

MONUMENTALIDAD Y TRANSPARENCIA

La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos
de Ildefonso Aroztegui, 1946-1957

SANTIAGO MEDERO



MONUMENTALIDAD Y TRANSPARENCIA

MONUMENTALIDAD Y TRANSPARENCIA

La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos
de Ildefonso Aroztegui, 1946-1957

SANTIAGO MEDERO



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Fundación
BANCO REPÚBLICA

Este libro cuenta con el aval académico de la FADU
(Resolución n.º 46 del Consejo de Facultad de fecha
29 de marzo de 2017).

Esta primera edición ha sido financiada gracias
al aporte de la Fundación BROU.

© IHA-FADU-UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. 2018. MONTEVIDEO, URUGUAY.

© SANTIAGO MEDERO, 2018

ISBN : 978-9974-0-1598-2

IMAGEN DE TAPA: AROZTEGUI EN EL EDIFICIO DE LA CNAD EN CONSTRUCCIÓN.

ARCHIVO DGE-BROU (FOTO: AÑO 1964).

CORRECCIÓN: MARÍA CRISTINA DUTTO

DISEÑO DE COLECCIÓN: JOSÉ DE LOS SANTOS Y LUCAS GIONO

DISEÑO EDITORIAL: JOSÉ DE LOS SANTOS

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: GRÁFICA MOSCA

DEPÓSITO LEGAL: 374.409

COMISIÓN DEL PAPEL. EDICIÓN AMPARADA EN EL DECRETO 218/96



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Roberto Markarian
RECTOR

**FACULTAD DE ARQUITECTURA,
DISEÑO Y URBANISMO**

Arq. Marcelo Danza
DECANO

**CONSEJO FACULTAD
DE ARQUITECTURA, DISEÑO
Y URBANISMO**

ORDEN DOCENTE

Diego Capandeguy
Laura Cesio
Juan Carlos Apolo
Fernando Tomeo
Cristina Bausero

ORDEN ESTUDIANTIL

Florencia Petrone
Maximiliano Di Benedetto
Belén Acuña

ORDEN EGRESADOS

Patricia Petit
Teresa Buroni
Alfredo Moreira

CONTENIDOS

013	AGRADECIMIENTOS
015	SIGLAS
017	PRÓLOGO FADU
021	PRÓLOGO ACADÉMICO
025	INTRODUCCIÓN
031	CAPÍTULO 1 UNA CUESTIÓN DE CARÁCTER (POLÍTICO)
034	EL «DIOS BURGUÉS DEL AHORRO»
039	BALDOMIR Y LA <i>GENERACIÓN FUNDACIONAL</i>
044	MONUMENTOS SOBRE LA AVENIDA
058	ARQUITECTURAS DE ESTADO «LÓGICAS Y CORRIENTES»
074	EL JURADO, Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARIELISMO
085	CAPÍTULO 2 1946. EL PROYECTO: «INGENIO» Y «EQUILIBRIO»
090	DIECISÉIS PROPUESTAS Y CUATRO PARTIDOS
103	EL SEGUNDO PREMIO: CARÁCTER Y DIAGRAMA ESPACIAL
115	ARZTEGUI Y LA EXPERIENCIA EN ESTADOS UNIDOS

163	CAPÍTULO 3 1957. ACERO Y VIDRIO PARA «UN ESPACIO MUY ESPECIAL»
168	EL CANTO DEL CISNE DEL NEOBATLLISMO
175	LA GENERACIÓN DE LA RUPTURA
189	EL BLOQUE Y EL <i>CURTAIN WALL</i>
201	LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO
214	ARQUITECTOS E INGENIEROS: NUEVAS RELACIONES
229	LA RESIGNIFICACIÓN DEL MÓDULO
237	APARTADO 1976. UN EDIFICIO (IN)ADECUADO EN EL MOMENTO (IN)OPORTUNO
239	A MODO DE EPÍLOGO
245	BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se sustenta en fuentes primarias. Por ello quiero agradecer en primer lugar a las personas que hicieron posible el acceso a todo el material:

César Aroztegui y Alejandro Costa, hijo y nieto del arquitecto, que donaron los planos al IHA y me facilitaron todo el material que poseen. En particular, César ha sido un apoyo constante y me ha facilitado también el contacto con viejos colegas de Aroztegui a los que he podido entrevistar.

Gabriel Alba, arquitecto funcionario del BROU, quien no solo me facilitó todos los materiales de los distintos archivos sino que, en muchos casos, los buscó él mismo y en todo momento se mostró interesado por el trabajo. Gracias a él se pudo ordenar y escanear material gráfico y documentos administrativos de enorme valor no solamente para esta tesis sino también para futuros trabajos.

Jorge Nudelman, quien ha sistematizado el archivo administrativo de la Facultad de Arquitectura y a quien debo el conocimiento de varias carpetas asociadas con la vida académica del arquitecto. También agradezco a Nudelman su paciente lectura y las críticas constructivas al primer borrador de esta tesis.

Juan Salmentón, un joven investigador del IHA, a quien debo el descubrimiento de la *Architectural Record* dedicada a la arquitectura bancaria.

Es importante destacar también a aquellas personas que han sido claves en mi formación y forjaron muchas de las ideas de este trabajo:

Mis compañeros en el IHA. Ya mencioné a Jorge Nudelman y agrego a Emilio Nisivoccia, Mary Méndez, Laura Alemán, Andrés Mazzini y Laura Cesio.

Mis compañeros de maestría, especialmente a Carla Nóbile, Silvia Bermúdez y Trilce Clérico.

El elenco docente de la maestría de la UTDT, en particular a Ana María Rigotti, Guillermo Ranea, Ricardo Ibarlucía, Fernando Aliata, Francisco Liernur, Adriana Amante, Luis Müller y Claudia Shmidt.

Esta última fue además la tutora de la tesis, que es esencialmente lo que se presenta en este libro. Quiero agradecerle especialmente su paciencia y su enfoque crítico, que fue imprescindible para que las ideas maduraran y el trabajo tomara cierta consistencia.

Especial mención merece la Fundación BROU, pues gracias a su apoyo este libro se publica. Sus funcionarios Rosana Odizzio, Virginia Jara y Leonardo Mastrangelo se mostraron siempre interesados en la publicación y fueron clave para que el pedido de financiamiento tuviera éxito. También cabe mencionar el respaldo de Edinson Amilivia, director del Departamento de Gestión Edilicia del BROU.

A la FADU y muy especialmente al SMA por proveer muchas de las imágenes utilizadas y mostrarse siempre dispuesto a colaborar. A Marcelo Danza, nuestro actual decano, por realizar amablemente el prólogo institucional. A José de los Santos, quien, en su especialidad como diseñador gráfico, siempre aporta desde el punto de vista conceptual.

Finalmente, no debe faltar el agradecimiento a mi familia. A mis padres, por todo lo que me han dado, y a Laura, Lucía y Matías, a quienes dedico este trabajo. ♦

SIGLAS

ANCAP	Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland
BAID	Beaux Arts Institute of Design
BHU	Banco Hipotecario del Uruguay
BROU	Banco de la República Oriental del Uruguay
CASMU	Centro de Asistencia del Sindicato Médico del Uruguay
CDI-IHA	Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República
CEDA	Centro de Estudiantes de Arquitectura
CIAM	Congreso Internacional de Arquitectura Moderna
CJPCE	Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares
CNAD	Caja Nacional de Ahorros y Descuentos
DGE-BROU	Departamento de Gestión Edilicia del BROU
DINARP	Dirección Nacional de Relaciones Públicas
DPP	Departamento de Préstamos Pignoratícios
IIT	Illinois Institute of Technology
IMM	Intendencia Municipal de Montevideo
MEC	Ministerio de Educación y Cultura
MRREE	Ministerio de Relaciones Exteriores
MTOP	Ministerio de Transporte y Obras Públicas
SAU	Sociedad de Arquitectos del Uruguay
SMA	Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República
SOM	Skidmore, Owings & Merrill
UTDT	Universidad Torcuato Di Tella

PRÓLOGO

Entre monumentos y reflejos

El caso analizado por Santiago Medero presenta múltiples registros de lectura. A la vez que reúne características que permiten plantear temas centrales de la producción arquitectónica de los países culturalmente periféricos en el siglo xx, expone con claridad el momento de bifurcación vivido en el escenario disciplinar local en esos años.

El análisis que Medero desarrolla sobre el devenir del proyecto de la CNAD a lo largo de un decenio le permite poner en evidencia el complejo pasaje de la década del cuarenta a la del cincuenta en la cultura arquitectónica uruguaya. Como toda investigación histórica, la necesaria contextualización lo lleva a investigar en los antecedentes y en las consecuencias del período analizado, lo que acaba extendiendo los márgenes del trabajo desde los inicios del siglo xx hasta finales de la década del setenta.

De esta manera Medero conduce al lector en una intencionada visita guiada por varios de los ejemplos más destacados en la arquitectura uruguaya de mediados del siglo pasado. Esta etapa —una de las más prolíficas y variadas de la producción local— no fue ajena a los conflictos y contradicciones del pensamiento arquitectónico internacional. A través de la investigación y el análisis de los cambios sufridos por el proyecto de la CNAD el autor devela una situación cultural y política cuya intensidad y virulencia signaron el resto del siglo xx y han influido incluso en la primera parte del XXI. Este particular momento de *bifurcación* expone al arquitecto proyectista —de singular

talento y versatilidad— a superar prejuicios y resolver un mismo problema arquitectónico con corporeidades visiblemente disímiles.

Usando como excusa el proyecto de la CNAD, la investigación recorre y expone con naturalidad los distintos momentos del convulsionado Uruguay de entonces. Devela así, a través de destacados ejemplos edilicios, el estado del arte en arquitectura y la situación política, cultural y social del país, cuyas repercusiones en una Facultad de Arquitectura especialmente permeable a las demandas de su tiempo no se harían esperar. Esta situación tuvo consecuencias directas en el cambio doctrinario aplicado a la formación de los arquitectos, ya que en 1952 se instauró un nuevo plan de estudios que se mantendría prácticamente incambiado hasta el 2015.

El trabajo de Medero pone —con justicia— a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en el centro de la cultura arquitectónica uruguaya. Es allí, y principalmente a través del debate y la interacción de sus profesores y estudiantes, donde anidaron las nuevas ideas y el revulsivo de una nueva cultura arquitectónica y social que desde su clima fermental se irrigarían a todo el país.

La solvencia y el desenfado con que Ildefonso Aroztegui resolvió un mismo edificio con materialidades tan diferentes evidencian el valor de la sólida formación en proyecto recibida. Ambos proyectos para la CNAD, distanciados una década, fueron resueltos con un mismo rigor funcional y coherencia formal. Más allá de rígidos encuadres doctrinarios, el proyecto es concebido como una habilidad, una herramienta, una práctica honesta ejecutada con fina sensibilidad y sincero pragmatismo. Los resultados obtenidos en este y otros edificios de Aroztegui presentados en este trabajo, así como los de buena parte de sus contemporáneos, permiten comprender la importancia de esta concepción del proyecto.

La producción contemporánea de la arquitectura también exige al proyectista de hoy versatilidad en el manejo de técnicas y estéticas. Este aspecto —aun en tiempos de heterodoxia doctrinaria— incomoda a una disciplina todavía fuertemente referenciada en cierta heroicidad moderna.

La lúcida investigación de Medero encuentra ejemplos que abren caminos frente a la necesaria versatilidad que las complejas prácticas arquitectónicas de hoy exigen. Por eso es —entre otras cosas— también una invitación a re-pensar la conceptualización, la práctica y la enseñanza del proyecto de arquitectura. ♦

ARQ. MARCELO DANZA

Decano de la Facultad de Arquitectura,

Diseño y Urbanismo

PRÓLOGO

Variaciones modernas en tres momentos

Variaciones modernas en tres momentos. Así podría caracterizarse el proceso de proyecto, encargo y construcción de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos en Montevideo, Uruguay. Una experiencia singular, aunque esperable, atravesada por el arquitecto Ildefonso Aroztegui, quien a sus 30 años obtuvo un segundo premio en el concurso convocado por el Banco de la República de su país. Singular porque, al haberse declarado desierto el máximo puesto, ese segundo premio ofició de primero. Esperable porque las arquitecturas de Estado en los países de América Latina debieron lidiar con las dinámicas de intervención de múltiples actores políticos, con los consecuentes cambios de equipos técnicos y reformulaciones, cuyos destinos se replantean en períodos de larga duración, casi siempre con interrupciones violentas.

Pero ¿qué se esperaba acaso de la realización de la sede para una repartición que debía mostrar sencillez y dignidad por su misión orientada a obreros y empleados, es decir, hacia aquellos sectores sociales que encarnaban las fuerzas del trabajo? ¿Qué pudo haber dejado disconforme al jurado entonces y por qué, a pesar de todo, la institución aceptó la recomendación de seguir adelante?

Más allá del episodio, la clave radica en el excepcional trabajo de Santiago Medero al revertir la mirada sobre un caso, a primera vista fácilmente clasificable dentro de un conjunto en apariencia homogéneo de autorías diluidas bajo el rótulo de oficinas de obras públicas o calificadas por el color

político que las llevó adelante. Si bien no contradice las generalizaciones, siempre difíciles, hay algo especial en su enfoque que obliga a desarticularlas, que provoca inquietud sobre ciertas creencias aletargadas respecto de arquitecturas que se tiñen inevitablemente de prejuicios. Hay algo especial en este recorrido que simplemente invita a remover los clisés y volver a empezar.

MONUMENTALIDAD Y TRANSPARENCIA es un título que atrae dos opuestos. Dos categorías que al mismo tiempo definen retóricas reconocibles desde voluntades políticas diversas. Es la combinación lo que las convierte en modernas. Por ello los momentos en los que se organiza el trabajo —el del concurso en 1946, el del nuevo impulso para la reelaboración del proyecto en 1957 y el epílogo, centrado en la inauguración del gran hall en 1976 por parte de una dictadura militar que usufructuó la obra como imagen propia— muestran precisamente la permanente tensión entre ellas, a través de las variaciones.

Sin dudas, el haber conservado la escritura de origen en el formato de una tesis de maestría mantiene un rigor que sostiene con firmeza las críticas formuladas sobre el sutil andamio de los documentos. Pero lo que les da ese tono revelador es la habilidad del autor a la hora de ubicarse en el cruce entre la historia, la cultura de la arquitectura y de la ciudad, precisamente aquella propuesta para la construcción de un punto de vista que supo captar durante sus estudios en la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires.

Uno de los hilos que recorren la trama más profunda del caso puntual es el de la fineza con la que transita el tema de la composición *beaux-arts*. Con solo nombrar estos términos, cualquier lector se pondría por lo menos incómodo, ya que están plagados de anacronismo. Sin embargo —y aquí un *modus operandi* del autor— se logran desplazar los estereotipos a través de la noción de espacio, tan cara como inasible por la propia modernidad. Medero lo hace estudiando una y otra vez la secuencia de planos de corte, aquella herramienta por excelencia de la formación académica que ahora puede entenderse en su abierta dimensión moderna: la internacionalización de un sistema cuya consistencia y ductilidad, junto con los principios de armonía y equilibrio, dieron paso hacia la configuración formal, más libre y variable. Es en la sección donde se aprecia el «diagrama espacial», esa versión

norteamericana de la tradición francesa —apoyada en la combinación de los *éléments d'architecture* que comprendían los ambientes y sus relaciones intermedias— sobre la que se basa el *parti pris*, es decir, la idea del proyecto. En ese seguimiento, no solo se pueden comprender aspectos técnicos —como los concernientes a la materialidad de la obra— sino profundizar en la intrincada relación entre política, economía e industria de la construcción por un lado y la representación del Estado a través de la arquitectura por otro.

Pero una trama más tupida aún se superpone en todo el trabajo: la que permite recorrer de manera directa los hilos del poder en sus diferentes estamentos que abarcan desde las presidencias de la Nación hasta los funcionarios, iluminando a la corporación de arquitectos con un foco que les quita toda presunción de autonomía o de ingenuidad. Las relaciones entre los actores involucrados, mediadas por los concursos y la formulación de los fallos, por las publicaciones y reforzadas por una participación operativa en la universidad dirigida a las futuras generaciones de profesionales, trazan una historia disciplinar e institucional de nuevo tipo en la historiografía de la arquitectura en Uruguay.

El angustioso final trasmite a su vez la necesidad del propio Medero por la búsqueda de claves, situaciones y, por qué no, aunque más no sea, explicaciones circunstanciales que contribuyan al conocimiento de la configuración material de la sociedad moderna, profundamente urbana, ávida de representaciones simbólicas. Así, la monumentalidad y la transparencia parecieran colapsar en el epílogo por sobre la apabullante presencia cotidiana de este «edificio (in)adecuado» asociado a un «momento (in)oportuno».

La virtud del trabajo subyace en una suerte de enseñanza que trasmite con la agudeza del análisis de los materiales no textuales, cuya incesante búsqueda a esta altura constituye un rasgo de su personalidad de investigador. El rigor conferido por el infaltable elemento documental —que sabe incorporar con astucia— fortalece la vocación por la falsabilidad, es decir, por la demostración de sus argumentos. Una actitud que marcará de aquí en más un punto de referencia insoslayable. Es que ya los niveles de abordaje que ofrece la investigación la separan de una historia de la arquitectura *tout court* para

reposicionarla en el nivel de un trabajo que se tornará indispensable para los historiadores políticos, económicos, sociales, de la cultura y de la técnica.

¿En qué quedaron aquella sencillez y dignidad de origen? La monumentalidad y la transparencia fueron, como muestra Medero, variaciones en tres momentos de una historia de desaveniencias, crisis económicas y autoritarismos, que posicionan a la arquitectura como testigo que esgrime las marcas contradictorias e irrefrenables en la búsqueda por alguna modernidad que se pone aquí dramáticamente en cuestión. ♦

CLAUDIA SHMIDT

Universidad Torcuato Di Tella

INTRODUCCIÓN

Alrededor de 1950, una significativa ruptura ocurrió en la cultura arquitectónica en Uruguay. Esta puso en crisis toda una manera de pensar la arquitectura, centrada hasta entonces en los conceptos académicos de *carácter* y *composición*. Por otra parte, en poco tiempo hizo reformular de manera radical las principales fuentes culturales que servían de referencia a la práctica arquitectónica. El estudio de un caso puntual, aunque significativo, el edificio de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD), del arquitecto Ildefonso Aroztegui (1916-1988), permite indagar en esta transformación.

El primer proyecto para la nueva sede de la CNAD, una dependencia del BROU con capital y gerencia propios, es de 1946 y fue resultado de un concurso público. Se trataba de un edificio relativamente bajo, macizo y con una gran columnata sobre su frente. El proyecto no se construyó, pero en 1957 Aroztegui obtuvo finalmente el encargo y reformuló la obra. La nueva propuesta era muy distinta: el hall del edificio se cubría con una piel de vidrio, se eliminaba la columnata y toda referencia al clasicismo y aparecía un bloque en altura.

Ambos recursos implicaban, como sugiere el título de este libro, una reformulación del concepto de *monumentalidad*, clave en la propuesta original. Se trataba, claro está, de una nueva manera de representar la arquitectura de Estado mediante una edificación «transparente». El nuevo proyecto manifestaba otras transformaciones. Junto con el ingeniero Ángel del Castillo, el arquitecto propuso una estructura mixta, de acero y hormigón armado, que a diferencia de la creada once años antes era casi imperceptible y utilizaba los elementos visibles como recursos retóricos en función de la experiencia

espacial. El uso de una modulación en forma *sistémica* —es decir, para coordinar todos los aspectos del edificio y no solo la relación entre la estructura y el *diagrama espacial*, como lo llamaba Paul Cret— es otro de los aspectos en que el proyecto de 1957 difería con respecto al de 1946.

Sin embargo, hubo aspectos de la propuesta original que esencialmente se mantuvieron. La propia continuidad de Aroztegui como responsable de la obra estuvo ligada a las virtudes de la distribución funcional elegida para el concurso. Por otra parte, la triple altura del hall principal cambió en sus proporciones pero continuó siendo el *point* de su *parti*. Por lo tanto, la concepción espacial —tema fundamental para el arquitecto— no muestra un quiebre entre ambos proyectos sino más bien una evolución. La búsqueda de «un espacio muy especial», en palabras de su colaborador Daniel Bonti, se puede medir en edificios contemporáneos del arquitecto, como la sede del Club Nacional de Football o el Club San José.

Utilizar la jerga académica (*point*, *parti*) para describir el proyecto de 1957 no es totalmente forzoso. Refiere a las preocupaciones del arquitecto, formado en el mundo *beaux-arts*, y a las limitaciones de su propio *cisma*. Pero son justamente esas limitaciones, inercias, continuidades, las que otorgan riqueza y complejidad a los procesos. Por un lado, deshacen la idea de un edificio *puro* (puramente académico en 1946 o puramente *moderno* en 1957); por otro, cuestionan la noción de *influencia* entendida como traspaso lineal de ideas. Ambos prejuicios aparecen, por ejemplo, cuando en la revista local *Elarqa* se afirmaba, aún años después, que la obra fruto de la propuesta de 1957 era «un fiel reflejo de la ortodoxia del *International Style*» («BROU Sucursal 19 de Junio», 1996, p. 34).

En síntesis, la CNAD de Aroztegui permite trazar una serie de puentes entre dos momentos históricos y echar luz sobre las relaciones entre monumentalidad y transparencia, entre el mundo académico y el nuevo orden de posguerra. Explica aspectos de la ruptura que se ha señalado, pero también señala continuidades y limitaciones.

El libro está organizado en tres capítulos. En el primero se abordan las circunstancias y los procesos que llevaron al concurso de 1946, con especial referencia a las relaciones entre arquitectura y política. Por otra parte, se

vincula la propuesta de Aroztegui con el universo de arquitecturas contemporáneas en Uruguay, especialmente con aquellas realizadas para el Estado mediante el mecanismo del concurso público. Los otros capítulos se organizan cronológicamente según dos hechos significativos de la historia del edificio: el concurso (1946) y el nuevo proyecto (1957). La inauguración del gran hall en 1976 funciona como un epílogo y cierra —o vuelve a abrir— las reflexiones vertidas en los puntos anteriores.

En los dos primeros capítulos se sostiene, a la luz de múltiples documentos, que la cosmovisión enraizada en la teoría y la práctica *beaux-arts* gozó en Uruguay de buena salud durante los años treinta y buena parte de los cuarenta. Aunque sea leve, el énfasis difiere respecto a quienes leyeron una ruptura a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, puesto que esta no conmocionó el sustento con el cual se hacía y se medía la producción. Esto no significa minimizar el impacto de las vanguardias en Uruguay, pero sí ubicar sus aportes bajo un nuevo paraguas conceptual. También significa rever las hipótesis que leyeron en el entorno de los años cuarenta estancamiento y retroceso, además de una *lucha* entre modernos y académicos.

La fortaleza de la academia tiene también una explicación política. Lo que en esta tesis se llama la *generación fundacional* —esto es, aquellos que concibieron y concretaron la creación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) en 1914 y la Facultad de Arquitectura (1915)— tuvo el poder en múltiples organismos del Estado, en el gremio y en la enseñanza hasta bien entrados los años cuarenta. Estos arquitectos, y los de la siguiente generación,¹ se mantuvieron fieles a sus enseñanzas académicas e impulsieron, desde sus diversos puestos de acción, un tipo de arquitectura que tenía en la academia sus fundamentos últimos. En nuestro caso de estudio, estas generaciones están vinculadas al nacimiento del proyecto, a la integración del jurado del concurso y a la formación disciplinar de sus participantes.

1 Graduados entre 1915 y 1925 aproximadamente. Entre ellos, Mauricio Cravotto, Horacio Terra Arocena y Alberto Muñoz del Campo, quienes fueron jurados de la CNAD.

En cuanto a Aroztegui, culminó su carrera de estudios (1936-1940) venciendo en el Gran Premio de 1941, un certamen inscripto en la tradición de la enseñanza *beaux-arts*. En 1943, y en usufructo del premio, obtuvo una beca para estudiar en la Universidad de Illinois, donde permaneció hasta 1945. El proyecto de 1946 también debe entenderse bajo la luz de su experiencia norteamericana. Allí profundizó en su primera formación académica, pero también cambió su manera de pensar en la materialidad de los edificios y, probablemente, en su espacio.

Ahora bien, la elección de la propuesta de Aroztegui en 1946 confirmaba una tendencia en la arquitectura de Estado y en los fallos de los concursos públicos. No se trataba de un objeto rupturista sugerido por un recién llegado, sino de una solución que reforzaba la importancia del carácter y la composición como modos de operar y de juzgar la arquitectura. Sin embargo, sería una injusta simplificación leer en ello o en su imagen de sobria monumentalidad una impronta meramente conservadora. El *diagrama espacial* de la propuesta de Aroztegui (también de otros concursantes) muestra una notable transformación respecto a la arquitectura bancaria precedente. Asimismo, la disposición y la apertura del gran hall son testimonio de una búsqueda espacial que llegaría a su madurez en el proyecto de 1957.

Cuando en este último año el arquitecto tuvo que volver a proyectar la CNAD, la situación era muy distinta con respecto a la de 1946, y esto es el centro de interés del capítulo «Acero y vidrio para “un espacio muy especial”». La generación fundacional ya era entonces un recuerdo, y aquellos que se habían mantenido fieles a la enseñanza académica habían sido desplazados de la Facultad. Sin embargo, mientras desde distintos ámbitos los arquitectos clamaban por un rol político ampliado, mediante el instrumento de la planificación, en los hechos habían perdido influencia.

Además, el llamado *neobatllismo* no fue prolífico en realización de obra y concursos como lo habían sido sus predecesores. No obstante, a finales de los cincuenta y a modo de relanzamiento de la propuesta política se realizaron dos concursos públicos de alta significación: el Banco Hipotecario (1956) y la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares (1957).

El renacimiento del nuevo edificio para la CNAD se produjo precisamente en este contexto.

Por otra parte, la ruptura en la cultura arquitectónica hacia 1950 revela que, a pesar de la solidez del cuerpo de arquitectos y sus instituciones, existía cierto descontento en su interior. La voz de los estudiantes, libre de compromisos profesionales y con nuevos intereses políticos, se alzó entonces y fue un actor clave para la *revolución* del nuevo plan de estudios de la Facultad, aprobado en 1952. Por un lado, se exigía un nuevo *rol social* del arquitecto; por otro, un nuevo compromiso estético con una arquitectura internacional, que se entendía arraigada en los problemas del siglo XX, libre de cualquier tradición.

A mediados de los cincuenta, la postura en favor de la *arquitectura moderna*, en cuanto rechazo de la caracterización de los edificios mediante recursos estilísticos, uso retórico y experimental de la tecnología y creencia en un lenguaje unificado de la época, había sido aceptada por amplios sectores de la profesión. Asimismo, las referencias y llamadas a un mundo enraizado en la retórica grecolatina, tan comunes en los años cuarenta, prácticamente habían desaparecido. Para un arquitecto como Aroztegui, interesado en las transformaciones de la disciplina, el proyecto de 1946 había quedado, evidentemente, anacrónico.

En los apartados se estudian los aportes de la nueva propuesta, las rupturas y las continuidades en contraste con la original de 1946 y se vincula el edificio con otros contemporáneos. Las nuevas imágenes de la *modernidad*, el bloque, el *curtain wall* y las *proezas* estructurales contrastan con un espacio que, reformulado, sigue teniendo un corazón anclado en arquitecturas del pasado. El uso de la modulación, por el contrario, adquirió un carácter despojado de cualquier voluntad metafísica o simbólica, en contraste con otros proyectos de arquitectos contemporáneos como Mario Payssé o Justino Serralta.

El último apartado funciona como un epílogo de la tesis. En 1976, la dictadura cívico-militar inauguraba el gran hall del edificio y ello permite analizar la recepción de la obra, tanto por parte del gobierno como de la cultura arquitectónica, y las relaciones entre arquitectura y política. Desde ambos puntos de vista se puede observar un marcado contraste con los otros

momentos seleccionados. Esto señala que la ruptura producida en 1950 no fue duradera: tuvo que reformularse nuevamente a la luz de un país sumido en una crisis económica y social cuya recuperación duraría décadas.

Además de la bibliografía secundaria dedicada al estudio de los momentos históricos que atraviesan el relato de la tesis, el trabajo se fundó sustancialmente en el estudio de las fuentes primarias. La prensa y las publicaciones especializadas, como la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos, la del Centro de Estudiantes, *CEDA*, los *Anales de la Facultad de Arquitectura*, la *Revista de la Facultad de Arquitectura* e incluso revistas internacionales como *Architectural Record* fueron clave para comprender las problemáticas de cada período y se han utilizado generosamente.

Pero sobre todo ello se destaca la importancia que cobraron los archivos: el del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), el de la familia Aroztegui y el del BROU. El primero posee unos 400 planos de diversos edificios del arquitecto, donados en 2009 por sus familiares, además del archivo de documentos administrativos de la Facultad de Arquitectura, donde aparecieron importantes documentos relacionados con el viaje por América y Estados Unidos y con su labor como docente, entre 1946 y 1958. La familia de Aroztegui posee una libreta de croquis del arquitecto realizados durante su estadía en Estados Unidos y una importante cantidad de recortes de prensa con noticias diversas sobre su actividad. El archivo del BROU se divide en distintas secciones: el de su Casa Central, donde están las actas del Directorio; el Archivo General, que se encuentra en el propio edificio 19 de Junio, y el archivo del Departamento de Gestión Edilicia, donde se obtuvo una importante cantidad de planos, fotografías de época y documentos relevantes. ♦

1

UNA CUESTIÓN DE CARÁCTER (POLÍTICO)

EL «DIOS BURGUÉS DEL AHORRO»

BALDOMIR Y LA *GENERACIÓN FUNDACIONAL*

MONUMENTOS SOBRE LA AVENIDA

ARQUITECTURAS DE ESTADO «LÓGICAS Y CORRIENTES»

EL JURADO, Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARIELISMO



JOSEPH CARRÉ CORRIGIENDO A ALFREDO BALDOMIR, QUIEN FUE PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA (1938-1942) Y, COMO PRESIDENTE DEL BROU (1943-1946), EL PROMOTOR DEL CONCURSO PARA LA CNAD. CDI-IHA.

UNA CUESTIÓN DE CARÁCTER (POLÍTICO)

Se aborda en este capítulo una serie de problemáticas que enmarcan el contexto del concurso para la CNAD. Estas refieren a aspectos de la política y de la cultura, a sus relaciones con la institución arquitectura y la producción real.¹ Asimismo, y en todos los casos, requieren ir hacia atrás en el tiempo, a los efectos de brindar un marco histórico adecuado a los acontecimientos de 1946.

En el primer apartado, «El “dios burgués del ahorro”», se relatan las circunstancias históricas de la institución CNAD, su significado y el interés social y político que una obra como su sede podía despertar. Se verá que el ahorro era un aspecto fundamental de la cultura burguesa y que su representación implicaba un desafío: ponerlo en jerarquía pero evitando la idea de *exceso*, contradictoria con el *carácter* del edificio.

El concurso para la CNAD se realizó durante la gestión del general y arquitecto Alfredo Baldomir en el BROU. A partir de este hecho, en «Baldomir y la generación fundacional» se relata el ascenso de la arquitectura como institución, su íntimo vínculo con la política y la situación de los concursos

1 Con *institución arquitectura* se hace referencia a los múltiples mecanismos y organismos de convalidación de la disciplina, desde las instituciones internacionales, eventos, publicaciones, etc., hasta los organismos locales, entre los que destacan la Facultad de Arquitectura y la Sociedad de Arquitectos. La institución arquitectura es un sistema que organiza un modo particular de la «producción de cobijos», que entre otras cosas establece la existencia de una figura, el arquitecto, y una instancia, el proyecto, que no son universales ni atemporales, tal como afirma Jorge F. Liernur en su *Arquitectura en la Argentina del siglo xx* (2001), quien toma la idea de Manfredo Tafuri.

públicos. El año 1946 representa prácticamente el final de un período de estrecha relación entre arquitectura y política o, más precisamente, entre los arquitectos, en cuanto fuerza más o menos coherente, y el sistema político.

En «Monumentos sobre la avenida», por su parte, se mantiene el eje en la política pero se brinda un marco contextual a la elección del predio de la CNAD y a lo que se esperaba de un edificio público en relación con la ciudad a mediados de los años cuarenta. En este sentido se repasan diversas propuestas provenientes del ámbito estatal y se constata una tensión, sobre la principal avenida de Montevideo, entre el Centro tradicional y la zona de Tres Cruces.

Los tres primeros apartados definen, por tanto, institución, promotores y lugar físico. En «Lógicas arquitecturas de Estado» se profundiza en la temática de los concursos públicos, esbozada en el segundo apartado, y se analizan algunos casos. Con ello no se alude únicamente a las propuestas arquitectónicas concretas, sino también a las consideraciones de los jurados y a las bases mismas de los certámenes. En cuanto al jurado de la CNAD y ya en el siguiente apartado, su conformación brinda la oportunidad de hacer reflexiones generales sobre el peso de algunos movimientos intelectuales, como el arielismo, en la disciplina arquitectónica.

El «dios burgués del ahorro»

En marzo de 1946, 16 anteproyectos para la futura sede de la CNAD se presentaban al concurso público, abierto algunos meses atrás. El edificio iba a ocupar una manzana entera sobre la avenida 18 de Julio, entre las calles Magallanes, Minas y Guayabos, frente a la plaza de los Treinta y Tres Orientales. El predio, propiedad del BROU, se encontraba a pocas cuadras del Palacio Municipal, en la zona del Cordón, extensión hacia el este del Centro de Montevideo.

El programa del edificio, elaborado en 1944-1945 por técnicos del Banco, incluía, además de la CNAD propiamente dicha, la Agencia N.º 1 del Departamento de Préstamos Pignoratícios, el Club Banco República y una clínica

médica.² La CNAD, que atendía operaciones de carácter bancario —préstamo, ahorro, custodia y administración de bienes—, debía ocupar un total de casi 13 000 m², más las circulaciones del personal y el público, estimado en un máximo de 5000 personas diarias. La Agencia N.º 1 del Departamento de Préstamos Pignoratícios, dedicada al empeño de muebles y ropas, ocuparía por su parte casi 9000 m², también sin contar áreas de circulación, y el público diario esperado ascendía a unos mil usuarios. El área designada para la Clínica Médica y el Club Banco República era algo superior a los 3000 m² (BROU, 1945).³

La CNAD era una dependencia del Banco con capital y gerencia propios, dedicada fundamentalmente a «los préstamos al consumo sobre la base de los adelantos de sueldos y la pignoración de diversos objetos» (Jacob, 2000, p. 4). Su origen era el Monte de Piedad Nacional, establecido en la primera Carta Orgánica del BROU (1896) y creado efectivamente en 1899. Su sede se instaló en la Ciudad Vieja, en las calles Piedras e Ituzaingó; luego, en 1907, se trasladó a un nuevo edificio sobre las calles Ciudadela, Colonia y Florida, a pocos metros de la plaza Independencia. En ese mismo año la institución pasó a denominarse CNAD.

La existencia de un monte de piedad dentro de un banco público era un signo del proceso de secularización de la sociedad uruguaya (Jacob, 2000, p. 4), y su crecimiento exponencial respondía a un progresivo intervencionismo estatal, presente desde las primeras décadas del siglo xx. En la memoria

2 En el caso de la Agencia N.º 1 de Préstamos Pignoratícios no se trataba de proyectar su sede principal (que sería concursada ese mismo año), sino una dependencia. En cambio, en el caso del Club Banco República, las bases aclaraban que se trataba de la sede. Sin embargo, también un concurso para sede del Club se realizó en 1946, lo cual plantea una incógnita sobre las circunstancias que lo propiciaron. En el concurso de la CNAD, el Club incluía una sección cultural, con biblioteca y salón de actos, una sección mutualista, una sección social (bar, comedor, sala de billares, etc.) y una sección deportiva (gimnasio de 400 m²) (BROU, 1945).

3 En las memorias que se conservaron de los anteproyectos se propone una superficie total que oscila entre 31261 y 44300 m² (Archivo DGE-BROU). El de Aroztegui, según consta en documentos del Archivo General del BROU (número de entrada 384789) tenía 36356 m².

del ejercicio 1924, el Directorio expresaba que la Caja Nacional «había adquirido «el carácter de verdadero Banco, destinado a llenar las necesidades de crédito de los empleados de la administración pública, de la pequeña industria, del comercio menor y del público en general que necesitaba mover pequeñas cantidades» (BROU, 1946, p. 299).

Las operaciones totales de la CNAD en pesos uruguayos pasaron de \$ 14 000 000 en 1916 a \$ 160 384 000 en 1945. Aun teniendo en cuenta la depreciación de la moneda, las cifras son significativas. El crecimiento económico fue acompañado de un mayor presupuesto y una cantidad de funcionarios acorde a las nuevas necesidades. Todo esto llevó, en primer lugar, a la ampliación de su sede (1917-1919) y luego a que se planteara la necesidad de un nuevo edificio (BROU, 1946, p. 303).

