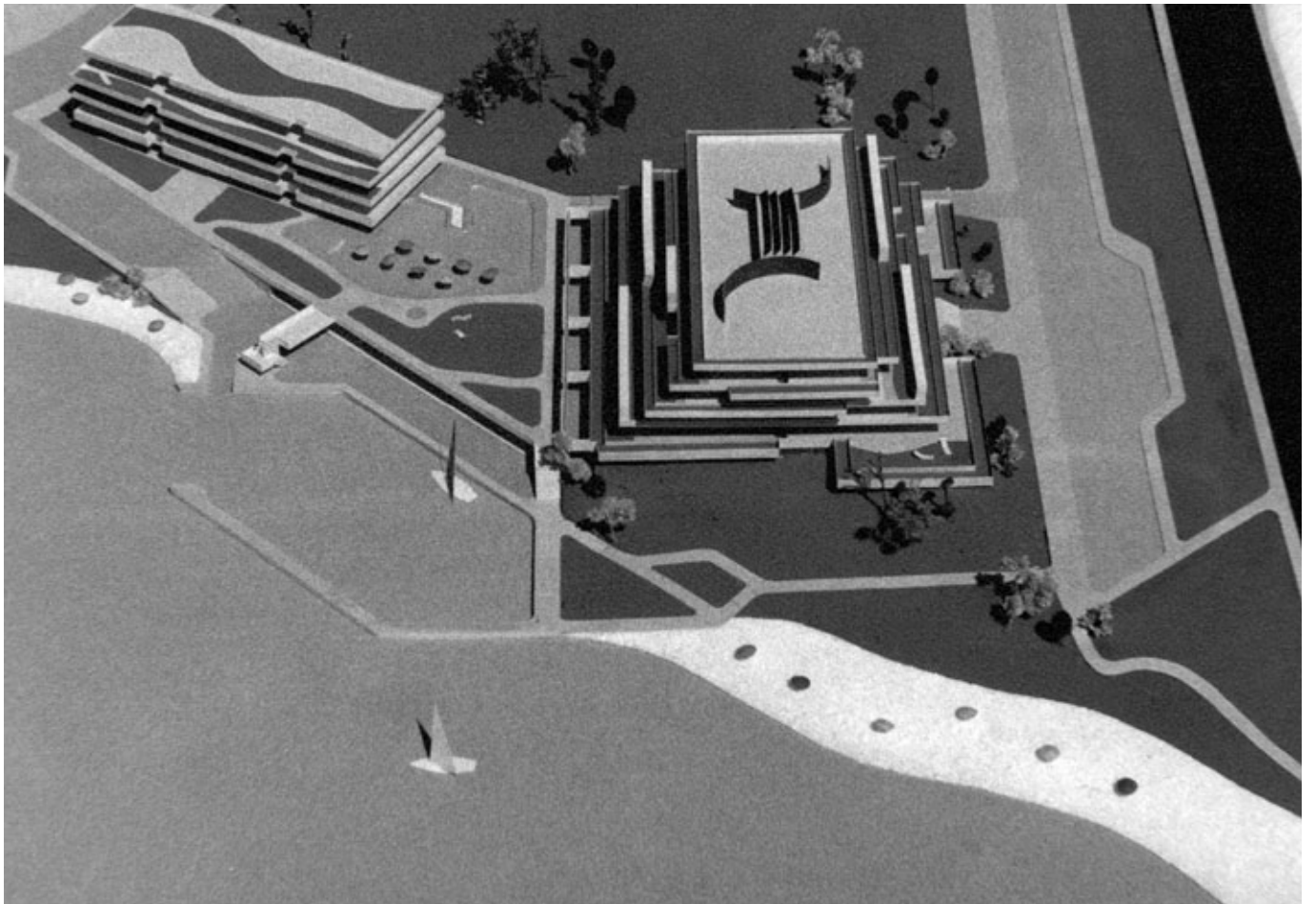
1982

Laguna del Diario,
Punta del Este

Edificio de Viviendas

154



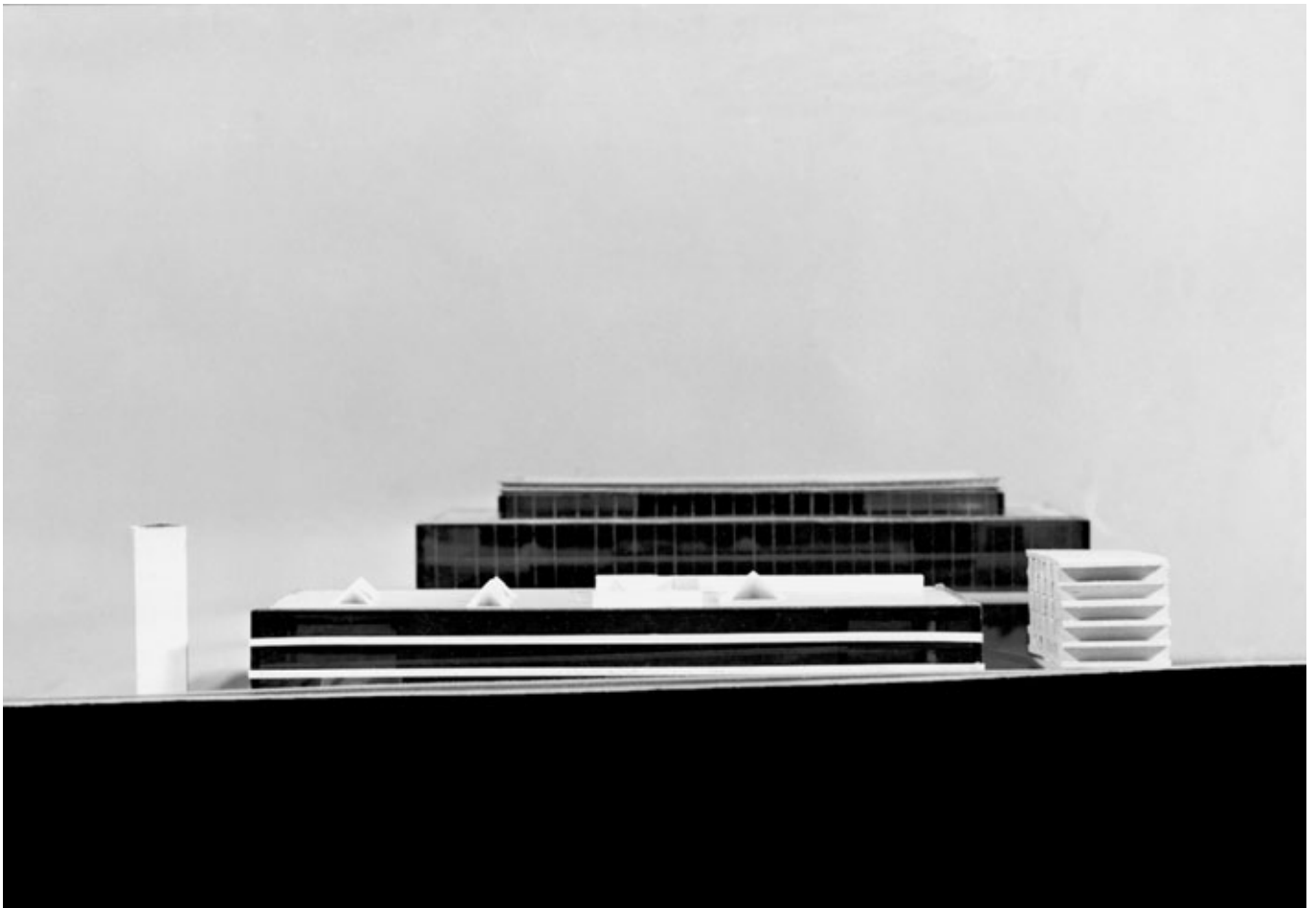


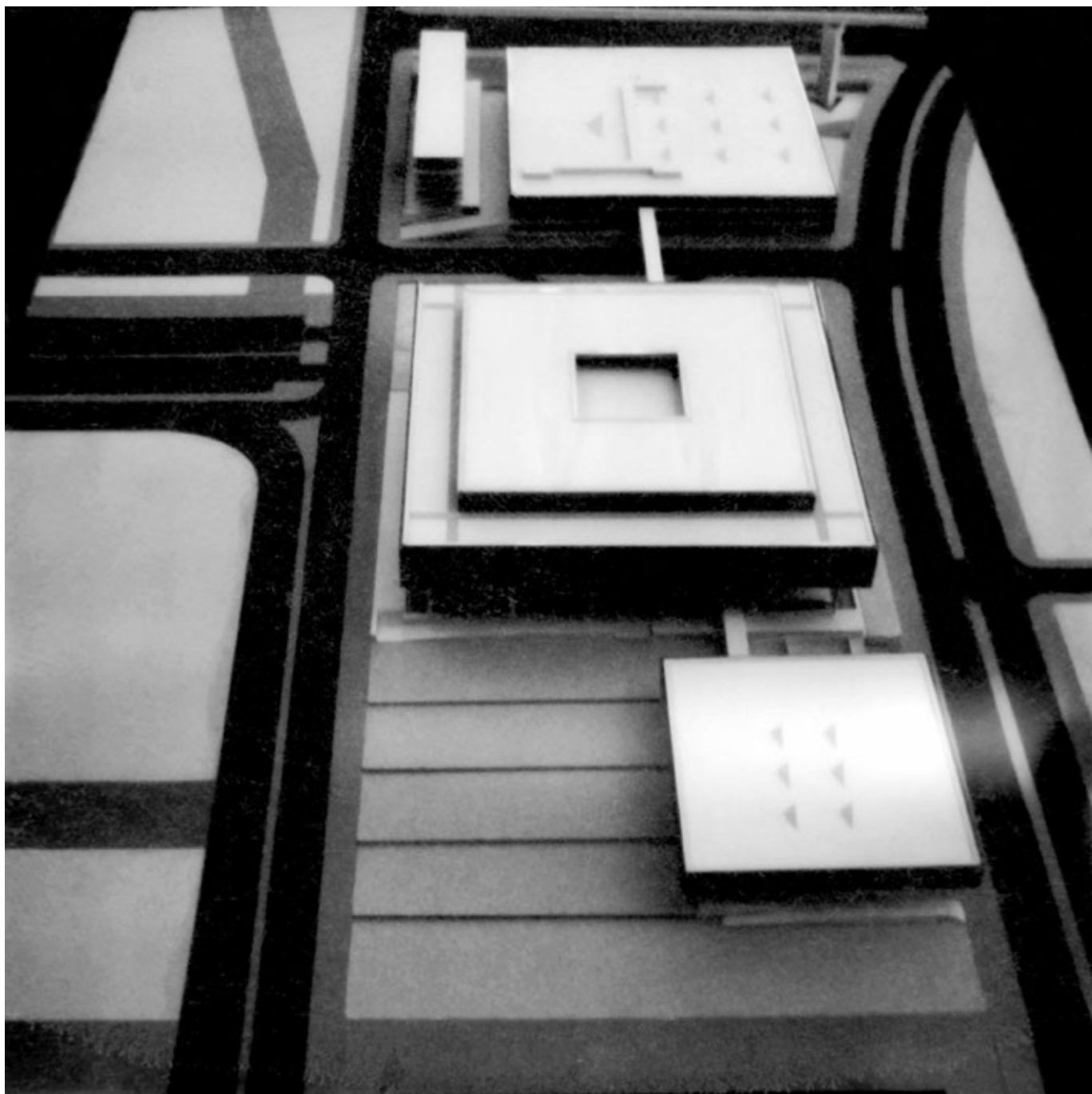
1983

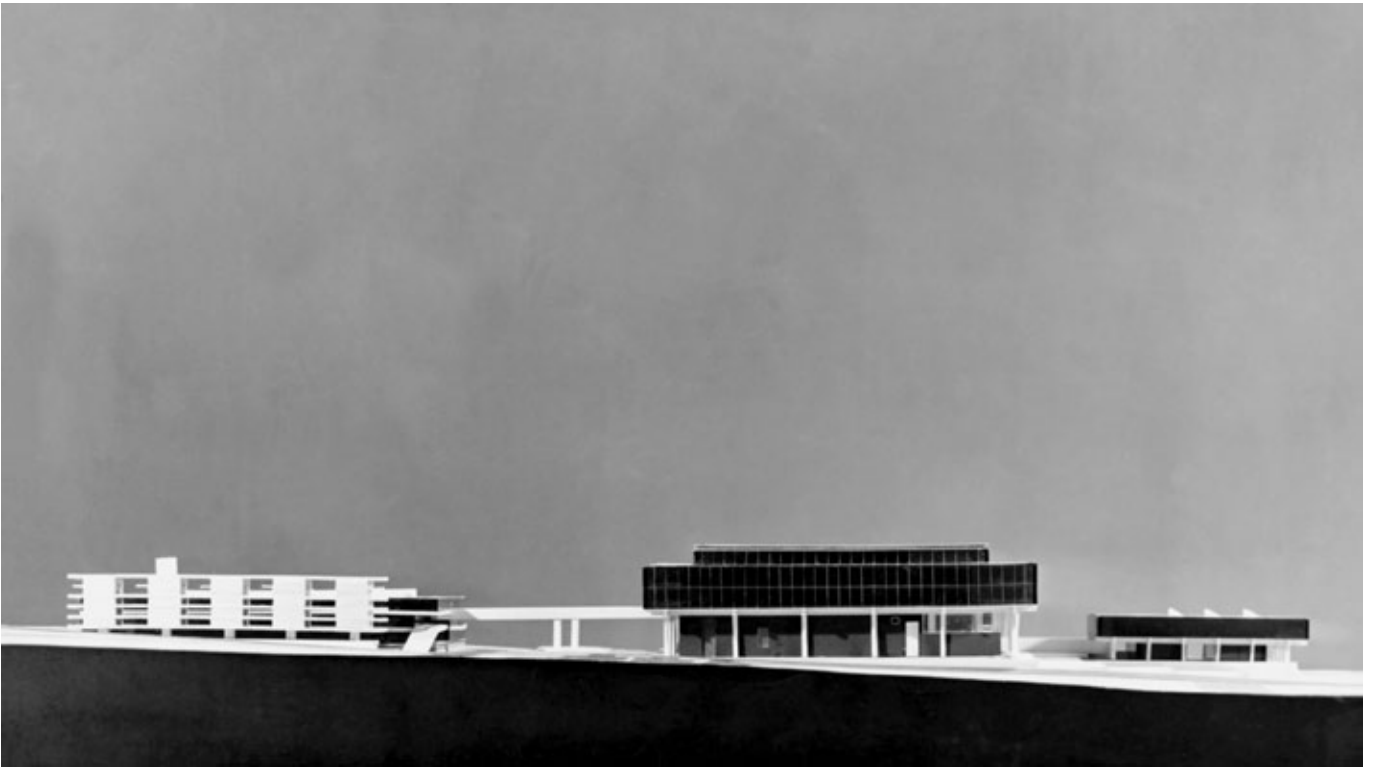
Teherán,
Irán

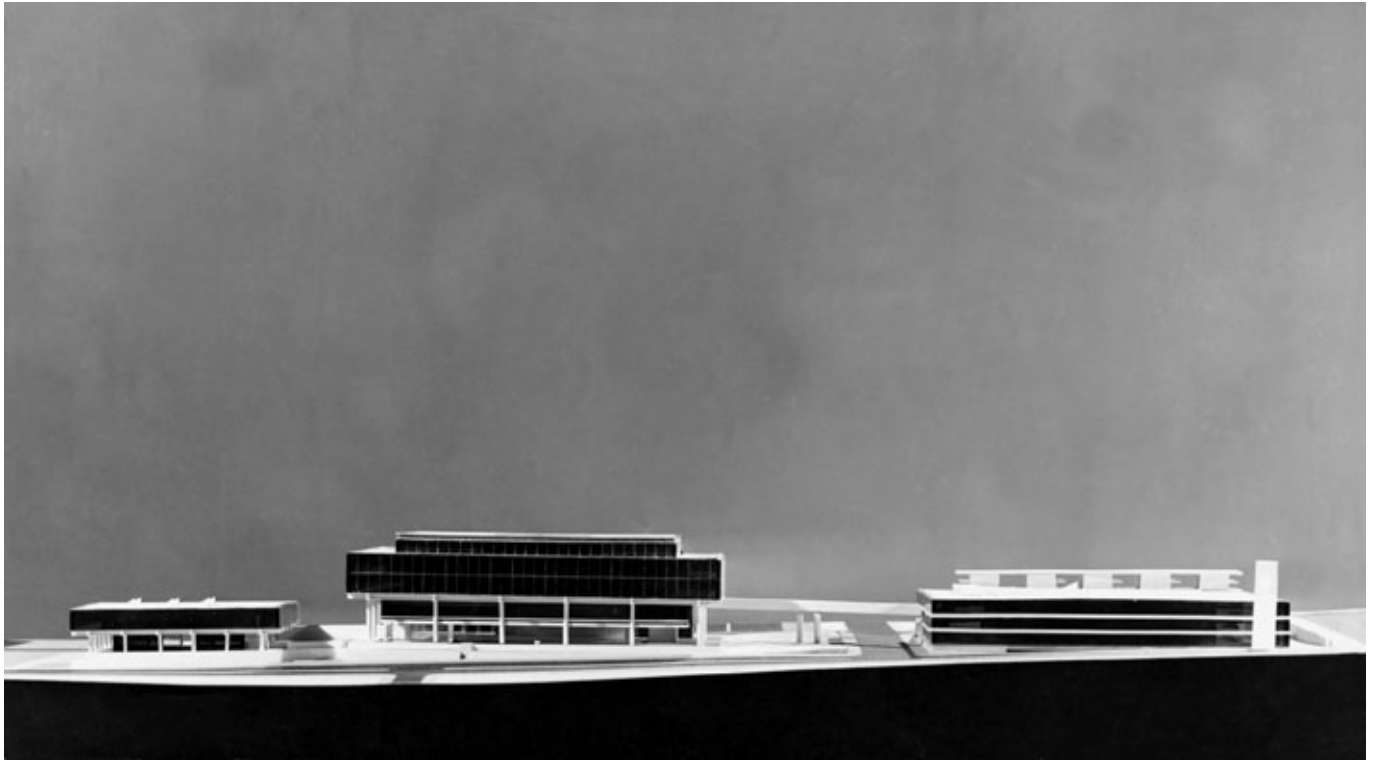
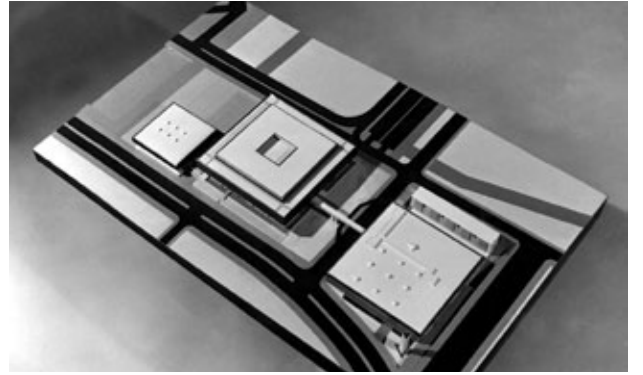
Concurso Biblioteca de Teherán