Con este, aún más que con el edificio central del BROU o sus sucursales, el Estado iba a entronizar simbólicamente el ahorro, hábito clave y esencial de la cultura moderna «civilizada» y «disciplinada». Según el historiador José Pedro Barrán (1990, pp. 42-43):

El dios burgués del ahorro, de la «economía» —significado decimonónico— tiñó a toda la sociedad «civilizada» y se convirtió en la monomanía proclamada y mayoritariamente vivida, de aquella nación de inmigrantes que el Uruguay era ya. [...] El ahorro, más que la inversión audaz —juzgada esta última instancia como un gasto más— se universalizó como obsesión [...]. «Gastar» fue equiparado a perder porque el yo había incorporado a su esquema corporal los bienes económicos y sentía el gasto como amputación. [...] La escuela vareliana no perdió ocasión de señalar en sus libros de lectura, clases de moral y «*Lecciones de economía doméstica*», los males del «*despilfarro*» y el «*gasto inútil*» de dinero.

Este hábito *obsesivo*, plenamente vigente en los años de referencia, explica la importancia asignada a un edificio que era una dependencia del BROU y, sin embargo, por el volumen y la superficie que se le asignaron en el concurso, competía simbólicamente con la sede central del Banco,

inaugurada poco tiempo antes (1938) en la Ciudad Vieja. En la memoria de uno de los concursantes se afirmaba:

Los materiales de revestimiento deberían ser ele[g]idos teniendo en cuenta la importancia de este edificio, que a juicio del proyectista, es de primera categoría, solo superada por el Palacio Legislativo, el Banco de la República (Central) y el Palacio Municipal en construcción.⁴

Sin embargo, y precisamente por ser un edificio dedicado al ahorro, no debía ser excesivo en los recursos, materiales y espaciales, que la solución exigiera. La *sencillez* y la *dignidad* eran obsesiones de la época, incluso cuando se trataba de edificios públicos monumentales. Las actas del jurado del concurso, así como las memorias explicativas que se han conservado, dan cuenta de la tensión permanente entre la necesidad de monumentalidad y la preocupación por evitar *excesos*. A esto se debe sumar el *carácter* de los préstamos pignoratícios, distinto al de la CNAD propiamente dicha. Mientras esta era un signo del *progreso* mediante el ahorro, el empeño, como síntoma de crisis, tenía una impronta culposa y vergonzosa, que, si bien no se debía «ocultar», era preciso tratar con extremo cuidado.

Por otra parte, el público al que se dirigía la institución, fundamentalmente obreros y empleados, era el centro de interés tanto de los partidos políticos como de la burguesía. De los partidos tradicionales porque buscaban afianzar su base electoral y, en particular, consolidar las lealtades generadas a partir de una agresiva política de creación de empleos públicos.⁵ De la burguesía nacional vinculada a la industria, por su necesidad de crear un mercado interno sustentable a partir de la redistribución del ingreso (Porrini y Schol, 1985, p. 21).

4 Memoria del anteproyecto del arquitecto Luis Crespi (primera mención en el concurso). Archivo DGE-BROU.

5 En 1940 los empleados públicos eran 46 000, mientras que en 1944 esta cifra había ascendido a 58 000 (Porrini y Schol, 1985, p. 28).

La jerarquía que entonces se le concedía a un organismo como la CNAD era parte de una política general en la que se enmarca un nuevo empuje reformista en el ámbito legislativo, impulsado por el gobierno del presidente Juan José de Amézaga (1943-1947) y que sería un anticipo de las políticas venideras del neobatllismo.⁶ Debe recordarse que el contexto económico internacional, marcado por las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial, era relativamente favorable al país y ello propiciaba una coexistencia pacífica de clases sociales que se extendería hasta finales de los años cincuenta.

En lo que refiere estrictamente a la banca pública, la conflagración mundial había llevado a un aumento importante de reservas por parte del capital extranjero, sobre todo a partir de 1943. Por esta razón el BROU se encontraba en inmejorables condiciones para realizar importantes inversiones, incluyendo nuevo equipamiento edilicio.⁷ Sin embargo, como luego se verá, el encarecimiento de la construcción, sumado a las circunstancias legales del predio, llevó a la postergación de la obra.

La jerarquía de la CNAD, en síntesis, estaba asociada a un hábito clave de la sociedad —el ahorro—, al público objetivo —los trabajadores en su conjunto— y al Estado como agente de progreso y de protección social. El concurso presentaba, sin embargo, la dificultad de congeniar, en una unidad coherente, el carácter de banco de ahorro, la actividad del empeño, un club social y deportivo y una clínica médica.

6 Incluida en esa política destacaba la ley que establecía los *consejos de salarios* (n.º 10449, de 1943), instancias de negociación entre obreros y empresarios con la intermediación del Estado.

7 «Al iniciarse la guerra en 1939, los recursos generales del Banco sumaban \$ 219860000; al producirse la victoria esos recursos habían ascendido a \$ 401200000, como lo demuestra el balance del ejercicio 1944 (BROU, 1946, p. 279).

Baldomir y la *generación fundacional*

En un artículo de la revista norteamericana *The Architectural Forum* de junio de 1948, Chloethiel Woodard Smith afirmaba:

There are said to be more architects in Uruguay, per capita, than in any other country in the world. Several of their presidents have been architects, and at all times a large percentage of key government posts have been held by architects. (p. 101)

Si bien esta descripción puede parecer algo exagerada —no solo si se compara la posición de los arquitectos con la de otros profesionales, como los abogados, médicos e incluso ingenieros, sino también si se observa el estado de situación de los arquitectos que trabajaban en el Estado como funcionarios—,⁸ denota un momento histórico —fugaz— en el cual ciertas figuras, que pertenecían a lo que llamaremos *generación fundacional*, se hicieron de los cargos más importantes de la Administración.⁹ Una de ellas, el general y arquitecto Alfredo Baldomir (1884-1948), ocupó entre 1943 y 1946 la presidencia del BROU y fue durante su gestión que se lanzó el concurso público para la CNAD.¹⁰

Baldomir había sido estrecho colaborador de Gabriel Terra: casado con una de sus hermanas, participó activamente en el golpe de Estado de 1933 —era entonces jefe de Policía de Montevideo— y fue ministro de Defensa entre 1934 y 1936. En 1938 fue elegido presidente constitucional hasta 1942,

8 Por ejemplo, en actas de la SAU de 1944 se habla del «sueldo ínfimo de los arquitectos funcionarios públicos, muchos de los cuales ganan menos que un oficial albañil». SAU, Actas noviembre de 1944 a julio de 1946, tomo 9, p. 21 (Archivo de la SAU).

9 Este tema ha sido desarrollado por Jorge Nudelman (2015) en *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (véase la bibliografía).

10 En documentos del Banco está registrado el interés por construir la CNAD ya desde finales de 1943. Nota del gerente general del BROU al arquitecto Eduardo O'Neill Arocena (jefe de la Sección Técnica de Edificios) del 21 de diciembre de 1943. Archivo General del BROU, n.º de entrada 384789.

momento en que decidió dar un nuevo golpe de Estado, denominado popularmente como *golpe bueno* por su objetivo de restablecer algunos derechos perdidos en la Constitución terrista de 1934. El viraje de su política lo había llevado en una década no solo a un acercamiento a los sectores batllistas de su partido, algunos de cuyos miembros habían sufrido persecuciones durante el mandato de Terra, sino a un alejamiento cada vez más nítido de los países del Eje en favor de un estrecho vínculo con los Estados Unidos.

Luego de culminada su carrera militar, Baldomir estudió en la entonces denominada Facultad de Matemáticas, en la cual obtuvo el título de arquitecto en 1911. Perteneció a las primeras generaciones formadas bajo la tutela de Joseph Carré, el arquitecto francés graduado en la École des Beaux-Arts que enseñó en Uruguay a partir de 1907 y luego siguió vinculado a la Facultad, desde 1918, como profesor de Construcción (D.R., 1948).¹¹ Fue miembro fundador de la Sociedad de Arquitectos (SAU) en 1914 y formó parte de su primera comisión directiva. Integró, en consecuencia, una generación singular, que tuvo como uno de sus grandes objetivos ubicar a la profesión de arquitecto en un sitial de privilegio.

La fundación de la SAU y la creación de la Facultad de Arquitectura al año siguiente evidencian la voluntad, por demás explícita, de establecer un nicho profesional diferente al de los ingenieros. Este se amparaba en el supuesto conocimiento del arte de la composición edilicia y se perfilaba fundamentalmente hacia la obra pública, tanto con relación a los puestos técnicos de jerarquía en el Estado como a la participación en los concursos y la constitución de sus jurados.¹² Concomitantemente, la lucha insistente por la reglamentación profesional da testimonio del otro frente de la batalla, esto es, las obras privadas en general. En este caso, más que contra los ingenieros, la lucha se dio principalmente en oposición a los *maestros de obra*.

11 D.R. probablemente fuera el arquitecto Daniel Rocco.

12 Este tema es desarrollado en *Polémicas de la arquitectura en el Uruguay del siglo xx*, de Elena Mazzini y Mary Méndez (2011) (véase la bibliografía).

Pero el *ascenso* no iba a ser sencillo si los arquitectos no apuntaban a la política. En 1926 el arquitecto Carlos Surraco anotaba, con un dejo de ironía: «El Consejo Departamental consta de siete miembros pero ninguno es arquitecto. La Asamblea Representativa consta como de sesenta miembros y creo que hay un solo arquitecto. El porcentaje es impresionante» (Surraco, 1926, p. 5). El corporativismo militante comenzó a tener éxitos rotundos en los años treinta, al tiempo que muchos miembros de la generación fundacional llegaron a altos cargos de gobierno.

De hecho, en el gabinete de Baldomir participaron el arquitecto y general Alfredo Campos como ministro de Defensa y los arquitectos Jacobo Vásquez Varela y Juan José de Arteaga como ministros de Instrucción Pública y de Obras Públicas.¹³ Pero en el mismo año en que Baldomir asumía la presidencia, Horacio Acosta y Lara, primer presidente de la SAU, accedía a la Intendencia Municipal de Montevideo. De este modo, en 1938 los principales cargos ejecutivos estaban en manos de arquitectos que habían estado fuertemente implicados en la creación del gremio profesional y de la Facultad de Arquitectura, hecho histórico inédito que tampoco se repetiría.

En 1932, Juan Antonio Scasso, un arquitecto algo más joven que Baldomir, resumía el interés de esta generación por la política:

Los Arquitectos deben intervenir en política; deben llevar a la dirección de los partidos políticos las normas orientadoras que les da su especializada preparación; deben imponer en las colectividades partidarias haciéndolas letra viva de sus programas, sus ideas de progreso general, ya que, quien, por fuerza del diario y constante proyectar, llegue a ocuparse

13 Jacobo Vásquez Varela, que pertenecía al Partido Nacional, ocupó el Ministerio solo cuatro meses, cuando dimitió por motivos políticos. Entonces volvió a ocupar la banca del Senado para la cual había sido electo, hasta 1942. En 1938 se presentó también al cargo de intendente de Montevideo, pero fue derrotado por su colega Acosta y Lara.

Juan José de Arteaga fue el candidato a la Presidencia por el Partido Nacional en 1938. Poseía los títulos de arquitecto y de ingeniero de puentes y caminos, obtenidos en 1907 y 1911 respectivamente (Coppetti, 1949, p. 92).

de los problemas de la colectividad, tiene que fatalmente desarrollar una acción generosa, optimista, depuradora en la formación espiritual de los grupos que constituyen la opinión pública.

El arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno y debe influir desde ellos en las actividades generales, con la confianza de que puede ser sin reserva alguna, un agente activo, un factor eficaz de regulación, de armonización y de previsión. Y entre todos los arquitectos, los más jóvenes, los que por fuerza de sus estudios de urbanismo que adquieren en Facultad tienen mayor especialización en las cuestiones de gran alcance social, deben ir a las luchas políticas buscando los puestos, para «urbanizar» la acción, para conseguir el bien. (Scasso, 1932, p. 44)

Irónicamente, Scasso enmarcaba este llamado a los arquitectos en las posibilidades que ofrecía una sana y madura democracia. Al parecer, no previó que tan solo un año después esas condiciones cambiarían radicalmente y que entre quienes perpetraron y entre quienes defendieron el golpe de Estado se encontraban algunos de los arquitectos dirigentes más fuertes de la generación fundacional. Por otra parte, mientras Scasso hacía hincapié en el conocimiento técnico del urbanismo —en 1932 ya muy desarrollado en la enseñanza—, los años que signaron la lucha con los ingenieros estuvieron marcados por la importancia de la estética y el arte como condición *sine qua non* para acompañar los progresos de la civilización moderna.

Pero, más allá de ello, se vislumbran en su prédica unos intereses e ideales, e incluso una manera de comunicar, similares a los que preñaron el discurso de los años fundacionales de 1914 y 1915; en particular, la importancia de la acción de los arquitectos en el mejoramiento de la sociedad mediante el perfeccionamiento espiritual. Incluso más, *la arquitectura* aparecía como un proyecto político unitario y coherente, por encima de las diferencias partidarias. Scasso no se molestó en mencionar a los partidos políticos, a pesar del clima de creciente tensión entre ellos y en su interior.

Además de dar la batalla en los puestos de poder y dentro de las oficinas técnicas, las primeras generaciones de arquitectos, como en tantos lugares, lucharon por que el Estado adoptara los concursos públicos. La existencia de estos evitaba la injerencia directa de los políticos sobre los resultados, y su adopción como mecanismo frecuente fue una muestra del poder de los arquitectos. Mario Abadie Santos, en un editorial de *Arquitectura* de 1937, señalaba la conquista de los concursos frente a un ambicioso plan de obras públicas (p. 4), mientras el mismo año Julio C. Bauzá señalaba: «Pocas veces como en el momento actual se ha dado el caso de celebrarse tan gran número de concursos públicos» (p. 4).

En 1944, un editorial de *Arquitectura* advertía preocupado sobre cierto decaimiento en la fe del Estado respecto a los concursos, en momentos en que se esperaba la aprobación de millonarios planes de obra pública. Por supuesto, las *demoras* de los concursos eran un argumento frecuente, pero entonces la cohesión del gremio de arquitectos tenía gran poder de negociación. Ya en 1945 y ante un nuevo plan de obras públicas, según *Arquitectura*, «el más vasto y orgánico que haya conocido el país», el editorial de la revista celebraba su artículo 24, que establecía:

[C]uando se trate de edificios de importancia por su costo o destino, los proyectos serán seleccionados preferentemente por concurso público, en el que solamente podrán intervenir arquitectos con título emanado de la Universidad de la República. («Los técnicos nacionales en el nuevo Plan de Obras Públicas», p. 2)

En el caso del BROU, y seguramente debido a la presencia de Baldomir en la presidencia del Directorio, se impulsaron entonces numerosos concursos públicos de arquitectura. No se puede ignorar la importancia que alguien como el arquitecto y general debía otorgar a esta institución del concurso y también a los compromisos asumidos, explícita o implícitamente, con el gremio de arquitectos. En concreto, en los tres años de su mandato se concursaron las sucursales de las ciudades de Mercedes y Durazno, viviendas

para el personal de sucursales en el interior, la sede del Departamento de Préstamos Pignoraticios y el Club Banco República, además de la sede de la CNAD. Tómese en cuenta que, antes de esto, el último concurso había sido la sucursal General Flores, en Montevideo, de 1929, y el siguiente después de 1946 fue la sucursal Punta del Este, de 1960 («Concursos públicos y privados», 1964, sin paginación).

La generación fundacional, por último, participó activamente en los concursos en calidad de jurados o asesores. Durante las décadas de 1930 y 1940 estos arquitectos, junto con una generación más joven que se integraba sin fisuras a las instituciones arquitectónicas, cimentaron una relación entre arquitectura y Estado, incluso en el apoyo a jóvenes valores, como la dupla de Arbeleche y Canale o como el propio Aroztegui, que conformó un entretejido de intereses y clara concordancia en cuanto a la arquitectura que se debía promover.

Monumentos sobre la avenida

En la memoria histórica de su cincuentenario, publicada por el Banco en 1946, se decía:

En momentos en que se redacta este libro se inician los trabajos del concurso a que ha llamado el Directorio a los Arquitectos para dotar a la Caja Nacional de un nuevo edificio que responda a sus crecientes necesidades actuales. Este edificio deberá cubrir la manzana orientada hacia el norte frente a la Plaza de los Treinta y Tres. Por su magnitud será un edificio monumental que contribuirá a embellecer esa importante zona de la ciudad que es hoy centro de activísimo tráfico y en la que se han constituido ya diversos centros urbanísticos que comprenden edificios públicos de grandes proporciones. (BROU, 1946, p. 303)

Monumentalidad, embellecimiento y desarrollo urbano mediante la acción del Estado se conjugan en este párrafo y adelantan en buena medida

la propuesta de Aroztegui. Pero el interés del Estado en esa ubicación databa de algún tiempo atrás. La ley 8242, aprobada el 25 de junio de 1928, facultaba al Estado a adquirir los «predios y fincas» de la manzana frente a la plaza de los Treinta y Tres Orientales. La intención original y la razón de la compra era la construcción del Palacio de Justicia, cuyo concurso se realizó recién en 1938 y jamás se construyó.

La zona o barrio del Cordón se estaba convirtiendo en esos años en una extensión del área central de Montevideo. Como tal, estaba tensionada entre el Centro, entonces el área más cotizada de la capital y sobre la que se articuló la avenida principal, 18 de Julio, y la zona de Tres Cruces, lugar identificado como un posible futuro centro gubernamental de la ciudad.

Esta última idea tuvo una persistencia inusitada. Aparecía esbozada en el Plano Regulador de 1912, que ubicaba allí el Palacio de Gobierno; luego, de forma clara y contundente, en el anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo de 1930, dirigido por Mauricio Cravotto. Fue parte también de las propuestas de la Oficina del Plan Regulador, creada en 1939, durante la gestión de Acosta y Lara, y volvió a estar presente en los años cincuenta, cuando Guillermo Jones Odriozola, bajo el impacto de las ideas de los CIAM, proponía un centro cívico en el cruce entre 18 de Julio y la avenida 8 de Octubre (Saxlund, 1955b, p. 21).¹⁴

Asimismo, el edificio se ubicaba en un punto intermedio entre el flamante Palacio Municipal y una serie de edificios públicos concentrados en las cercanías del cruce de 18 de Julio con la calle Sierra (hoy Fernández Crespo), como la sede de la Universidad de la República, la Biblioteca Nacional y el Instituto de Jubilaciones y Pensiones, estos últimos dos construidos poco

14 La idea fue retomada en el Plan Director de Montevideo (1956), que proponía un «centro urbano, con edificios de altura sobre-elevada y amplios espacios públicos» (Plan Director para la ciudad de Montevideo, 1958, p. 29). Sobre la idea del centro de gobierno en Tres Cruces véase la tesis de Juan Artcardi (2013, pp. 361-369).



FIGURA 1. FOTOGRAFÍA AÉREA DE MONTEVIDEO CON LA UBICACIÓN DEL PREDIO DE LA CNAD. AERONÁUTICA MILITAR, SECCIÓN FOTOGRAFÍA AÉREA. VUELO 14 DE MAYO DE 1954. NEGATIVO 10880-1.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA AÉREA DE MONTEVIDEO CON LA UBICACIÓN DEL PREDIO DE LA CNAD Y OTROS EDIFICIOS PÚBLICOS. AERONÁUTICA MILITAR, SECCIÓN FOTOGRAFÍA AÉREA. VUELO 14 DE MAYO DE 1954. NEGATIVO 10880-1.

tiempo antes.¹⁵ La avenida 18 de Julio, que atravesaba el Cordón, se conformaba como un eje cívico que articulaba diversos edificios públicos, expresión de las distintas funciones del Estado, y consolidaba de esta manera el trazado lineal de la centralidad montevideana.

En este sentido, un artículo publicado en *El Tiempo* apenas conocido el fallo del concurso llegaba a decir:

El total del edificio ocupará 30 mil metros cuadrados, tardándose de 5 a 6 años en su construcción, pero a su término, nuestra ciudad sufrirá un cambio bastante apreciable en esta zona, ya que el Barrio Cordón, se convertirá en el centro de Montevideo con el consiguiente adelanto comercial y edilicio. («Grandioso será el edificio de la Caja N. de Ahorros y Descuentos», p. 4)

En las memorias explicativas del concurso para la CNAD abundan expresiones sobre el carácter monumental que debía expresar el edificio, amparado en la importancia de su programa pero también por el doble hecho de estar situado con frente a la principal avenida y a un espacio público de jerarquía. La ocasión también se vestía para ordenar el paisaje de 18 de Julio. Los proyectistas Arbeleche y Canale, una dupla que acaparó los primeros premios durante una década, aclaraban en su memoria:

No se buscó una solución en altura por creer que desnaturalizaría el papel reservado al edificio en el cuadro urbano. Una fachada apaisada se empasta con el ámbito formado por la plaza y sigue la tradición ya clásica en los edificios bancarios.

15 Esta tendencia a nuclear edificios públicos en ese lugar fue confirmada posteriormente con los del Banco Hipotecario y la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares, concursados en 1956 y 1957. Véase más adelante en «El canto del cisne del neobatllismo».

No habiendo angustia por superficie edificable, debe contribuirse a serenar el ambiente ya torturado de 18 de Julio.¹⁶

Estas declaraciones, casi idénticas a las realizadas posteriormente por Aroztegui como justificación de su propuesta, ponían en primer plano un viejo anhelo de los arquitectos; esto es: la ciudad *regular*, opuesta al caos metropolitano, cuya evidencia más nítida era el crecimiento desordenado y la ausencia de normativas racionales. En un artículo de 1926 publicado en la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, Surraco confirmaba esta postura:

El decreto sobre el impuesto a la edificación inapropiada en algunas calles y plazas de Montevideo, está afectado de la misma inoportunidad que ha caracterizado a otras iniciativas municipales. Es prematuro [...] sin tener el plano regulador de la ciudad [...].

El resultado de la libertad casi absoluta que tiene el propietario para edificar, como se le ocurra, sin respeto a ningún reglamento de ordenación de perspectivas de conjunto llevará al resultado desastroso que indico en este croquis que he trazado, pensando en la edificación apropiada del futuro Sic. [El «sic» es del original]

La reglamentación actual sobre 18 de Julio, es la siguiente, y data del año 1907: «Todo edificio [...] deberá tener como mínimo 17 metros de altura». Eso es todo. [...]. Se puede hacer cualquier cosa en altura y cualquier cosa en formas. [...] El respeto elemental al buen gusto, a la sobriedad de líneas, no tiene ningún cauce. Se puede levantar un edificio anacrónico en estilo de fortaleza medioeval en cien metros de altura [...] y el vecino, por no ser menos, le adosa otro en estilo de ese que llaman normando en ciento cincuenta metros de altura [...]. El traje de disfraz está prohibido en público pero la arquitectura de disfraz seguirá imperando en Montevideo hasta que se prohíba. [...]

16 Memoria explicativa n.º 19. Archivo DGE-BROU.

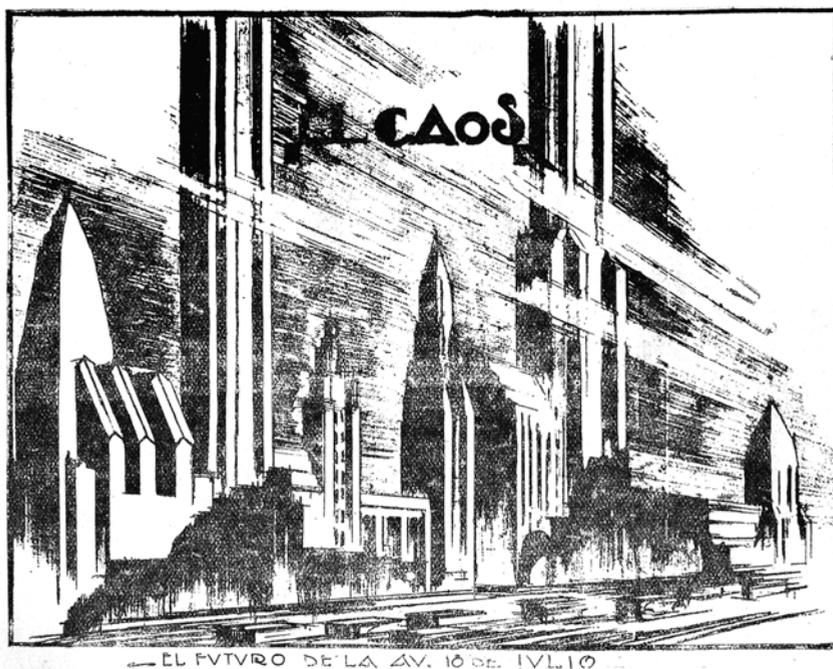


FIGURA 3. DIBUJO DE SURRACO QUE REPRESENTA EL FUTURO DE 18 DE JULIO.
TOMADO DE *EL PROGRESO ARQUITECTÓNICO EN EL URUGUAY*, N.º 6, 1926, P. 5.

No existe la reglamentación que encauce la arquitectura privada, que la proteja contra el error y la incapacidad de los que destrazan la ciudad con la mayor calma imaginable. [...] No existe barrera contra la falsedad de construcciones inadecuadas y pretenciosas.¹⁷ (Surraco, 1926, p. 4)

¹⁷ Paradójicamente, la normativa que Surraco critica no solo no se derogó o se revisó, sino que incluso se expandió. Por decreto de la Junta Departamental 4515, del 10 de enero de 1945, se extendió la obligación de construir con una altura mínima de 17 metros a los edificios que se construyan en 18 de Julio entre la plaza de los Treinta y Tres Orientales y bulevar Artigas. De este modo, claramente el proyecto para la CNAO debía cumplir con esta normativa.



FIGURA 4. PERFIL DE 18 DE JULIO A FINALES DE LOS AÑOS CINCUENTA. EN EL CENTRO DE LA IMAGEN SE VE LA MANZANA DONDE SE UBICARÁ LA CNAD, OCUPADA ENTONCES POR EL TEATRO LIBRE, ALGUNAS CASAS COMERCIALES Y UN EDIFICIO DE RENTA EN LA ESQUINA. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

La inauguración de la avenida Agraciada (hoy avenida del Libertador) en 1935, en ocasión de la visita de Getulio Vargas al Uruguay, evidencia que esta ciudad regular no era solamente un deseo de los arquitectos sino también de la alta política. La imagen de la medalla conmemorativa (figura 5) es explícita en esta aspiración, amparada en una normativa urbanística especial. También en esta avenida *haussmanniana*, cuya función consistía en conectar el Palacio Legislativo con el Centro de la ciudad, se construyeron, con los años, importantes edificios del Estado, como las sedes de ANCAP y del



FIGURAS. MEDALLA CONMEMORATIVA. AUTOR: CANALE. ARCHIVO PARTICULAR.

Banco de Seguros, que evidencian que las locaciones de los grandes edificios públicos no eran casuales, aunque tampoco unitarias.¹⁸

Ahora bien, tanto la intervención de los organismos del Estado como la propia política municipal revelan que en materia urbanística, a pesar de haber incorporado diversas teorías científicas para trabajar en la macroescala territorial, persistía en el nivel práctico y en la ordenación o *composición* de fragmentos de ciudad un sentido monumentalista y de embellecimiento. Un *arte urbano* cuya raíz, nuevamente, se encontraba en el sistema

18 Juan Articaudi afirma: «[C]ada administración ubica en la ciudad sus sedes institucionales siguiendo una implantación que no necesariamente reconoce las condicionantes urbanas sino apunta en primera instancia a resolver situaciones particulares de cada organismo [...] utilizando los vacíos existentes y disponibles, generando de esta forma nuevas centralidades secundarias» (en *Dilemas modernos: el proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia*, p. 383). De este fragmento se desprende la idea de cierta improvisación del Estado, que al menos el caso de la avenida Agraciada desmiente. Incluso el predio de la CNAO, a pesar del cambio programático, es parte de una política de jerarquizar la principal avenida en un tramo entonces no totalmente consolidado.

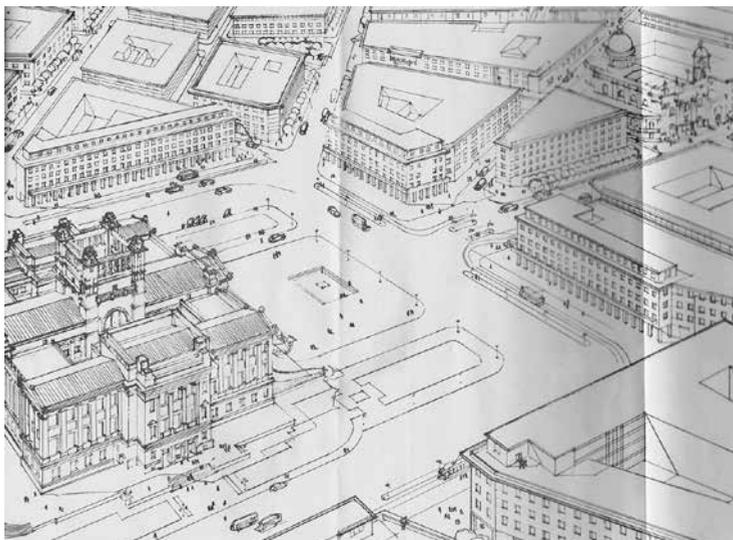


FIGURA 6. ARMONIZACIÓN DE LOS ALREDEDORES DEL PALACIO LEGISLATIVO.
DIRECCIÓN DEL PLAN REGULADOR DE MONTEVIDEO (IMM, 1945).

beaux-arts.¹⁹ En todas estas propuestas primaba la densificación de las manzanas que enmarcaban el espacio público, la homogeneización de la imagen —a través de la altura equivalente de los edificios, la creación de pórticos en las plantas bajas e incluso un tratamiento de las fachadas que mitigaba la realidad del trazado irregular— y el encuadre de los monumentos públicos existentes o por crear.

19 No es la intención de este trabajo discutir la incidencia de la visita de Le Corbusier a Montevideo, en 1929. Sus propuestas concretas para la ciudad, los *rascamares*, jamás fueron tenidas en cuenta. Aun así, muchos han insistido en su importancia, desde Arana y Garabelli (1991) hasta recientes tesis de doctorado, como la de Artcardi, ya señalada. Nudelman (2015a) discute este lugar común y llega a la conclusión de que antes y después de su pasaje por Montevideo la figura de Le Corbusier se mantuvo en un segundo plano, desplazada por otras tendencias arquitectónicas y urbanísticas y por otros personajes, como Hegemann, Hansen o Jaussely.

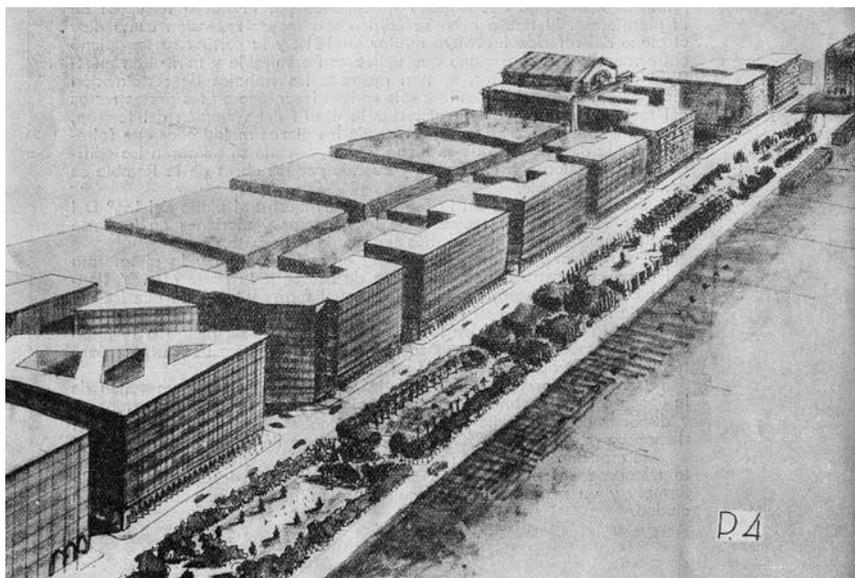


FIGURA 7. PROYECTO PARA LA RAMBLA SUR. COMISIÓN FINANCIERA DE LA RAMBLA SUR (IMM, 1945).

Los proyectos presentados en el ámbito municipal por la Dirección del Plan Regulador y por la Comisión Financiera de la Rambla Sur, durante los años cuarenta, traslucen estos presupuestos. Entre otros, destacan las propuestas, jamás concretadas, de «armonización» de los alrededores del Palacio Legislativo, la «ordenación plástica y funcional de la confluencia de la Avenida Agraciada y la Avenida 18 de Julio», la ordenación de la diagonal Uruguay-Florida (diagonal Fabini) y del frente de la rambla Portuaria (IMM, 1945). También el frustrado «gran centro de gobierno» en Tres Cruces aparece en la agenda del municipio. En la perspectiva y la planta (figura 8) se puede observar lo ambicioso que era este último proyecto, configurado a través de un eje diagonal que partía del *rond-point* en torno a bulevar Artigas, avenida 8 de Octubre y avenida Italia hacia el noroeste («La Dirección del Plan Regulador en la Exposición de las Actividades Municipales», 1942, p. 46).

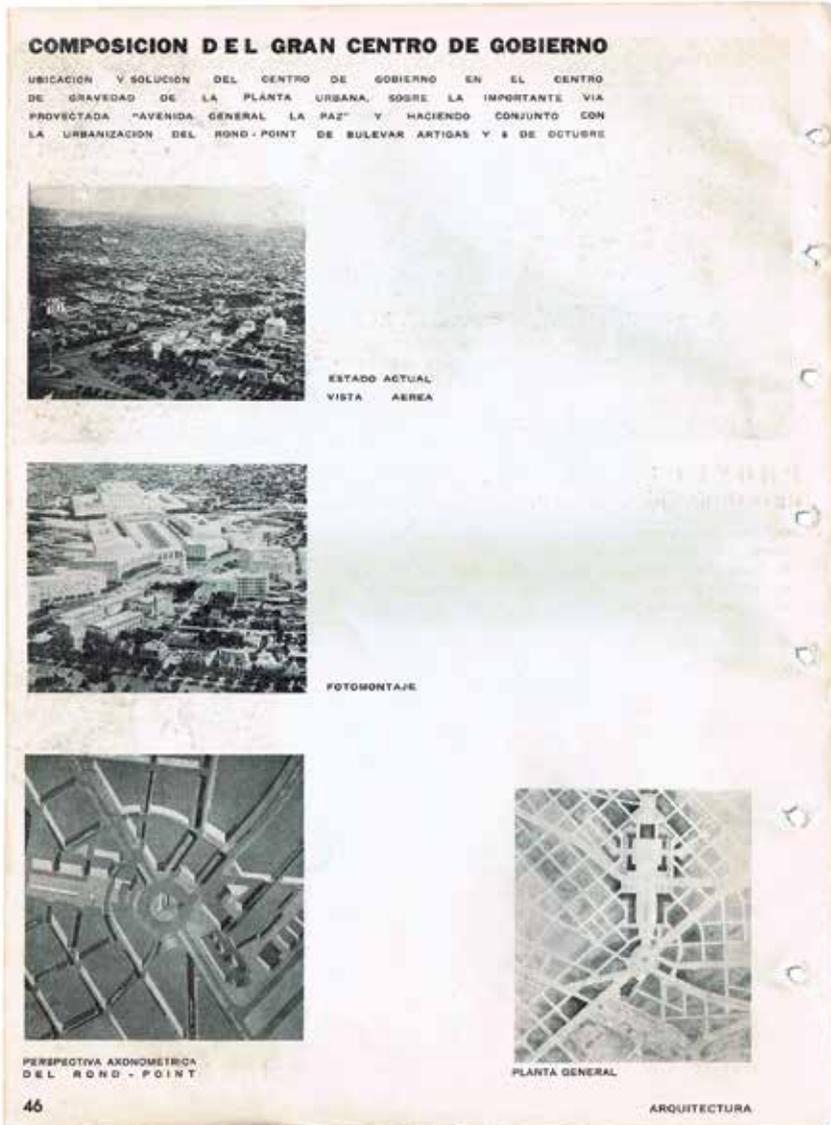


FIGURA 8. PROPUESTA DE UN GRAN CENTRO DE GOBIERNO EN TRES CRUCES.
DIRECCIÓN DEL PLAN REGULADOR DE MONTEVIDEO. REVISTA *ARQUITECTURA* (SAU), N.º 205, SETIEMBRE DE 1942, P. 46.