156







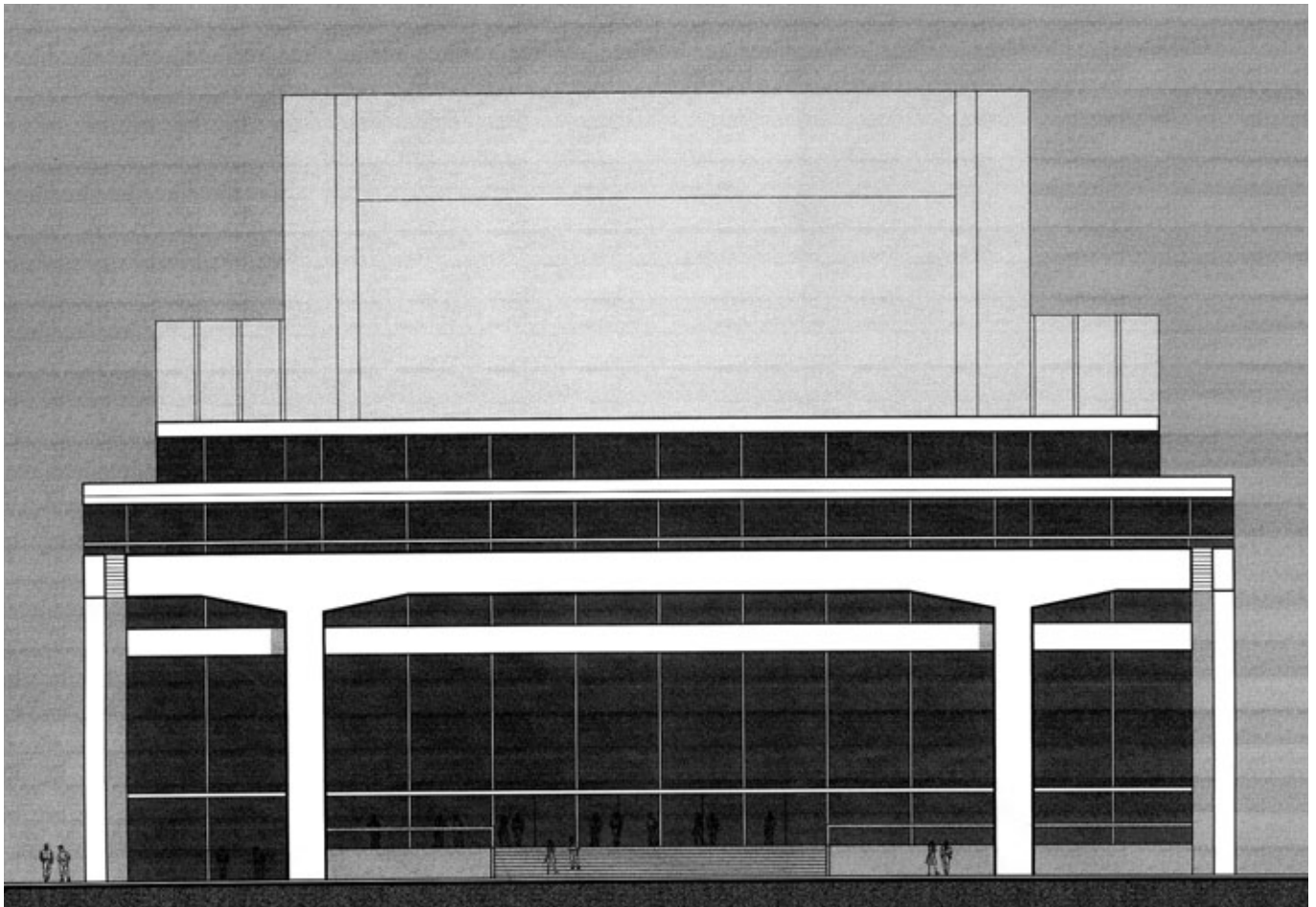


1986

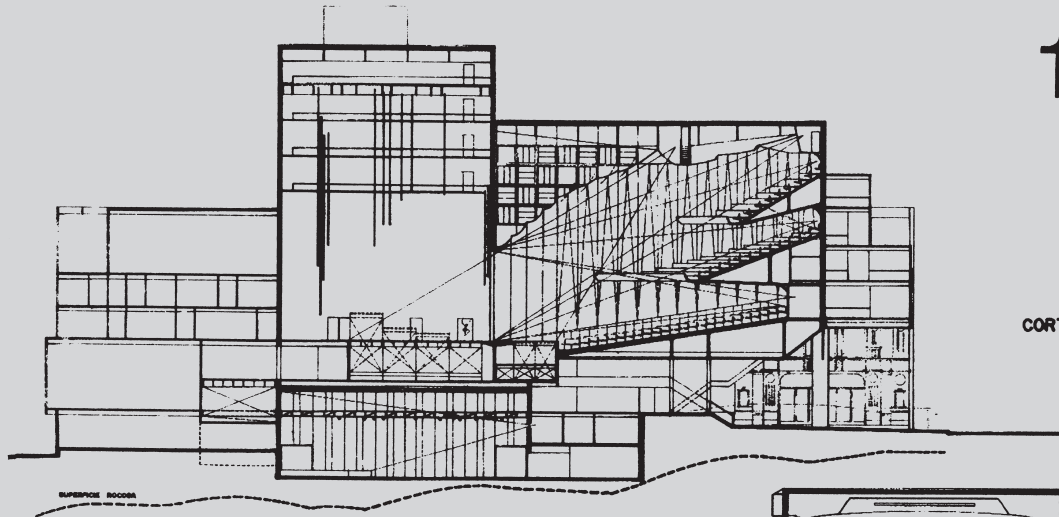
c. Andes /
c. Mercedes,
Montevideo

Concurso Teatros del SODRE (Mención)

160

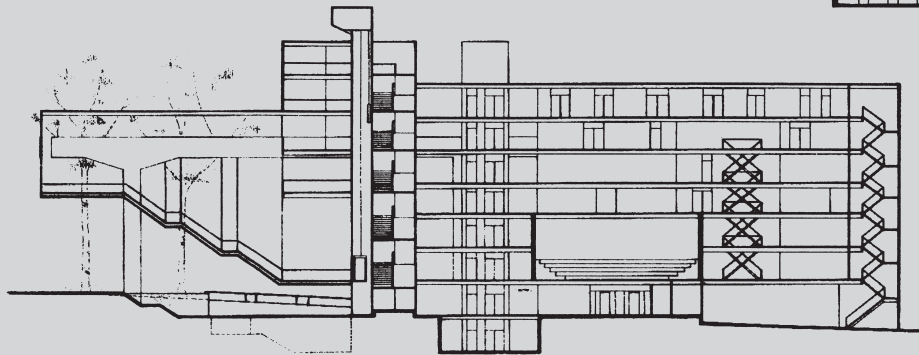
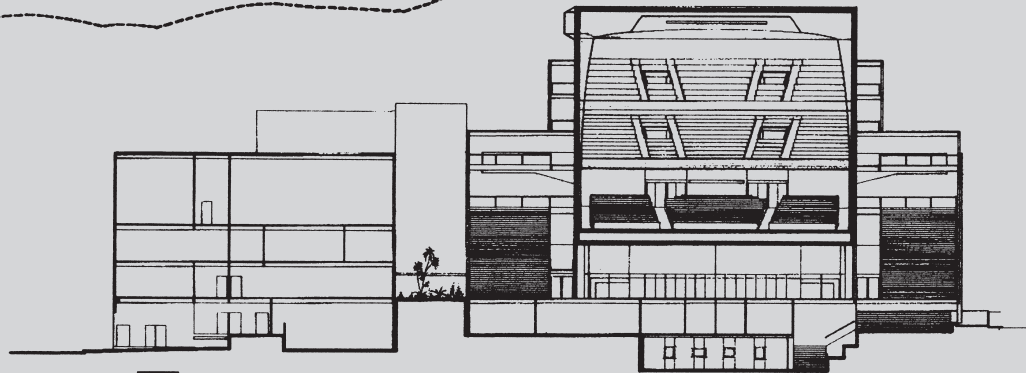


10

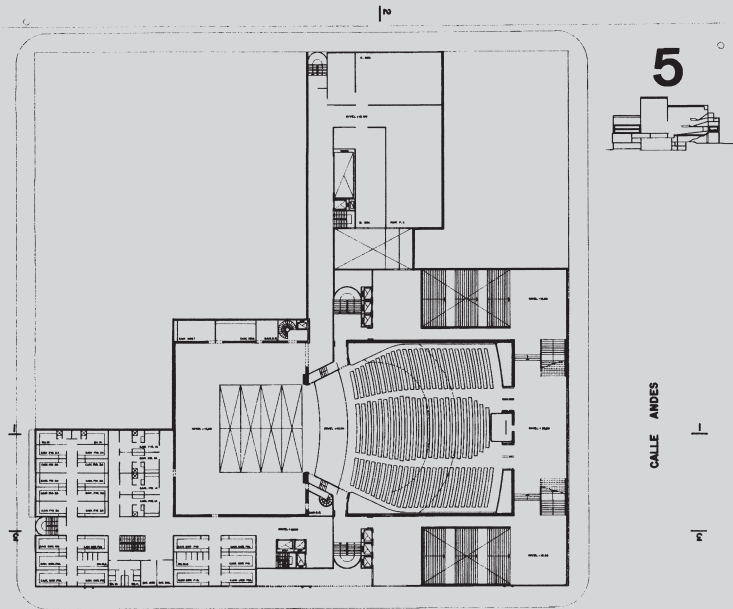
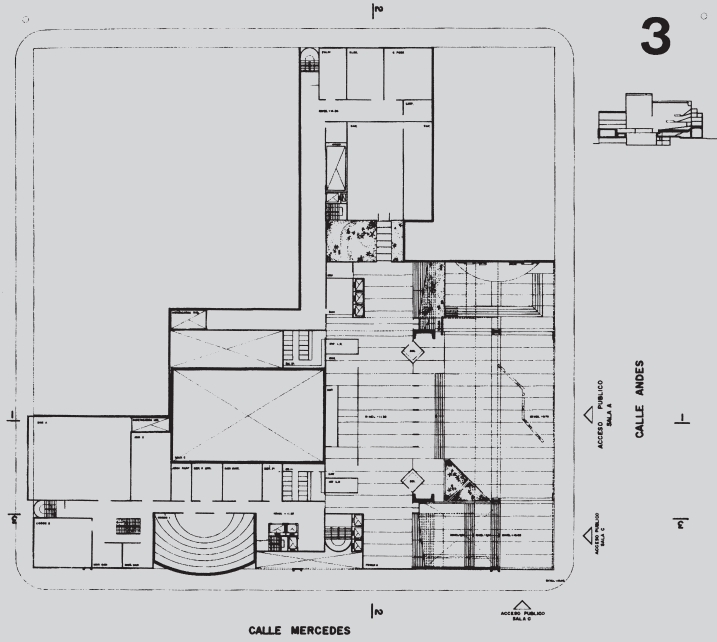