Que la teoría y práctica de la academia era parte integral también del pensamiento urbanístico a mediados de la década del cuarenta se puede apreciar en las palabras de Horacio Terra Arocena, presidente de la SAU entre 1944 y 1946 y jurado de la CNAD. Luego de resumir el prestigio profesional ganado en el marco de la escala de los edificios, comentaba:

Queda sin embargo una conquista de otro orden a realizar por nuestro gremio; a saber:

El reconocimiento indiscutido de la capacidad especialísima de los arquitectos nuevos para la dirección urbanística en todos los aspectos; y de un modo particular para la composición de ese carácter; composición sin la cual todos los conocimientos teóricos sobre Urbanismo son incapaces de concretarse con verdadera coordinación y unidad. (1946, p. 4)

Por otra parte, desde un punto de vista político, es evidente que, a pesar de los vaivenes electorales e incluso los quiebres institucionales, el modelo *batllista* de ciudad, planteado en las primeras dos décadas del siglo XX, continuaba plenamente vigente. Tal como lo describe el historiador Gerardo Caetano (2012, pp. 29-31),

se buscaba que la capital del *país modelo* fuera ella misma *modélica*, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial. [...]

La nueva Montevideo debía confirmar la centralidad de la política, expresar y a la vez habilitar un civismo activo y participativo, integrar el hábitat de los ciudadanos desde el protagonismo y la simbolización protectora del Estado. Al mismo tiempo, debía traducir del modo más concluyente la noción genérica de predominio de lo público sobre lo privado y del Estado sobre el mercado, *monumentalizando* los valores y virtudes cívicas, todo lo que debía encarnarse en grandes *templos laicos* propios de una *religión civil* que dominara en el espacio público [...].

En ese impulso reformista que tenía como lema el *embellecimiento* urbano, aquel primer batllismo buscó hacer converger varios proyectos: la *ciudad verde* e integrada de los grandes parques, de los *barrios jardín* y de las *viviendas económicas*, de las plazas de deportes; la ciudad capital con sus grandes palacios públicos, comunicados por anchas avenidas [...], la ciudad balneario. [El énfasis pertenece al original]

También los *monumentos republicanos*, entre los cuales podemos ubicar claramente a la CNAD, seguían siendo claves dentro de la dinámica urbana. Sin embargo, el perfil urbano de *grandes edificios públicos monumentales* que se estaba configurando en el Cordón generó debate. Ciertamente, las oficinas públicas, y especialmente un banco, funcionaban en un horario restringido. Preocupaba entonces la ausencia de actividad, especialmente en las horas de la tarde y la noche. Un anónimo ciudadano denunciaba desde el semanario *Marcha*:

Debido a que se trata de un paraje importantísimo de la ciudad y por tratarse de nuestra principal avenida, es mi modesta opinión de que se perjudica sensiblemente tanto el lugar como el comercio de la zona con la edificación proyectada. En efecto, desde las calles Sierra hasta Minas, en tan breve trecho, han sido construidos edificios de carácter monumental que quitan animación al paraje, privándolo de uno de los más grandes atractivos de nuestra ciudad. [...]

[En] una breve recorrida en plena estación veraniega [...] podemos comprobar el aspecto de tristeza que presenta la Av. 18 de Julio a la altura de la calle Sierra, con la Agencia del Banco de la República, el Ministerio de Salud Pública y un Banco particular; en Eduardo Acevedo y Tristán Narvaja, con la Universidad de la República carente de iluminación; Tristán Narvaja y Gaboto con la Biblioteca Nacional y un Liceo particular y la Plaza de los Treinta y Tres con el «fondo oscuro» del Cuartel de Bomberos y unos pobres farolitos, sucediendo lo contrario desde Minas hasta Médanos, que por la diversidad de sus comercios cuenta siempre con brillante animación. (Un ciudadano, 1946, p. 3)

En realidad, se trataba de una oposición vecinal, nucleada en el periódico *La Voz del Cordón*. Pretendían la venta del terreno donde se iba a asentar la CNAD para emprendimientos comerciales o la promoción de programas culturales. En la edición del 9 de julio de 1947 se sostenía:

Esta decisión [la postergación de la obra de la CNAD] viene a robustecer más nuestra campaña en contra del edificio mencionado, ya que aparte de los inconvenientes serios anotados que aparejaría el mismo, está el hecho, y por cierto grave, de que las actuales construcciones, las más ruinosas, se mantendrán aún por largo tiempo, cosa que no sucedería si el Banco de la República aceptara vender este predio —por el que nos consta, hay numerosos interesados— para construir en él muchos salones para comercios y muchas viviendas para particulares, que darían por cierto, extraordinaria animación y progreso a esta parte del Cordón como seguramente no acontecerá de ser convertida en realidad la iniciativa de la precitada institución oficial. (Tomado de Kunich y Krall, 2009)

Luego de un breve romance con la idea de un teatro monumental, surgida en 1956 («En el corazón de la ciudad», 1956, p. 1), la oposición al emprendimiento del BROU volvió a cargar las tintas en 1957, cuando se retomó la iniciativa del proyecto. Aroztegui, entonces, afirmó que con la nueva concepción del edificio se evitaba el resultado de otros edificios públicos de la zona. Se refería, claro está, al edificio transparente, de gran movimiento durante el día y «punto luminoso y atrayente para la avenida» en la noche (Aroztegui, 1960).

El nuevo edificio se proponía, a partir de su materialidad transparente, resolver la tensión entre el caos del mundo de la iniciativa privada —amparado en normas permisivas— y la «falta de animación» de la arquitectura monumental de Estado en una zona con vocación de convertirse en un nuevo centro de la ciudad.

Arquitecturas de Estado «lógicas y corrientes»

En dos artículos de humor publicados en los números 198 y 199 de *Arquitectura*, Chumbito, personaje creado por los arquitectos Beltrán Arbeleche y Juan Carlos Siri, establecía las bases y el programa de un instituto imaginario. Entre otras cosas, decía: «El concursante preverá que las formas que adopte el programa dentro de cada solución serán las lógicas y corrientes y que solo se permitirá una fórmula innovadora a título de curiosidad», mientras en el artículo 2 de las bases afirmaba: «El concurso será declarado desierto» (1938, p. 38; 1939, p. 37).

Estas frases resumen con ironía el estado de situación de los concursos de arquitectura de la época. Se analizará a continuación el alcance de esta categoría de arquitectura «lógica» y «corriente» dominante en los concursos y en particular en los de carácter público, a la cual el proyecto para la CNAD de Aroztegui pertenece. Esta se contrastará con algunas propuestas que se pueden considerar «innovadoras» y que fueron descartadas, quizás como curiosidades, como sostenía el personaje cómico. Al mismo tiempo, se reflexionará sobre las razones que llevaron a declarar desiertos los primeros premios de más de una decena de concursos entre 1938 y 1949.

Efectivamente, el concurso para la CNAD fue uno de los tantos cuyo jurado no otorgó el primer premio. De un total de 38 concursos relevados en el período señalado, once figuran sin primer premio.²⁰ A pesar de muy probables imprecisiones del listado, publicado en 1964 por *Arquitectura*, la cifra

20 Estos son, en 1938 el edificio de ANCAP (concurso de ideas cuyo segundo premio fue para Barilari y González Vanrell), el club Juventus (segundo premio para Gómez Gavazzo) y el Palacio de Justicia (segundo premio para Ruano y Pietropinto); en 1940 el Club de Remeros de Mercedes (segundo premio para Gómez Gavazzo); en 1942 el concurso de ideas para la avenida Agraciada (segundo premio para Gómez Gavazzo); en 1944 las viviendas para personal de sucursales del BROU (segundo premio para Bergamino); en 1945 palcos del hipódromo de Maroñas (segundo premio para Álvarez Moulia); en 1946 la CNAD (segundo premio para Aroztegui), la Caja de Ahorro Postal (segundo premio para Aroztegui, Tiscornia y Teperino) y el Club Banco República (segundo premio para Gómez Gavazzo); en 1949 el Palacio Municipal de Maldonado (segundo premio para Fresnedo). (Concursos públicos y privados, 1964, sin paginación).

es significativa: entre 1903 y 1937 solo aparecen cinco casos de un total de 51 concursos, y entre 1950 y 1964 solo uno en 33 casos relevados.

Es irónico, por otra parte, que uno de los creadores de Chumbito, Arbeleche, fuera uno de los arquitectos que, junto con su socio Miguel A. Canale, más concursos habían ganado en esos años. En 1939 llevaban dos: la Cámara Nacional de Comercio (1936) y el Instituto de Jubilaciones y Pensiones (1937). Luego llegaron la Cooperativa Bancaria (1940), el Estadio Cerrado Municipal (1941, no realizado), el Centro Militar (1942) y la Caja de Jubilaciones y Pensiones Bancarias (1946). Este último año se presentaron también al concurso para la CNAD, pero solo obtuvieron una primera mención.

Continuando la ironía, la arquitectura de Arbeleche y Canale parece prestarse también para estas expresiones, algo incómodas pero no necesariamente negativas, de «lógica» y «corriente». En una entrevista dada en 1973, el propio Arbeleche afirmaba:

Tanto Canale como yo éramos intuitivos en arquitectura. Creíamos que debía predominar la lógica, como debe predominar también ahora. No me puedo extender mucho porque nunca fui profesor de Arquitectura, pero en los concursos que hicimos con Canale teníamos una máxima: lo primero es pensar una forma y que todo entre en ella. Siempre había cosas que teníamos que tirar por la borda, que había que sacrificar para simplificar el proyecto. (Arbeleche, 1993, p. 39)

Y en una crítica a la arquitectura contemporánea, aprovechaba para reafirmar: «Prefiero las arquitecturas depuradas, lógicas y sobrias que he visto en otros tiempos» (p. 41).

En 1976 Octavio de los Campos, otro arquitecto exitoso en los concursos, junto con sus socios Milton Puente e Hipólito Tournier, ofrecía una valiosa perspectiva de este asunto:

En particular, Canale y Arbeleche estaban en una «onda» que nosotros sentíamos mucho: hacer una arquitectura para el Uruguay. Hoy veo que



FIGURA 9. ARBELECHE Y CANALE. CÁMARA NACIONAL DE COMERCIO (CONCURSO 1936), CDI-IHA: D.001194.



FIGURA 10. ARBELECHE Y CANALE. INSTITUTO DE JUBILACIONES Y PENSIONES (CONCURSO 1937). CDI-IHA, FT. 8487.

se está en una especie de elefantismo en un país que no llega a los tres millones de habitantes y que, además, es pobre. Nosotros, al igual que Arbeleche y Canale, teníamos una conducta especial al proyectar, intentando que las obras tuvieran una gran modestia. Creo que eso puede apreciarse tanto en nuestra Universidad de Mujeres como en el Banco de Previsión Social [Instituto de Jubilaciones y Pensiones] de Arbeleche y Canale. (De los Campos, 1992)

Formas simples o «depuradas» son formas «lógicas» y estas, que por lo mismo son «modestas», son las adecuadas para un país como Uruguay. Esta arquitectura «lógica» lo era también por organizar las actividades del edificio de una manera eficiente y por tener una materialidad y una estructura



FIGURA 11. DE LOS CAMPOS, PUENTE Y TOURNIER. EDIFICIO PARA LA SECCIÓN FEMENINA DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA (CONCURSO 1937). CDI-IHA, FT. 12721, JEANNE MANDELLO.

portante acordes con una estricta economía de medios. Dado que las palabras citadas provienen de dos arquitectos con numerosos premios en concursos, parece evidente que su pensamiento estaba en sintonía con el de los jurados de la época. Incluso también con los arquitectos asesores y las autoridades públicas, en el caso de los concursos estatales. Hablamos entonces de la imagen que el Estado buscaba para sí.

En las bases y programas del concurso del mencionado Instituto de Jubilaciones y Pensiones, de 1937 (Figura 10), se decía:

El edificio [...] no tendrá el más leve carácter suntuario, sino simplemente funcional, a cuyo efecto se buscó una ubicación que no impusiera una jerarquía monumental a la nueva obra, incompatible con el espíritu del servicio público que alojará y con la clientela que ha de atender [...]. («Concurso para el edificio Instituto de Jubilaciones y Pensiones del Uruguay», 1937, p. 7)

El fallo del jurado —Emilio San Juan (presidente), Jacobo Vásquez Varela, Leopoldo Agorio, Julio Duhalde, Alfredo Campos (asesor)— establecía asimismo:

El proyecto N.º 5 (cinco) es evidentemente superior [...] no solo por la sencillez y acierto de su composición, que soluciona ampliamente las necesidades expuestas por el programa, sino también por su económica solución constructiva. [...] Es de hacer notar también que plásticamente el proyecto N.º 5 (cinco) es el que se destaca sobre todos los demás, por la sencillez y dignidad de sus fachadas. (p. 20)

Pero aun cuando sí se hablaba de «monumentalidad» como algo necesario, como iba a ser el caso de la CNAD, se debían tener en cuenta los preceptos de modestia que indicaban la contención de los excesos y la subsunción de la respuesta formal a una arquitectura «lógica», sobria y funcional. «Grandiosidad republicana, nunca imperial», como dice Caetano.

En 1938 se concursó el edificio de la Facultad de Arquitectura. Un numeroso jurado, compuesto por Armando Acosta y Lara (hermano del ya mencionado Horacio Acosta y Lara y entonces decano de la Facultad), Joseph Carré, Ernesto Laroche (director del Museo Nacional de Bellas Artes), Emilio Conforte, Eugenio Baroffio, Alberto Muñoz del Campo, Leopoldo Agorio y Raúl Federici, afirmaba en el acta final:

[N]inguno de los proyectos elegidos como dignos de premio acusa todas las condiciones que se reputan indispensables para su realización, teniendo en cuenta la excepcional ubicación del predio [...], la situación con respecto al conjunto urbano, el carácter requerido por la sede de una Facultad de Arquitectura, como centro de Estudio Científico-Artístico, que debería expresarse en forma elocuente por una composición arquitectónica capaz de responder por igual a las exigencias de orden funcional interno y a las de su expresión artística adecuada. (Facultad de Arquitectura, 1938, p. 34)

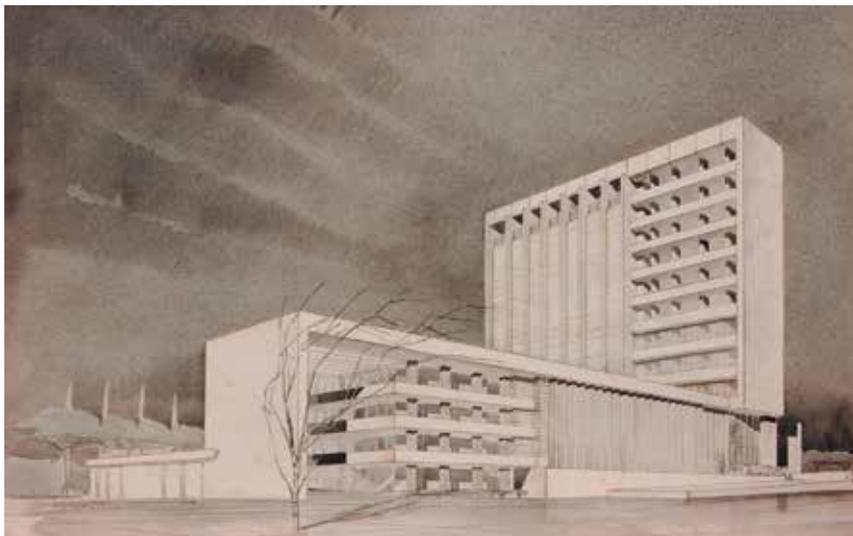


FIGURA 12. FRESNEO Y MUCCINELLI. EDIFICIO PARA LA FACULTAD DE ARQUITECTURA (CONCURSO 1938). CDI-IHA.



FIGURA 13. FRESNEO Y MUCCINELLI. EDIFICIO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA EN LOS AÑOS DE SU INAUGURACIÓN. CDI-IHA. FT.14023.

Es evidente que la palabra clave, «composición», definía la ordenación interna y el «carácter» adecuado del edificio. Por cierto, todo ello formaba parte del lenguaje académico omnipresente en esos años. En este caso, podemos notar también la insatisfacción derivada de una alta exigencia, hasta cierto punto «conservadora». Incluso, más adelante se da lugar para plasmar una opinión personal en el acta:

El señor Ernesto Laroche deja constancia que estima que los proyectos presentados no reúnen el carácter arquitectónico necesario para la dignidad que exige un edificio público que será asiento de un instituto fundamental de arte, que no debe encastillarse en tendencias que todavía no están sedimentadas, sin querer decir con esto, que se desdeñe todo espíritu nuevo. (p. 34)

Pese a esto, el jurado prefirió otorgar los respectivos premios, y el primero recayó en la dupla Román Fresnedo y Mario Muccinelli. El edificio ganador articulaba tres cuerpos, de los cuales destacaba un bloque de once niveles colocado en forma asimétrica y en contraste con un extenso volumen horizontal, todo ello en un lenguaje «moderno» que omitía referencias explícitas al pasado. El proyecto no fue llevado a cabo y finalmente se decidió cambiar el sitio del emplazamiento. Cuando Fresnedo y Muccinelli proyectaron el nuevo edificio, en 1943, en lugar de las «tendencias no sedimentadas» decidieron referirlo a la tradición, tanto en su resolución tipológica organizada en torno a un patio como en el uso de ciertos recursos formales clasicistas.

Con una conformación del jurado bastante similar al ejemplo anterior —Armando Acosta y Lara, Eugenio Baroffio, Leopoldo Agorio, Joseph Carré, Emilio Conforte, Julio Guani (miembro de la Suprema Corte de Justicia) y Alejandro Gallinal (político)—, el concurso del Palacio de Justicia, realizado también en 1938, tuvo un primer premio desierto, justificado por deficiencias de «composición» en las propuestas («Palacio de Justicia», 1938, p. 11). A pesar de que no se publicaron las actas del jurado ni hubo por tanto mayores aclaraciones respecto al fallo, este concurso nos interesa particularmente por dos

razones. En primer lugar porque se trataba de un edificio público ubicado en el mismo emplazamiento que ocuparía la CNAD. En segundo lugar, porque se conservó la propuesta de Gómez Gavazzo, que luego sería tercer premio, tras Aroztegui, en el concurso de 1946. El proyecto de Gómez, además, presentaba una configuración algo extravagante y su descarte por el jurado permite realizar algunas reflexiones.

Cabe reiterar, dado que es la clave del fallo desierto, que en general no se entendía por *composición* un problema meramente formal, como si toda la teoría académica constara de problemas de «ejes» y equilibrios en abstracto. Más bien todo lo contrario: seguramente los defectos de composición fueran problemas funcionales, que se expresaban, como no podía ser de otro modo, en una organización espacial y formal concreta. Obviamente, un axioma académico era que un *partido* acertado y una composición equilibrada formalmente facilitaban una respuesta funcional adecuada, y viceversa.

Por ello, una opción experimentalista como la de Gómez Gavazzo fue descartada sin recompensa alguna. A diferencia de los proyectos premiados, cuyos partidos resultan en masas simétricas compuestas en un único volumen, Gómez prefirió *fragmentar* la propuesta. Como dice Nudelman, «[e]n los productos académicos los ejes quedaban incluidos en la masa de espacios que se desagregan paulatinamente, y quedan cubiertos de una apariencia única» (Nudelman, 2015a, p. 100). Gómez, como en otros proyectos anteriores, elimina cualquier articulación: el resultado son cuatro volúmenes formalmente dispares, con uno de ellos colocado de forma asimétrica, precedidos por un pórtico y una escalinata monumental.

Según Nudelman (pp. 106-107), la atención de Gómez se dividía

entre un análisis funcional expresado muy elocuentemente en alguna sección y algunas plantas esquemáticas, y la cuestión de lo simbólico para una expresión del carácter del edificio, evitando el entonces popular y depurado «clasicismo moderno», recurrente en todos los proyectos premiados.

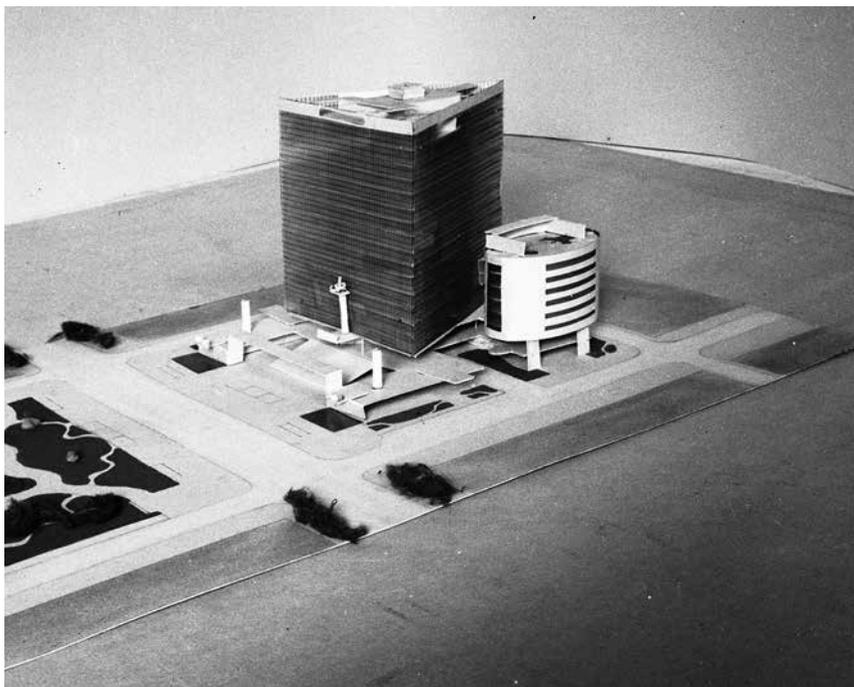


FIGURA 14. GÓMEZ GAVAZZO. PALACIO DE JUSTICIA (CONCURSO 1938). MAQUETA DE LA PROPUESTA. ARCHIVO GÓMEZ GAVAZZO, ITU.

Nudelman apunta a dos problemas en los cuales Gómez se muestra heterodoxo: la expresión del carácter y la resolución funcional. En el primero, apuesta por formas simbólicas y signos evidentes: un pórtico que define un «patio de honor» y que remata en una escalinata monumental con una escultura sobre el eje, todo ello superpuesto, casi como si fuera un *collage*, a un edificio de una geometría depurada en extremo. En el segundo, define la forma del volumen principal, un prisma de base triangular, con un argumento de «higiene urbana», es decir, en función de la sombra arrojada sobre el área residencial de la calle Guayabos. El triángulo le permitía también evitar los patios y asegurar la luminosidad interior del gran volumen.

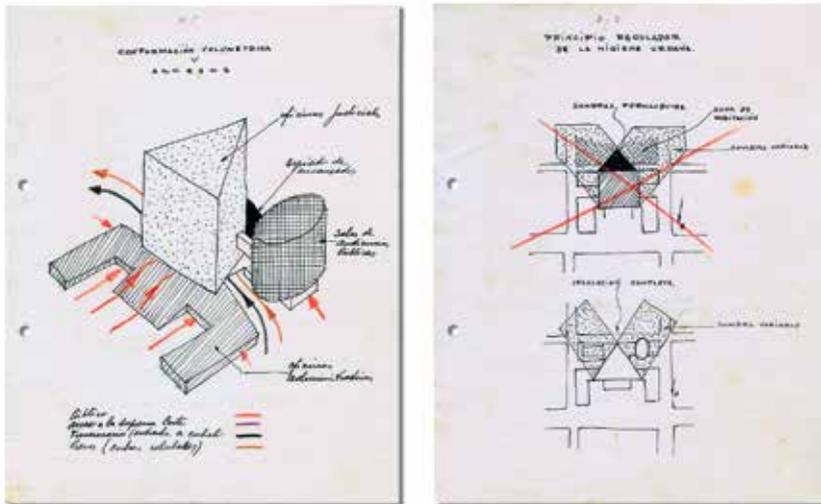


FIGURA 15. GÓMEZ GAVAZZO. PALACIO DE JUSTICIA (CONCURSO 1938). ESQUEMAS DE LA PROPUESTA. ARCHIVO GÓMEZ GAVAZZO, ITU.

En la memoria del proyecto, milagrosamente conservada, Gómez Gavazzo insiste en la racionalidad de cada una de sus decisiones. Utiliza para ello un lenguaje por momentos fuera de lo convencional y se ayuda mediante diagramas funcionales. Sin embargo, no sería extraño que el «ultrarracionalismo» de Gómez, según expresión de Nudelman, derivara paradójicamente en problemas funcionales, al menos a los ojos de sus contemporáneos. Lo veremos en el fallo de la CNAD, y en el caso del Palacio de Justicia podría haber estado vinculado con las dificultades para organizar una planta triangular. Y estos problemas funcionales, que eran también problemas de «composición», se expresaban en un proyecto que, evidentemente, carecía de unidad. Como afirma Nudelman, yuxtaposición antes que síntesis. Y era la síntesis lo que se buscaba.

El «clasicismo moderno» al que se refiere Nudelman, que fue la apuesta de Aroztegui en la CNAD, como luego se verá, parecía ser entonces dominante en estos años como respuesta al problema del carácter de la arquitectura de Estado y también de buena parte de la arquitectura de instituciones privadas.

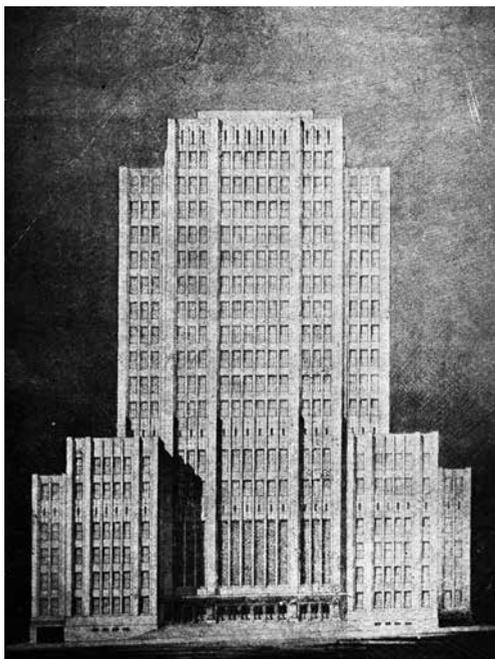


FIGURA 16. RUANO Y PIETROPINTO, PALACIO DE JUSTICIA (SEGUNDO PREMIO, CONCURSO 1938). EN *ARQUITECTURA* (SAU), N.º 198, 1938.

Esta, vista en su globalidad, difícilmente pueda considerarse como *de vanguardia*, a diferencia de México o Brasil, donde la arquitectura «moderna» se transformó en arquitectura de Estado (Gorelik, 1994). Sin embargo, cabe preguntarse si realmente, como dice William Rey, no existía en el Estado «un cuerpo de ideas extremadamente definido» respecto de cómo expresar la vocación moderna (Rey, 2012, p. 152).

Es cierto que se pueden encontrar tendencias «estilísticas» diversas entre los años veinte y los cuarenta, y es obvio que no puede existir unanimidad, ni en los gobernantes ni en la comunidad arquitectónica. Pero sí existía, en cambio, un común denominador dado por el universo de problemas y el marco de posibilidades dictado por la formación *beaux-arts*. En efecto, en las bases, las propuestas y los fallos de los concursos de la época, predominó un vocabulario que refería constantemente al «carácter» (nobleza, dignidad,

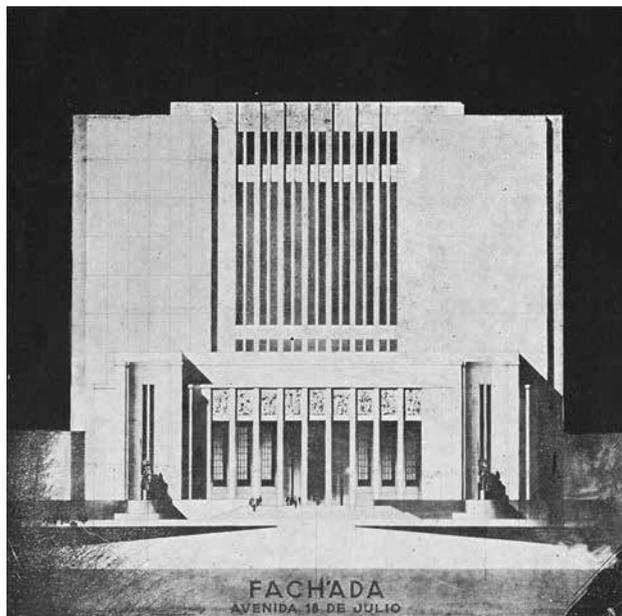


FIGURA 17. VELTRONI Y LERENA ACEVEDO, PALACIO DE JUSTICIA (TERCER PREMIO, CONCURSO 1938). EN *ARQUITECTURA* (SAU), N.º 198, 1938.

decoro, monumentalidad, sobriedad, sinceridad)²¹ y la «composición» (claridad, proporción, equilibrio, orden, ejes, partido) de los edificios. Estos sustantivos, por otra parte, no eran patrimonio de los arquitectos. Las ideas permearon y a la vez fueron producto de la política, de ese proyecto batllista para la capital antes referido y que entonces ya formaba parte de algo más amplio, un capital social y cultural de su población.

21 El *carácter*, es decir, «[e]l arte de imprimir a cada edificio una manera de ser, adaptada de tal manera a su naturaleza o a su destino, que pueda revelar en trazos bien pronunciados aquello que es y aquello que no puede ser», según lo definía Quatremère de Quincy (trad. 2007, p. 115), seguía siendo en la década de 1930 —cuando Aroztegui se formó—, e incluso de 1940, un concepto central tanto para la institución arquitectura como para el Estado.

Ciertos historiadores, como Arana y Garabelli (1991) o William Rey (2012), han puesto excesivo énfasis en la ruptura o la *renovación* de la arquitectura en el entorno de los años treinta, tras el influjo de las vanguardias europeas arribado a nuestras costas por medio de publicaciones y viajeros. Pero todo parece indicar que los vaivenes del *estilo*, aun con toda la importancia que tuvo el problema de la expresión en esos años, se dieron en un mar de fondo de teoría académica totalmente asimilada. Incluso las publicaciones extranjeras, en particular las alemanas y holandesas, ávidamente leídas por los arquitectos uruguayos, no conmovieron —ni podían hacerlo, dado que muy pocos accedían a su vocabulario— estos cimientos.

Veamos algunos ejemplos. En un discurso pronunciado en la radio y transcrito por la revista *Arquitectura* en 1948, el arquitecto Jacobo Vásquez Varela, veterano miembro de la generación fundadora de la SAU y la Facultad de Arquitectura, criticaba la nueva tendencia hacia una arquitectura universal:

Convendría oponer resistencia a que se sigan repartiendo por el mundo esos edificios de Arquitectura sin patria, como puede hacerse con cualquier mercancía industrializada. Y no se diga que esto es una mera frase, pues ya se habla con naturalidad de lo pre-fabricado, que es una aberración, y de los edificios de distribución indeterminada, que es contrasentido arquitectónico aún mayor. (pp. 49-50)

Vásquez Varela criticaba también el rascacielos y proponía una arquitectura cuya expresión fuera característica del pueblo. Esto remitía a una de las acepciones del problema del *carácter*: la relacionada con la expresión del lugar y su clima.

Como parte de la misma locución radial, Leopoldo Agorio, quien en ese año dejaba el decanato de la Facultad para asumir el rectorado de la Universidad, hacía una cerrada defensa de la «composición» como «vehículo de la educación artística». Es decir, para dos personalidades importantes, un representante de las primeras generaciones y otro vinculado a la «nueva

arquitectura» de los años treinta,²² y ambos jurados y asesores de múltiples concursos públicos contemporáneos, el carácter y la composición seguían dictando los principios de la arquitectura.

Incluso un importante arquitecto, señalado por la historiografía y sus contemporáneos como un referente por su carácter *vanguardista*, Carlos Surraco, decía en 1927, en pleno momento de *renovación*:

Es el momento de abrir los ojos y el alma frente a los sanos espíritus tutelares y yo invoco a Guadet como el más amplio y generoso espíritu de artista, a ese Julien Guadet tan manoseado, tan leído y poco comprendido! Al Guadet de las enseñanzas en Beaux Arts, y que tan ausente está en la obra de muchos arquitectos de esta tierra. [...]. Guadet era moderno, eminentemente moderno, era constructivista, era el enamorado de la tradición como suprema enseñanza de sencillez [...]. Simplificar, exclamaba, simplificar siempre, y cuando se haya simplificado, simplificado aún. (Surraco, 1927, pp. 100-101)

Es decir, aun aquellos que con más violencia criticaron el historicismo y con más entusiasmo adhirieron a la idea de *una arquitectura del siglo xx*, despojada y maquinista, como fue el caso de Surraco, no evidenciaron en ningún momento querer tirar por la borda su formación *beaux-arts*. Como muestra Jorge Nudelman en su tesis, tampoco fue el caso de Gómez Gavazzo, quien había trabajado junto a Le Corbusier en 1933 y que, sin embargo, diez años después seguía defendiendo la enseñanza académica (Nudelman, 2015a, p. 183). De hecho, si algo recogió unanimidad en el cuerpo de arquitectos hasta mediados del siglo xx, esto fue el alto concepto sobre la enseñanza del profesor Carré en proyecto.

22 Agorio es uno de los que fueron a recibir a Le Corbusier. Según Arana y Garabelli (1991), fue también quien facilitó la introducción de lo que se denominó *arquitectura renovadora* en la Facultad, durante su primer decanato (1928-1932). Esta interpretación caló hondo y aún hoy se repite, aunque de manera acrítica. Véase en este sentido la reciente publicación de varios autores, *Cien años. Facultad de Arquitectura* (2015).

Precisamente, la tradición histórica local ha subrayado siempre la capacidad de apertura de Monsieur Carré, y se menciona como hito el viaje que el maestro realizó a Europa en 1928 para conocer de primera mano la *nueva arquitectura*, viaje del que vino positivamente impresionado. Sin embargo, a finales de los años treinta se había distanciado en buena medida de estas posturas:

Tenemos que convenir que en la época actual, existe cierta desorientación en la incompreensión de lo que es la Arquitectura [...] Estamos en presencia de una crisis [...] de un abandono definitivo de todo lo que constituía el patrimonio de nuestro arte. [...] Se han despreciado las antiguas formas, como inadecuadas a la expresión de la vida moderna; se las ha simplificado, empobrecido, inutilizado, obedeciendo al orden lógico de las cosas. Pero ahora estamos en la obligación de contemplar el resultado y preguntarnos cuál es nuestra situación, comparada con la anterior. En la generalidad de los casos no tenemos otro remedio que decir que, del punto de vista artístico, estamos en una situación de inferioridad con respecto a las épocas pasadas. [...]

Las primeras manifestaciones del arte arquitectónico moderno, han sido interesantes, sinceras, bien intencionadas, porque han constituido un intento justificado de asociar las formas con las exigencias nuevas. [...] Y no es de extrañar que los verdaderos artistas [...] adoptaran el nuevo camino que se ofrecía a sus aspiraciones [...].

La Arquitectura, poco a poco, se había sobrecargado con una cantidad de errores, acumulados de siglo en siglo. [...] Y se llegó al resultado de que se vivía una época que no tenía estilo propio; una época en la que todos los estilos del pasado se juntaban y mezclaban como en una zarabanda de cosas disparatadas.

Este estado de cosas no podía perdurar. Sobrevino la revolución estética que hemos presenciado para bien de la Arquitectura, y para su mal también. Para bien porque era la liberación [...]. Para su mal, porque se lanzaron por el nuevo camino ampliamente abierto, los malos arquitectos,

los que por «snobismo» [...] se dejaron arrastrar sin saber por qué; únicamente porque les parecía que no había ya más nada que aprender y que era suficiente tomar puesto cuanto antes entre los combatientes contra el clasicismo, para transformarse instantáneamente en artistas.

Resultado: unas obras buenas, muy contadas, y una infinidad de otras malas o sin ningún valor. (Carré, 1938, pp. 99-101)

Carré acepta la arquitectura moderna como un *Zeitgeist* inevitable, pero no deja de lamentar su esquematismo y la creación de un nuevo «academismo» que resulta de la imitación de las formas sin tomar en cuenta el factor climático y cultural. En ello, en la pureza de la forma y en la conformidad con el sistema constructivo y el carácter del edificio estribaba la «verdad». La decepción del maestro con la arquitectura moderna no impide que se la pueda enseñar, pues en definitiva se podía hacer arquitectura con sus premisas; pero, llegado el caso, esto no era más que una «fórmula». En cambio, «[e]nseñar Arquitectura es enseñar a componer, estudiar y expresar». Una vez más, muestra que los conceptos de composición y carácter dominaban y era a través de ellos que se leía la calidad de la arquitectura.

Por supuesto, hubo en el período experimentos por fuera de la tradición académica, y en muchos aspectos, como el del urbanismo, existían tradiciones de diversos orígenes. Pero en lo que refiere a la arquitectura de Estado y en particular sus edificios representativos más destacados, la arquitectura *lógica* estaba anclada al mundo de ideas académicas y en última instancia, como decía Surraco en 1927 (p. 101), se remitía a Guadet: «Simplificar, exclamaba, simplificar siempre, y cuando se haya simplificado, simplificar aún».

El jurado, y algunas consideraciones sobre el arielismo

Las bases del concurso para la CNAD establecían un jurado conformado por cinco miembros: un representante del Directorio del BROU, uno de la Facultad de Arquitectura, uno de la SAU, otro de los concursantes y, finalmente, el

arquitecto jefe del Sector Construcción, Reparación y Conservación de Edificios del BROU, quien sería el presidente del jurado. El arquitecto asesor y el gerente de la CNAD participarían en las deliberaciones con voz pero sin voto.

Los responsables fueron Eduardo O'Neill Arocena (presidente del jurado), Mauricio Cravotto (por la Facultad de Arquitectura), Horacio Terra Arocena (por la SAU), Alberto Muñoz del Campo (elegido por los concursantes) y Elías Ciurich (designado por el Directorio del BROU). El gerente de la CNAD era entonces Armando López Colombo, mientras el asesor del concurso fue el arquitecto del BROU Juan A. Pollero.

Luego del concurso, el BROU manejó la posibilidad de cambiar la integración de los jurados, de modo de reducir el peso de los arquitectos ajenos a la institución.²³ Esto revela la influencia determinante de los jurados que no pertenecían o representaban al Banco, es decir, Cravotto, Terra Arocena y Muñoz del Campo. No significa, sin embargo, que haya habido desconformidad con el fallo, como lo prueban también diversos documentos internos de la institución.²⁴ En las actas del jurado, además, se hace un claro hincapié en la importancia de la resolución de los aspectos funcionales del edificio. La ausencia de una propuesta que resolviera integralmente las complejas exigencias del edificio —recordemos que había que *componer* en una unidad cuatro destinos distintos— fue clave para la decisión de no otorgar el primer premio.

Mauricio Cravotto (1893-1962) veía en ese entonces los últimos pasos de la construcción de su gran obra, el Palacio Municipal, situado a tan solo seiscientos metros de la manzana donde se iba a ubicar la CNAD. El vínculo entre este edificio, cuyo proyecto se remontaba a un concurso realizado en 1930, y los ayuntamientos medievales ha sido señalado, entre otros, por Artucio (1971, p. 21), mientras las referencias clásicas son evidentes. Las dudas sobre el carácter *vanguardista* de su obra, vista en su globalidad, han sido subrayadas recientemente. Nudelman, por ejemplo, afirma polémicamente

23 Actas del BROU, n.º 10675, del 9 de julio de 1946. Archivo de la sede del BROU.

24 Archivo General del BROU, n.º de entrada 384773.



FIGURA 18. MAURICIO CRAVOTTO. PALACIO MUNICIPAL Y PROPUESTA DE CENTRO CÍVICO (ARRIBA).
THE ARCHITECTURAL FORUM, VOL. 88, N.º 6, JUNIO DE 1948.

que Cravotto era antilecorbusieriano (2015, p. 30). Su viaje a Alemania e Italia en 1938 es significativo en este sentido, pues en su transcurso Cravotto dio cuenta de sus ideas antimetropolitanas y su entusiasmo por los pequeños poblados italianos (Cravotto, 1938).

A partir de su victoria en el Palacio Municipal, Cravotto elaboró múltiples planes para crear un centro cívico de mayores proporciones, planes que se extendieron hasta el momento del concurso de la CNAD. Sus ideas respecto a la arquitectura de los espacios urbanos que rodean los edificios públicos significativos se pueden medir en esta frase (tomada de la tesis de Articardi, pp. 385-386):

pensando en la ordenación de la zona frontal al Palacio Municipal, manteniéndome siempre en terreno modesto [...] sin dejar de creer que hasta la arquitectura monumental es una obligación de pueblos y de gobiernos en algunos casos; pero en cambio la armonía arquitectónica en la urbe

es un derecho del ser humano que la habita y si se logra lo monumental por la emoción de lo modesto, ese derecho debe convertirse en clamor popular. (Cravotto, 1942)

Esta idea de lo monumental y su conexión con un «espacio de orden» que exalte las virtudes cívicas puede verse también en los Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, donde Cravotto participaba elaborando los programas e integrando los jurados. Se verá al repasar la edición 1941 del concurso, en la que venció Aroztegui. Por otra parte, su centro cívico coincide en sus objetivos y la manera de materializarlos con lo ya visto en la Dirección del Plan Regulador municipal respecto a fragmentos urbanos donde se conjugan espacio público calificado y monumentos del Estado. Estaba en sintonía también con propuestas urbanas contemporáneas, como la de Fresnedo Siri en torno al Palacio de la Luz.²⁵

Horacio Terra Arocena (1894-1985) perteneció, junto con Alfredo Baldomir y Eduardo Blanco Acevedo, al círculo familiar de Gabriel Terra.²⁶ Sin embargo, en lugar de militar en el Partido Colorado, lo hizo en la Unión Cívica, un partido cristiano de carácter conservador. Miembro de Acción Católica²⁷ y vinculado a las altas jerarquías eclesióstáticas, construyó decenas de templos católicos en todo el Uruguay.²⁸ En su artículo «El programa y el carácter de un templo católico», publicado por *Arquitectura* en 1945, Terra

25 Para el proyecto de Fresnedo, véase Artcardi, 2013, pp. 387-411.

26 Eduardo Blanco Acevedo fue un político y médico uruguayo. Consuegro de Terra, compitió en las elecciones de 1938 contra Baldomir. Como médico, presidió la Comisión Honoraria del Hospital de Clínicas entre 1929 y 1950. Horacio Terra, por su parte, era sobrino de Gabriel Terra.

27 Organización de laicos que apoyaba a la Iglesia Católica en su rol evangelizador. Era parte de un proyecto del papa Pío XI. En Uruguay se creó en 1934 y funcionó hasta 1964.

28 La relación entre católicos y arquitectura ha sido trabajada en profundidad por Méndez, 2016. Según la autora, en lo que parece ser un resumen de sus principales intervenciones, Terra Arocena realizó la iglesia votiva de la Santa Cruz en Paso Carrasco (1945), el Colegio Santa Rita de Casía (1949), la iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo (1955) y el monasterio de la Visitación de Santa María en Progreso (1956).

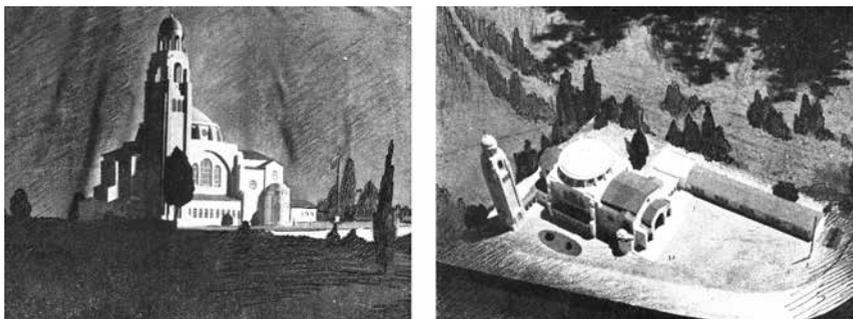


FIGURA 19. HORACIO TERRA AROCENA. IGLESIA VOTIVA EN PASO CARRASCO (C. 1944-1945).
EN *ARQUITECTURA (SAU)* N.º 214, AGOSTO DE 1945

evidenciaba su visión moderadamente conservadora respecto a la construcción de templos, mediante el anclaje de su expresión formal a la estructura tripartita de la misa. Su iglesia votiva en Paso Carrasco, publicada en el mismo número, es una fiel traducción de sus ideas. Por otra parte, en su presentación se dice:

La estructura general es de inspiración bizantina en armonía con la imagen bizantina de la virgen a que está vinculada; pero esto se ha hecho sin preocupación alguna de arqueología; y tratando libremente la composición, en conformidad franca con los recursos de hoy. («Iglesia Votiva [Carrasco]», 1945, pp. 46-47)

William Rey afirma que Terra Arocena era «arielista» (p. 59) y llama la atención sobre el descuido historiográfico con respecto al vínculo entre la arquitectura y el programa rodoniano. Para Rey, las ideas de Rodó, inscriptas en un racionalismo armónico que eliminaba el conflicto, fueron determinantes en las primeras generaciones de arquitectos y generaron lo que llama una «modernidad suave y polifónica». Ante la pregunta de cómo expresar los nuevos tiempos, en cuanto modernización tecnológica y cambio social, y cómo evitar el conflicto entre estos y los factores locales —climáticos e

idiosincráticos—, la mirada hacia el mundo clásico y la tradición judeo-cristiana que planteaba Rodó era clave. La fusión entre ambos conforma el *humus* latinoamericano, vía España. De ahí, en parte, la fascinación por el mundo mediterráneo que experimentó, por ejemplo, Julio Vilamajó y también Alberto Muñoz del Campo (1889-1975), otro de los integrantes del jurado de la CNAD.

En el ciclo de entrevistas realizadas por Arana, Garabelli y Livni en los setenta, Muñoz del Campo, a pesar de mostrarse poco comunicativo, deja entrever algunas claves de su pensamiento. Antes de obtener el título de arquitecto, en 1921, viajó a Europa y América del Norte, pero de ambas travesías solo señala su interés arquitectónico por «México viejo». Asimismo, declara haber ganado un concurso para viviendas de jefes de campo organizado por la Asociación Rural, y señala que sobre su solución Alberto Zum Felde escribió un artículo. De forma inexplicable, los entrevistadores cambian de tema —o bien luego recortaron esta parte del diálogo—, pero es sugerente que un intelectual defensor de la búsqueda de una identidad latinoamericana reseñe una obra de arquitectura, seguramente en términos elogiosos por la manera en que se expresa Muñoz del Campo.

El *hispanismo* explícito de sus primeras viviendas particulares se combinaba con fórmulas abstractas cuando la ocasión lo indicaba, como en el garaje realizado en la Ciudad Vieja o la Colonia Marítima de Vacaciones. Sin embargo, su obra de los años cuarenta e incluso de comienzos de la siguiente década, dedicada fundamentalmente a viviendas unifamiliares y edificios en propiedad horizontal, lo muestran como un arquitecto conservador.²⁹

La búsqueda de señas de identidad arquitectónica en una nación como Uruguay, donde no existen obras del pasado indígena y donde la arquitectura colonial fue muy limitada en cantidad y, con pocas excepciones, en calidad,

29 Por citar algunos ejemplos, el puesto rural para J.P. Gallinal Heber (1944), la vivienda J. Lattes (1950), la vivienda para el Dr. Mariano Drago (figura 20) y la de César A. Álvarez Aguiar. Las soluciones van desde chalés pintoresquistas hasta obras más contenidas, con un evidente conocimiento del oficio pero sin presentar aspectos experimentales en cuanto a materialidad, forma o espacialidad. CBI-IAA.



FIGURA 20. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO Y ENRIQUE MUÑOZ, RESIDENCIA DE VERANO DEL DR. MARIANO DRAGO, PUNTA DEL ESTE (C. 1949). EN *HOGAR Y DECORACIÓN* N.º 30, 1950, PP. 882-885.

era un problema. Pero el carácter, en cuanto adaptación al suelo y al clima, y las distintas ideologías americanistas que atraviesan el período estuvieron presentes, en tensión con el carácter cosmopolita de la sociedad uruguaya y las búsquedas por definir al país como lugar singular de matriz europea dentro de una América mestiza. En todo caso, el vínculo que Rodó estableció entre la América hispánica y la gran tradición grecolatina parecía servir como puente para disolver estas tensiones.

En tal sentido, no faltaron quienes leyeron el Uruguay como una Atenas renacida. Valga como ejemplo la conferencia pronunciada por el arquitecto

Fernando Capurro³⁰ en 1944, «Orientación estilística de la arquitectura en el Uruguay», reproducida en las páginas de *Arquitectura* en diciembre de ese mismo año:

Yo considero, que las cuatro determinantes que fatalmente nos llevarán a un resultado digno de nuestra civilización serán las siguientes: Primero, la Geografía [...].

Segundo, la Raza [...].

Tercero, la Historia [...].

Cuarto, la Vida; la vida moderna y el renacimiento humanista.

En cuanto a la Geografía [...] el territorio es ondulado y está casi falto de extensas llanuras. [...el clima] es de tipo templado [...] con absoluta ausencia de nieve [...] y cielo sereno cien días al año.

Cielo azul celeste como los colores de la bandera, que en Europa confunden a menudo con la Griega que ostenta los mismos colores, por algo se dice que Montevideo es la Atenas de América, yo creo sin ironía que no es solo por la cultura sino por el cielo; —recuerdo una anécdota pintoresca—: había en París una familia uruguaya muy patriota que no perdía oportunidad de fiesta para poner la bandera nacional en el balcón; los vecinos le llamaban la casa de los griegos naturalmente también por el tipo mediterráneo de los habitantes [...].

En resumen, es el país un gran prado pastoril y de cultivo. [...]

Una carta Boreal es siempre blanca sin contornos definidos [...].

Un mapa tropical es verde y ocre y jugoso como la selva virgen [...].

Un mapa de la zona templada es azul y naranja, se sueñan huertas, prados y pastores, rosas y manzanas; equilibrio virgiliano.

Geográficamente esto es el Uruguay, ese es el medio físico que influye directamente sobre la orientación estilística de las artes en general. (p. 78)

30 Capurro (1890-1964) fue miembro fundador de la SAU en 1914 y docente de la Facultad de Arquitectura. Pertenecía a la Sociedad de Amigos de la Arqueología.

En cuanto a la raza, Capurro la define como latina y, por lo tanto, hacia la «latinidad» creía que se debía orientar la «estilística» en arquitectura. Curiosamente, Capurro no negaba el carácter mestizo del país, sino que entendía a los indígenas como representantes de antiguas razas latinas en regresión³¹ (p. 79).

En cuanto a la «Historia», Capurro elogia en forma mesurada la «rústica simplicidad» de la arquitectura doméstica colonial y de su continuación, la arquitectura «patricia» de los primeros tiempos de la República. A mediados del siglo XIX ubica el influjo italiano, fruto de la inmigración, para luego de un período de transición señalar un período de dominio francés, que pasa de un primer momento de «exotismo» e individualismo a otro de carácter científico con la contratación de Carré (1907). En el siglo XX aparece también una influencia que Capurro llama «vienes-a-alemana», esto es, la «arquitectura moderna», que se extiende por Europa.

Las masas comienzan y las formas se desnudan, base de la llamada arquitectura moderna; la que se infiltra de inmediato, por varias razones, la más importante es la del propietario que está encantado en ver que su edificio le cuesta más barato y que se ha eliminado el rubro de escultura en los presupuestos; por otra parte los estudiantes también están encantados; la composición se simplifica y a veces se excluye en los proyectos y los alzados se hacen diez veces más rápidamente, la teoría de que lo único interesante de un proyecto es estudiar bien las plantas y la disposición surge como por encanto; de la estilística nadie habla, no se le da importancia. Naturalmente se producen contra-corrientes a esa tendencia exagerada, y yo creo que en la Facultad las cosas han vuelto ya o volverán muy pronto a su equilibrio. (p. 108)

31 Esta idea Capurro declara haberla tomado de teorías que se estaban desarrollando en los museos etnográficos europeos. En particular, el Musée de l'Homme en París, donde asegura haber colaborado «durante varios años».

La voluntad de Capurro de encontrar las raíces de un estilo nacional en el estudio de la flora, así como su entusiasmo por un nuevo humanismo y la importancia del latín son dos simples muestras de cuán alejado estaba este discurso de las nuevas generaciones de estudiantes de arquitectura que irrumpirían solo unos pocos años después.

Ahora interesa destacar, en primer lugar, la idea del Uruguay como un país con características similares, por geografía, por cultura y por historia, a los países del mundo mediterráneo. Cravotto, con su gusto por los pequeños poblados italianos, estaba en plena sintonía con esta idea. La conexión que establecía entre América Latina y la Europa mediterránea, por otra parte, se puede leer a través de sus propuestas para el Gran Premio. En 1943, el tema del concurso —con tragedia de fondo evidente— fue «El Centro Sudamericano de Cultura y Rememoración de las Maravillosas Épocas Greco-Latinas». Dos años después, luego de «tanta lucha cruenta», Cravotto proponía «El Centro Mundial de la Fraternidad Humana», que se ubicaría «entre serranías, o en Castilla, o en el Apenino o en los Pirineos, en cualquiera de los tres países mediterráneos de vieja cultura» (Cravotto, 1946, p. 66).

En segundo lugar, la idea de que la «arquitectura moderna» no poseía el carácter necesario, tanto para expresión del programa como para la expresión del factor local, era una idea corriente en las décadas de 1930 y 1940. Lo hemos visto también en las actas del concurso para el edificio de la Facultad de Arquitectura y en los comentarios de Carré escritos en 1938.

Las ideas rodonianas o de Zum Felde, junto con el fondo de ideas de origen *beaux-arts* que se han visto en apartados anteriores, sumados a una producción local escasamente desarrollada en sentido industrial, no conformaron un marco propicio para el avance de ideas *objetivistas*, como las desarrolladas en algunos países centrales europeos. Antes bien, fueron clave para que la idea de *lo clásico* se mantuviera lozana y forman parte de las particularidades de la modernidad en Uruguay y quizá en otros países latinoamericanos. Pues, si como dice el historiador Jeffrey Herf (1990, p. 17), «[n]o existe la modernidad en general [s]olo existen sociedades nacionales, cada una de las cuales se moderniza a su modo», los procesos vividos en Uruguay no fueron

un *retroceso* respecto a una modernidad ideal y universal, sino simplemente una de las posibles respuestas frente a la marcha de la modernización.

En síntesis, se ha visto que tres de los cinco jurados en el edificio de la CNAD —Mauricio Cravotto, Alberto Muñoz del Campo y Horacio Terra Arocena— manifestaban una cercanía más o menos explícita al pensamiento arielista y a las ideas que vinculaban al Uruguay con el clasicismo grecolatino y la cultura mediterránea. Estas ideas, claro está, debieron tener un impacto fuerte a la hora de pensar en el carácter de la arquitectura de Estado, y de allí surge una clave para comprender la elección de la propuesta de Aroztegui. ♦

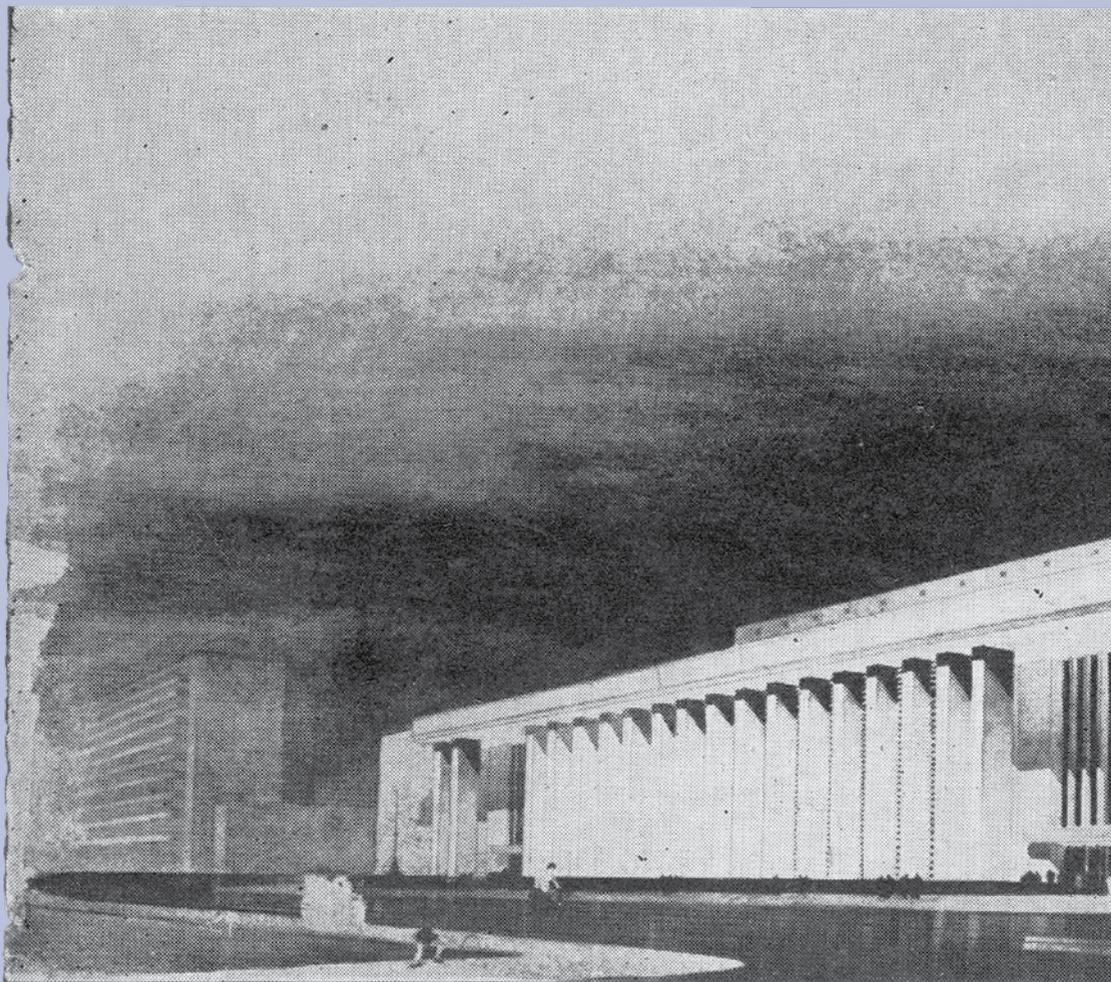
2

1946. EL PROYECTO: «INGENIO» Y «EQUILIBRIO»

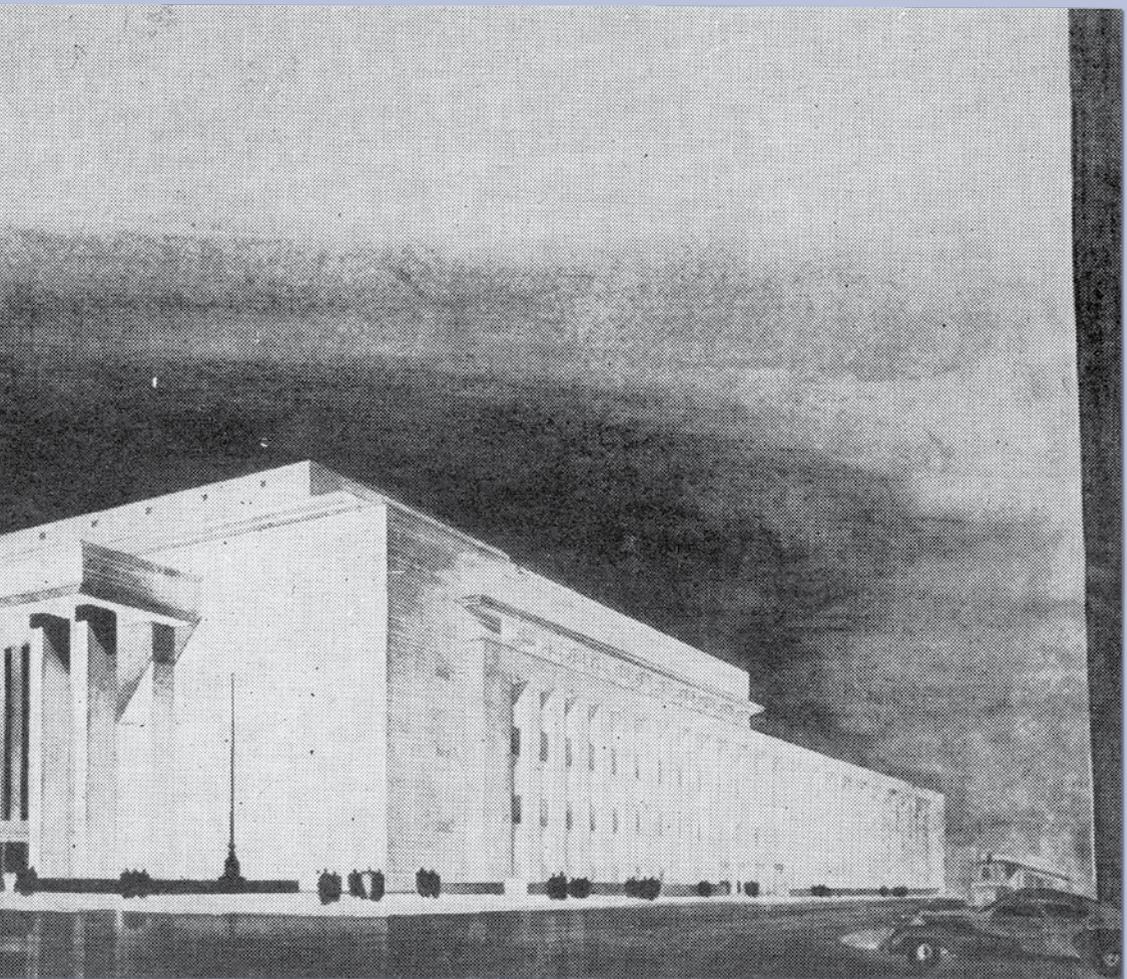
DIECISÉIS PROPUESTAS Y CUATRO PARTIDOS

EL SEGUNDO PREMIO: CARÁCTER Y DIAGRAMA ESPACIAL

ARozTEGUI Y LA EXPERIENCIA EN ESTADOS UNIDOS



AROZTEGUI. PERSPECTIVA DEL EDIFICIO DE LA CNAD (CONCURSO, 1946). EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.



1946. EL PROYECTO: «INGENIO» Y «EQUILIBRIO»

Este capítulo tiene como centro el proyecto de Aroztegui en 1946.

En el primer apartado se hace un repaso de las distintas propuestas y las consideraciones del jurado a partir de fuentes primarias recientemente halladas. Se subrayan los conceptos según los cuales se juzgaba (y pensaba) la arquitectura, como carácter y composición, pero también *partido* o *plástica*, y se establece un diálogo con el apartado «Arquitecturas de Estado “lógicas y corrientes”» del capítulo anterior, en particular debido a la presencia de Gómez Gavazzo y la dupla Arbeleche y Canale entre los concursantes.

El segundo apartado refiere concretamente a la propuesta de Aroztegui y analiza los aspectos vinculados a su carácter y al *partido* elegido. Si con relación al primero el arquitecto buscó un efecto de «serenidad y monumentalidad» a través de recursos clásicos, que no escapaba a la tónica general de los edificios de Estado del momento, el *partido* adoptaba un viejo esquema —el público en el centro de la composición—, pero ajustado a los tiempos modernos, a partir de las transformaciones tipológicas que se estaban dando en los bancos norteamericanos.

El concurso de la CNAD se realizó pocos meses después de que Aroztegui desempacara sus valijas, luego de permanecer casi dos años en Estados Unidos, donde realizó un posgrado en la Illinois School of Architecture. «La experiencia americana», el último de los apartados, es una analepsis y se centra en la investigación de sus actividades durante su estadía: viajes, cursos y concursos. Qué hizo, qué estudió, qué vio y cómo lo interpretó son claves para comprender el proyecto que realizaría en 1946.

Debido a la riqueza documental, este es el apartado más extenso del capítulo y cuenta con una serie de secciones que ordenan el relato. En la primera se analizará su propuesta para el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, catapulta para la concreción del viaje y la obtención de la beca de estudios. En la segunda se estudiarán los viajes de Aroztegui, que comenzaron con una breve gira latinoamericana y siguieron en el interior de los Estados Unidos. La siguiente sección trata sobre los cursos que tomó en la Universidad de Illinois y los concursos interuniversitarios en los que participó. Finalmente, habrá una reflexión final sobre la arquitectura norteamericana durante la guerra, que complementa lo visto sobre las impresiones de Aroztegui durante sus viajes.

Dieciséis propuestas y cuatro partidos

El 14 de marzo de 1946 se cerraba el plazo para la entrega de los proyectos. Finalmente se presentaron 16 arquitectos o equipos de arquitectos nacionales, según lo establecían las bases. El jurado decidió otorgarles un número, aparentemente aleatorio, a cada uno: 17, 19, 21, 23, 26, 32, 44, 48, 50, 62, 63, 69, 74, 88, 95, 99. Conocemos algunos de los autores por el fallo del jurado:

En Montevideo, a catorce días del mes de Junio de 1946, el Jurado que suscribe se reúne por última vez en el local de la Agencia Flores, para dictaminar para el Banco de la República O. del Uruguay su fallo en el concurso de anteproyectos para la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos y su Agencia N° 1 del Departamento de Préstamos Pignoraticios.

Considerando los estudios realizados por el Jurado en etapas anteriores, y efectuadas las selecciones sucesivas, consecuencia de la valoración del valor intrínseco de cada proyecto y de la comparación de los mismos, ATENTO a la finalidad del concurso que es, ulteriormente, la de obtener un proyecto definitivo que permita el logro de la solución que mejor satisfaga los intereses de la institución promotora [...],

el Jurado en pleno y asesorado debidamente por los dos miembros con voz [...], resuelve:

1°) De acuerdo con el apartado 11 del acta N° 6, el Jurado por mayoría de tres votos, declara desierto el primer premio.

Tomada la resolución anterior el Jurado procede a discernir los premios restantes por su orden.

2°) Otorga el 2° premio al N° 17 por unanimidad.

3°) Otorga el 3° premio, por mayoría de cuatro votos al N° 63. Un voto para el N° 19.

4°) Otorga una 1ª mención al N° 50 por cuatro votos. Un voto para el N° 19.

5°) Otorga otra 1ª mención al N° 19 por unanimidad.

6°) Otorga una 2ª mención al N° 32 por unanimidad.

7°) Otorga otra 2ª mención al N° 74 por cuatro votos. Un voto para el N° 48.

Abiertos los sobres correspondientes resultaron premiadas las siguientes personas:

2° premio - Ildefonso Aroztegui

3° premio - Carlos Gómez Gavazzo

1ª mención - Luis Crespi

1ª mención - Arbeleche y Canale

2ª mención - Juan A. Rius

2ª mención - Abella, Rivero y Altamirano

[...].¹

Además del fallo del jurado, se conservaron en el archivo del Departamento de Gestión Edilicia del BROU algunas de las memorias explicativas que acompañaban las propuestas gráficas. Concretamente, las de los proyectos 19 (Arbeleche y Canale), 21, 32 (Juan Antonio Rius), 44, 50 (Luis Crespi), 69, 74 (Ju-

1 Acta n.º 6, caja II. Archivo DGE-BROU.

lio C. Abella, Roberto Rivero y Alfredo Altamirano), 88 y 99.² No se conservaron, aparentemente, las memorias de Aroztegui y de Gómez Gavazzo. Algunos extractos de la de Aroztegui se publicaron en la revista *Arquitectura* n.º 217 (1947), junto con gráficos de la propuesta. En cuanto a la de Gómez, no sabemos más que lo que se extrae de las consideraciones del jurado. Es probable, por otra parte, que la n.º 44 corresponda a los arquitectos Luis Isern y Óscar Peyrou.³

La primera decisión del jurado fue, a los efectos de su análisis, organizar los 16 proyectos en cuatro grupos, en función del *partido* tomado. Partidos de planta bancaria «con público periférico o semi-periférico» (32, 44, 48, 62, 69, 74), de planta «con público en hall central o con variantes con público al centro preferentemente» (19, 21, 50, 88), de planta con hall frontal (17, 99) y partidos diversos: «frontales, mixtos, en altura» (23, 26, 63, 95).

Por el resultado del concurso, se puede concluir que el jurado no estableció un partido deseable *a priori*, aunque en apariencia fue más duro con aquellos de difícil clasificación, quizás más *experimentales*. De todas maneras, esto no impidió que se premiara el proyecto de Gómez Gavazzo (63) por encima de aquellos que optaron por el partido más *tradicional* de colocar el público en la periferia o en el centro de un volumen unitario. Que la clasificación no significó un pre-juicio también lo indica el hecho de que el proyecto de Aroztegui (17) se agrupó con otro descartado en la primera ronda (99).

- 2 Excepto las n.ºs 19 y 69, que contienen algunos esquemas gráficos, se trata de documentos escritos. Lamentablemente no se conservaron los planos del concurso de ninguna de las propuestas. El proyecto de Aroztegui, sin embargo, sí fue publicado en la revista *Arquitectura* (SAU), aunque con muy baja calidad. En el caso de Arbeleche y Canale, reproducciones de su propuesta en pequeño formato se conservaban en el archivo particular del primero; recientemente se pudo tener acceso a este material.
- 3 Ambos formaban equipo entonces (por ejemplo, obtuvieron un segundo premio en el concurso del Centro Militar, en 1942). Por documentos que se conservaron, sabemos que Peyrou entregó personalmente los planos para el concurso. Lo que nos permite ligar su participación con la propuesta n.º 44 es que en los documentos mencionados se detallan las plantas y sus niveles, pues cada una correspondía a una lámina, y es ahí donde surge una coincidencia entre lo declarado y la propuesta de la memoria. Archivo DGE-BROU.

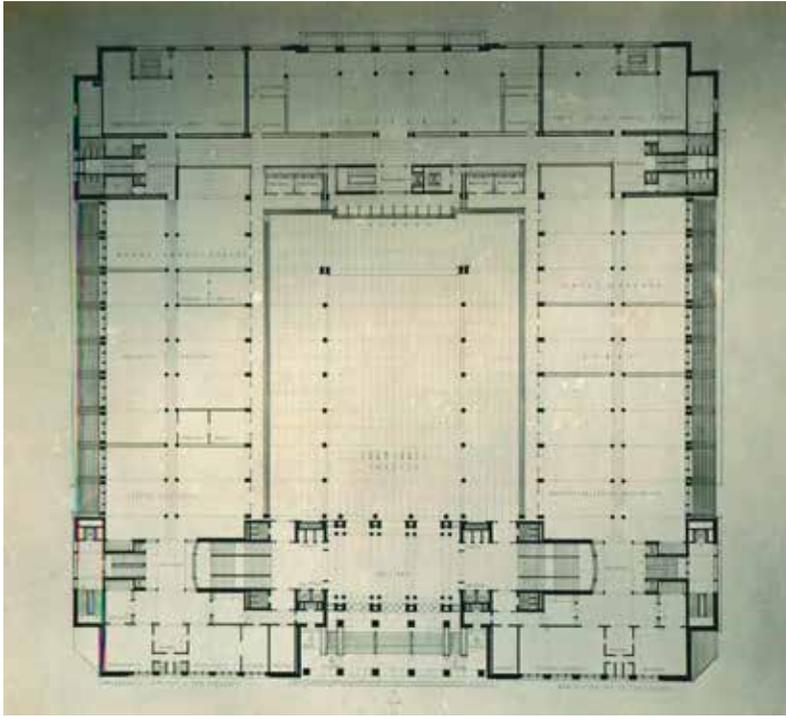


FIGURA 21. PLANTA NIVEL 18 DE JULIO DEL PROYECTO N.º 19 (ARBELECHE Y CANALE), DE PARTIDO CON PÚBLICO EN EL CENTRO. CDI-IHA.

En realidad, ambos eran una variante del partido con público en hall central y así finalmente fueron analizados por el jurado. Al parecer, la diferencia radicaba en que los que ubicaron el hall frontal, como Aroztegui, no compartimentaron la gran sala en sentido vertical y le dieron una continuidad espacial. En el caso de Aroztegui, su partido implicaba un doble acceso por los extremos de la fachada sobre 18 de Julio, solución que fue criticada por el jurado y sin embargo se mantuvo en 1957.