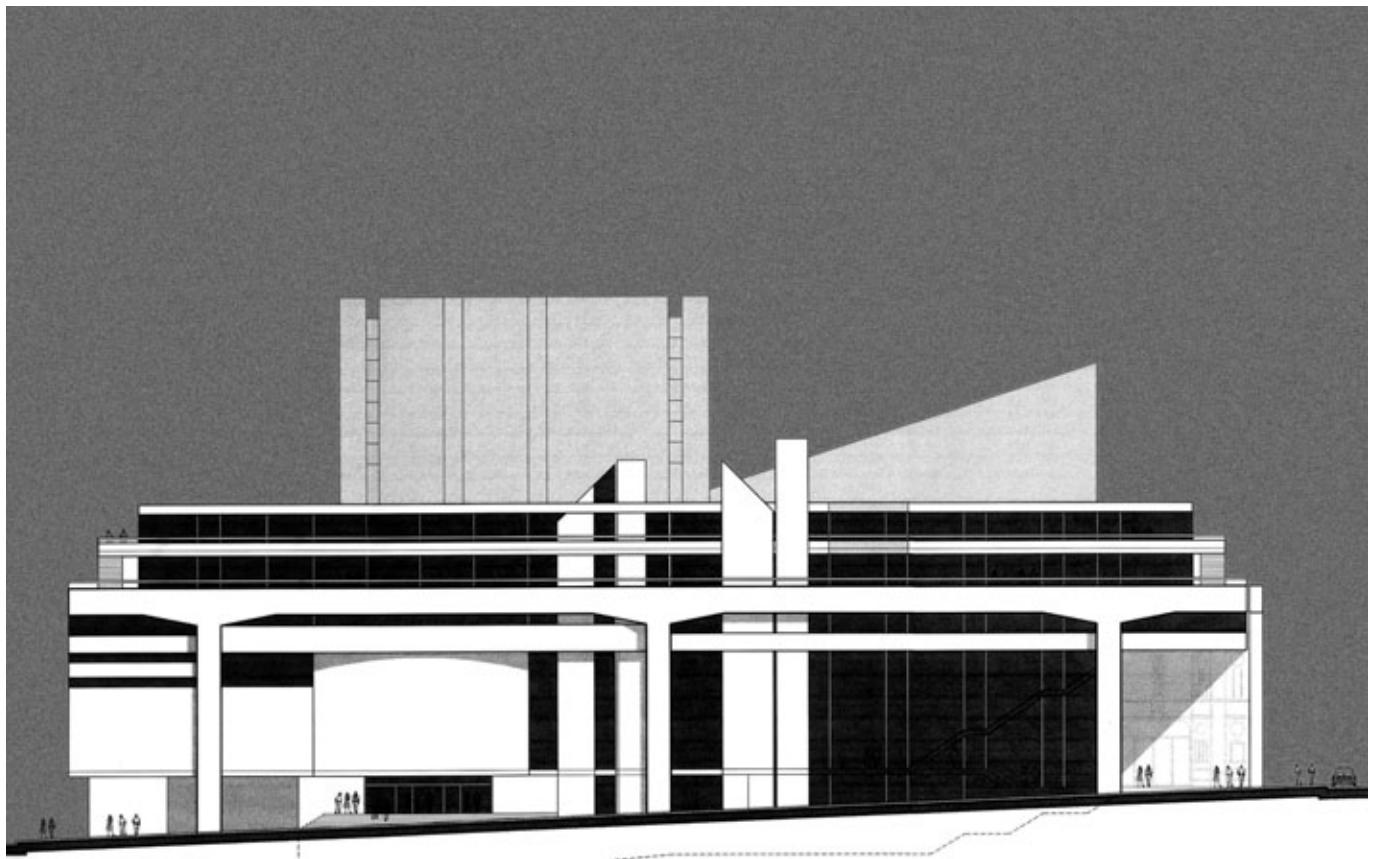
CORTE 1-1

CORTE 2-2



CORTE 3-3





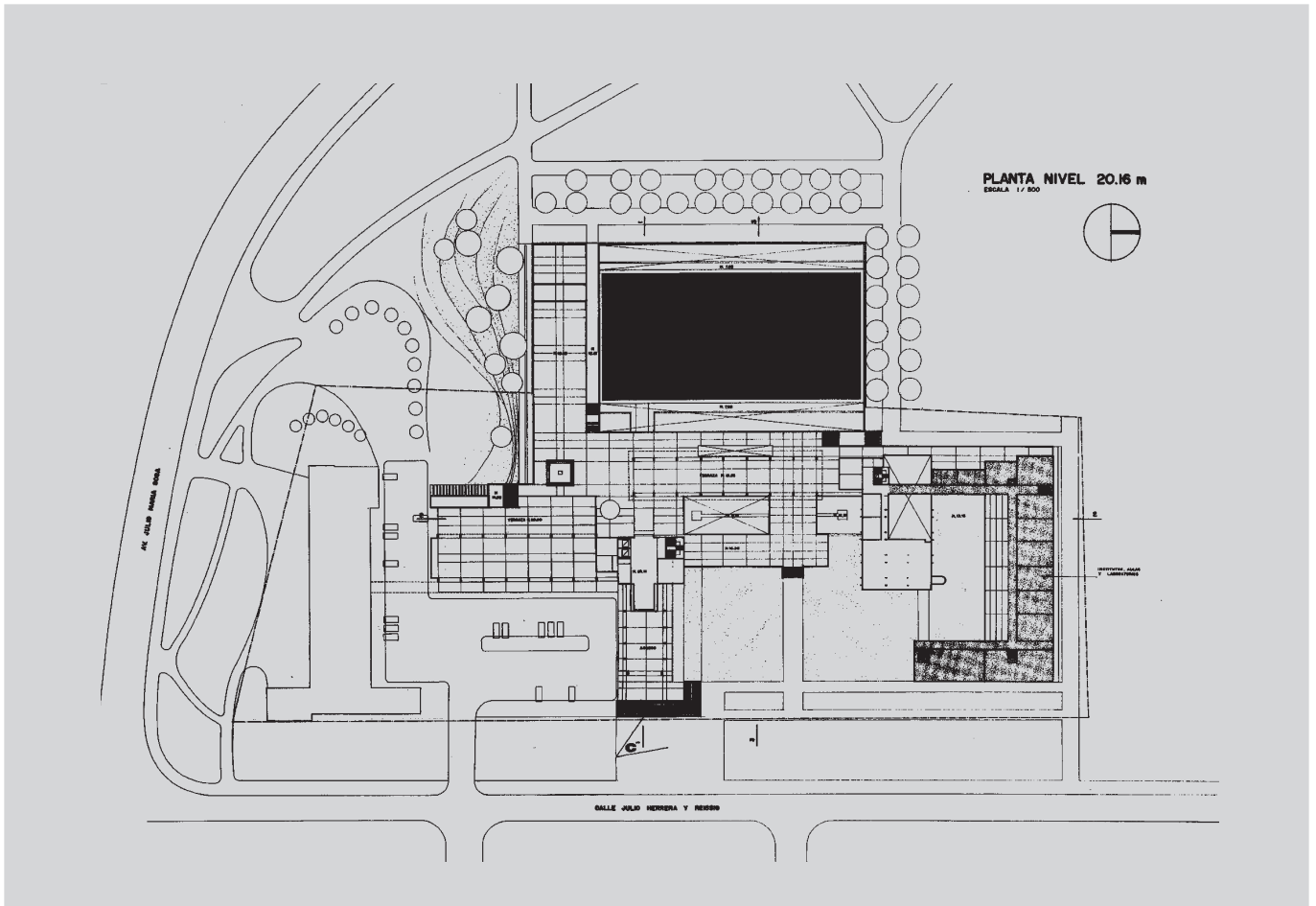
RAUL A. SICHERO BOURET
A R C H I T E C T
CONCURSO SODRE
FACHADA MERCEDES

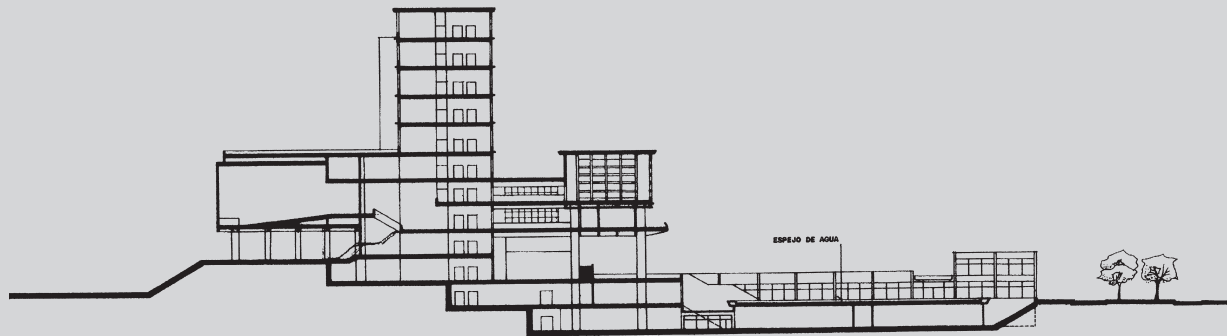
1989

Parque Rodó,
Montevideo

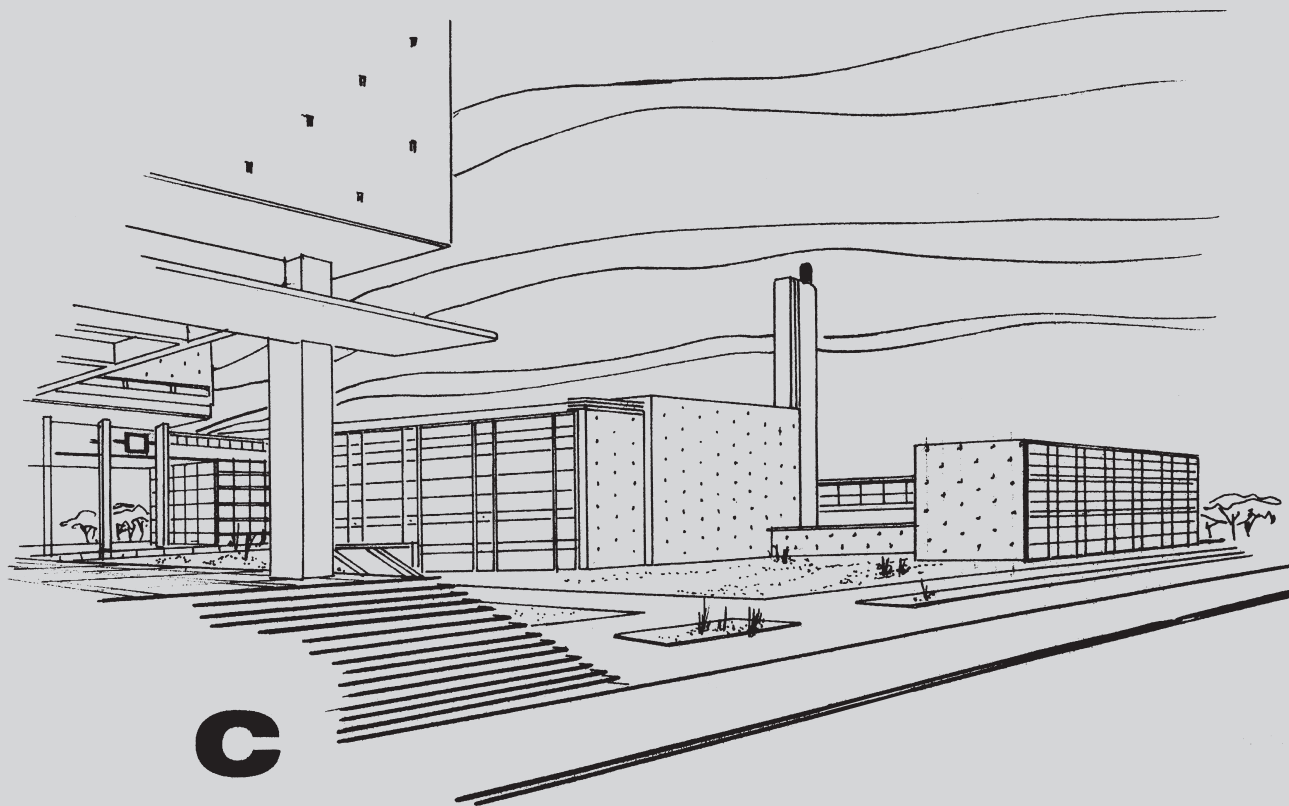
Concurso para la Ampliación de la Facultad de Ingeniería (Primer Premio)