Luego de explicar la clasificación, el jurado elaboró, en el acta final, una serie de consideraciones, ordenadas numéricamente, hasta llegar al fallo ya

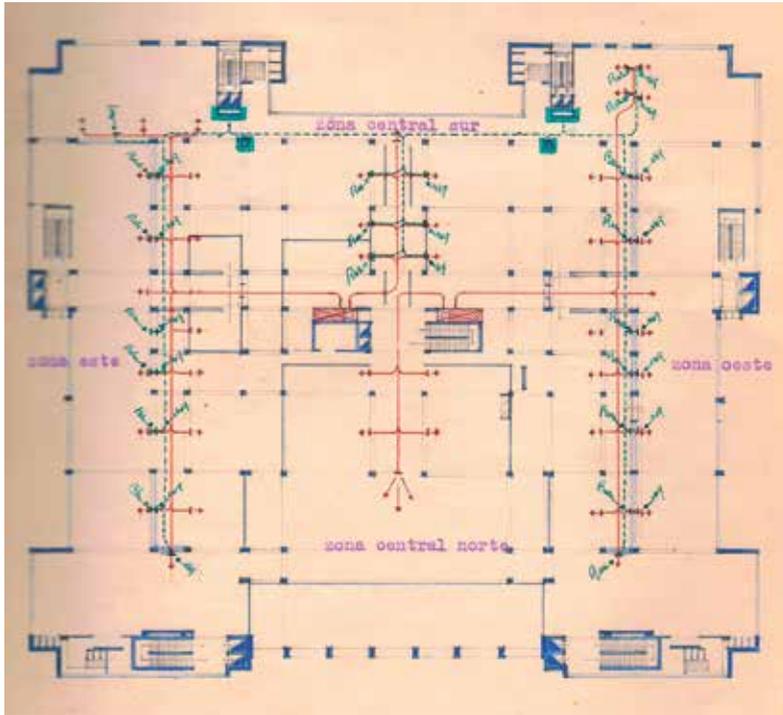


FIGURA 22. ESQUEMA GRÁFICO (INSTALACIÓN DE AIRE ACONDICIONADO) DEL PROYECTO N.º 69, DE PARTIDO CON PÚBLICO EN LA PERIFERIA. ARCHIVO DGE-BROU.

transcripto. Los primeros puntos son generalidades acerca de los parámetros que se tuvieron en cuenta a la hora de la evaluación. Luego se relatan las rondas de análisis, se explican las razones del descarte de los proyectos y se formulan juicios sobre los proyectos 48, 74, 32, 19, 50, 63 y 17. Al final del documento se establecen una serie de críticas y un resumen de defectos y virtudes de los proyectos premiados.

Los puntos introductorios destacan la importancia de los aspectos funcionales. Para el jurado, las tareas bancarias debían organizarse con una «vecindad lógica, sin artificios», y permitir al público acceder y moverse con

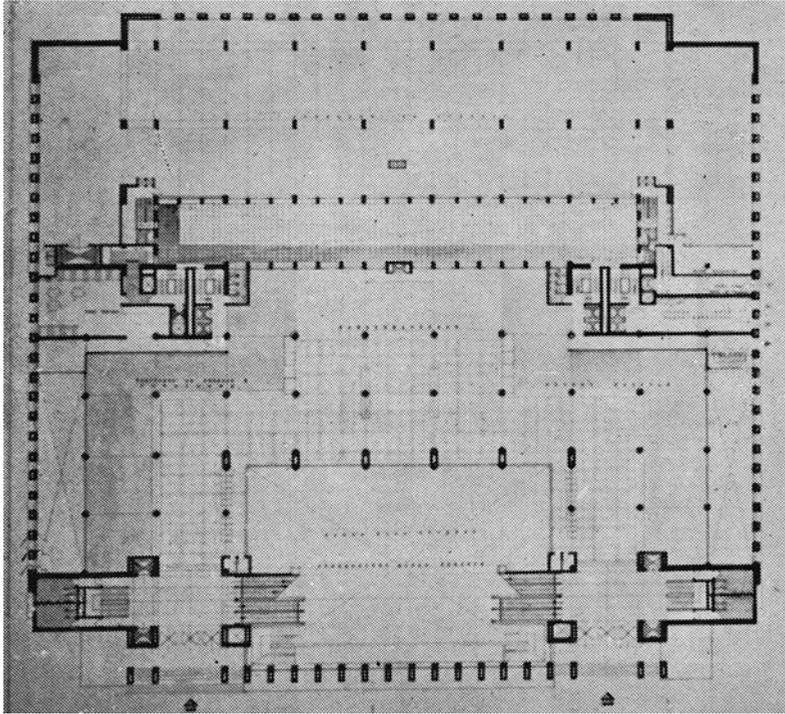


FIGURA 23. AROZTEGUI. CNAD (CONCURSO 1946). PLANTA NIVEL 18 DE JULIO. SE PUEDE VER ABAJO LA COLUMNATA INTERRUPTA POR LOS DOS ACCESOS EN LOS EXTREMOS. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

«simplicidad y libertad», «contando con una inteligente disposición y amplitud de espacio». También consideraba fundamental que la sección destinada a Clases Pasivas fuera de fácil acceso y estuviera separada del público bancario. En la Agencia de Préstamos Pignoraticios tuvo en cuenta la necesaria «sencillez en las diversas particularidades internas del movimiento de los objetos y su depósito» y declara haber visto con buenos ojos aquellos que lograron deslindarla claramente de la CNAD propiamente dicha. También consideró importante la ubicación y pertinencia de los sistemas de ascensión: ascensores, escaleras y escaleras mecánicas.

Luego, se detallan nuevas observaciones, resultado de «un estudio más profundo de los anteproyectos». Además de aspectos de índole funcional y constructiva, donde predominan los conceptos de «eficiencia», «practicidad», «adecuación», «claridad», destacan las primeras declaraciones de intereses estéticos: «composición franca, simple, digna, atrayente o artística», «armonía exterior e interior» y «consideraciones sobre dignidad, nobleza, franqueza, plástica y carácter arquitectónico dentro de una adecuada simplicidad, y modestia sin menoscabo de la importancia del edificio».

Los proyectos que no lograron una mínima conformidad en los aspectos funcionales fueron descartados en una primera ronda, caso de los números 21, 23, 26, 62, 69, 95 y 99. El 21 presentaba «complicación, abigarramiento interior, como también una falta de deslinde entre oficinas»; en el caso del 62 se dice que «resulta algo confusa la acumulación de públicos en el vestíbulo» y que «considera como principal el piso de Clases Pasivas». Se descartó el proyecto 99 por crear el mecanismo de ascensión de forma inconveniente y presentar «una inadecuada y poco plástica partición interior».

Del 69, además de algunas críticas similares a las anteriores, se dice que «no presenta tan buena iluminación como expresa el concursante». En efecto, el proyectista centraba todas sus decisiones funcionales en una teoría lumínica:

Se ha obtenido un partido que como puede apreciarse, excluye pozos de aire y luz interiores. Mediante movimientos exteriores necesarios plásticamente, se ha llegado a obtener la perfecta iluminación de las distintas oficinas. El criterio seguido se basa en una de las últimas teorías conocidas sobre iluminación para edificios públicos [...] que se debe a Büning y Arndt.⁴

Los números 23 y 26 se descartaron por «su composición fragmentaria y confusa y falta de carácter». El 95 presentaba «un apilamiento heterogéneo

4 Memoria del anteproyecto n.º 69 (autor desconocido). Archivo DGE-BROU.

de las dependencias» y ubicaba a las Clases Pasivas en el quinto piso; asimismo era, «además de fragmentado, y no acorde con la técnica bancaria, faltar de carácter y de modestia». En estos tres casos se filtraron consideraciones estéticas, si bien *composición* y *carácter* estaban íntimamente ligadas, como demuestra el propio juicio del jurado. Y aunque finalmente Gómez Gavazzo obtuvo un premio importante, se puede arriesgar que existía cierta conexión entre partidos heterodoxos, como el caso de estos tres, y «falta de carácter».

Las memorias que se conservaron de estos proyectos descartados (21, 69 y 99) son bien distintas entre sí. La n.º 69 pone el acento en los aspectos funcionales, sin hacer alusión alguna a problemas de carácter. A pesar de ello, en la planta esquemática que incluye en la memoria para explicar el funcionamiento de las instalaciones de aire acondicionado (figura 22) se adivina que el proyecto presentaba un aspecto convencional. El proyecto 99 insiste también con los problemas funcionales, a los que dedica gran parte de la memoria, pero desliza algunas consideraciones sobre la necesaria «monumentalidad» de un edificio de esa categoría. Finalmente, el proyecto 21 le otorga una importancia evidente a la formalización. Las consideraciones relativas a la imagen del edificio confirman algunas de las ideas con las que se trabajó en los apartados anteriores:

El estudio y planteamiento de la solución arquitectónica presentada, han sido re[g]idos por las siguientes directivas generales:

- 1) Por tratarse de un edificio público de jerarquía a elevarse en la principal Avenida de la ciudad, frente a un espacio libre, la plaza de los 33, su masa arquitectónica debía ser noble y majestuosa.
- 2) Por construirse en las proximidades del centro educacional o universitario formado por la Facultad de Derecho, la Biblioteca Nacional y el Liceo Francés, debía su arquitectura tener una característica tal que contribuyera a identificarse con ellas, lo que se consigue —cree el autor—, con las reminiscencias clásicas que contiene su masa, si bien encaradas con el espíritu con que se encaran «las formas de arraigo» en

la arquitectura moderna. Por otra parte los arquitectos, que tanto bregamos por conseguir *unidad* en las multiformes y macrocéfalas ciudades modernas, debemos dar el ejemplo cuando se presenta una ocasión como la que se pretende explicar.

Las fachadas austeras aunque ennoblecidas por algunos elementos clásicos, son más perdurables pese a ser proyectadas en revoque símil piedra común con elementos en mármol, que las concepciones modernas de algunos edificios públicos últimamente realizados, cuya extrema lisura —que es al fin y al cabo pobreza inútil— impresiona tan desfavorablemente apenas se ensucian por obra de los agentes atmosféricos. [...]

Se emplearán en la construcción del edificio proyectado, materiales nobles aunque no suntuosos, ya que un edificio para el pueblo debe elevarse con dignidad pero con economía.⁵

En una segunda instancia, el jurado eliminó los proyectos 44 y 88. El primero por problemas estrictamente funcionales. En cuanto al segundo, se explaya algo más. Por un lado, «la forma de emplazar los comandos bancarios es poco amplia en sí y demasiado apelmazada con la entrada y escaleras, creándose un acceso poco interesante». Además, el proyecto se presentaba «precario en proporciones, dimensiones y soluciones, muchas de ellas con detalles artificiosos». La palabra *interesante*, que también va a aparecer en la crítica hacia Aroztegui, allí con un signo positivo, da cuenta de un grado de interés por cierto *experimentalismo*, en particular en los aspectos espaciales de las propuestas. Esto, sumado la premiación de Gómez Gavazzo, impide hablar de un conservadurismo a ultranza del jurado.

Los proyectos 48, 32 y 74 «aportan interesantes sugerencias, aunque no resuelven satisfactoriamente ni el conjunto ni las partes del programa». Como vimos, el 32 y el 74 recibieron premios. Del primero mencionado, proyectado por un experimentado arquitecto como Juan Antonio Rius, creador, entre

5 Memoria del anteproyecto n.º 21 (autor desconocido). Archivo DGE-BROU. El énfasis es del original.

otros edificios, de la Facultad de Odontología, el jurado aclaraba: «Plásticamente el exterior es noble y de masa no exagerada». En cambio, del proyecto n.º 74 afirmaba: «la plástica externa no muy bien lograda». A pesar de ello, el equipo de Abella, Rivero y Altamirano había hecho, según lo denota la memoria explicativa y al igual que Rius, un fuerte hincapié en la importancia del aspecto monumental del edificio:

La importancia de la institución así como la ubicación del edificio frente a un gran espacio libre que harán del mismo uno de los monumentos arquitectónicos más importantes de la ciudad, hacen que deba buscarse una solución monumental, que por la simplicidad de las masas y del partido adoptado cumpla con su destino y con el fin de dar un marco apropiado al espacio de la plaza que enfrenta.

El edificio consta en realidad plásticamente de dos grandes volúmenes en los que domina el que enfrenta a la plaza y da acceso al edificio con un ritmo monumental de la columnata que abarca las plantas de la Caja y del Club.⁶

Reforzando la idea central de esta tesis de una ruptura en torno a 1950, se puede observar el contraste entre estas observaciones y la propuesta que Altamirano, junto con los jóvenes Francisco Villegas Berro y José María Mieres Muró, realizó para el edificio sede del CASMU tan solo tres años después (figura 24).⁷

Los proyectos de Luis Crespi (50) y Arbeleche y Canale (19) tenían numerosas virtudes para el jurado, pero también defectos funcionales. Lograban «una respuesta clara a la teoría bancaria», pero presentaban «un exagerado ámbito monumental y un elevado metraje total». Observemos, de paso,

6 Memoria del anteproyecto n.º 74 (Abella, Rivero y Altamirano). Archivo DGE-BROU.

7 Mieres Muró figura entre las personas que firmaron el acta de entrega de las piezas para el concurso de la CNAD, por lo que es probable que haya trabajado en el equipo de Abella, Rivero y Altamirano.



FIGURA 24. ALTAMIRANO, VILLEGAS BERRO Y MIERES MURÓ.
EDIFICIO SEDE DEL SINDICATO MÉDICO DEL URUGUAY. CONCURSO 1949. SMA-09661. ARCHIVO SMA.

como este tipo de consideración pone en cuestión el supuesto gusto por lo monumental que ciertos historiadores locales, como Artucio, atribuyeron a la arquitectura pública de estos años. Volveremos sobre ello al referirnos más adelante a la *generación de la ruptura*.

En el archivo de Beltrán Arbeleche se conservaron documentos relativos a este concurso, en particular las plantas y una perspectiva del conjunto (figuras 21 y 26). En esta puede observarse el carácter monumental al que se refiere el jurado. A diferencia de Aroztegui, por otra parte, los signos de lo clásico son en este proyecto mucho más evidentes.

Fiel a su estilo, el proyecto de Gómez Gavazzo (63) revelaba «un estudio racionalizado de los múltiples problemas del programa y de acuerdo a un plan riguroso que el concursante se planteó y que expresa en su memoria». Es muy probable que, dadas las particularidades de su arquitectura y su forma de

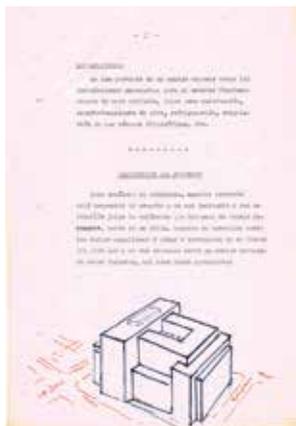


FIGURA 25. ARBELECHE Y CANALE. PÁGINA DE LA MEMORIA EXPLICATIVA DE SU PROYECTO PARA LA CNAD (1946). PODEMOS VER EN ELLA LA PROPUESTA VOLUMÉTRICA. ARCHIVO DGE-BROU.



FIGURA 26. ARBELECHE Y CANALE. PERSPECTIVA DE SU PROYECTO PARA LA CNAD (1946). ARCHIVO CDI-IHA.

comunicar, el jurado estuviera al tanto o sospechara en gran medida la autoría de este proyecto, que presentaba «la característica de plantas pequeñas superpuestas con una partición en dos oficinas por piso en general, para la zona bancaria». Aparentemente, la CNAD propiamente dicha estaba resuelta en un bloque en altura. La neta separación con Préstamos Pignoraticios le valió el elogio al proyecto —recordemos que Gómez tendía a separar claramente los volúmenes según sus destinos—, así como también se valoró la creación de una terraza-jardín vinculada al Club.

Sin embargo, las críticas mayores apuntaban a problemas funcionales y ponían en entredicho la experticia de Gómez en este aspecto:

Con la solución en pisos [...] relega los de mayor afluencia a los pisos altos; la ubicación no correlacionada de las oficinas bancarias produce inconvenientes funcionales no permitiendo lograr los beneficios de técnica bancaria que otros proyectistas han logrado con mayor acierto. Las Clases Pasivas no están del todo bien iluminadas. Las fachadas laterales y [la] posterior no mantienen el mismo concepto arquitectónico en lo que se refiere a unidad, dignidad y plástica con la fachada principal.

Los elementos constructivo-arquitectónicos en el interior contradicen un tanto el concepto espacial que parece haberse propuesto el concursante. La altura de los pisos es algo exigua aunque parece posible pueda llegar la luz hasta la parte interna de las oficinas.⁸

¿Puede este fallo ser similar al realizado por el jurado del Palacio de Justicia algunos años antes? En todo caso, el elogio se centró en este caso en lo «concienzudo» del estudio, aunque la propuesta no resolviera «la mejor forma de técnica bancaria», además de presentar un metraje elevado y notorios problemas estéticos.

Finalmente, resta la consideración del número 17, el «ganador» del concurso. El jurado le dedica bastante menos espacio que al proyecto de Gómez y también formula críticas de carácter funcional: oficinas aisladas en algunas plantas y «cierta penetración del público hasta las circulaciones interiores del banco», falta de claridad en los accesos, planta principal destinada a Clases Pasivas. También hay elogios: buena resolución del Departamento de Préstamos Pignoraticios y separación neta con la CNAD, Clases Pasivas bien resuelta, el Club, «agradable». «La plástica es muy correcta, no tan afinada en las fachadas laterales y posterior», y el espacio interior «es interesante, discreto y proporcionado». Finalmente, «a pesar de sus defectos presenta una solución ingeniosa y una equilibrada forma arquitectónica exterior e interior, y es uno de los de menor metraje».

En definitiva, la suerte del proyecto de Aroztegui, a pesar de no obtener el primer premio, corrió por cuenta de tres aspectos: un partido «ingenioso» y claro, a pesar de ciertos defectos consustanciales a este, el equilibrio de la propuesta formal al exterior y un espacio «interesante» al interior. En el siguiente apartado nos detendremos en los primeros dos aspectos, mientras el tema del espacio quedará para una reflexión general a partir de la nueva propuesta de 1957.

8 Acta n.º 6, caja II. Archivo DGE-BROU.

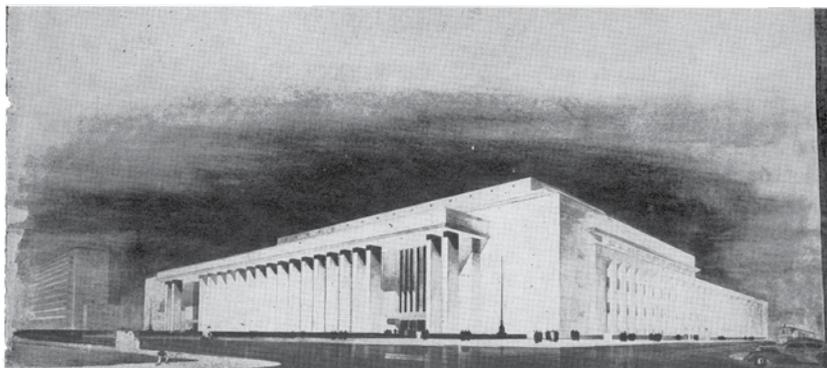


FIGURA 27. AROZTEGUI. PERSPECTIVA DEL EDIFICIO DE LA CNAD (CONCURSO, 1946).
EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

El segundo premio: carácter y diagrama espacial

En 1946 Aroztegui llevaba solamente un año en Uruguay, luego de haber realizado estudios de posgrado en la Universidad de Illinois. El concurso para la CNAD era el primero al que se presentaba y su resultado iba a ser determinante para el futuro de su carrera profesional.⁹ Sin embargo, como se ha visto, Aroztegui no obtuvo el primer premio. El jurado decidió dejar la mayor distinción desierta y otorgar al joven arquitecto el segundo premio. Recomendaba, no obstante, la contratación de Aroztegui y consta en actas del BROU la intención primera de construir la obra.¹⁰

Los únicos documentos gráficos que hoy existen sobre su propuesta para el concurso de 1946 son los publicados por la revista *Arquitectura* de la SAU al

- 9 También se presentó, casi al mismo tiempo, al concurso de la Caja de Ahorro Postal (1946), junto con los arquitectos Luis Teperino y Roberto Tiscornia. Sintomáticamente, también fue ganador de ese concurso con un segundo premio, tras declararse desierto el primero. A diferencia de la CNAD, la Caja de Ahorro Postal nunca se construyó y no se tienen registros gráficos de ninguna de las propuestas.
- 10 Actas del Directorio del BROU n.ºs 10670 y 10682, del 1.º y el 23 de julio de 1946. Archivo de la sede del BROU.

año siguiente. En esta, además de algunos textos que sin duda pertenecían a la memoria explicativa del proyecto, se imprimieron tres plantas, una fachada y una perspectiva. Esta última, una de las piezas preferidas de Aroztegui, representa el frente del edificio, sobre la avenida 18 de Julio, y el lado oeste (calle Minas). A la izquierda se ve un fragmento de la plaza de los Treinta y Tres Orientales que, se puede adivinar, realzaría la monumentalidad del edificio. Pero, a pesar de la complejidad del programa y la cantidad de niveles, el volumen se presenta deliberadamente bajo. Aroztegui, en una entrevista al diario *El Día*, destacaba esta característica:

[U]no de los secretos de mi solución es el haber logrado un edificio más bien bajo, 20 mts. sobre 18 de Julio. Esa proporción baja permitirá obtener un carácter adecuado a su destino. Ya verán en fotografías, que se ha conseguido un efecto de serenidad al mismo tiempo que monumentalidad. El volumen central que será muy poco visible desde 18 de Julio tiene once pisos desde la sala de máquinas hasta el auditorio del Club Banco República. («Se construirá el nuevo edificio de la Caja Nacional», 1946)

La «serenidad» impuesta por su horizontalidad —las palabras son muy similares a las expresadas por Arbeleche y Canale en su memoria— contrasta con las imágenes a izquierda y derecha de la perspectiva: un automóvil, signo (ya entonces convencional) de modernidad, movimiento y dinamismo y, sobre 18 de Julio hacia el Obelisco y a pesar de su carácter esquemático (o quizá por esto), un «bloque moderno». ¿Era la intención de Aroztegui hacer un edificio por fuera de su tiempo, un monumento atemporal? El cielo negro sobre el edificio pareciera querer resaltar la *pureza* de su concepción y materialidad.

Sin embargo, en lugar de colocar el característico acceso central de los edificios *clásicos*, Aroztegui ubica dos, sobre ambos extremos de la fachada principal, interrumpiendo el ritmo de los monumentales pilares. Al ingresar por ellos, un gran espacio central de 18 metros de altura comunicaba desde el subsuelo (nivel Guayabos) al primer nivel sobre 18 de Julio mediante escaleras mecánicas. De esta manera se canalizaba la circulación del gran

público mientras las oficinas, de acceso más limitado, ocupaban las plantas superiores. («Caja Nacional de Ahorros y Descuentos», 1947, sin paginación)

El programa del edificio, como se vio, incluía la Agencia N.º 1 del Departamento de Préstamos Pignoraticios, el Club Banco República y una clínica médica. Aroztegui ubicó estos dos últimos en los niveles superiores, con acceso directo desde las calles laterales, mientras la sección de Préstamos Pignoraticios se encontraba sobre la calle Guayabos, separada de la CNAD propiamente dicha por un patio de aire y luz. La claridad en la organización funcional fue clave en la obtención del segundo premio,¹¹ aunque también fue importante la adecuación del lenguaje al programa del edificio.

Precisamente, la alusión al *carácter* del edificio en el comentario de Aroztegui citado anteriormente es fundamental. Hemos visto en apartados anteriores como este estaba ligado a la idea de ahorro y al público usuario, y en tal sentido debía expresar dignidad, seguridad, sobriedad. Sin embargo, Préstamos Pignoraticios, por su condición y la cantidad de metros cuadrados de depósitos, el Club y la clínica tenían cada uno un *carácter* muy distinto, y de ahí la dificultad para lograr una composición y una expresión unitaria. Aroztegui lo logró otorgando toda la *dignidad* del pórtico al espacio privilegiado de 18 de Julio, llevando Préstamos Pignoraticios —al igual que la mayoría de los concursantes— sobre la calle Guayabos y retirando lo necesario el Club y la clínica de la línea de edificación para que no interfirieran con la imagen monumental.

Pero si la propuesta de Aroztegui había sabido traducir fielmente y con talento las expectativas del jurado y los presupuestos de la época, el partido elegido en cuanto *diagrama espacial* tenía un mayor grado de originalidad. Según el arquitecto norteamericano Joseph Esherick (1984), formado bajo el sistema *beaux-arts* en los años treinta, al igual que Aroztegui:

11 Cuando una década después el Banco discutía la posibilidad de hacer un nuevo concurso o realizar un proyecto con su equipo técnico, las bondades funcionales del proyecto original de Aroztegui fueron un factor determinante para finalmente contratar a este último en lugar de las otras opciones. Nota del arquitecto Juan Pollero del 27 de agosto de 1956. Archivo General del Brou, n.º de entrada 384773.

[El] estudio intensivo del plano como un diagrama de espacios, esencialmente, era importante, y yo tiendo aún a «leer» un edificio a partir del plano, y a construir en mi mente, a partir de él, una concepción de los espacios. Las secciones adquieren importancia, entonces, como adjuntas al diagrama de la planta, y los alzados se imaginan directamente, a partir del plano y la sección. [...] En el libro de la Escuela [Paul Cret] escribía: «Un buen plano es aquel del que pueden surgir buenas habitaciones en una buena secuencia; por tanto, su prueba son las secciones derivadas de sus líneas. Las secciones son el diagrama del conjunto de la composición, y deberían ser su fuente. (p. 248)

Este diagrama espacial era el que esencialmente definía los partidos organizados por el jurado en tres grandes conjuntos: con el público en la periferia, con el público en el centro y variados. Como se ha visto, el jurado no otorgó privilegio alguno a estos esquemas y entre los participantes había distintas lecturas sobre la *modernidad* de cada uno de los partidos. Por ejemplo, el concursante n.º 21 declaraba:

Se ha adoptado en general en los distintos pisos de la Caja, el sistema moderno de *bancos*, es decir, con los empleados a la vista y con las oficinas rodeando al público, para dar la mayor cantidad de luz a las oficinas al ubicarlas paralelamente a las fachadas.¹²

En contraste, el n.º 74 (Abella, Rivero, Altamirano) afirmaba:

La directiva fundamental del edificio ha sido dada por las necesidades de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, en lo que se refiere a fácil y claro encau[z]amiento de las corrientes de público y concentración de los espacios destinados a las distintas oficinas.

12 Memoria del anteproyecto n.º 21 (autor desconocido). Archivo DGE-BROU. El énfasis es del original.

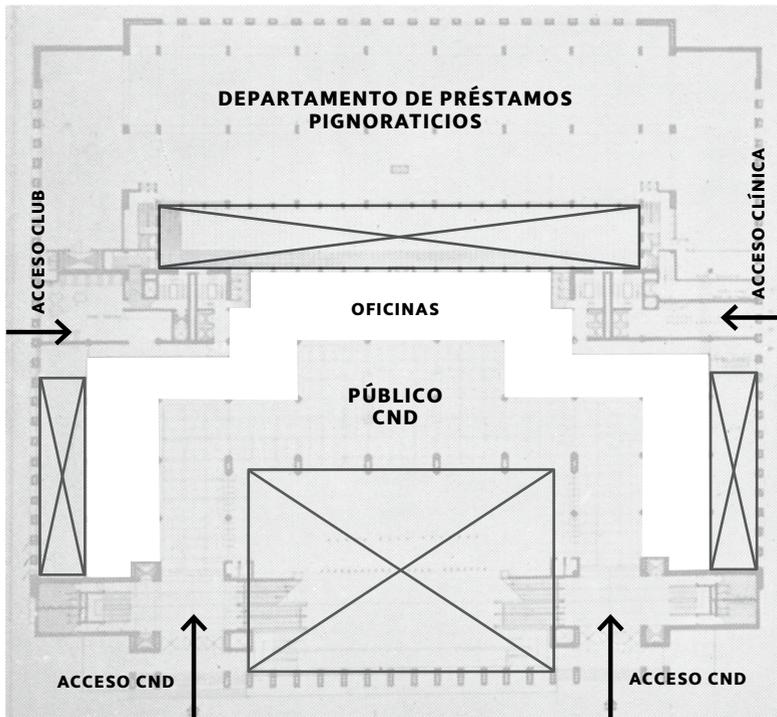


FIGURA 28. AROZTEGUI. CNAD (CONCURSO 1946). DIAGRAMA DE LA PROPUESTA (NIVEL 18 DE JULIO).
MANIPULADO A PARTIR DE GRÁFICO PUBLICADO EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

Esta última necesidad ha llevado a adoptar como la mejor manera de obtener una racional concentración de las oficinas con el mínimo de circulación y una eficiente vigilancia de la labor de los empleados: el tipo de planta de banco americano impuesto en los últimos tiempos por la experiencia bancaria que exige que los espacios destinados a oficina se centralicen en un gran ambiente enmarcado por las circulaciones del público.

El partido adoptado por Aroztegui es opuesto al elegido por este trío de arquitectos: generaba un hall frontal y ubicaba al público en el centro de la

FUNDAMENTALS IN MODERN BANK PLANNING

By Aaron C. Alexander, Consultant Architect



Old arrangement piles crowd behind entrance

Crowds are the main reason behind changed bank plans. People are coming into banks who never used to come before; and bankers are doing all they can to bring these new people in. The newer bank services are designed to serve everyday needs. The bank of today, like the store of today, thrives on a greatly increased number of transactions of decreased unit value. Gone is the day when a big-city bank might confine itself to depositors able to carry a thousand-dollar minimum, and when a customer who had an appointment with a vice-president went out first to buy a new hat. To the usual Paying and Receiving, Loan and Discount, Securities and Notes and Interest Departments, the new age has added such services as War Bonds, Special Checking Accounts, Payrolls, greatly augmented Mortgage Departments, Personal Loans, and even Insurance.

New Locations

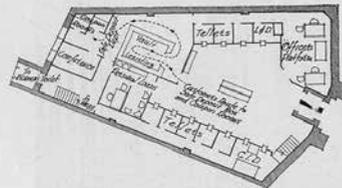
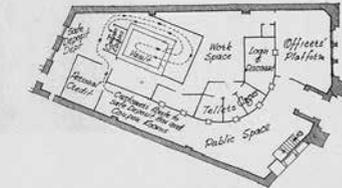
The new services have in many instances encouraged the choice of new locations for banks or branches. Plots are sought which are close to good transport and parking facilities, and a point is often made of situating close to institutions offering mass employment. A large store or factory can create not only a profitable payroll department but also a large personal savings and personal loan business.

The minimal list of facilities for a small bank includes:

Public space	Storage vault
Tellers' wickets	Coupon rooms
Bank work space	Men's toilets
Vault	Women's toilets
Officers' platform	Furnace room
Directors' Room	Janitor

The facilities mentioned in the second column can well be placed in the basement.

In many existing banks occupying corner situations, the counter screen and work space have been placed along



All plans on these two pages show remodeling of branches of National City Bank of New York, by the author. This Ridge-wood branch was changed to give the public far more space, keep it out of bank work areas, and vastly simplify safe-deposit procedure, as shown in dotted lines. One of very few instances with vault initially well placed

the side street, for the sake of daylight. This was done before artificial illumination had reached its present efficiency and dependability. Today the work space should never be on the street side, where windows permit questionable characters on the street to make a leisurely study of the bank's way of working. This kind of space along windows should be public space—then the windows can be increased in size and the public activity inside made into an attraction from the street, drawing more business. Speaking of safety, another precaution should be taken: whenever possible, there should be only a single front entrance, and no rear door opening to an alley.

Basic Dimensions

A small bank can be built on a lot of 20-ft. frontage. If there is no safe-deposit vault (and this is the only department that does not look to a postwar increase) then by proper handling a complete bank can be installed on a single floor in quarters with 25-ft. frontage and 125-ft. depth. At Sutton Place, New York, the author installed a

FIGURA 29. PÁGINA DEL NÚMERO DE ARCHITECTURAL RECORD DEDICADO A LA ARQUITECTURA BANCARIA. EN LOS GRÁFICOS PUEDE VERSE LA TRANSFORMACIÓN EN LA DISPOSICIÓN DE UN BANCO, DE OFICINAS CENTRALIZADAS A OFICINAS UBICADAS EN EL PERÍMETRO DEL EDIFICIO. ARCHITECTURAL RECORD, MARZO DE 1945.

composición. Hay evidencia que muestra que su decisión también fue tomada en función de la *modernidad* de la respuesta y, paradójicamente, recurría a la arquitectura norteamericana.

En marzo de 1945, cuando Aroztegui aún se encontraba en Illinois, apareció un número de *Architectural Record* dedicado a la arquitectura bancaria. Por los vínculos personales que tenía con la dirección de la revista,¹³ es muy probable que Aroztegui poseyera este número y que lo haya consultado una vez que comenzó a trabajar para el concurso de la CNAD. En la revista había una serie de artículos dedicados a las nuevas funciones de los bancos, el necesario acercamiento con su público y la ampliación de la cartera de clientes. La apuesta era la integración financiera de la clase trabajadora, lo que requería una reinención de la distribución funcional del edificio. La relación entre espacio para el público y espacio exclusivamente de oficina debía ser trastocada radicalmente.

Los «viejos» bancos presentaban generalmente un gran hall ocupado en su médula por un enorme mostrador, mientras el público se colocaba en la «periferia», sobre los costados de las fachadas, en espacios que no eran mucho más que pasillos anchos. A los ojos de los arquitectos que escribieron en ese número de la revista norteamericana, este esquema estaba perimido. Lo «novedoso» era entonces colocar al público en el centro del espacio y las oficinas en la periferia, y aumentar la proporción de oficinas dedicadas al trato personalizado.

Este es exactamente el planteo que realizó Aroztegui para el concurso de 1946 y que mantuvo en 1957. El arquitecto Daniel Bonti, estrecho colaborador de Aroztegui en los años cincuenta y sesenta, señalaba este aspecto:

[L]a distribución funcional de los bancos suele adoptar dos modalidades: el público dispuesto en torno a las oficinas, como ocurre en la sede del Banco República en Ciudad Vieja, o el público situado en el centro y el

13 Aparece en algunas notas enviadas al Consejo de la Facultad de Arquitectura. Aroztegui y la revista habían llegado a un supuesto acuerdo para publicar un monográfico sobre Uruguay, algo que finalmente nunca sucedió. СДИ-ІНА.

banco rodeando en la periferia, solución adoptada en el Banco Hipotecario viejo. En la sucursal 19 de Junio [nombre actual de la CNAD] se adoptó esta última. (Bonti, 2014, p. 95)

Pero además de optar por dos soluciones probadas,¹⁴ como sugiere Bonti, el partido elegido, a la luz de los contenidos de la revista, evidenciaba una voluntad de modernizar la estructura funcional bancaria y, por tanto, de situar al edificio en la vanguardia. En este sentido, la planta exhibía la voluntad *moderna*, también evidente en otros concursantes, de buscar la continuidad espacial, antes que la compartimentación que exigía la *marche* académica, con sus transiciones, antecámaras y *pochés*.¹⁵

El cambio afectaba también la concepción de las propias oficinas. Iñaki Ábalos y Juan Herreros estudian en *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea* (2000) lo que entienden como un cambio de paradigma en la organización del espacio de trabajo de las oficinas en la posguerra. De la oficina taylorizada, de planta libre pero con puestos de trabajo contiguos, alineados y estables en el tiempo, se pasaba a la *oficina abierta*:

La rigidez de la oficina taylorista dio lugar a una progresiva argumentación a favor de un estilo empresarial menos jerárquico, más fluido y participativo, que comienza a cristalizar en los años previos a la Segunda Guerra Mundial [...] Esta revisión afecta al tiempo a tres niveles distintos: la valoración de los aspectos subjetivos de la personalidad, la organización operativa del trabajo y su manifestación arquitectónica, las transformaciones técnicas y tipológicas.

Ejemplo excepcional y prematuro de esta nueva sensibilidad hacia el espacio de trabajo es sin duda la construcción del Johnson Wax Building,

14 De hecho, la idea de colocar el público en el centro está en el origen mismo de la institución bancaria: en los *pallazzi* y las *loggie* italianas (Tedeschi. 1968, pp. 23-28).

15 Comentario que realiza Claudia Shmidt en su estudio sobre la obra de Alejandro Bustillo (Shmidt, 2007, p. 452).

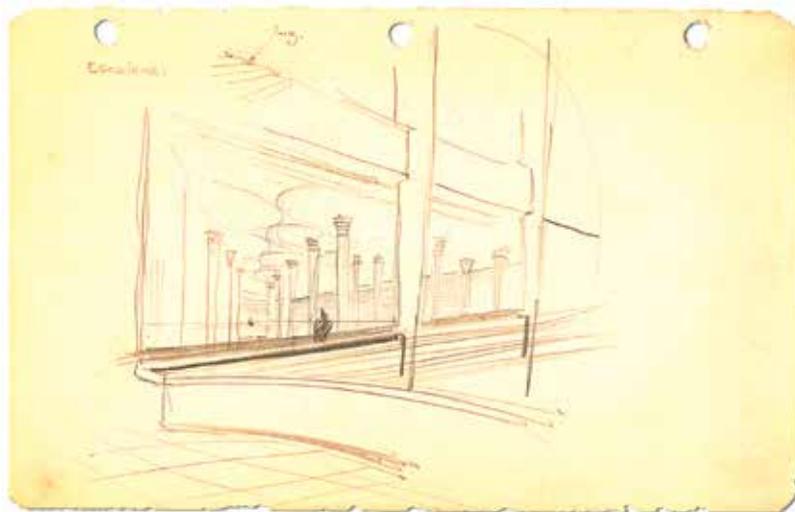


FIGURA 30. EDIFICIO JOHNSON WAX DE WRIGHT. RACINE, CROQUIS DE AROZTEGUI FECHADO EL 22 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

de Frank Lloyd Wright (Racine, Wisconsin, 1939) [...] En este edificio, Wright [introduce] uno de los temas esenciales de investigación en las dos décadas siguientes: la sala de operaciones de gran profundidad, sin ninguna sectorización entre empleados. (p. 185)

Como revelan sus croquis,¹⁶ Aroztegui estudió atentamente el edificio Johnson Wax y profesó en general una simpatía por la obra de Wright que luego se trasladó a Uruguay. Sin embargo, el partido elegido por el arquitecto uruguayo era opuesto al del edificio de Racine: eliminaba el gran espacio central de trabajo en favor del público. Por otra parte, su propuesta para la Elementary School evidencia que estuvo en contacto

16 Véase en el siguiente apartado «Aroztegui y la experiencia americana». Lo mismo vale para el proyecto de su Elementary School.

con las nuevas corrientes de pensamiento en Estados Unidos y por ello podemos suponer que estaba al tanto de las teorías desarrolladas sobre las relaciones humanas y la motivación del personal que provenían del psicoanálisis y las ciencias sociales.

El programa del edificio, elaborado por los técnicos del BROU, era, sin embargo, de una gran rigidez y complejidad. Incluso tomando solo la CNAD propiamente dicha, las interdependencias entre oficinas y los requerimientos espaciales para cada una estaban perfectamente definidos y no daban lugar a experimentos de los concursantes. La división entre las distintas secciones generaba naturalmente una compartimentación que podía llevar a la eliminación de los grandes espacios centralizados de oficinas. Estos, si bien podían ser una novedad en el ámbito de las oficinas puras, no lo eran tanto en la arquitectura bancaria. En realidad, la «novedad» de la propuesta en la Johnson Wax estribaba en la disposición «libre» del mobiliario y el entorno de «naturaleza artificial» creado por la arquitectura, que de algún modo contemplaba las necesidades subjetivas de los empleados (Ábalos y Herreros, 2000, p. 185).

En este sentido, y a pesar de la mala calidad de sus reproducciones, se pueden analizar las plantas del proyecto de Aroztegui. Se observa rápidamente en ellas la importancia del confort visual y lumínico, tanto para funcionarios como para el público, que en esencia compartían el mismo espacio. Por ejemplo, las oficinas de la sección Clases Pasivas, en la planta principal, se retiraban de la fachada para dar lugar a una doble altura en ambos laterales y permitir la entrada de luz directa en el subsuelo (nivel Guayabos), donde se ubicaba el Departamento de Operaciones sobre Sueldos, Jubilaciones y Pensiones. Estas últimas oficinas ocupan buena parte de la planta, pero no ofrecen ninguna compartimentación, como tampoco lo hacen las secciones de los niveles superiores. El mobiliario dibujado recién aparece en 1957, y en él se ve claramente la disposición de *oficinas abiertas* (véase la figura 75). Los gráficos de 1946 solo permiten hacer conjeturas, pero su disposición perimetral y el necesario contacto con el público parecen deshabilitar la posibilidad de una rígida *oficina taylorista*.

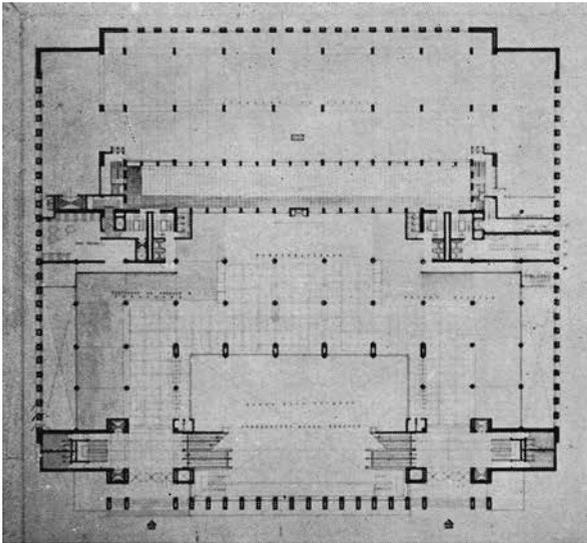


FIGURA 31. AROZTEGUI. CNAD (CONCURSO 1946). PLANTA NIVEL 18 DE JULIO. CNAD: ACCESO Y CLASES PASIVAS. ACCESOS AL CLUB Y LA CLÍNICA. DPP: DEPÓSITOS. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

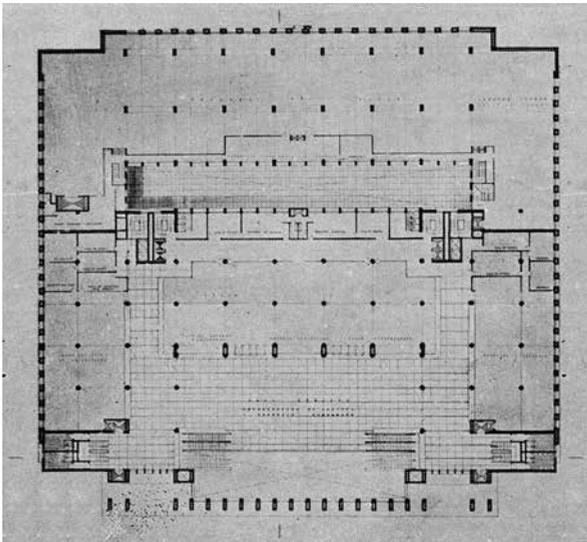


FIGURA 32. PLANTA NIVEL GUAYABOS (SUBSUELO 18 DE JULIO). CNAD: DEPARTAMENTO DE OPERACIONES SOBRE SUELDOS, JUBILACIONES Y PENSIONES. DPP: ACCESO, HALL Y OFICINAS. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

FIGURA 33. PLANTA PRIMER PISO. CNAD: DEPARTAMENTO DE CRÉDITO Y OPERACIONES BANCARIAS. DPP: DEPÓSITO DE ROPA. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

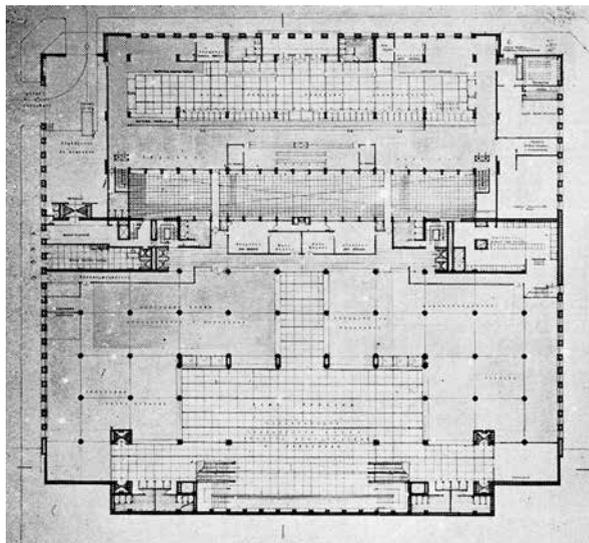
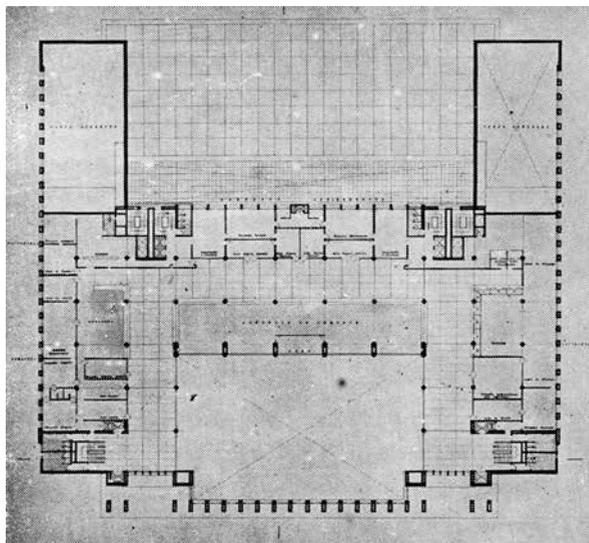


FIGURA 34. PLANTA SEGUNDO PISO. CNAD: GERENCIA, SUBGERENCIAS, JURÍDICA, TESORERÍA, CONTADURÍA. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.



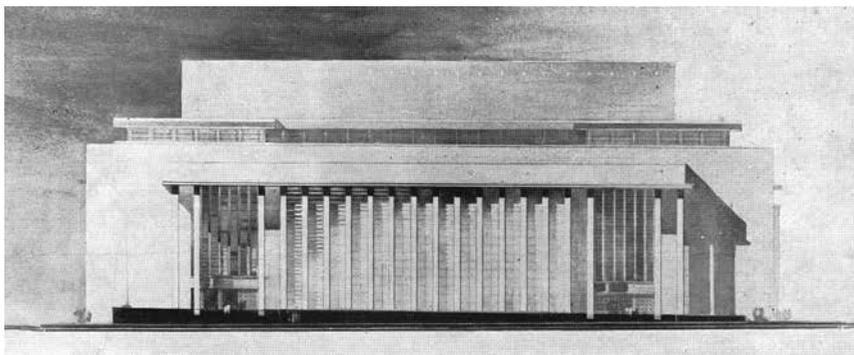


FIGURA 35. FACHADA PRINCIPAL. EN *ARQUITECTURA* (SAU) N.º 217, 1947.

El vínculo de Aroztegui con los Estados Unidos —señalado mediante el ejemplo de la Johnson Wax, su lazo con *Architectural Record* y en general con las tendencias de opinión en el país del norte— fue muy fuerte y explica en buena medida la propuesta para la CNAD. Por ello es necesario repasar su experiencia estadounidense entre los años 1943 y 1945.

Aroztegui y la experiencia en Estados Unidos

El gran premio de 1941

En la Facultad de Arquitectura, Aroztegui perteneció a la última generación que tuvo a Carré como docente de proyecto. El fallecimiento del profesor galo, en 1941, coincidió con el final de su carrera y con su presentación al Gran Premio, la razón de su beca y estaba en los Estados Unidos.

La creación del Gran Premio, en 1917, fue uno de los mayores eventos en la formación y tradición *beaux-arts*. En su versión uruguaya, se trataba de un concurso de anteproyectos entre jóvenes recién egresados, quienes se presentaban al certamen individualmente y en forma voluntaria. Al igual que en su modalidad original, el ganador obtenía como premio un viaje de estudios

cuyo destino principal era el continente europeo, donde debía cumplir con actividades escolares y proveer información útil a la Facultad.

En 1941 se realizó la novena edición del Gran Premio, a la que se presentaron Eduardo Risso Villegas, Ildefonso Aroztegui y Mario Payssé, quien había sido derrotado por Guillermo Jones Odriozola en 1939. La primera prueba fue un esquicio de doce horas con el tema «Un faro», en la que solamente participó Aroztegui, ya que Risso y Payssé estaban exonerados.¹⁷ El tribunal¹⁸ decidió admitir el trabajo de Aroztegui y pasar a la segunda instancia, un esquicio de veinticuatro horas con el tema «Un centro fabril y artístico». A la prueba final, «Un Instituto Mundial de Geografía Humana», solamente pasaron Aroztegui y Payssé. Finalmente, el tribunal decidió:

[N]o obstante evidenciar deficiencias en la satisfacción de ciertas exigencias del programa, particularmente en lo que se refiere a la capacidad de los edificios destinados para hoteles y en las dimensiones indicadas para las viviendas aisladas, considera que el proyecto formulado por el concursante Arquitecto Don Ildefonso Aroztegui es cualitativamente superior al formulado por el concursante Arquitecto Don Mario Payssé Reyes, porque se realiza sobre un mejor concepto de unidad y simplicidad monumentales en la composición de las masas arquitectónicas, y sobre una acertada y armónica organización de los espacios viarios y enjardinados, alcanzando a causa de ello una mejor composición de conjunto, racional, clara y bella.¹⁹

17 Payssé por haber pasado a la segunda prueba del Gran Premio de 1939; Risso por tener una escolaridad mayor de ocho puntos. Aroztegui no llegaba a ese promedio, si bien estaba cerca, y por lo tanto debía realizar la primera prueba eliminatoria.

18 El tribunal estaba compuesto por el decano de la Facultad, Daniel Rocco, y los profesores arquitectos Julio Vilamajó, Rafael Ruano, Rodolfo Vigouroux, Leopoldo Agorio, Emilio Conforte y Raúl Lerena Acevedo. Los dos últimos faltaron a la evaluación final. En las actas de las primeras dos pruebas aparecen también conformando el tribunal los profesores arquitectos Mauricio Cravotto y Alberto Muñoz del Campo, que luego fueron jurados en la CNAD.

19 Acta de la Facultad de Arquitectura del 7 de enero de 1942. CDI-IHA.



FIGURA 36. AROZTEGUI (IZQUIERDA) RECIBIENDO EL GRAN PREMIO DE 1941. EN LA PARED SE PUEDE VER SU PROYECTO EN UNA ISLA, CON LOS MORROS CARIOCAS DE FONDO. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

El programa, «Un Instituto Mundial de Geografía Humana», aparece redactado y firmado en el acta por Mauricio Cravotto (Cravotto, 1941). En términos generales, continuaba la tendencia inicialmente trazada para este tipo de ejercicios: un planteo en extremo ambicioso, tanto desde el punto de vista arquitectónico como social, y una ubicación imprecisa. En este caso, el proyecto debía situarse «en una isla del continente sudamericano, vecina a la costa, cerca de un puerto de una ciudad importante». Para Cravotto, la elección de Sudamérica se fundamentaba en el «destino pacificador» y el porvenir cultural, en un mundo atravesado por una guerra devastadora. Son importantes las palabras de Cravotto para comprender el carácter que debía tener un proyecto ganador:

Este Instituto Mundial sería un lugar de peregrinación maravilloso para todos los seres de todas las regiones del mundo, los inflamaría de

fraternidad, y determinaría el resurgimiento de las caravanas de peregrinos por una fe humana de grandioso destino. (Cravotto, 1941)

Parece evidente la intención de refundar la cultura universal en un paraje ideal y a través de la arquitectura, con un programa dedicado a una ciencia humana comprensiva como lo era entonces la geografía humana. Así, no sorprende la elección del proyecto de Aroztegui, que proponía una «acrópolis» situada en una isla imaginaria en la bahía de Río de Janeiro. En un artículo periodístico, publicado con motivo de una conferencia dictada por Aroztegui en 1942, se afirmaba:

[...] el disertante manifestó que la Geografía Humana estudia al hombre y sus hechos, en toda la superficie habitable del planeta, y que, de su estudio, surgía claramente, un pacto entre el hombre y el medio, dando aquel su trabajo y su inteligencia, y este, la fuerza y la materia. Pero agregó que, como en síntesis, la naturaleza aparece como algo inmutable, en comparación con la vida humana, había sido, precisamente, la de exaltar la naturaleza la idea dominante de su composición. [...] Y, como a ese Instituto habrían de llegar hombres de todas las latitudes, se hizo necesario buscar un contraste que emocionara al módulo psíquico universal. [...] puesto que al parecer, era común que todos los hombres del planeta ubicados en un espacio cerrado y profundo, sin panoramas, sienten congoja, y, en cambio, en alturas con amplios y lejanos horizontes experimentan alegría y espíritu de empresa, se había consagrado a lograr ese contraste de espacios. (Conferencias, 1942)

Como se observa en los gráficos, reproducidos en los *Anales de la Facultad de Arquitectura* y en la revista *CEDA*, el contraste entre la naturaleza escarpada de los morros y la geometría de los volúmenes arquitectónicos se presenta como un drama que incluye el ascenso desde las zonas bajas de la isla hasta el emplazamiento en altura del edificio del Instituto de Geografía Humana. Como era común en este tipo de proyectos, la composición plani-

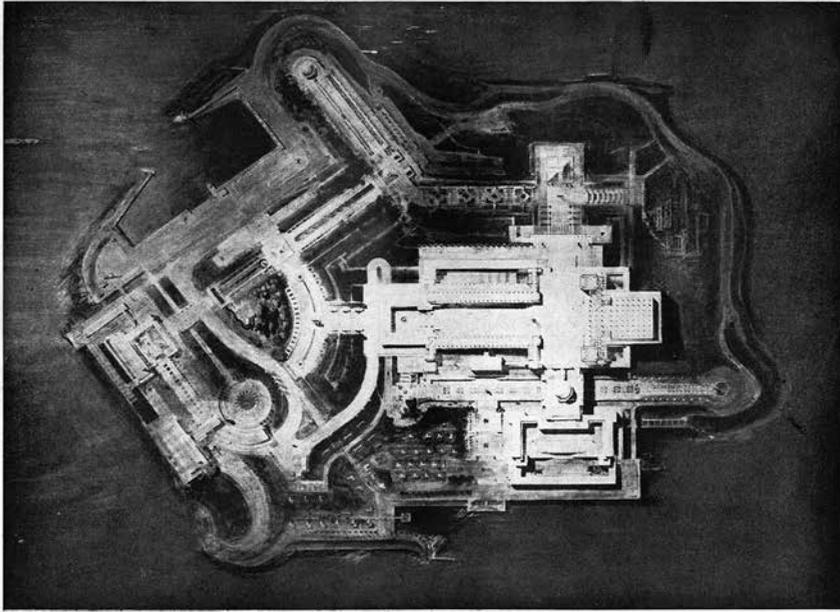


FIGURA 37. AROZTEGUI. UN INSTITUTO MUNDIAL DE GEOGRAFÍA HUMANA. GRAN PREMIO DE 1941. PLANTA DEL CONJUNTO. EN ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA N.º 4.

métrica se organiza según ejes perpendiculares, con la excepción de un eje diagonal que impone una tensión al conjunto. Estos ejes ordenadores suponen la sucesión de espacios e impresiones visuales, lo que en la tradición de bellas artes implicaba hablar de *marche* (marcha) y *tableaux* (cuadro), características fundamentales de cualquier proyecto sobresaliente.

En el proyecto de Payssé, la disposición volumétrica genera un alzado donde la representación de una «acrópolis», que era el núcleo de la idea de Aroztegui, no es tan evidente, como tampoco lo es el contraste entre lo natural y lo artificial. En ambos casos, el edificio del Instituto se resuelve como un volumen monumental y simétrico, mientras el resto de las edificaciones —biblioteca, fototeca, museo, galería de exposiciones— se dispone con mayor libertad y en lenguaje *moderno*.



FIGURA 38. AROZTEGUI. UN INSTITUTO MUNDIAL DE GEOGRAFÍA HUMANA. GRAN PREMIO DE 1941. PERSPECTIVA. EN ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA N.º 4.

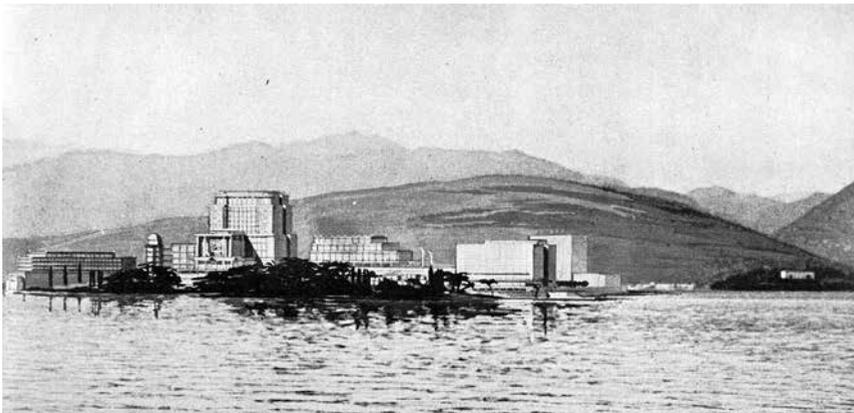


FIGURA 39. MARIO PAYSSÉ. UN INSTITUTO MUNDIAL DE GEOGRAFÍA HUMANA. GRAN PREMIO DE 1941, SEGUNDO LUGAR. PERSPECTIVA. EN ANALES DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA N.º 4.

El programa exigía también la presencia de un parque-museo didáctico que contuviera núcleos representativos de cinco culturas, expresadas en ejemplos de arquitectura y jardines. Aroztegui propuso las culturas romana, maya, árabe, japonesa y «actual», esta última representada no por templos o jardines sino por la vivienda. Su proyecto proponía, en sintonía con las bases del concurso, una simbiosis del ser humano con su entorno: la lucha de la técnica con la naturaleza, tan característica de la modernidad, podía superarse a partir de un acuerdo en el que lo artificial y lo natural se fundían sin perder su individualidad.

Viajes e impresiones²⁰

En setiembre de 1943, luego de más de un año de espera, Aroztegui obtuvo su ansiada beca para estudiar en los Estados Unidos de América.²¹ En el momento de recibir la noticia se encontraba en México, donde vivió tres meses. Se trasladó entonces a la que fue su residencia hasta mediados de 1945: el campus de la Universidad de Illinois, localizado en Urbana, pequeña ciudad al sur de Chicago. Durante su estancia, Aroztegui tomó clases de proyecto y de historia de la arquitectura en Estados Unidos, y obtuvo finalmente el título de *Master of Science*. Además, participó en varios concursos universitarios de nivel nacional, trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros y realizó una serie de viajes por el interior del país.

Como se vio, el Gran Premio en Uruguay tenía como motivo un viaje al extranjero, cuya finalidad era la formación y la creación de material académico de interés local por el joven arquitecto vencedor del concurso. El destino

20 Una primera versión de este apartado se publicó en *Vitruvia* n.º 1, IHA, octubre de 2014, con el título «Caminos de aprendizaje. Ildelfonso Aroztegui en los Estados Unidos de América». Fue posteriormente publicada, en forma simplificada, en Medero, Cesio y Salmentón, 2014.

21 La beca fue gestionada personalmente por el arquitecto. El Gran Premio significaba un monto de dinero para viajar, no necesariamente una beca de estudios.

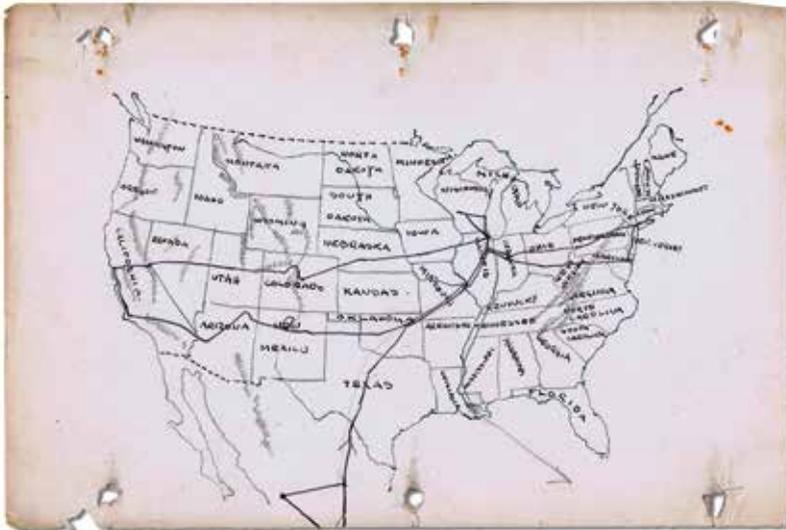


FIGURA 40. MAPA DE ESTADOS UNIDOS REALIZADO POR AROZTEGUI, DONDE SE MARCAN LAS RUTAS QUE TRANSITÓ. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

estaba virtualmente prefijado: Europa. Sin embargo, en el contexto del conflicto mundial, ya en la edición de 1939 se había propuesto el viaje por «las Américas». Pocos años después, Aroztegui manifestó la misma aspiración, aunque desde un principio estaba clara su voluntad de obtener una beca de estudio específicamente en Estados Unidos.

El viaje comenzó a mediados de 1943, en una gira de breves visitas a las ciudades de Santiago, Lima, Quito, Panamá y Guatemala. En una nota enviada al decano de la Facultad de Arquitectura, Aroztegui se refería a Guatemala en estos términos:

Este país no tiene valores arquitectónicos pues en un terremoto fue destruida su antigua capital que todavía muestra vestigios de la obra religiosa. Su aspecto más atrayente es la primitiva vida desarrollada por auténticos indios, que son el alma de la producción de ese país. La nueva

capital encanta por su limpieza y por su orden. Desde esta ciudad hicimos el viaje en bus hasta la frontera de México cruzando por maravillosas regiones, selvas tropicales y enormes ingenios de azúcar y café. Desde Tapachula volamos de nuevo hasta la capital de México (México DF). (Aroztegui, 1943)

Desde un principio, Aroztegui evidenció un interés casi excluyente por los «valores arquitectónicos», aunque en esta ocasión no se privó de comentar las «maravillosas regiones» que atravesó. En sus notas, asimismo, demuestra una concepción cultural del mundo sustentada en las «grandes civilizaciones» del pasado y el presente y en los valores de «evolución», «desarrollo» y «autenticidad».²² Guatemala ya no tenía prácticamente arquitectura que reflejara el mundo cultural de su antigua civilización, pero aún retenía la autenticidad de su primitivo modo de vida.

De igual manera, el arquitecto elogiaba los pueblos de «sabor colonial» de México, pero criticaba las casas de los nuevos barrios residenciales de su ciudad capital:

Son interesantísimos los pueblos que conservan su sabor colonial y sobretodo [sic] lo típico y peculiar de cada uno —sus costumbres, sus vestidos y su producción—. Esto es la mayor atracción que se le brinda al creciente turismo americano. [...] Lo realmente admirable es la obra Azteca y Tolteca para lo cual dedicaré mi mayor tiempo en mi informe. Este será enfocado a México, no como un museo muerto de formas de arq. [sic] sino como algo vivo y palpitante, para lo cual trataré de mostrar su clima, su naturaleza prodigiosa, sus gentes, sus costumbres y su historia. [...]

22 Por ejemplo, en el informe *Evolución de la Arquitectura de los Estados Unidos de América. Primera parte* (Aroztegui, 1944b).

El desarrollo contemporáneo y moderno de la ciudad de México la ha dotado de espléndidas avenidas [...] y le ha agregado nuevos barrios residenciales. Estos presentan residencias inspiradas en la obra Colonial, pero que por imposición de sus propietarios, gentes sin cultura pero con dinero a consecuencia de oportunismo en la revolución, carecen de un verdadero sentido de composición y eclecticismo en la selección de los detalles. Resultan edificios charros que muestran palpablemente la psicología de quienes los habitan. (Aroztegui, 1943)

Estados Unidos era también entendido como una «civilización», en ese caso pujante, moderna, y cuyo modesto pasado dejaba de serlo precisamente por esto. En todo caso, pertenecía y era un máximo exponente de la «civilización mundial» transformada por la industria y su revolución en todos los órdenes de la vida. El máximo producto arquitectónico de la cultura estadounidense moderna era, en este sentido, el rascacielos, según Aroztegui, «lo más original que ha producido la arquitectura desde las catedrales góticas»²³ (Aroztegui, 1945).

El viaje entre México D.F. y Urbana fue hecho en autobús. Aroztegui visitó entonces las ciudades de San Antonio, Austin, Waco, Dallas, Tulsa, Saint Louis, en los estados de Texas, Oklahoma y Missouri. Este trayecto de más de tres mil kilómetros fue un anticipo de sus posteriores viajes por el interior del país, realizados al año siguiente.

En algunos de estos viajes llevó una libreta de croquis en la cual registró las arquitecturas que le interesaban. La libreta, que su familia conserva, posee también apuntes de clase, esquemas constructivos o de disposiciones en planta e incluso un mapa con el trayecto de los viajes realizados. Como complemento de la información de la libreta, la transcripción de una conferencia brindada poco tiempo después del regreso del viaje y las notas que Aroztegui envió al decano y al Consejo de la Facultad de Arquitectura muestran un pa-

23 La comparación de los rascacielos con las catedrales fue una idea muy extendida en las primeras décadas del siglo xx.

norama general de los intereses del arquitecto y las vicisitudes vividas durante su estadía en Estados Unidos.

De tapa y contratapa negra, anillos metálicos para encuadernar y folios de 24 × 15 centímetros, opacos y de color amarillento, la libreta fue comprada en Estados Unidos y acompañó a Aroztegui durante 1943-1944. En ella se pueden distinguir:

- Apuntes del curso de historia de la arquitectura de Estados Unidos. Solo uno de los folios está fechado y corresponde a la primera lección, tomada el 19 de octubre de 1943. Es probable que el resto de los apuntes corresponda a clases tomadas durante ese año.
- Cuarenta y ocho croquis correspondientes a un viaje realizado por Illinois y Wisconsin entre el 21 de junio y el 30 de junio de 1944.
- Nueve croquis del viaje hacia y desde Los Ángeles, efectuado entre julio y setiembre de 1944.
- Apuntes propios, estudios en planta y alzado de un edificio (no se ha podido determinar si es un proyecto propio o un edificio existente) y un mapa con las rutas transitadas en los viajes por Estados Unidos.

En el mapa realizado por Aroztegui con las rutas de viaje se puede observar, además de los recorridos ya señalados (México D.F.-Urbana; Illinois y Wisconsin; Urbana-Los Ángeles-Urbana), el viaje hacia la costa este con destino en Nueva York. Todos ellos conformaron circuitos, de modo que Aroztegui no emprendía el retorno por el mismo camino. Este hecho significó el conocimiento directo de numerosos estados y ciudades. Por mencionar solo los primeros: Texas, Oklahoma, Missouri e Illinois (viaje de entrada), Wisconsin (viaje de junio de 1944), Iowa, Nebraska, Colorado, Utah, Nevada, California, Arizona y Nuevo México, repitiendo Oklahoma y Missouri (viaje al oeste), Indiana, Ohio, Pennsylvania, Nueva York, Connecticut, New Jersey, Delaware, Maryland, Virginia y West Virginia (viaje al este).

El viaje por Illinois-Wisconsin tuvo como motivo aparente conocer la obra de Frank Lloyd Wright y otros exponentes del «estilo de la pradera».

La mayoría de los croquis son perspectivas acabadas de edificios más o menos reconocidos. El viaje al oeste fue financiado por una beca del Departamento de Estado, lo que muestra la alta estima que Aroztegui se ganó rápidamente a partir de su triunfo en los concursos interuniversitarios. Allí estuvo dedicado a estudiar la arquitectura contemporánea y el estilo «californiano», así como los sistemas educativos de las escuelas de arquitectura del oeste. También en este caso, el registro incluye perspectivas de edificios concretos. No se conservaron dibujos de su viaje a Nueva York, motivado por su participación televisiva en Schenectady, aunque sí comentarios en sus conferencias.

Según José María de Lapuerta, «una característica constante de los dibujos de viaje de arquitecto [es] no dibujar, no «fijar» sino aquello relacionado con las propias inquietudes arquitectónicas» (De Lapuerta, 1997, p. 55). Tal aseveración puede comprobarse en el caso de Aroztegui, cuyos intereses nunca se alejaban de la disciplina, o al menos así lo demuestra la información que nos brindan las fuentes. Ciertamente, tanto las notas al Consejo como las conferencias estaban destinadas a un público especializado, pero llama la atención que la libreta no incluya observaciones o dibujos relativos a otras posibles inclinaciones o atractivos. Es como si ante la inmensidad del paisaje natural y humano del extenso país el arquitecto se refugiara en la seguridad que le brindaba la arquitectura. Aroztegui registró únicamente edificios individuales considerados sin su contexto físico inmediato. Si el fin de los bocetos de viaje es adueñarse de lo que se ve (De Lapuerta, p. 54), está claro que el objetivo de Aroztegui era representar arquitecturas para apoderarse de sus formas y también, como se verá, de sus texturas.

A pesar de la importancia que el arquitecto daba a los edificios modernos, y de su rechazo al historicismo decimonónico, actitud por otra parte muy usual en su época, los edificios que plasmó en sus croquis responden a diversas tendencias arquitectónicas. También llaman la atención algunas ausencias. Por ejemplo, no hay dibujos de rascacielos, a pesar del lugar de privilegio que él mismo les asignó en la conferencia dictada ya en Montevideo. Sí hay registro de algunos edificios en altura, pero que en 1944 no podían considerarse equivalentes del Empire State o el Chrysler Building. Ciertamen-

te, Chicago no contaba con ejemplares del tamaño de los edificios citados y los croquis de Nueva York, si existieron, se han perdido. Sin embargo, no existen tampoco registros de edificios de la *Second City*, como el Tribune Tower, el edificio Palmolive o el de la Bolsa de Valores, todos ellos con más de 150 metros de altura.

Tampoco hay registros de la obra de Mies van der Rohe, y esto no ocurre solo en los croquis, sino también en los informes y en las conferencias. Aunque este hecho hoy resulta llamativo, debe considerarse la exigua cantidad de obras construidas por Mies en Estados Unidos durante sus primeros años de estadía. También se debe considerar, en estrecha relación con lo anterior, la ausencia de un relato histórico-crítico que en aquel momento adjudicara al arquitecto alemán el rol de *maestro* indiscutido de la arquitectura moderna.²⁴

Los primeros croquis están fechados el 21 de junio de 1944 y corresponden a la gira por Illinois y Wisconsin. Se trata de la vivienda Willits de Wright, una iglesia presbiteriana en Chicago, el Patten Gymnasium de la North Western University en la ciudad de Evanston y la Crown Island School, de Eliel Saarinen, en Winnetka. Solo ellos ya demuestran que los intereses de Aroztegui son más amplios que el simple registro de arquitectura moderna. Otros documentos apuntan a que su concepto de *modernidad* es también más amplio que lo establecido por las normas del *International Style*.

De hecho, Wright permaneció en el ideario de Aroztegui como el arquitecto de avanzada en Estados Unidos, al menos en el plano de la vivienda, donde notó un extendido conservadurismo (Aroztegui, 1944b). Por otra parte, debe tenerse en cuenta que a mediados de 1944 el uruguayo ya había realizado cursos de proyecto y de historia y no sería extraño que sus intereses hubieran estado guiados por lo aprendido en ellos y la influencia de sus profesores.

24 Según Juan Pablo Bonta, «En 1948, cuando el Museo de Arte Moderno ya había exhibido la obra de Mies y Johnson ya había publicado su influyente libro, la profesión arquitectónica en su conjunto (para no mencionar a los legos) todavía no había acusado el impacto de la obra de Mies» (Bonta, 1977, p. 154). Si esto ocurría en 1948, era mucho más evidente en 1944, antes de la exposición y del lanzamiento del texto de Philip Johnson.

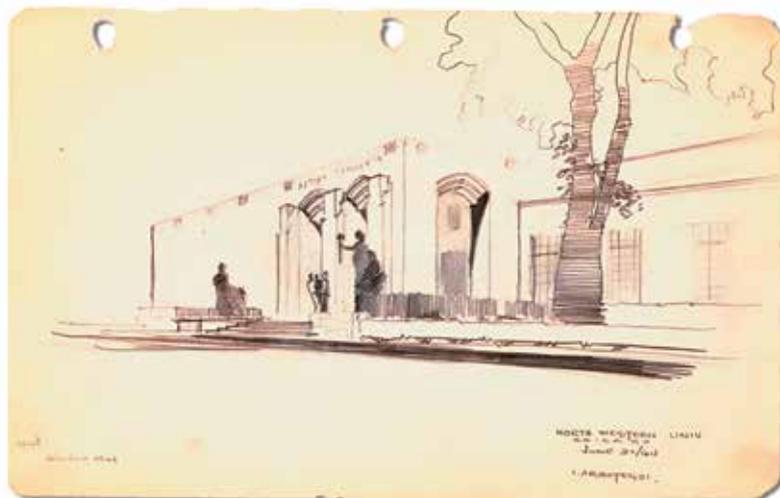


FIGURA 41. AROZTEGUI. PATTEN GYMNASIUM DE LA NORTH WESTERN UNIVERSITY EN LA CIUDAD DE EVANSTON. CROQUIS FECHADO EL 21 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

La gira por los estados norteros continuó hasta el 30 de junio. El 22 estuvo en Racine, Wisconsin, donde realizó numerosos croquis, exteriores e interiores, de la fábrica Johnson Wax. Dibujó también la casa Hardy de Wright, una vivienda anónima y la Saint Patrick Church, de estilo neogótico al igual que la presbiteriana que había registrado el día anterior. El 23 y el 24 abordó varios edificios en Milwaukee, entre ellos los apartamentos Abbottsford y la A.O. Smith Corporation de Holabird y Root, fábrica construida en 1930 y «pionera» en el uso extendido del vidrio y el aluminio. El mismo 24 visitó Waukesha y Whitefish Bay, donde dibujó algunas obras «anónimas» y una casa de la pradera, la vivienda de Thomas Asquith, proyectada por Russell Barr Williamson en 1923.

El registro vuelve el 27-28 y ubica a Aroztegui en Madison. Allí hizo el croquis de otra obra de Holabird y Root, los Forest Products Labs, de 1932, del Memorial Union Theater y de dos obras de Wright, ubicadas muy distantes en el tiempo: la relativamente reciente casa Pew (1940) y la Gilmore, de 1908.