164

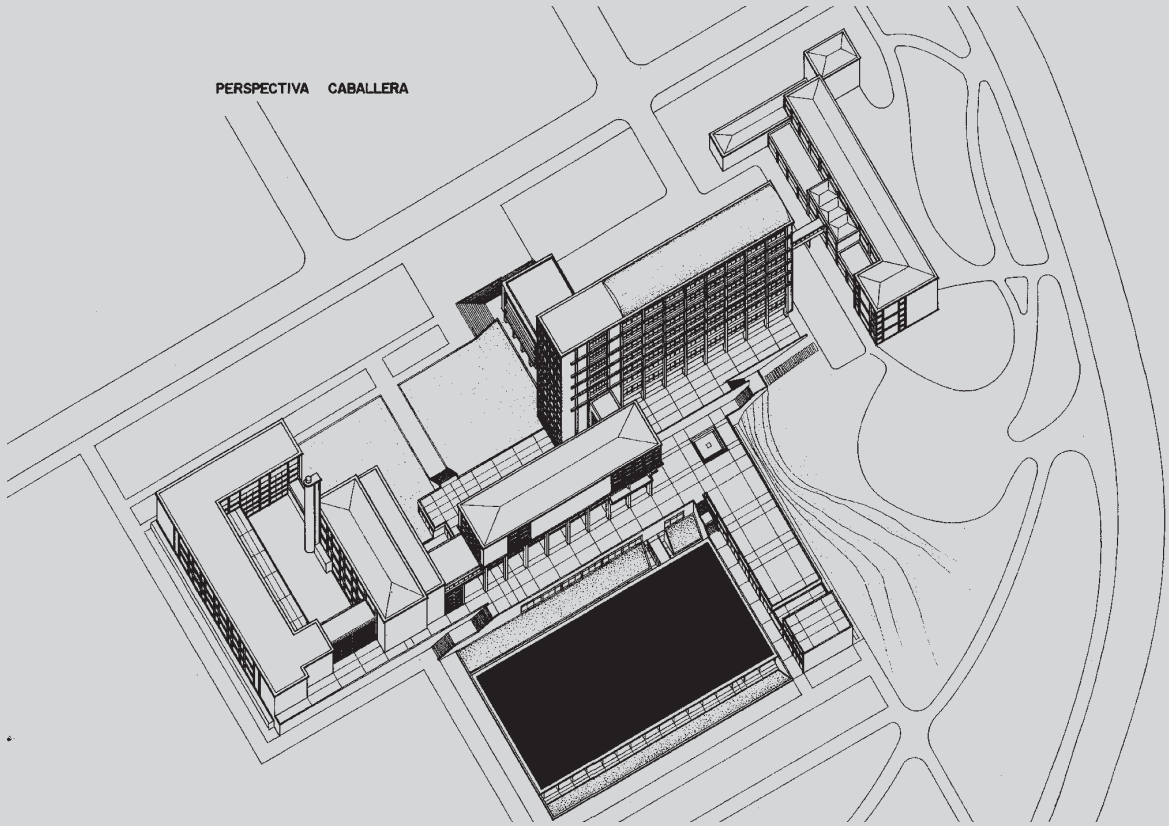


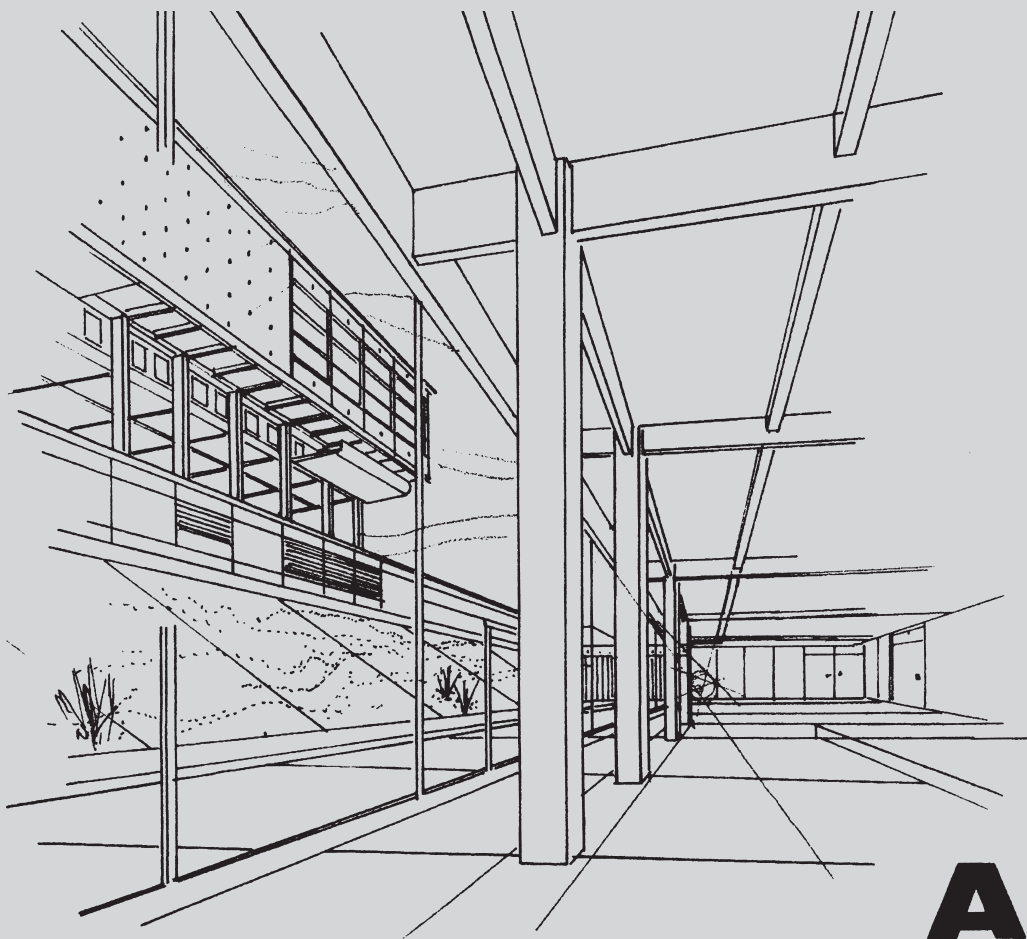
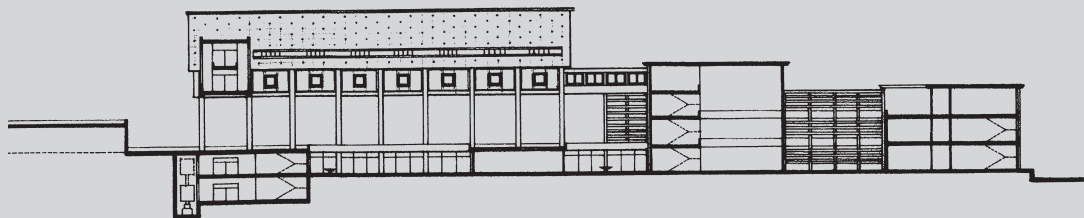


165



PERSPECTIVA CABALLERA





ENTREVISTA A RAÚL SICHERO BOURET (1996)

168

No puede negarse la contribución del arquitecto Siche-ro a la conformación de la ciudad, no sólo por la cantidad de su obra (que no es poca) sino fundamentalmente porque a través de intervenciones puntuales ha calificado tramos específicos de Montevideo. Además integra una generación de arquitectos que, basándose en el International Style, supo trasplantar dignamente una técnica inexistente en nues-tro país como era la construcción de fachada vidriada.

FORMACIÓN

– *Durante su formación en la Facultad, ¿cuáles podría decir que fueron sus referencias?, ¿por quién se vio influenciado?*

– Yo ingresé en la Facultad en el año 1936 y me recibí en 1942. Fui alumno de Ruano en el primer semestre. En el segundo y tercer semestres no tuve profesor por desavenencias con Ruano. Desde el cuarto hasta el sexto fui alumno de Vilamajó. Luego de M. Carré y el octavo semestre de nuevo de Vilamajó. Evidentemente fui formado bajo la influencia de don Julio.

– *¿Y usted llegó a ejercer la docencia en la Facultad?*

– No, no tengo condiciones para la docencia.

– *¿Qué recuerdos tiene de Vilamajó?*

– Vilamajó era un coloso. Además de ser un gran pro-

fesor era compañero y amigo del alumno. Sus correcciones siempre orientaban al estudiante a partir de la idea expresada en su esquicio. Lo desarrollaba pero no lo alteraba. El mejor recuerdo que tengo es cuando Vilamajó y el ingeniero Giorgi fueron a ver una casa que yo estaba construyendo en Malvín (cuando cursaba el octavo semestre), inspirada en el edificio de la Facultad de Ingeniería.

– *Respecto a sus compañeros, ¿a quiénes recuerda que se hayan formado con los mismos docentes?*

– En 1936, entramos en la Facultad cuatro alumnos (un poco distinto a lo que sucede ahora, ¿no?). Dos muchachas –Faroppa y Machado–, Aroztegui y yo. Ellas abandonaron en el transcurso del año, pero recuerdo fundamentalmente a Aroztegui, que venía de Melo, mientras que yo era de Rivera; fuimos compañeros desde primero de preparatorio y durante toda la facultad. También recuerdo a Carlos Ott (padre), a Chappe, Mántaras, Casal Rocco, Amato, Mazzini.

– *A propósito, ¿qué opinión le merece el edificio 19 de Junio del Brou que es un ejemplo del uso del vidrio?*

– En ese concurso, Aroztegui fue segundo premio ya que el primero fue declarado desierto, pero años después el Banco República le encargó el proyecto. Está bien, es un lindo edificio, con un buen proyecto y cuidadosamente ejecutado. Creo que es lo mejor que hizo Aroztegui.

– *¿Y el arquitecto García Pardo?*
 – Con García Pardo no nos conocimos en la Facultad porque teníamos una diferencia de generación de cinco años. Considero que es uno de nuestros mejores arquitectos, imaginativo, sensible, detallista, y además tiene el don de la proporción.

– *Él también ha trabajado mucho el tema del vidrio, tiene un excelente edificio en Ponce y avenida Brasil (el Positano)*

– Sí, el Positano y el Pilar son sus mejores ejemplos. También es muy destacable el edificio Gilpe sobre la avenida de Brasil.

VIDRIO EN LA CIUDAD

– *Ahora que hablamos de los materiales, ¿por qué esa elección, la de construir esos grandes edificios con fachadas totalmente vidriadas?*

– La elección o la utilización de la piel de vidrio es una consecuencia de sus condiciones: transparencia, reflexión, templado, color, atermicidad. La piel de vidrio confiere a los volúmenes una sensación de ligereza, una de las características del lenguaje de la arquitectura denominada International Style, desde luego sin intención de elogio.

– *¿Y la elección del vidrio fue según esos parámetros?*
 – Lo fundamental de los edificios con pieles vidriadas más que el aspecto exterior es el aspecto interior. Es muy distinto estar dentro de un edificio vidriado; la gente se siente muy cómoda. Así el vidrio permite esa sensación de libertad, pero no de falta de seguridad. Para mí esas son las razones importantes, las razones internas. El edificio surge más bien de la superficie mirada desde el interior, se crea por necesidad interior, por efecto interior.

– *¿La evaluación económica de esa pared vidriada era positiva? ¿Era más económico construir así?*

– No, no es más económico; el muro de ladrillo en el Uruguay era baratísimo.

– *Respecto a la ciudad, una perspectiva notable es, en 18 de Julio, aquella donde aparece esta sucesión de edificios: el Lápido, el Palacio Salvo y atrás el Ciudadela. Se jerarquiza el Ciudadela y a la vez jerarquiza a los otros por esa combinación de épocas distintas y materialidades distintas.*

– Es exacto. Además el edificio Lápido es un gran ejemplo de los años treinta, el *hall* de planta baja, que era la tribuna popular, es notable, una de las mejores soluciones de planta baja que he visto.

En el caso del Ciudadela, la ordenanza permitía una altura constante de 45 metros en sus cuatro fachadas, sin

170 retiros. Yo le propuse a la Intendencia la posibilidad de modificar la composición volumétrica, estableciendo diferencias de alturas y retiros para adaptarlas a las características de las diferentes calles. Diecisiete metros sobre Bacacay y Buenos Aires, sobre Sarandí, además de un retiro de 2,50 metros en planta baja, un retiro de 15 metros en el nivel + 6,75 y en virtud de existir edificios de gran altura sobre la plaza (Victoria Plaza, Palacio Salvo) propuse una altura de 78 metros para esta fachada. Creo que es una buena solución, donde la diversidad volumétrica respeta las características de la trama urbana.

– *De estos dos edificios similares, el Panamericano y el Ciudadela, usted, después de tanto tiempo, ¿cuál prefiere y cómo los ve a ambos en la ciudad?*

– Sin ningún lugar a dudas, el Panamericano. Me ha dado las más grandes satisfacciones, he recibido muchos elogios de las personas que lo habitan. Hay quienes residen en él desde hace 33 años.

– *Y viendo hoy la ciudad, lo volvería a hacer del mismo modo?*

– Sí, adoptaría las mismas soluciones, desde luego mejoradas, fundamentalmente en sus materiales: vidrio y aluminio.

Completaría, eso sí, el volumen original del Panamericano, que no se pudo hacer por la crisis iniciada en el año

1958 y que se prolongó durante casi diez años. Actualmente están construyendo tres torres allí alineadas en forma escalonada y avanzando doce metros más o menos sobre el plano que tendría la segunda etapa. Me llama la atención que en la IMM lo hayan aprobado.

Para el Panamericano estuve dos años tramitando el permiso. Dieciocho meses duró el trámite en la IMM y seis más en la Junta Departamental. A sugerencia mía, fue consultado el Instituto de Teoría y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura para salir del *impasse* en el que se hallaba. El informe de la Facultad, realizado por el arquitecto Gómez Gavazzo, fue totalmente favorable y termina con esta cláusula: «Edificios como éstos no sólo deben ser aprobados sino que deben ser estimulados». Sin embargo, el Banco Hipotecario negó todo crédito sin ningún justificativo. Posiblemente el presidente y el vicepresidente utilizaron el criterio que manifestaron en la comisión del Senado que investigaba las irregularidades del Banco Hipotecario en el sentido de que «al arquitecto Sicheo no le damos crédito porque tiene mucho trabajo».

La Junta Departamental aprobó finalmente el permiso por 32 votos de 34 presentes. Es el único caso de un permiso aprobado mediante la intervención de un informe de la Facultad de Arquitectura.

– *En el Panamericano llama la atención ese hall que es muy lecorbusiano, con esa doble altura y esa dimensión longitudinal tan dramática.*

– Sí, es muy lindo. Las dimensiones obedecen a las necesidades del proyecto, a las dimensiones del edificio, y sirven a cinco núcleos de circulación vertical.

– *Y la pequeña construcción que está detrás, ¿cuál era su destino original?*

– Fue construida para mi estudio, antes de hacer el Panamericano. Otra cosa interesante del edificio es que las dimensiones de las columnas en V responden a las directivas del proyecto. Un arquitecto australiano, visitando el edificio y señalando las columnas, me dijo: ¿Niemeyer? Le contesté que las columnas en V de Niemeyer respondían a formas estéticas, en cambio éstas lo hacían a exigencias estáticas.

– *¿Y usted promovía también?*

– Sí, el Panamericano lo proyecté, construí, promoví y vendí. Incluso formé un taller para armar la carpintería de aluminio, pues no había quién la hiciera.

TÉCNICA

– *Ese era otro tema que queríamos tocar, porque en cuanto a los edificios con fachadas de vidrio, debieron ser de los primeros los que usted hacía, entonces no había una tecnología. ¿Usted tuvo que inventarla en cierto modo?*

– Sí, todo: forma, escuadrías, dimensiones, sistema. Fue

muy difícil y tuve muchos problemas que se fueron solucionando.

– *¿Con las aberturas se hicieron varios prototipos?*

– Prácticamente son todas ventanas con la parte fija abajo y la móvil arriba; son ochocientas ventanas iguales.

– *¿Y es un vidrio simple o doble vidrio?*

– Se utilizaron paneles contruidos con doble vidrio atérmico, separados 22 milímetros, cuya función era controlar las diferencias de temperatura interior o exterior. No fueron totalmente eficientes, aun existiendo en los apartamentos ventilación cruzada. Dentro de la cámara de aire se le puso un producto alemán para evitar la condensación, pero éste produjo un gas que manchó el acero inoxidable del marco interior, pero eso se desarma, se limpia y queda bien. Falló porque fue una quijotada hacer una cosa con tanta técnica acá en el Uruguay.

– *¿Y cuál de los dos edificios es anterior: el Panamericano o el Ciudadela?*

– El Panamericano, con diferencia de un año.

– *¿Y en el Ciudadela se volvió a utilizar el mismo tipo de cerramiento o se renovó la búsqueda?*

– Los dos edificios fueron proyectados simultáneamente y empezados con un año de diferencia. Por lo tanto, las soluciones fueron las mismas.

– *¿Y hay otros edificios de vidrio que usted haya realizado? ¿Siguió usted investigando esta técnica o los siguientes edificios que hizo ya no ponían tanto énfasis en la transparencia?*

– Hice, por ejemplo, en Punta del Este: el edificio Bahía, en Gorlero, y la calle Diecinueve, que queda frente al Fontemar. Ese desde luego tiene las terrazas, ya no es la piel de vidrio pura. Ahora, también hicimos el edificio Portofino, un edificio curvo, allá en la Rambla. En todos puse énfasis en la transparencia aunque no todos ellos incluyen una «piel de vidrio».

CIUDAD

– *¿Cuántos edificios construyó sobre la Rambla?*

– Siete con el Panamericano, totalizando 329 apartamentos y 74.000 m². En ese momento, como ahora, era muy difícil empezar para un arquitecto. Des año cuarenta al cuarenta y cinco, muy pocas cosas se hacían. Después se sancionó la Ley de propiedad horizontal en 1946; yo ya la conocía del Brasil porque había vivido en Curitiba cuando era muchacho. Entonces dije: voy a empezar a hacer propiedad horizontal, y creí que iba a ser fácil, pero hice diecisiete contratos y todos fracasaron. Inicié recién el primero en 1958, al lado de La Castellana, en la calle de L. Gadea. Y de ahí arranqué con este asunto;

claro que me costó siete meses vender el primer apartamento.

Cuando se hizo el primer edificio sobre la rambla propuse que la altura fuera en bloque de veintiocho metros, lo que se aprobó con la comprensión del arquitecto Da Silva, entonces director del Instituto de Urbanismo de la IMM.

Antes la ordenanza de altura era variable, de siete metros a veintiocho, y esa nueva reglamentación se estableció desde la avenida de D. A. Larrañaga hasta Punta Carretas, y creo que es la parte más ordenada de la Rambla.

– *¿Qué piensa de los últimos años en cuanto al proceso de renovación de la ciudad, el centro, la Rambla? ¿Piensa que se ha deteriorado la ciudad?*

– Creo que es positivo el proceso de renovación de la Rambla desde Punta Carretas hasta el Puerto del Buceo. Sin embargo, en el resto de Pocitos, la densidad constituye un lamentable hacinamiento. En cuanto a la arquitectura, no creo que estemos debajo de las categorías de otras ciudades.

Razones económicas han influido negativamente en el desarrollo de la ciudad, que pienso que se ha ido envejeciendo y creciendo pobremente.

– *Sin duda, sus edificios reflejan una clarísima impronta racionalista. ¿Cuál es, a su juicio, la incidencia que tuvo o tiene esta corriente en la arquitectura del siglo XX?*

– Es la arquitectura del siglo xx.

El jurado del concurso para la biblioteca de Teherán me tildó de fanático racionalista. Soy racionalista, pero no fanático; me pregunto si se puede ser otra cosa que racionalista. En qué nos podemos apoyar si no en la razón.

El racionalismo no es todo funcionalismo físico, debe responder a los requerimientos también del espíritu y la concepción en todos sus aspectos: plantas, volúmenes, proporción y la utilización armónica de los materiales. ¿Qué han logrado las diversas corrientes en los últimos años? Una intención no lograda.

Los principios de la arquitectura del siglo xx continuarán y evolucionarán lógicamente, de acuerdo con los nuevos condicionantes de todo tipo que surjan.

*Entrevista realizada por Julio C. Gaeta y
Eduardo Folle-Chavannes
Abril de 1996*

Nota: Publicada en la revista *Elarqa* núm. 19, "Fachadas vidriadas", Montevideo, 1996.

ENTREVISTA A RAÚL SICHERO BOURET (1997)

MODERNO A ULTRANZA

174

La contribución de la obra de Sichero a la ciudad es innegable. Desde su acción de arquitecto y promotor generó muchas intervenciones puntuales que contribuyeron a crear el perfil que hoy tiene la Rambla de Pocitos. Siempre fiel a los principios de la "arquitectura internacional", tuvo una vasta producción de obras y proyectos en Uruguay y en el exterior. Croquis conversó con este arquitecto acerca de su formación profesional, los proyectos concebidos y la obra realizada.

– *¿Cómo era la Facultad en su época de estudiante?*

– Yo entré en 1936 y me recibí en 1942. En esa época la Facultad era un ambiente muy familiar. En total éramos 70 alumnos.

¡Qué diferente a la situación actual!