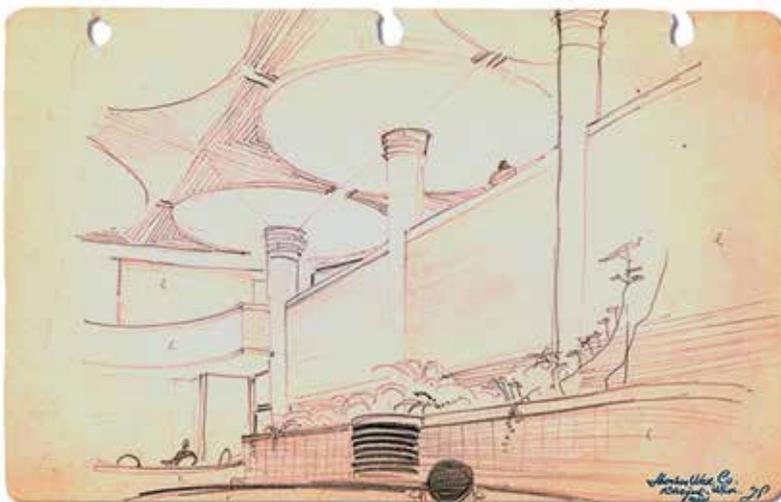


FIGURA 42. EDIFICIO JOHNSON WAX DE WRIGHT. RACINE, 22 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

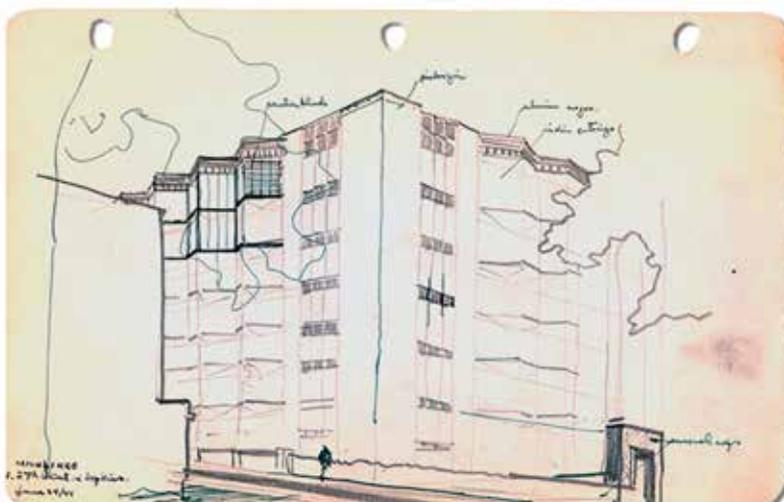


FIGURA 43. A.O. SMITH CORPORATION. RACINE, 22 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

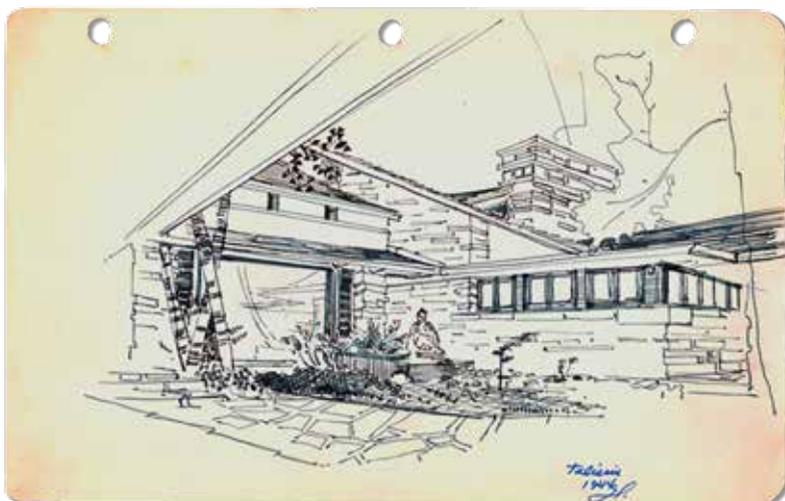


FIGURA 44. TALIESIN SPRING GREEN DE WRIGHT,
C. 27 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

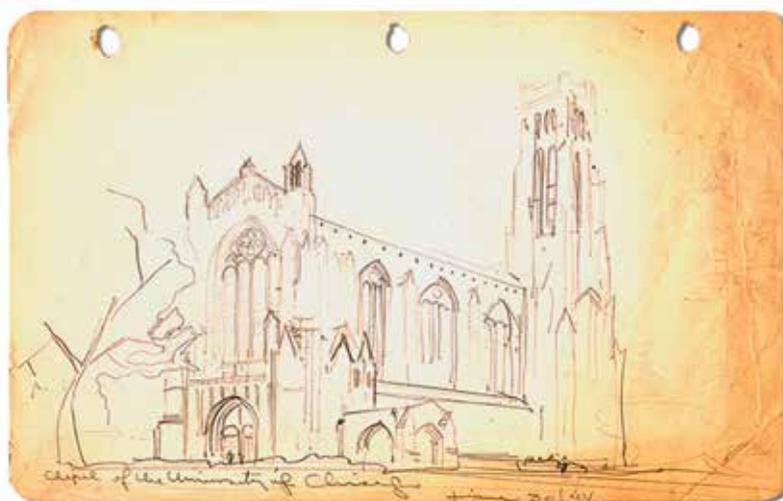


FIGURA 45. CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE CHICAGO,
30 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

Forzosamente, la visita a Taliesin Spring Green, ampliamente dibujada pero sin fecha, tuvo que realizarse en esos días. Un esquemático Unity Temple, de Oak Park, aparece fechado el 28. Los días siguientes se concentraron en la obra doméstica de Wright: Beachy, Heurtley, Roberts, Tomek, Cheney, Thomas, Robie. La única excepción es la capilla de la Universidad de Chicago. Nuevamente, una iglesia neogótica.

Entre julio y setiembre, Aroztegui viajó al oeste, hasta llegar a Los Ángeles. El extenso viaje, sin embargo, cuenta con pocos croquis. El primero, fechado el 9 de julio, es el People Saving Bank de Louis Sullivan, en Cedar Rapids, Wisconsin. El siguiente ya es de Los Ángeles, los apartamentos Landfair en Westwood, de Richard Neutra, de 1937, fechado el 24 de agosto. El resto corresponde al viaje de regreso. Es decir que solamente un croquis, de las decenas que tiene la libreta, corresponde a la gran ciudad del oeste. Sin embargo, a través del manuscrito de una de sus conferencias se sabe que la impresión que esta ciudad causó en Aroztegui fue profunda.

A diferencia de sus croquis, centrados en objetos arquitectónicos, la conferencia revela una sensibilidad hacia el paisaje urbano y las transformaciones de la «era moderna», en particular el impacto del automóvil. No obstante, esto no implica un alejamiento de los temas disciplinares, dado que en ese entonces el urbanismo era un problema claramente monopolizado por la disciplina arquitectónica.

Su descripción de Los Ángeles es amplia y señala el dinamismo de la gran ciudad:

Los Ángeles, que es la ciudad más extendida del mundo, está empezando a erigir sus rascacielos a lo largo de sus extensos bulevares y avenidas, concebidos cada uno de ellos como suficientes en sí mismos, en lo que respecta a funciones de sus habitantes o a espacios para estacionamiento. (Aroztegui, 1945)

Aroztegui señala aquí dos aspectos prácticamente inéditos en las ciudades europeas y aun estadounidenses: la concreción de una ciudad *para* el

automóvil. Casi dos millones de automóviles en una ciudad de tres millones y medio de habitantes, señala el arquitecto. Además, entrevé la aparición de una arquitectura «autónoma» con respecto a la ciudad. Esto lo llevaba a señalar a Los Ángeles como «la más moderna, en todo sentido, de aquel país [Estados Unidos]». Estas características, que llevan a la alta significación de las autopistas y a la ausencia de un «tejido» arquitectónico coherente y estable, han sido señaladas posteriormente, e incluso han generado cierta fascinación por la ciudad.

La mirada del arquitecto se detuvo en los rascacielos antes que en las viviendas unifamiliares. La ubicación dispersa de estos grandes edificios, a su vez, presentaba un aspecto bien distinto del de Nueva York, ciudad que provocó fascinación y rechazo a lo ancho del planeta, a la que Aroztegui le adjudicaba problemas de congestión vehicular derivados de la concentración de edificios en altura. Ciertamente, el caos neoyorkino podía llegar a resolverse: la fórmula, para el arquitecto uruguayo, estaba dada por el Rockefeller Center.

También Aroztegui fue consciente de otra característica de la metrópolis angelina: su exacerbación de lo efímero anclada en la lógica del capital. Comentaba al respecto en su charla:

[C]uando se iniciaba el planeamiento del nuevo Correo Central de la ciudad [...] se erigió un edificio provisorio en un predio de propiedad privada [...] Una vez que se habilitó el magnífico Post Office de hoy, el propietario, en vez de hacer lo que todos suponíamos, demolió su construcción de cinco pisos porque estudió financieramente la conveniencia de alquilar su terreno para estacionamiento de coches en lugar de alquilar el edificio. (Aroztegui, 1945)

Los croquis del viaje Los Ángeles-Urbana, siete en total, son de edificios que pertenecen a diversas ciudades. Se reconocen la iglesia metodista de Tulsa, una escuela en Taos y un esquema de las viviendas de los indios pueblo. Como ya se mencionó, el viaje al oeste fue financiado por una beca del Departamento de Estado para estudiar la arquitectura contemporánea, el

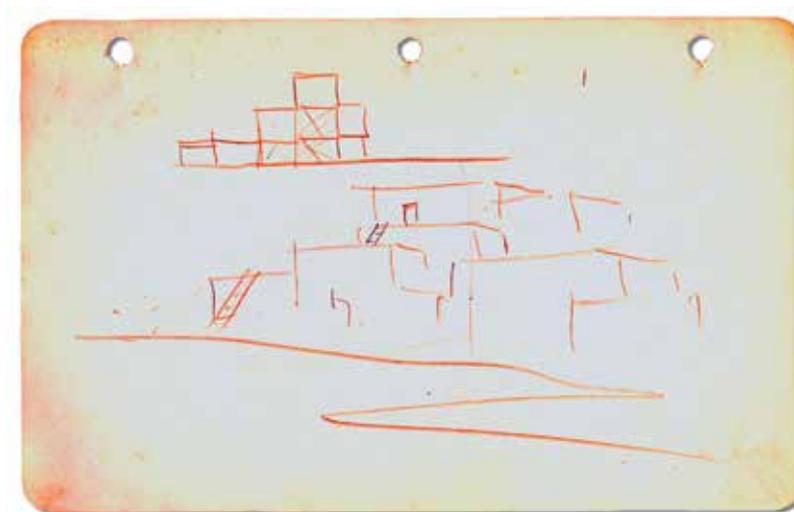


FIGURA 46. PERSPECTIVA Y ESQUEMA DEL POBLADO DE TAOS (INDIOS PUEBLO).
TAOS, 6 DE SETIEMBRE DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

estilo «californiano» y los sistemas educativos de las escuelas de arquitectura de la zona. Es probable que detrás de ello estuvieran los intereses de la propia Facultad en Uruguay. El registro de arquitectura y el de planes de estudio ya eran una tradición en los académicos que viajaban. También es probable que Rexford Newcomb, el profesor de historia de la arquitectura en Estados Unidos, haya influido en esta decisión, dadas sus inquietudes con respecto a la arquitectura precolombina e hispánica.

Los temas de la autenticidad y el carácter de una deseable arquitectura moderna, que estaban detrás del interés de Newcomb y tantos otros en las arquitecturas americanas, también preocupaban al arquitecto uruguayo. Ya se ha visto, por otra parte, que Aroztegui compartía el lenguaje de los intelectuales regionalistas de la época. Sin embargo, su interés por las arquitecturas «genuinas» de pueblos primitivos no debe confundirse con una pretensión de revivir «formas» del pasado, como deja bien claro en la conferencia brindada en 1945:

Era el final del siglo pasado, oscuro período de arte, época de «eclecticismo», que en mi concepto es sinónimo de decadencia artística. Era la etapa desafortunada de la «Batalla de los Estilos», como se le llama en la historia.

Ese eclecticismo improductivo, que fue impropio en la crónica, había de obligar a los arquitectos, a seleccionar molduras o decoraciones exteriores que fueron sí, glorias del pasado de otros pueblos, pero que entonces eran muestra de decadencia inconcebible.

Porque los griegos, romanos o galos (a quienes se miraba) o egipcios o aztecas, mayas o incas, no necesitaron de módulos ni códigos extraños para crear cada uno su propio estilo. Y cuando en el período del renacimiento del siglo xv se utilizaban formas clásicas, se manifestaba al mismo tiempo un renacimiento clásico en todas las actividades del espíritu.

Esto que acabo de mencionar ha de tener, desventurada y paradójicamente, gran actualidad en nuestro país, porque efectivamente constatamos hoy una marcada tendencia a mirar el pasado, a hacer una arquitectura «de estilo» importado. Este fenómeno, que se ha incrementado en los últimos años, especialmente en la arquitectura de vivienda, es un síntoma de regresión o incultura estética inexplicable. Demuestra, tal vez, un desconocimiento de los fenómenos que ocurren hoy en el mundo, especialmente en América toda, en el campo de la arquitectura.

Es realmente paradójico que un país como el nuestro, sin acervo arquitectónico de valía, no se dé enteramente a la búsqueda de un estilo genuino, distintivo de nuestra grandeza cultural y artística. Podría, en cierto modo, justificarse ese fenómeno si ocurriese en México, o Brasil, o Cuba, que poseen tesoros de arquitecturas del pasado. Sin embargo, mientras nosotros miramos hacia un pasado ajeno, estos países junto a Estados Unidos y a la mayoría de los pueblos de América, se encaminan triunfal y decididamente hacia la creación de una arquitectura autóctona, nueva, genuina de la civilización del mundo nuevo. (Aroztegui, 1945)

Este discurso se enmarca en la creencia en un *Zeitgeist* del «mundo nuevo» que, paradójicamente, no ha logrado su expresión en la arquitectura.

Al menos, no en Uruguay. En ello no se diferencia de las historiografías de la arquitectura moderna. La diferencia, evidente, es que Aroztegui creía que la «arquitectura de la pradera» o el uso de recursos del clasicismo podían ser parte de ese mundo nuevo, de esa «civilización universal». En todo caso, no había una búsqueda explícita de ningún tipo de regionalismo, de ninguna «identidad local», tema que en Uruguay apareció, o más bien reapareció, posteriormente.

No se conservaron croquis luego de los realizados en el retorno desde Los Ángeles. En total, contamos con cincuenta y siete. Si se observan con atención, podemos notar algunas características comunes. En primer lugar, como fue señalado, el centro es el edificio: no hay vistas topográficas ni de ciudades. En general las obras están representadas con un dibujo lineal realizado con lápiz de grafito o color. Puede observarse la seguridad del trazo, que evita la repetición de líneas, así como la velocidad de ejecución, evidente en el relleno de texturas y en la ausencia de detalles que distraigan el interés exclusivo por la obra. La elección del punto de vista, en escorzo, también es característica. El observador está siempre situado a la misma altura que el basamento de la obra, o incluso más abajo cuando el terreno lo permite. Así ocurría también en los croquis de sus propias obras, anteriores o posteriores al viaje.

Desde ya, el uso de perspectivas es algo habitual en la disciplina, pero es claro que Aroztegui otorgaba especial importancia a estas *vistas*. Las perspectivas que se conservaron de su estudio evidencian un alto grado de elaboración y probablemente oficiaran como garantía de las proporciones del edificio. Es también factible que esos dibujos tuvieran un rol importante en los primeros croquis de creación. Para De Lapuerta«, «[l]as perspectivas rápidas e intuitivas, empleadas al principio de la fase de croquis, podrían corresponder a proyectos volumétricamente expresionistas, y sobre todo a valorar los aspectos visuales y perceptivos del edificio» (De Lapuerta, 1997, p. 38).

El peso que tenía para Aroztegui el boceto en perspectiva en la creación puede medirse en la siguiente declaración, realizada en una entrevista para la prensa a finales de los años setenta:

El arquitecto, una vez que plasma en su mente el proyecto, debe poder traducirlo al dibujante, a los demás del equipo, al usuario, en una forma clara. Lo hace a través del boceto. Trazos rápidos que muestran cabalmente la idea. [...]

Se levanta, revuelve entre los rollos con planos, y trae unos pequeños trozos de papel membretados con su nombre. En uno de ellos, con fecha manuscrita (1957) hay un rapidísimo trazo, que es ni más ni menos el edificio «19 de Junio». [...]

Aquí está mi primera idea, mi primera concepción del edificio. («Arquitectura: profesión que requiere las condiciones creativas del hombre», 1978, p. 22)

Por otra parte, la valoración de los aspectos perceptivos de la arquitectura se confirma en comentarios de Aroztegui como el que sigue, realizados durante el viaje:

La obra moderna [en ciudad de México] está tomando gran incremento para el edificio colectivo y es interesante anotar el uso acertado de los materiales nobles, mármoles y piedras, que proporcionan notables ejemplos de colorido y decoración. Este aspecto, el de la aplicación del color en el exterior de los edificios, es una de las cosas que más me ha llamado la atención allí y acá en E.U. y que me hace pensar cuán tímidos somos nosotros en ese sentido. Y más me ha interesado, Sr. Rocco porque como habíamos hablado antes de mi partida, soy de la idea de que nuestra facultad carece de un plan adecuado de [composición] decorativa práctica, donde se enseñe a pensar en el material y su color más que en la calidad de la caja de pasteles o acuarelas. Lo sé por experiencia personal que salimos de arquitectos con excelentes condiciones pictóricas, pero que en el ejercicio de la profesión no tenemos otro camino exitoso que el de imitar la pálida decoración de nuestra arquitectura dominante.

Aquí en los Estados Unidos, la enseñanza de decorativa está íntimamente ligada a la de proyectos y es así que las presentaciones de los

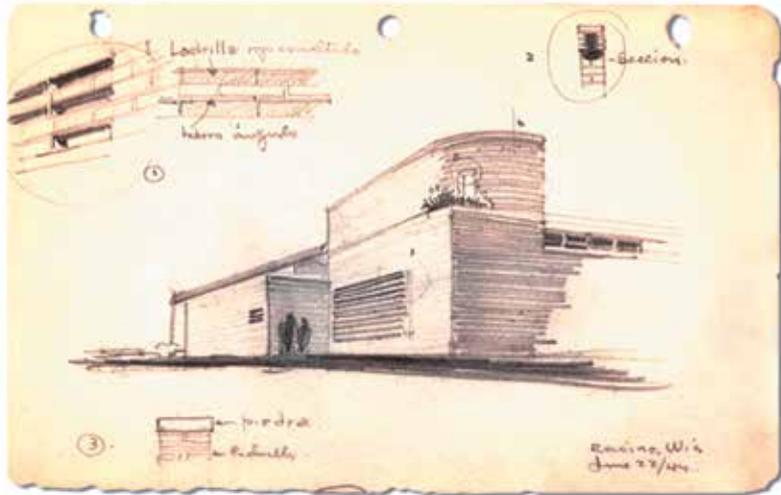


FIGURA 47. EDIFICIO DE LA JOHNSON WAX. DE WRIGHT. RACINE, 22 DE JUNIO DE 1944. ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.

trabajos muestran el colorido de las fachadas en íntima relación con los materiales que la forman. Claro está que mucho se debe a que aquí se usa muy poco o nada el revoque y por tanto la piedra, la madera, el vidrio y los materiales sintéticos constituyen, por sí solos, elementos de colorido. (Aroztegui, 1943)

La importancia asignada a los valores expresivos a través de los materiales queda explícita en numerosos croquis de la libreta, en la que Aroztegui anotaba los colores y materiales de las obras que dibujaba. En la figura 47 se puede ver un aspecto del edificio de oficinas Johnson Wax en Racine, donde Aroztegui realizó pequeños esquemas en torno del dibujo central aclarando aspectos de su materialidad. En el caso de la figura 48, un edificio sin identificar en la ciudad de Saint Louis, que corresponde al regreso de su viaje al oeste, utilizó el recurso de las flechas para indicar —casi obsesivamente— los materiales del edificio. En otros casos, como la figura 49, una vivienda reformada por Wright en Oak Park, el uso del lápiz de

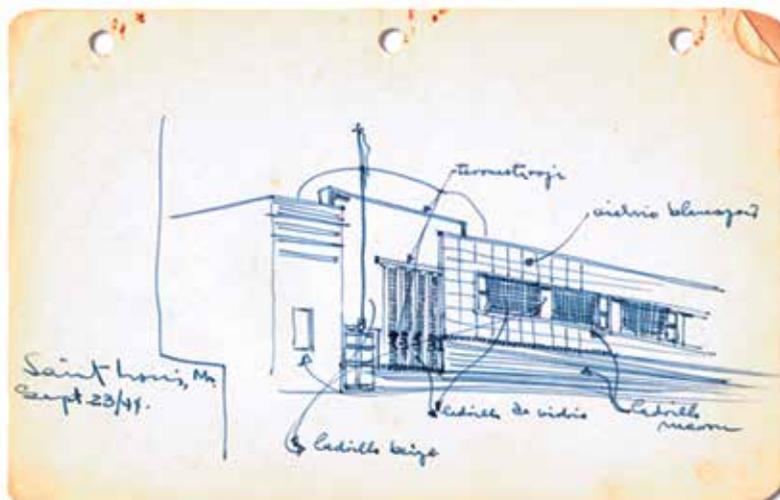


FIGURA 48. EDIFICIO EN SAINT LOUIS, 23 DE SETIEMBRE DE 1944.
ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.



FIGURA 49. CASA BEACHY DE WRIGHT (REFORMA). OAK PARK, 29 DE JUNIO DE 1944.
ARCHIVO: FAMILIA AROZTEGUI.



FIGURA 50. IZQUIERDA: AROZTEGUI. FARMACIA DEL PUEBLO. MELO, 1941. SMA-S504-012. FOTOGRAFÍA DE DANAÉ LATCHINIÁN, 2009. ARCHIVO SMA. DERECHA: AROZTEGUI. VIVIENDA TERRA MUJICA. MONTEVIDEO, 1949-1950. SMA-S507-027. FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 2009. ARCHIVO SMA.

color le permite dar una idea más o menos clara sin necesidad de recurrir a anotaciones.

La inquietud por la expresión de los materiales y el color se trasladó a Uruguay a su regreso. Las construcciones de revoque grisáceo realizadas previamente al viaje, como las viviendas Ferrari (1938), Furest (1941) y la Farmacia del Pueblo (1941), mudaron entonces su expresión. En obras como las viviendas Terra Mujica (1949-1950), Lázaro (1949-1950) y otras de clara inspiración wrightiana, los materiales cerámicos y la piedra prevalecieron sobre el revoque. No se apartaban demasiado, sin embargo, de las viviendas que contemporáneamente realizaban Luis García Pardo, Walter Pintos Risso y una cantidad de jóvenes arquitectos.

Por otra parte, los gráficos del concurso para la CNAD no son explícitos en cuanto a la expresión material. Las memorias de otros participantes que se han conservado incluían el rubro *materiales*, por pedido de las bases. Son bastante dispares: algunos realizaron extensas descripciones mientras otros apelaron a cierto sentido común y casi no aportan datos. Ciertamente, un edificio de tal *dignidad* debía revestirse con mármoles y granitos en lugares estratégicos, como zócalos, escalinatas, el hall principal, mientras en la zona de oficinas y en los depósitos debían predominar materiales más económicos.



FIGURA 51. AROZTEGUI. CLUB SAN JOSÉ, SAN JOSÉ DE MAYO, 1955-1964. SMA-5502-010.
FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 2009. ARCHIVO SMA.

Sin embargo, cuando Aroztegui tuvo la oportunidad de llevar a cabo sus aspiraciones y contó con presupuestos acordes a ello, demostró que la expresión de las texturas de los materiales no era solo un recuerdo de su estadía en los Estados Unidos. En el Club San José (1955-1964) y aún más en el edificio de la CNAD, entonces ya sucursal 19 de Junio, el revoque prácticamente desaparece para dar su lugar al granito, el mármol, el monolítico, el metal y el vidrio. Más aún: ambos edificios y sobre todo el Banco son un muestrario de piedras nacionales que hoy ya es imposible de repetir.



FIGURA 52. AROZTEGUI. EDIFICIO 19 DE JUNIO (CNAD). FOTOGRAFÍA: SMA-S499-016.
FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 2009. ARCHIVO SMA

En definitiva, si los croquis de viaje se observan a la luz de su obra madura, se aprecia la claridad del objetivo que tuvo Aroztegui durante su viaje: aprender arquitectura. *Fijar* aquello que le interesaba de la manera más clara posible. Hay que tener en cuenta que la ausencia de un registro fotográfico se debió a la imposibilidad de hacerse con el material necesario. Tal como afirma en su carta de noviembre de 1943:

Las condiciones de vida actuales [en Estados Unidos], a pesar de las circunstancias, no son tan onerosas como se cree en general y el racionamiento de artículos de primera necesidad es estricto pero permite una alimentación racionalizada y suficiente. Donde es realmente imposible es en cuanto a la adquisición de todo aquello que tenga relación con la producción. Entre ello, lamentablemente, el material fotográfico, que tanto lo necesito. (Aroztegui, 1943)

Ante esta ausencia, los croquis, cuya finalidad no era artística sino claramente arquitectónica, asumieron un papel sustancial en el aprendizaje.

Cursos y concursos²⁵

En la Universidad de Illinois, institución donde obtuvo su posgrado, Aroztegui asistió a dos cursos, uno de proyecto, con el profesor Arthur Deam, y uno de historia de la arquitectura de los Estados Unidos, con el profesor Rexford Newcomb. The Illinois School of Architecture era una de las escuelas más viejas de los Estados Unidos. Nathan Ricker, su primer egresado (1873) y luego director del Departamento de Arquitectura, transformó su plan de estudios siguiendo el método de los politécnicos alemanes, en contraposición a la enseñanza de la *École des Beaux-Arts*, seguida por la mayor parte de las escuelas estadounidenses (The Illinois School of Architecture, 2014). Sin embargo, el profesor de proyectos de Aroztegui en Illinois, Arthur F. Deam (1895-1974), era un arquitecto formado en el sistema *beaux-arts*. En 1923 había ganado el Prix de Rome, lo que le permitió estudiar tres años en la American Academy de Roma (The Holland Evening Sentinel, 1971, p. 2).²⁶

El vínculo entre Aroztegui y Deam fue tan bueno que cuando este último tuvo que ausentarse de la universidad, a comienzos de 1945, nombró a Aroztegui como profesor suplente del curso de proyectos. El arquitecto uruguayo había demostrado su valía al ganar varios reconocimientos en concursos interuniversitarios organizados por el Beaux Arts Institute of Design (BAID) de Nueva York. En una carta de 1945 dirigida al decano de nuestra Facultad de Arquitectura, el mismo Deam afirmaba:

25 Una primera versión de este apartado fue publicada en Medero, Cesio y Salmentón, 2014.

26 También hay información sobre la vida de Deam en la página web *Philadelphia Architects and Buildings*: http://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display.cfm/22783 (consultada el 6 de marzo de 2015).

In the Beaux Arts competitions, judged in New York, Mr. Aroztegui made the best record ever attained by a University of Illinois student. In four projects he received three first medals and one second medal, in addition to a first prize and one second prize in the two prize competitions.²⁷ I do not recall a record equal to that by any student from any university in any year of the Beaux Arts competitions. (Deam, 1945)

En definitiva, la experiencia académica de Aroztegui en Estados Unidos fue en buena medida una extensión de su propia formación *beaux-arts*, hecho que debe tenerse en cuenta para comprender algunas características de su viaje. Esto refiere a que, aparentemente, no estableció contacto con ninguna de las importantes figuras de la vanguardia europea radicadas en Estados Unidos. Hablamos, entre otros, de Walter Gropius, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy y Ludwig Mies van der Rohe. La actividad de este último se desarrollaba muy cerca de la residencia de Aroztegui; sin embargo, como se ha señalado, no hay ninguna alusión al arquitecto alemán en su conferencia sobre las impresiones de su viaje ni en las notas que mandaba al Consejo de la Facultad.

Aroztegui tampoco menciona la escuela de arquitectura del IIT, aun cuando uno de sus cometidos era estudiar los diferentes planes de estudio de las escuelas norteamericanas. De hecho, cuando en 1946 concursó por un cargo de profesor adjunto de Taller de Proyectos, utilizó como parte de su propuesta pedagógica el sistema de correcciones utilizado en la propia escuela de arquitectura de la Universidad de Illinois (Aroztegui, 1946). No hay ninguna referencia al sistema pedagógico utilizado por Mies ni al de ninguna de las instituciones dirigidas por emigrados europeos.

En el área de proyecto, Aroztegui participó en varios concursos interuniversitarios, donde obtuvo importantes logros. En primer lugar, ganó

27 Esta afirmación confirma los cuatro proyectos mencionados; podemos suponer que la «*second medal*» corresponde al proyecto de centro cívico en una ciudad.

un primer premio dentro de la Universidad, y luego una segunda medalla de nivel nacional en el concurso «a television broadcasting studio». Por tal motivo fue invitado a Nueva York, para explicar su proyecto en el estudio televisivo de la empresa General Electric situado en Schenectady, noticia que fue reseñada en la revista *Architectural Record* de marzo de 1944. En ese momento la televisión era una novedad aun en los Estados Unidos, tal como expresa la carta que Aroztegui envió al Consejo de la Facultad de Arquitectura en marzo de 1944:

En conversaciones mantenidas con el cuerpo técnico, fue dable discutir las repercusiones que dicho adelanto producirá en la concepción arquitectónica del Living Room. [...] También se consideró la posibilidad de practicar dicha invención en el área del Río de la Plata. (Aroztegui, 1944a)

El segundo reconocimiento obtenido fue un primer premio por el diseño de una «elementary school» en un concurso organizado, al igual que el anterior, por el BAID y auspiciado por la revista *Architectural Record*, que publicó el proyecto de Aroztegui en su edición de abril de 1944.²⁸ Por este motivo, es este el único de los proyectos realizados por Aroztegui en Estados Unidos del que se conservan gráficos de arquitectura. Finalmente, según indican varios informes de prensa, Aroztegui obtuvo una medalla en un concurso de diseño de una casa de venta y exhibición de aviones («a salesroom and exhibition space for private planes»), una mención (máximo premio) en «a ventilating tower for a traffic tunnel», y se presentó a otro destinado al diseño de un centro cívico («Illinois Entries Win in Beaux Arts Contest», 1944, p. 1; «Nuevos triunfos del Arq. Aroztegui», 1944).

En el caso de la escuela, el programa escolar era coherente con ciertas ideas *progresistas* relativas a la educación que fueron dominantes en los años

28 Posteriormente el proyecto fue también publicado en las páginas de *Arquitectura* (SAU), n.º 211, agosto de 1944.

treinta y cuarenta en Estados Unidos, y en cuyo fondo teórico se encontraba la figura de John Dewey. Los teóricos de la educación progresistas adherían a la idea de que el objetivo principal de la educación era ajustar la sociedad estadounidense a un conjunto de ideales, en lugar de simplemente amoldar los individuos a la sociedad tal como ya era. Las escuelas debían crear una sociedad más democrática fomentando los adecuados hábitos, actitudes y lealtades entre los estudiantes (Bankston, 2011, pp. 299-303).

En coherencia con estas exigencias, el programa escolar incluía:

- actividades físicas (juegos, deportes, instrucciones en higiene, etcétera);
- el núcleo del conocimiento (ciencias básicas, matemáticas, historia, estudios sociales y políticos);
- la experiencia de hacer (danza, pintura, teatro, arquitectura, oficios, etcétera);
- la experiencia de vivir de un modo cooperativo («experience in cooperative living») que promoviera el arte de vivir juntos.

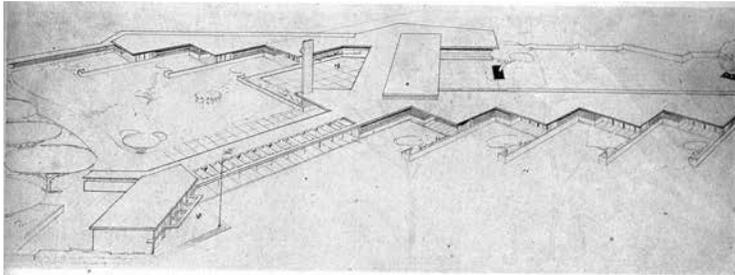
Cada participante seleccionaba el predio en el que trabajaría. Aroztegui eligió emplazar su escuela en un amplio terreno de California, lugar donde creía que por las condiciones climáticas se desarrollaba una arquitectura moderna similar a la de Uruguay («Un arquitecto uruguayo triunfa en los Estados Unidos», 1945, p. 8). De este modo, la expresión arquitectónica estaba condicionada por un factor local, idea que era parte de la teoría del carácter.

Según reseña la revista, el proyecto constaba de siete aulas de forma inusual vinculadas a su propio espacio exterior. Asimismo, estas contaban con un espacio asociado destinado a la realización de un «special project work», posiblemente asignado a actividades manuales y de experimentación. Gracias a la geometría del salón, la ubicación del docente, en apariencia precaria, es equidistante de los niños a lo largo de su área de trabajo (la pared a la izquierda) y controla el ingreso y la zona de actividad manual, sin por ello emular la jerarquía de las aulas tradicionales

La escuela, de un nivel y extendida en horizontal, rechazaba implícitamente, al igual que el programa, las «tradicionales» escuelas de cuatro o cinco niveles, con salones rectangulares y organizados con bancos en fila y el escritorio del maestro al frente, junto al pizarrón. A finales de los años veinte y comienzos de los treinta ya habían aparecido ejemplos de escuelas de un nivel y con acceso al espacio exterior desde las aulas, como The Oak Lane Country Day School (1929) y la Hessian Hills School (1931-1932), ambas de la firma de arquitectos Howe y Lascaze. En los años siguientes Richard Neutra también construyó escuelas de este tipo, como la Corona School de Los Ángeles (1935), ampliamente vinculada a los espacios exteriores y con aulas centradas en los niños, donde estos se podían mover libremente, al igual que el mobiliario (Ogata, 2008, pp. 563-564).

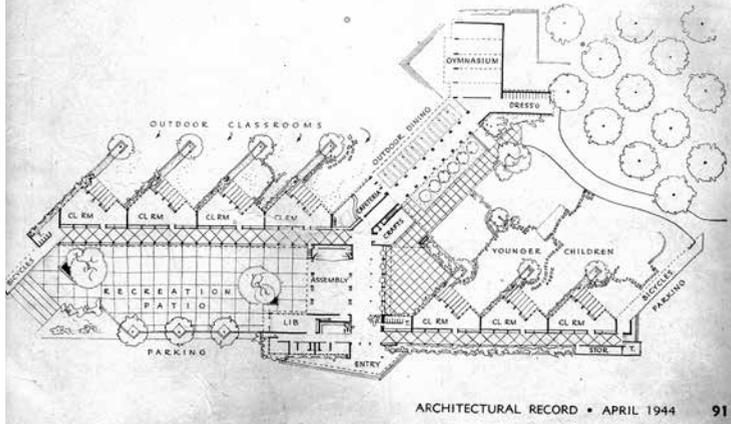
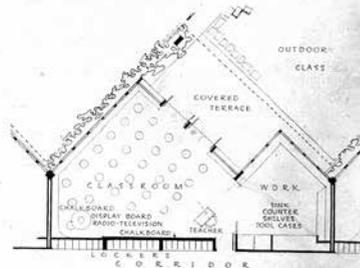
Precisamente, la elección del emplazamiento por Aroztegui parece responder también a las libertades que un clima como el de California podía brindar y que ya habían sido experimentadas por Neutra. Asimismo, la propia forma irregular de los salones quebraba el concepto jerárquico del aula tradicional. Es probable, por otra parte, que el arquitecto uruguayo estuviera también al tanto de otro de los ejemplos de *escuelas progresistas*: la Crown Island School en Winnetka, Illinois, de Eliel y Eero Saarinen, que meses después plasmaría en su libreta de croquis. En esencia, la escuela propuesta por Aroztegui mantiene una similar distribución, con un cuerpo central y alas que separan a los niños por su nivel de madurez, y jardines individuales asociados a las aulas.

En cuanto al curso de historia, las lecciones de Newcomb son evidentes en la estructura del texto *Evolución de la Arquitectura de los Estados Unidos de América. Primera parte*, informe que Aroztegui entregó a la Facultad de Arquitectura luego de su regreso y que abarca desde el período colonial hasta el rascacielos (Aroztegui, 1944b). Lamentablemente y por motivos desconocidos, Aroztegui nunca entregó la segunda parte, que iba a ser dedicada, según aclara al comienzo del informe, a la «arquitectura moderna y Americano-Española». Por eso, en buena medida, se desconocen su mirada y sus opiniones sobre la arquitectura del oeste de los Estados Unidos, que había visitado en su viaje hasta Los Ángeles, entre julio y setiembre de 1944.