– *¿Recuerda a sus compañeros de clase?*

– Sí. Tenía tres compañeros. Arostegui, que era de Melo, y las otras dos eran muchachas: Faroppa y Murialdo, que al poco tiempo abandonaron. Después entraron algunos más en junio, y en el segundo semestre éramos doce.

– *¿Qué profesores recuerda?*

– Recuerdo sobre todo a dos. De Julio Vilamajó tengo un muy buen recuerdo. Estuve en su taller en el tercer, cuarto, quinto, sexto, octavo, noveno y décimo semestres. Sin

embargo, recuerdo mal a Rafael Ruano, que fue el primer docente que tuve.

Usted sabe que cuando uno entra a la Facultad, es como una especie de maravilla; cuando uno tiene vocación va con la regla "T" en el ómnibus orgulloso, como si fuera un escudo... El asunto fue respecto a mi primer proyecto, un embarcadero muy simple, pero con cierta ingeniosidad en el sistema estructural. Tanto es así que no tenía pilares, sólo ménsulas. Entonces, cuando emitieron el fallo, me dijeron: "A usted no le dimos mención, –que era la nota sobresaliente– porque la acuarela del proyecto no es suya". "Pero si hace dos días saqué mención en acuarela", le dije. "¿Y por qué no me lo dijo antes?", preguntó. ¿Cómo iba a saber que iban a suponer que no había sido yo el autor de la acuarela. Además, ¿qué importancia tiene una acuarela en un proyecto de arquitectura? Ninguna. Nada más que engañar. El proyecto tiene que ser exclusivamente geométrico, nada de acuarelas. Porque puede haber acuarelas muy buenas y, sin embargo, que el proyecto no sea bueno.

– *¿Ya había empezado a trabajar como arquitecto antes de recibirse?*

– Yo empecé a trabajar bastante antes de recibirme; las primeras dos casas las hice en tercer año de facultad.

Hice también una casa que en aquella época la Facultad rechazaba y que hoy sigue estando sobre bulevar Artigas casi Canelones al lado de una casa de Bello y Rebo-

ratti. En esa época, en la Facultad sólo se hacía arquitectura moderna; si se hacía algo que no fuera moderno, había que ocultarlo. Esta casa no es moderna, tiene algo de estilo español.

– *¿Pero Vilamajó hizo muchas casas buenas de ese estilo?*

– Vilamajó hizo muchas. La única lástima de Vilamajó fue que nació muy temprano. Tendría que haber nacido quince o veinte años más tarde para no haber sufrido la influencia negativa de L'École de Beaux-Arts y del viejecito Carré, que era excelentísimo, pero como arquitecto era de una época decadente.

– *Sin embargo, en el ambiente de la Facultad se admira mucho a la generación que fue formada por M. Carré.*

– Yo diría deformada.

– *¿Considera que la primera parte de la obra de Vilamajó es demasiado académica?*

– Sí. Pero lo fundamental es que demuestra la capacidad que tenía como arquitecto.

Era además un excelente profesor. En cambio, Cravotto, por ejemplo, cuando corregía se imponía a los alumnos y terminaban todos haciendo lo mismo. Vilamajó era mucho menos esquemático; no anulaba a sus alumnos sino que corregía lo que estaba mal sin influir en el proyecto.

– *¿De Vilamajó tiene algún recuerdo?*

– Tengo uno muy lindo en particular. Yo estaba haciendo una casa cuando estaba en tercer año de Facultad, en la calle de Orinoco, en Malvín. Era un volumen solo pero con tres casas. Un día, estando yo en la terraza de una de ellas, veo que paran en el auto Vilamajó y Giorgi, y se bajan para ver la casa. Para mí fue una satisfacción muy grande.

Vilamajó era amigo de todos nosotros y lo valorábamos mucho por su arquitectura, aunque todavía no había hecho la Facultad de Ingeniería.

– *¿Cómo surgen las grandes obras: el Ciudadela o el Panamericano?*

– Las grandes obras surgen antes de recibirme, en el momento en que empieza la Segunda Guerra Mundial. Yo había ganado un concurso para la CUTCSA en Larrañaga y Gualaguay, que era un proyecto importante. Tenía un socio, porque como yo no era recibido no podía firmar. Era una obra importantísima, pero cuando vino la guerra la tuvieron que parar y nunca más la siguieron.

Entonces empecé a fabricar bloques de hormigón sobre todo para losas. La UTE está hecha con este sistema. Eran como bovedillas muy livianas y muy altas. Incluso en el Sanatorio Americano de Fresnedo también se usaron.

Después comenzó un período de auge de la construcción, por la ley de la propiedad horizontal, en 1946. Alguien tenía

un terreno más o menos bien ubicado, entonces yo le proponía un proyecto. Teníamos que vender los apartamentos en el pozo y la gente no entendía. Aquello de que la propiedad ahora era limitada por dos planos horizontales resultaba difícil entender.

– *Cuando se largó a hacer obras en la Rambla, ésta tenía un perfil de casas bajas. ¿No tuvo oposición por parte de la gente de la zona?*

– La altura de esos edificios en el borde de la Rambla es de 28 metros. En aquella época la altura oscilaba, en las obras construidas, entre 7 y 28 metros. Hablamos con el director de Urbanismo, que en ese momento era el arquitecto Da Silva, y arreglamos con él una altura de 28 para toda la Rambla. Luego salió la ordenanza fijando esa altura como límite.

Después de la Goleta, que me costó un poco vender, seguí con los edificios Perú, Martí y Naciones Unidas.

– *¿Después vino el Panamericano?*

– Yo compré el terreno del Panamericano en la madrugada del año 1957, porque al otro día cambiaban las disposiciones legales. Luego me negaron el crédito del BHU para construirlo, pero yo estaba decidido a hacerlo.

El proyecto estuvo dieciocho meses en el municipio y seis meses en la Junta Departamental para obtener el permiso. La Comisión de Obras y Servicios estaba trabada

para dar su resolución. En el Instituto de Urbanismo estaba en esa época Gómez Gavazzo, que fue consultado por iniciativa mía, y a través de un informe de dos hojas expresó con entusiasmo su beneplácito para el proyecto: "Edificios como éste no sólo deben autorizarse sino que deben estimularse", decía parte de su informe.

Imagínese lo que era empezar una obra de ese tamaño y solo, porque mis socios no se animaron. Decidí empezar el edificio porque había un límite de 600.000 pesos para los créditos, que se eliminó. Entonces compré el terreno esperando el préstamo del Banco Hipotecario, pero no obtuve ni un centésimo hasta ahora. El presidente de esa institución argumentó que yo tenía demasiado trabajo.

– *¿El proyecto del Panamericano al final se hizo con financiación privada?*

– Sí, desde luego, porque no hubo crédito del Hipotecario.

– *¿O sea que se jugó la ropa?*

– Mi hermano, que era abogado, no dormía de los nervios por la magnitud de la obra. Pero, sin embargo, teníamos un capital muy importante que era la confianza. Porque yo ya había hecho más de 150 apartamentos y la gente me conocía y sabía que yo no era ningún sinvergüenza y que, como arquitecto, era más o menos bueno. Con esto vendí prácticamente todo el edificio en seis meses y antes de empezar la obra. Todo porque la gente me tenía confianza.

– *¿Cuáles eran sus grandes referencias internacionales en arquitectura?*

– Mies van der Rohe, pero Le Corbusier fundamentalmente. Aunque éste, al final de su obra, abandonó algunos de sus principios. Tanto es así que cuando fuimos de viaje a Europa con García Pardo y vimos la capilla de Ronchamp quedamos impactados. Porque es una maravilla, pero no es arquitectura, es una escenografía, un desvío, pero sin duda genial.

En el monasterio de la Tourette, por ejemplo, volvió a hacer arquitectura de la buena.

– *Por lo que usted dice, le cuesta bastante aceptar todo lo que sea más orgánico y de líneas no tan geométricas.*

– Soy amante de la geometría. La geometría para mí es fabulosa, y no puedo apartarme de ella en mis proyectos. Cuando se quieren injertar en una arquitectura moderna elementos como un frontonsito, o una ménsula o un agujerito, se la estropea, como hace la arquitectura posmoderna.

– *¿A nivel latinoamericano, había referentes?*

– Lúcio Costa, los hermanos Roberto. Pero la influencia mía vino más bien de Lúcio Costa.

– *¿Usted hizo obra en el exterior?*

– Sí. Hace veinticinco años hice un edificio de apartamentos en Cannes.

– *¿Cómo llega un arquitecto uruguayo a construir en Cannes?*

– No es una situación tan extraña. Ott, por ejemplo, ganó el concurso para la Ópera de París.

Y Viñoly, otro uruguayo, ganó el concurso para el Forum de Tokyo.

Yo tenía un matrimonio amigo francés que en el momento en que fui a visitarlo a Francia, el Estado estaba dando el 85% del préstamo bancario para la construcción de edificios de viviendas. Entonces me puse a buscar un terreno en Cannes para hacer tres proyectos.

Tengo también un concurso que gané en Buenos Aires para el Colegio del Cardenal Neumann.

– *¿Desde el comienzo tuvo la idea de posicionar el Panamericano como finalmente quedó?*

– Generalmente mis proyectos son espontáneos. No son el resultado de mucho dibujo. Después de cierto momento surgen, como si fueran el resultado de una iluminación.

– *¿Cuándo comienza a trabajar en Punta del Este?*

– Después del Panamericano hubo una crisis muy grande y yo había comprado un campito cerca de la laguna del Sauce. Entonces un día mi hermano fue a visitarme y me dijo: "¿Vós estás loco? Sos arquitecto y estás acá de tambero?"

Y pensé: "Tiene razón". Como era justo un momento en

178 que estaba un poco cansado del campo, lo vendí y me fui a Punta del Este.

– *¿Para usted la arquitectura tiene mucho de obra de arte?*

– Para mí es fundamental la belleza que está en la geometría y en la proporción. Tanto es así que a veces exagero.

– *¿Sigue en actividad?*

– No. Actualmente estoy desocupado. Intento hacer alguna cosa, pero está muy difícil en Uruguay, y sobre todo en Punta del Este; hay mucha desconfianza.

Mi última obra fue el edificio Portofino en Punta del Este, frente al puerto.

– *¿Qué opinión le merecen el diseño y la construcción actual en Uruguay?*

– La arquitectura de especulación es terrible, con ambientes de 2,40 metros o 2,20 de ancho: un disparate.

Yo como promotor no tuve nunca ganancias financieras. Mis ganancias provenían de mis honorarios y de mi administración. Pero yo no le ganaba ni un centésimo a la obra. El precio era el costo real más los honorarios y los servicios. Yo no tenía por qué ganar financieramente cuando la plata era de los compradores. Cada comprador era un capitalista que estaba invirtiendo en su apartamento y, por tanto, él era el que tenía derecho a ganar con su inversión y no yo.

– *¿Cómo surge el proyecto para la urbanización de Vilasar del Mar?*

– Este proyecto surge porque yo era muy amigo de Daniel Ferrés, uno de los dueños de esa zona de Montevideo. Era para el lugar donde querían hacer el proyecto los malayos que dijeron que harían un barrio como Carrasco. Yo estuve con uno de sus representantes, y le dije que ese lugar era para un proyecto destinado a clases medias.

Para el proyecto de Vilasar se hizo todo un estudio para conectar esa urbanización desde bulevar Artigas, siguiendo paralelo a Caparro. Para esto se preveía hacer dos escolleras, rellenando con barro del dragado y formando una superficie que llegaba hasta la calle de Suiza, en donde está la playa del Cerro, y desde allí seguir por el borde de la parte alta. Sería una encada fundamental. Ahora se demora en auto por lo menos 25 minutos para llegar desde el centro.

El puente que hablan de hacer sobre la bahía desde la escollera Sarandí es un disparate por los costos. Y desde el punto de vista urbano, está mal ubicado porque el conector fundamental para servir a esa zona es bulevar Artigas.

– *¿Usted, además de pensar en el proyecto y en el diseño, ha tenido siempre una actitud empresarial hacia la profesión?*

– Claro. El mismo cliente viene a buscarlo a uno porque

tiene actitud empresarial. Por una actitud poética no le van a encargar un edificio.

Hubo una época en que a mi estudio llegaba un cliente por semana. Por eso muchos proyectos no los pude ni empezar.

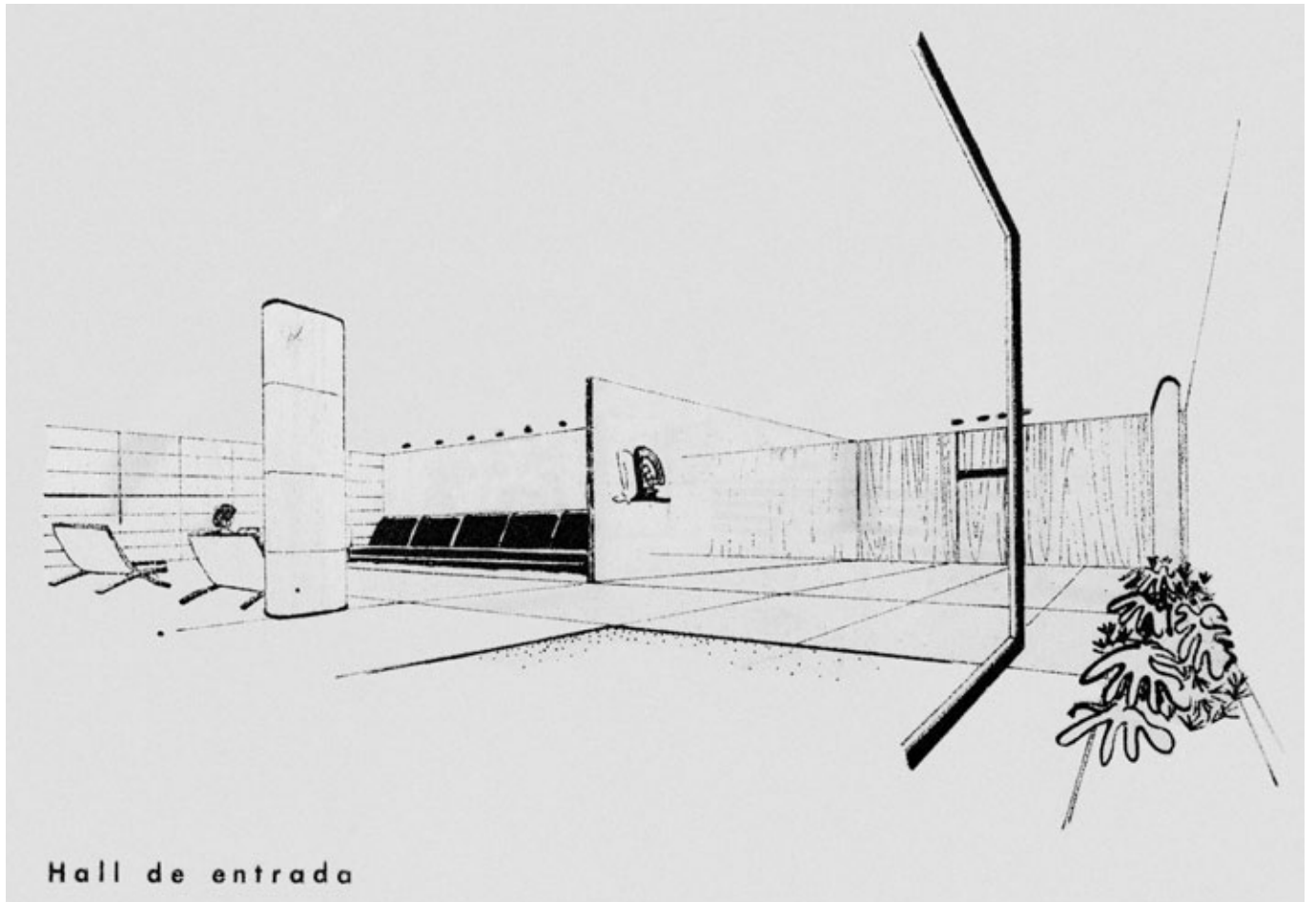
Después de tratar con un cliente por primera vez yo siempre hacía un anteproyecto en la Conaprole, en una servilleta que después se desarrollaba y se corregía hasta lograr el proyecto.

*Entrevista realizada por W. Rey y C. González,
especial para El Observador*

Nota: Publicada en el suplemento *Croquis* núm. 11, del diario *El Observador*, "La vuelta moderna", Montevideo, 1997.

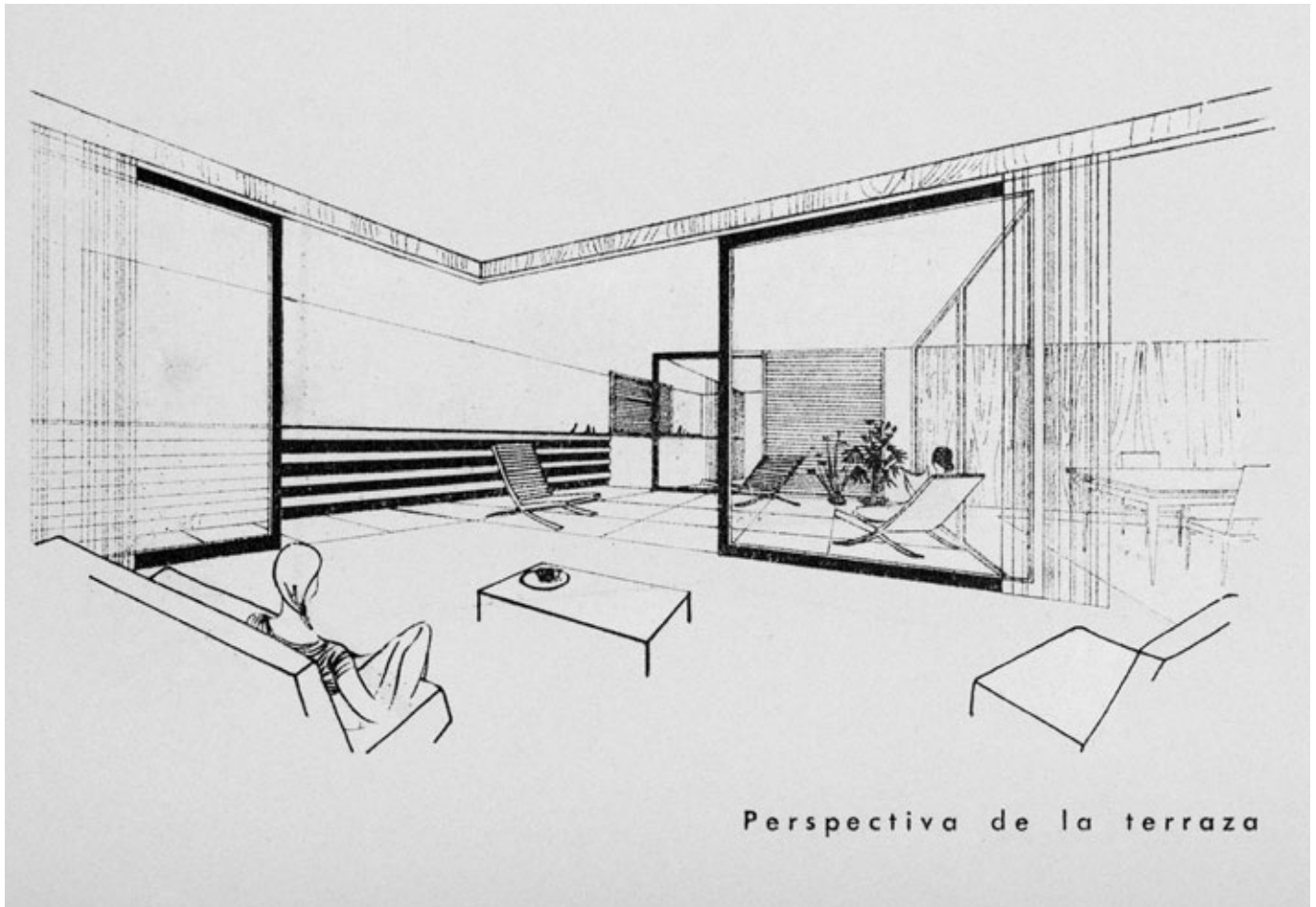
Perspectiva del edificio de viviendas "Panamá"

180



Perspectiva del edificio de viviendas "Panamá"

181



SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- 182 AA.W. *Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 67-68, 1956.
- AA.W. "Fachadas vidriadas", *Elarqa* núm.19. Montevideo, septiembre de 1996.
- AA.W. "La vuelta moderna", suplemento *Croquis* del diario *El Observador*. Montevideo, 7 de agosto de 1997.
- AA.W. "Las artes, los deportes, los juegos", *Enciclopedia Labor*, tomo VIII. Barcelona: Labor, 1959, pp. 491.
- CANESSA DE SANGUINETTI, MARTA. *La Ciudad Vieja de Montevideo*. Montevideo: Ediciones As, 30 de noviembre de 1976, pp. 142-143.
- HITCHCOCK, HENRY R. *Latin American Architecture since 1945*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1955, pp. 150-151.
- LOUSTEAU, CÉSAR J. "Nuestros valores: Raúl A. Sichero Bouret", suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 21 de enero de 1973.
- LOUSTEAU, CÉSAR J. "Montevideo a través de 250 años de arquitectura", suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 9 de enero de 1977.
- LOUSTEAU, CÉSAR J. "100 años de arquitectura nacional, VI. 1955-1964", suplemento dominical del diario *El Día*. Montevideo, 29 de enero de 1987.