First Prize Design by I. Aroztegui, University of Illinois

The designer selected a large plot of ground in California as the site of this school project. He provides seven classrooms of unusual shape, designed for modern and progressive education. Each classroom has its own outdoor class area. The rooms have a maximum of light and permit students to view a properly lighted blackboard. A portion of each classroom is devoted to special project work. The assembly hall is centrally located, as are the special crafts' room and the cafeteria. Outdoor dining space is provided in connection with the cafeteria and the gymnasium and dressing rooms are well separated from the study rooms to eliminate disturbing noises. The design lends itself to dual use, as the classrooms can be closed off from the assembly, library, and other services.



ARCHITECTURAL RECORD • APRIL 1944 91

FIGURA 53. AROZTEGUI. ELEMENTARY SCHOOL. EN ARCHITECTURAL RECORD, ABRIL DE 1944.

El informe, enviado en junio de 1944, se divide, luego de una breve introducción, en cinco capítulos: período colonial, la República, época posterior a la Guerra Civil, 1880 y evolución del rascacielos. Cada uno de estos se complementa con imágenes, que son mencionadas en su mayoría en el correr de la exposición. Estas, unas 130 en total, se componen de algunos planos y mapas y, fundamentalmente, fotografías de edificios (se trata de postales o imágenes conseguidas por Aroztegui, no de su autoría).

Desde su introducción, Aroztegui nos advierte que la raza dominante, anglosajona, posee un espíritu organizador e inventivo, pero es conservadora en sus costumbres y en su arte. Por otra parte, dado que el sistema político y la organización económica de los Estados Unidos no dieron lugar a grandes templos o palacios, la casa-habitación fue la primera expresión de su arquitectura. A ella le dedica los vaivenes del período colonial, donde el «americano primitivo», los estilos «Georgian» o francés y los «tipos» holandeses o alemán, están vinculados a los distintos pueblos colonos. La arquitectura surgía a partir de la relación entre las costumbres, las condiciones climáticas y los materiales de la zona.

Estos modos de construir, sinceros aunque sin pretensión de crear una nueva arquitectura, fueron suplantados en el período de la República por una expresión más «ostentosa» por parte de la «aristocracia». En la obra pública se sucede el «renacimiento romano» y el neogriego y ambos conviven con el neogótico. A los primeros, Aroztegui les critica su falta de creatividad y honestidad material. En el período 1865-1880, reconoce la predominancia de dos estilos: el del renacimiento francés, utilizado por la «plutocracia» del este, y el neorrománico, utilizado por Henry H. Richardson por su «adaptabilidad a las condiciones americanas». La consideración de Richardson adelanta el argumento del siguiente capítulo, «1880», donde Aroztegui divide el panorama, tal como lo hacía la historiografía moderna, entre los modernistas de Chicago y los eclécticos de la costa este.

Para el arquitecto uruguayo, una nueva arquitectura debía reflejar los cambios producto de los nuevos materiales, técnicas e invenciones, que señala mediante el año clave. Mientras, motivados por las ideas de Viollet-le-



FIGURA 54. AROZTEGUI. CROQUIS DE LA CROWN ISLAND SCHOOL DE ELIEL Y EERO SAARINEN, REALIZADO EL 21 DE JUNIO DE 1944. NÓTESE QUE, AL IGUAL QUE EN ESTE CASO, AROZTEGUI CREA UN ELEMENTO VERTICAL EN SU ESCUELA, TAMBIÉN CON UN RELOJ EN EL REMATE. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

Duc, Semper y Ruskin, los modernistas buscaban «la belleza a través de la verdad hacia la naturaleza, más bien que una abstracta belleza basada en relaciones de formas», los arquitectos del este trabajaban «para conseguir una belleza superficial». Unos estaban motivados por la «verdad», los otros por la «moda». Aroztegui vincula a los primeros con una búsqueda de realismo que en el arte se observaba en Courbet, Rodin, Wagner, Tolstoi y Zola. Con los segundos es extremadamente duro: «Eclecticismo es el generoso nombre dado a la incompetencia artística de la mayoría de los arquitectos de la época, que, por otra parte, era universal».

Más adelante, Aroztegui comenta:

Es en los grandes edificios de universidades y colegios donde los efectos del eclecticismo colonial produce[n] verdaderas regresiones artísticas e inexplicables absurdos arquitectónicos. [...] se han construido [...]

edificios completamente modernos en lo referente a sistemas constructivos y equipos mecánicos, que exteriormente han copiado sus académicos y envejecidos motivos decorativos. [...] la biblioteca de la Universidad de Illinois, orgullo de los anticreativos profesores, concebida en formas de Renacimiento Inglés y colocando torres de chimeneas inútiles ya que existe aire acondicionado [...]. El edificio de los estudiantes, terminado en 1940, es otro ejemplo de tradicionalismo y falta de espíritu creador.

Los americanos, en general, no se dan cuenta que ellos pueden admirar las obras de sus antecesores, pero que el arte debe cambiar y evolucionar para que sea un Arte vivo. El problema radica especialmente en la falta de preparación o cultura artística de la masa, y aún mismo, de personas técnicas y profesionales de conocimientos puramente especializados y prácticos, en que la belleza y creación no tiene un valor adecuado ni deseado. (Aroztegui, 1944b, sin paginación)

La insistencia de Aroztegui en la importancia de la sinceridad en los materiales, la coherencia con la estructura y las nuevas técnicas, la adaptación al clima, a los materiales asequibles, a la cultura y los nuevos modos de vida, evidencian la importancia de autores como los mencionados Viollet-le-Duc y Ruskin, también Choisy. Vale recordar que cualquiera de ellos era referencia común en la formación de los arquitectos uruguayos, y sus enseñanzas habían sido perfectamente asimiladas por la teoría académica. Por otra parte, en algunos edificios neoclásicos o neogóticos Aroztegui advierte valores de sinceridad e incluso originalidad.

Ciertamente, es difícil saber qué predominaba más en Aroztegui, si la idea de la «verdad» a partir de la coherencia constructiva o la de la codificación de aquella a partir de la tarea del artista. Es decir, si predominaba una teoría objetivista (la verdad está en el interior de la materia) o bien la verdad residía en la retórica, en «un alma cuya manifestación mediante el lenguaje era el objetivo del arte» (Lienhur, 2001, p. 208). Si en el informe parece dominar la primera, está claro que la asimilación de la arquitectura a una labor pura-

mente ingenieril era un anatema y Aroztegui no pierde ocasión para reforzar la importancia del arte, la belleza y las proporciones. Su intento posterior de «caracterizar» el edificio de la CNAD bajo el manto de los recursos clásicos lo ubica en la segunda postura. En todo caso, su forma de ver las cosas parece haber fusionado ambas posturas, y quizá esto se pueda generalizar a buena parte de la cultura académica uruguaya.

En el último capítulo, dedicado a la evolución del rascacielos, vuelve a cargar las tintas contra los estilos. En ese sentido, critica el fallo del jurado en el concurso del Chicago Tribune y hace un amplio elogio del segundo premio, la propuesta de Eliel Saarinen. Con ello evidenciaba el impacto de las ideas de Sullivan, quien señaló el proyecto del finlandés como el futuro del rascacielos. En contraste, el proyecto de Gropius y Meyer ni siquiera es mencionado en el informe.

Con respecto a los últimos edificios construidos, Aroztegui nota:

Enormes e ininterrumpidos ventanales de vidrio adquirieron fundamental importancia como elemento estético exterior. Como consecuencia, los nuevos rascacielos fueron erigidos en una interminable sucesión de líneas horizontales de parapetos y continuos ventanales. Muy pocos, sin embargo, muestran una real unidad de composición estética. (1944b, sin paginación)

Termina el capítulo con una loa al Rockefeller Center, «cuya belleza, amplitud de concepción estética y funcional, simplicidad y grandeza, constituyen el motivo de admiración y reconocimiento a la capacidad de los Estados Unidos».

Finalmente, el arquitecto uruguayo tuvo también una experiencia laboral en el ámbito privado, de la que poco conocemos. En una nota al Consejo de la Facultad, en febrero de 1945, Aroztegui afirmaba haber «adquirido experiencia práctica de administración y organización de un estudio de Arquitectura, al haber actuado como proyectista de una importante firma de Chicago» (Aroztegui, febrero de 1945). Allí proyectó, «entre otras cosas, cuatro grandes

fábricas y el aeropuerto que habrá de construirse en Chicago en la posguerra» («Un arquitecto uruguayo triunfa en los Estados Unidos», 1945, p. 8). Según los datos obtenidos, es posible que Aroztegui haya trabajado en el estudio de Ralph H. Burke, ingeniero municipal que había sido responsable del subterráneo y que en 1944 recibió el encargo de realizar el *masterplan* del Orchard Airport (luego rebautizado O'Hare Airport). En ese entonces, Burke llegó a la edad de su retiro laboral y pasó a trabajar con el *masterplan*, pero como firma privada. Sin embargo, la propuesta fue recién aprobada en 1947 y finalmente desechada, y la responsabilidad fue transferida a otra firma tras el fallecimiento de Burke, en 1956 (Branigan, 2011, pp. 45-52).

«Architettura fuori del tempo»

El proyecto de Aroztegui para el concurso de la CNAD tenía rasgos similares a los edificios italianos realizados en los años treinta y cuarenta por Marcello Piacentini, Arnaldo Foschini o Gaetano Rapisardi. Simetría bilateral, monumentalidad, predominio de los llenos sobre los vacíos y vanos recortados en los muros, uso de recursos del clasicismo como basamentos diferenciados y cornisas, pero de un modo contenido, sin recurrir directamente a los órdenes, fueron algunas de sus características formales. Sin embargo, la idea de combinar la austeridad moderna con el monumentalismo que garantizaban ciertos recursos clásicos no era patrimonio de regímenes totalitarios como el de Mussolini. Su uso fue extendido en todo Occidente, incluido Estados Unidos, país cuyo presidente se presentaba al mundo como «campeón de la democracia».

En la conferencia sobre las impresiones de su viaje, en 1945, Aroztegui mencionaba elogiosamente algunos de estos edificios, como la United States Court House and Post Office de Los Ángeles (1940, arquitectos L. A. Simon y G. Stanley). Asimismo, como se vio, en el informe de 1944 había elogiado el Rockefeller Center por su «belleza, amplitud de concepción estética y funcional, simplicidad y grandeza».



FIGURA 55. SIMON Y STANLEY, UNITED STATES COURT HOUSE AND POST OFFICE, LOS ÁNGELES, 1940.
EN ARCHITECTURAL RECORD, FEBRERO DE 1941.

El vínculo de Aroztegui con los Estados Unidos en 1946 era, indudablemente, poderoso. Al parecer, a su regreso al Uruguay no mantuvo contactos directos con personas o instituciones norteamericanas, pero sí conservó un interés especial por los acontecimientos y transformaciones que se sucedían en ese país, como sostienen quienes trabajaron cerca de él.²⁹ Incluso luego de conocerse el fallo del jurado en el concurso para la CNAD, el arquitecto afirmó que viajaría nuevamente a los Estados Unidos para estudiar «los últimos adelantos técnicos para edificios bancarios» («Se construirá el nuevo edificio de la Caja Nacional», 1946), algo que concretaría, pero muchos años después.

Por otra parte, la experiencia educativa de Aroztegui en Estados Unidos estaba lejos de ser una excepción en esos años. La influencia del BAID se extendía por todo el país y numerosas universidades usaban los programas de arquitectura del Instituto y su sistema de juicios para el diseño arquitectónico (Esherick, 1984, p. 228). A su vez, en el plano profesional, los proyectos

29 Tanto Daniel Bonti como su hijo, César Aroztegui.

vanguardistas que apostaban a la abstracción geométrica y la exaltación de la técnica convivían con los proyectos más *convencionales* que utilizaban una figuración más tradicional. Dentro de este grupo estaban los edificios que utilizaban el clasicismo depurado —a mitad de camino entre los experimentos de la vanguardia y el tradicionalismo riguroso— que luego utilizó Aroztegui en el concurso para la CNAD.

Si se repasa la producción publicada durante principios de los cuarenta en revistas como *Architectural Forum* o *Architectural Record*, se verá que los problemas formales que planteaba el estilo arquitectónico no eran tomados como una prioridad. Si bien se discriminaba usualmente entre estilo *moderno* y estilo *conservador*, existían otros modos de ser moderno, vinculados con aspectos del programa y su resolución espacial, así como con las técnicas utilizadas o el equipamiento instalado. No solamente se publicaban proyectos con lenguaje historicista o chalés de madera con techos inclinados, sino que se los premiaba. En estas publicaciones, lo *moderno* aparece en todo caso como una posibilidad formal más.

A modo de ejemplo, en junio de 1941 la *Architectural Record* publicaba, entre muchas obras, una escuela en Columbus (Ohio), ganadora de una medalla de oro de la Architect's Society of Ohio en 1940. En el artículo se dice que el edificio está localizado en una comunidad suburbana

wich has a liberty attitude toward progressive educational methods and yet is conservative in building tastes. As the school represents, to an extent, a compromise between modern «workshop» planning and the traditional 20×30 ft., fixed seat classroom. In combining these two points of view the architect has provided facilities for flexible educational programs within a conservative building budget. (Ohio School Wins Architects' Society Gold Medal, 1941, p. 94)

El edificio presentaba, entonces, una organización moderna (aun así, menos rupturista que en la propuesta de Aroztegui ya vista) y un estilo *conservador*. Que ambas cosas podían convivir lo demuestra el hecho de que el

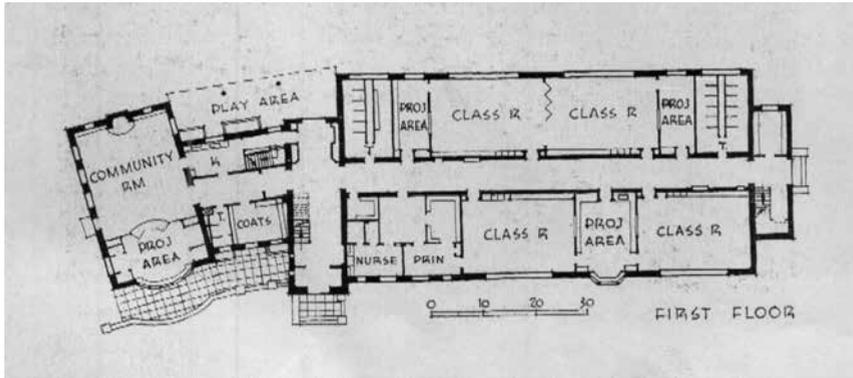


FIGURA 56. HOWARD DWIGHT SMITH Y KYLE W. ARMSTRONG. ESCUELA EN COLUMBUS (OHIO). PLANTA DEL PRIMER NIVEL. SE OBSERVA, AL IGUAL QUE EN EL PROYECTO DE AROZTEGUI, UNA «PROJECT AREA». EN *ARCHITECTURAL RECORD*, JUNIO DE 1941.

proyecto estaba convalidado por la comunidad arquitectónica. Asimismo, está claro que el carácter conservador, o innovador llegado el caso, no solamente atendía a un aspecto puntual del edificio, sino que además, según la *Architectural Record*, entraba en la esfera de los «gustos».

Las soluciones a partir de las necesidades dictadas por la guerra, entre 1942 y 1945, se centraron en la construcción racionalizada: rápida, de fácil montaje y con buenas prestaciones. También en el ahorro de materiales básicos para la industria del armamento con el desarrollo subsiguiente de otras alternativas, como la madera o los plásticos. Centenas de proyectos producidos bajo la supervisión estatal demuestran que los aspectos *estilísticos* no configuraban un problema y que no existía contradicción alguna entre respuestas eficientes y *modernas* a los nuevos problemas y configuración tradicional o convencional.

En materia de vivienda predominaba el chalé más o menos tradicional; en otros programas, como los industriales, se apostaba por un lenguaje *sachlich*, y en el caso de las tiendas comerciales era común el uso de *manierismos* modernos. En los edificios religiosos, en contraste, se utilizaba una arquitectura historicista. Incluso, en su informe presentado a la Facultad

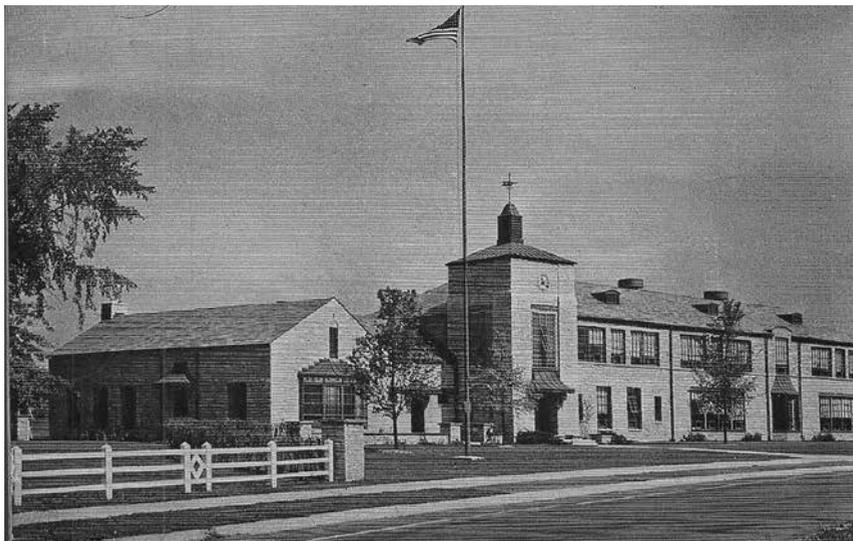


FIGURA 57. DWIGHT SMITH Y ARMSTRONG. ESCUELA EN COLUMBUS (OHIO). EN *ARCHITECTURAL RECORD*, JUNIO DE 1941.

uruguaya, Aroztegui señalaba el ambiente conservador en materia de vivienda, templos y universidades (Aroztegui, 1944b). En los edificios que representaban al Estado, oficinas, hospitales e incluso escuelas, la tendencia llevaba al uso del clasicismo depurado de rasgos monumentales ya señalado.

Como es evidente, no había un vínculo lineal entre determinadas combinaciones formales y regímenes políticos. Incluso, como ya ha sido estudiado, la propia arquitectura moderna, o bien las tendencias que en un momento fueron agrupadas por los historiadores bajo el rótulo de *movimiento moderno*, tenían un trasfondo ideológico antiliberal. Sin embargo, el clasicismo depurado, o lo que Russell Hitchcock llamó la *New Tradition*, eclipsó casi inmediatamente a la salida de la guerra.

Según Stanford Anderson (1997, p. 197):

In the postwar period, the impetus of modern architecture was so strong that its confrontations were to become internal rather than external.



FIGURA 58. EDIFICIO DEL PENTÁGONO. TOMADO DE UN COMERCIAL DE SABINITE «M» (PRODUCTO ACÚSTICO) DE LA UNITED STATES GYPSUM. EN *ARCHITECTURAL RECORD*, ABRIL DE 1943.

The defeated powers appeared to have been more closely wedded to traditional architectural forms and thus further discredit them.

Frampton (1980, p. 222) opinaba por su parte:

After the war the general ideological climate of the West was hostile to any kind of monumentality. [...] the régimes that had made the New Tradition an instrument of national policy were regarded as anathema.

Para el historiador inglés, esto coincidía con el *descubrimiento* de la radio y el cine como medios de comunicación más efectivos y baratos que la arquitectura. Mientras los primeros se hacían más intensos, la arquitectura se hizo cada vez más abstracta. Existían para Frampton otras razones para el declive de la «nueva tradición modernística»: la pérdida o dispersión de

mano de obra calificada en tareas artesanales y el entusiasmo creciente de la clase dirigente por la arquitectura moderna desde la exposición de Hitchcock y Johnson en 1932 (p. 222, 223).

Queda sin embargo la duda de por qué un *estilo* utilizado ampliamente por el Estado de la nación que había salido más airosa de la guerra, que incluso había sido utilizado como medio de propaganda durante el conflicto, como muestra la figura 58, del edificio del Pentágono, puede desacreditarse tan rápidamente. Más aún cuando, en contraposición con lo que sostiene Anderson, las «formas tradicionales» no estuvieron ligadas únicamente a los regímenes totalitarios. De todos modos, se puede comprobar rápidamente que a partir de 1946 desaparecen en las publicaciones norteamericanas más prestigiosas las referencias al clasicismo y el eclecticismo formal sustentado en el *carácter*. La *arquitectura moderna*, abstracta y con un pretendido lenguaje *industrial*, comenzó a dominar la escena junto con sus protagonistas y apologistas, los emigrados Gropius, Neutra, Giedion, Mies.

Es evidente que, como afirma Frampton, hay detrás de todo ello un interés de la clase dirigente, pero no parece convincente que esto provenga únicamente de una exposición abierta más de una década atrás, en un contexto político totalmente diferente. Tampoco parece razonable asegurar la hostilidad hacia «cualquier clase de monumentalidad» cuando, antes incluso de culminar la guerra, referentes de la talla de Giedion, Fernand Léger y Josep L. Sert marcaron la agenda con sus *Nine Points on Monumentality* (1943).

Ciertamente, el clasicismo depurado, tan común durante la guerra, no desapareció de un día para otro. Sin embargo, en términos generales, su descrédito fue fulminante y afectó todo el mundo occidental. En el caso de la CNAD, el proyecto del concurso, que en 1946 se podía leer como moderno y progresista, no lo sería ya muy pocos años después. Lo podemos ver en la arquitectura de Aroztegui de comienzos de los cincuenta y en la de numerosos arquitectos uruguayos.

La historiografía moderna que se construyó a partir de la posguerra tendió a marginar gran parte de lo que se realizó antes y durante el conflicto e, influida por la idea de *Zeitgeist*, tildó a esta producción de regresión o

estancamiento. Y aun cuando desde los años sesenta se ha venido cuestionando sistemáticamente el trasfondo hegeliano de las historias de la modernidad, las revisiones generales han tendido a mantener la propia idea de *vanguardia*, con sus actores principales y secundarios prácticamente inalterados. Esto se sostiene, como ha indicado Colquhoun recientemente, en la idea de que la *arquitectura moderna* no se entiende solo como la correspondiente al período moderno, sino también y sobre todo como una arquitectura con una ideología propia, la del cambio, frente a las fuerzas conservadoras (Colquhoun, 2005, p. 9).

Sin embargo, cabe la pregunta de si estos enfoques no han determinado un interés quizá excesivo en todo aquello que, suponen, ha afectado al *presente*, esto es, lo que en otras ramas de la historia se ha llamado *presentismo*. Este, de alguna manera, nubla u oscurece enormes porciones de la producción arquitectónica de un período y puede tergiversar nuestro entendimiento del contexto.

Marco Biragui (2008), en su reciente *Storia dell'architettura contemporanea*, reflexiona sobre parte de la problemática que se ha planteado. En el apartado denominado, significativamente, «Architettura “fuori del tempo”: Gran Bretagna, Germania, Italia, Unione Sovietica», comenta (pp. 386-387):

Ciò che si è chiamato [...] «esperimento del moderno», [...] non avrebbe ragione di esistere in assenza di un'*altra* modalità architettonica: modalità consuetudinaria, «normale», rispetto alla quale l'«esperimento» moderno risulta tal, con la sua carica *esperienziale*, ovvero con il suo carattere di tentativo, di prova [...].

Tradizionalismo, storicismo, classicismo, eclettismo, linguaggi vernacolari sopravvivono tutti accanto all'«esperimento moderno» —o forse sarebbe meglio dire: *agli esperimenti moderni*. I quali, se non mancano a volte —o spesso— di fare ricorso, dichiaratamente o meno, all'impiego di una o più tra le «formule» appena elencate, si distinguono però dal loro utilizzo irriflesso per la volontà d'innovarle, non contentandosi di ripeterle semplicemente [...].

In realtà, anche la contrapposizione canonica di «tradizione» e «innovazione» [...] ha dimostrato di non sapere resistere a una verifica attenta compiuta sui fatti. In questo senso, l'architettura moderna può rivelarsi completamente e radicalmente inventiva, tanto quanto può essere frutto della rielaborazione (o dell'impiego *tout court*) di elementi tradizionali; così come, parimenti, l'architettura tradizionalista —in diversi momenti del Novecento— si rivela perfettamente adeguata, incarnando valori vivi e aggiornati e raggiungendo livelli qualitativi considerevoli.

Un altro punto sul quale va fatta chiarezza riguarda la presunta coincidenza tra architettura tradizionalista —e più specificamente classicista— e regimi dittatoriali [...]. Da un'analisi non prevenuta o schematica appare infatti lampante come il classicismo conosca una larghissima diffusione, in Europa e in America, durante la prima metà del xx secolo, e nei corsi degli anni trenta in modo particolare. Negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Francia, per limitarsi a tre soli paesi, non meno che in Italia, in Germania e in Unione Sovietica, l'architettura ufficiale, diretta espressione del potere vigente, anziché fare proprie le conquiste degli «esperimenti moderni», preferisce rinverdire la tradizione del classico.

Arquitectura «fuera de tiempo» remite a la ideología básica de la mayoría de las historias de la arquitectura moderna (las comillas nos previenen de que no se trata de la creencia del autor), aunque Biragui sigue distinguiendo los «experimentos modernos» de lo «tradicional». Pero ¿es posible que bajo la máscara complaciente de los estilos o de un clasicismo depurado se escondieran innovaciones? ¿Podemos separar el *lenguaje moderno* de otras innovaciones *modernas* —espaciales, funcionales, materiales— como era corriente en los Estados Unidos a comienzos de los años cuarenta? Biragui parece afirmarlo cuando concluye que esta arquitectura revelaba a veces «valores vivos y actualizados».

Kenneth Frampton (1980, p. 219), por su parte, afirma que la *New Tradition* que había adoptado el estilo clásico desornamentado «emerged as

the ruling taste in the 1930s, wherever power wished to represent itself in a positive and progressive light». A continuación agrega:

This taste for Neo-Classical monumentality was not restricted, as Speer noted, to totalitarian states, but could be seen in Paris [...]. It also made itself manifest in the United States, where it gradually emerged out of Beaux-Arts Neo-Classicism.

Esta monumentalidad se aplicaba fundamentalmente a los edificios representativos del Estado: precisamente, su uso derivaba de la incapacidad comunicativa de la arquitectura propuesta por las vanguardias. En relación con otros programas arquitectónicos, la nueva tradición en los Estados Unidos se había mostrado muy flexible y ecléctica. En los rascacielos predominó el art déco o *modernistic style*, que era en sí una amalgama entre arquitectura de vanguardia e historicista, mientras en la vivienda suburbana se hizo amplio uso del *free style* inglés.

En resumen, es esencial subrayar que el viaje de Aroztegui se realizó durante el conflicto mundial, antes de que se produjera un viraje hacia la abstracción de la vanguardia y la imposición de una relación unívoca entre imagen y modernidad. La arquitectura de Estado dominante y, por supuesto, *moderna* tendía al gusto por lo monumental que otorgaba el clasicismo depurado de la *New Tradition*, mientras en otros programas dominaban otras tendencias, algunas leídas por Aroztegui como conservadoras. Sin embargo, lo que el arquitecto uruguayo entendía como *moderno* en esos años, tal como se desprende de los diversos documentos, es algo más amplio que lo que la historiografía se encargó de crear años después. ♦

3

1957. ACERO Y VIDRIO PARA «UN ESPACIO MUY ESPECIAL»

EL CANTO DEL CISNE DEL NEOBATLLISMO

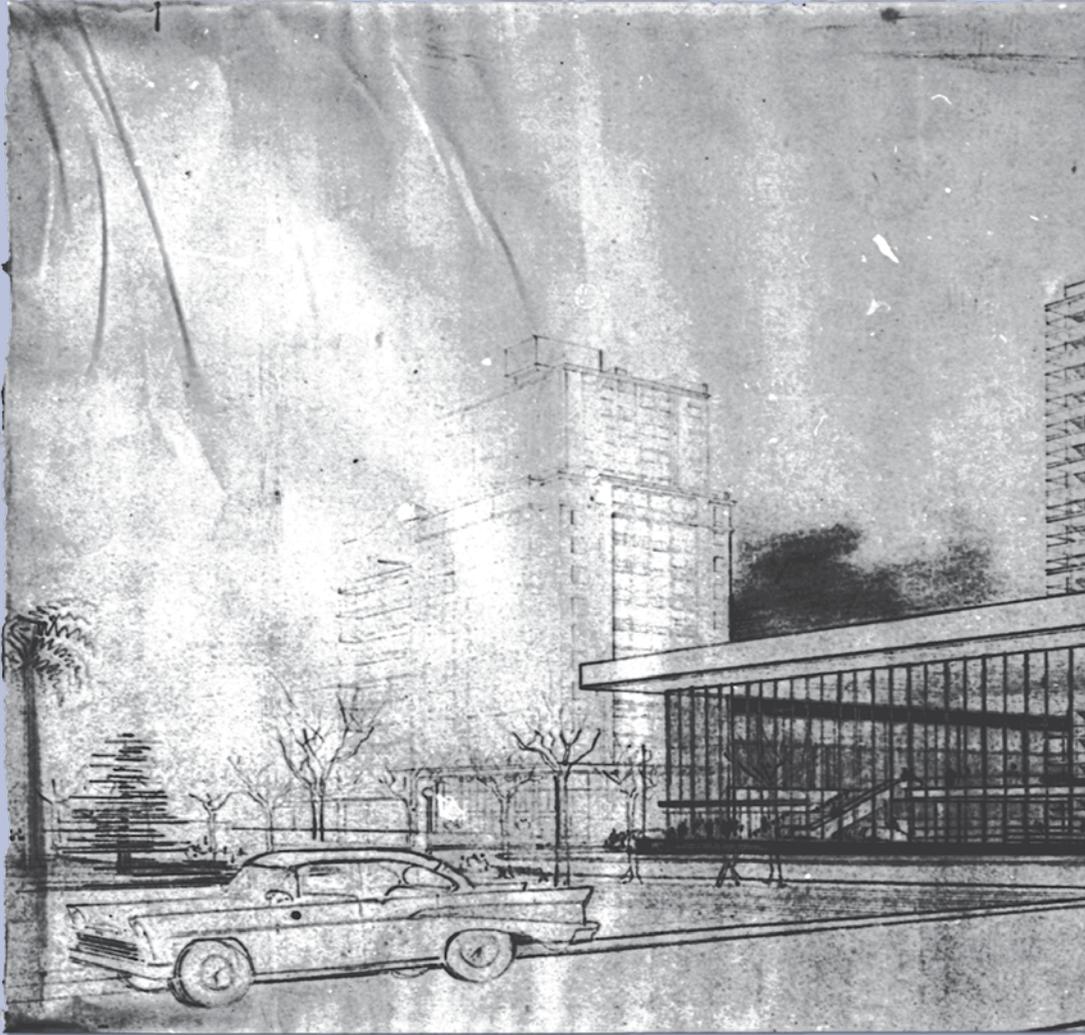
LA GENERACIÓN DE LA RUPTURA

EL BLOQUE Y EL *CURTAIN WALL*

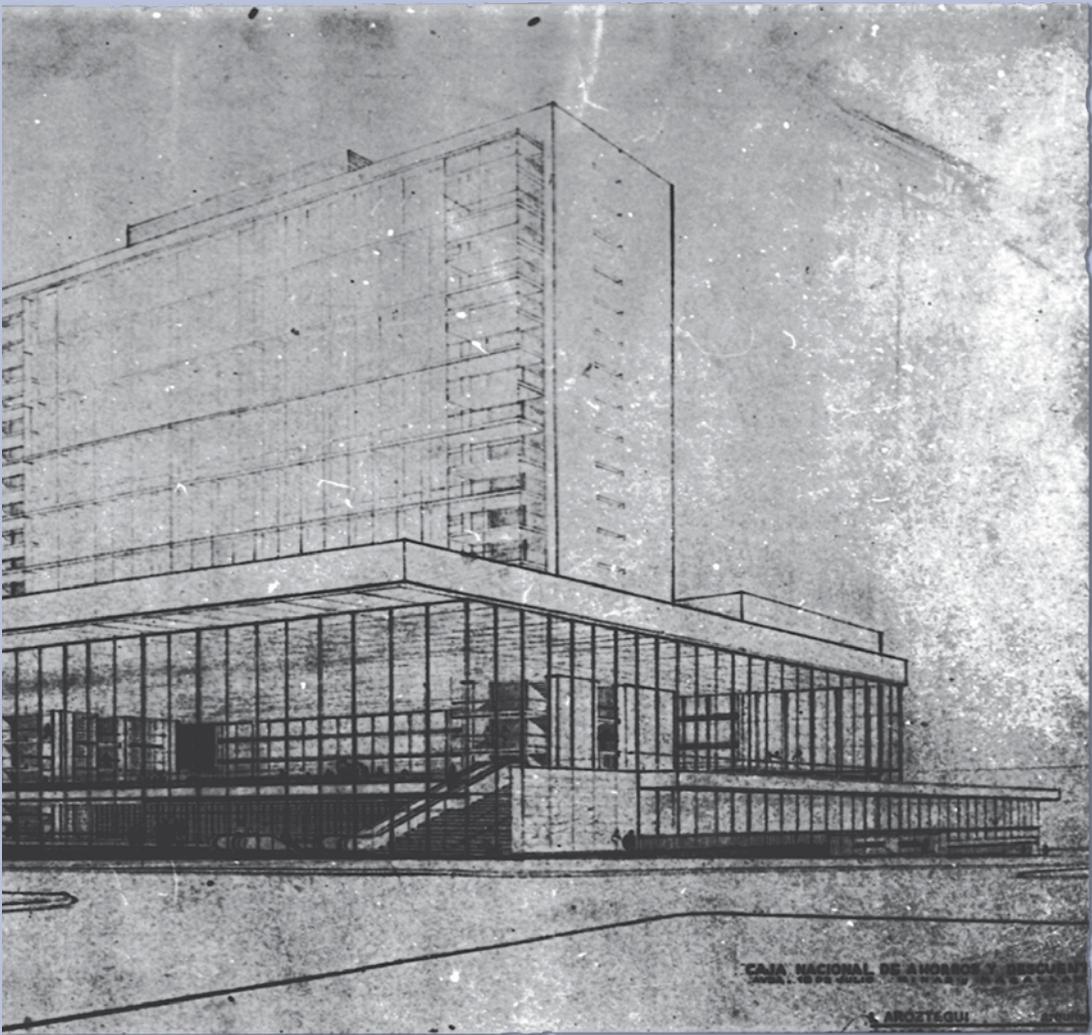
LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO

ARQUITECTOS E INGENIEROS: NUEVAS RELACIONES

LA RESIGNIFICACIÓN DEL MÓDULO



AROTEGUI, CNAD, 1957. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.



CAJA NACIONAL DE AHORROS Y CREDITO

ARISTEGUI

1957. ACERO Y VIDRIO PARA «UN ESPACIO MUY ESPECIAL»

En 1957, once años después de efectuado el concurso para la CNAD, surgió nuevamente la posibilidad de realizar la obra. Aroztegui fue contratado para diseñar el anteproyecto y al año siguiente elaboró los planos definitivos del edificio. A golpe de vista, no obstante, este parece muy distinto al que lo había llevado al segundo premio en 1946. En la nueva propuesta, una torre destacaba sobre el basamento, mientras este y en parte aquella se presentaban transparentes, envueltos en vidrio.

1957 y 1958 representan los últimos años del gobierno neobatllista. En el primer apartado, «El canto del cisne del neobatllismo», se examinarán las razones de la postergación de la obra y su relanzamiento en el marco de la preparación de otros grandes edificios públicos, en particular el Banco Hipotecario del Uruguay y la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares, concursados en 1956 y 1957 respectivamente.

Si dicho apartado da el contexto político y económico, «La generación de la ruptura» describe el momento cultural en la disciplina arquitectónica entre finales de los años cuarenta y comienzos de la década del cincuenta. El bloque monolítico del profesionalismo apuntalado en la SAU era atacado por los estudiantes y otros arquitectos. Se exigía «retomar» la senda «moderna» desde lo formal, aunque subyacentes también había temas políticos. Al mismo tiempo, Aroztegui se decantaba por un lenguaje abstracto, *vanguardista*, abandonando las referencias explícitas a la arquitectura de Wright.

En el siguiente punto se trata el tema de la nueva imagen del edificio: el bloque y la piel de vidrio. Se pone la propuesta en contexto y se vincula con

otros intentos, *experimentalistas*, de realizar muros cortina, que en Uruguay están atravesados por la problemática del escaso desarrollo de la industria, que obligaba a soluciones artesanales. Aun así, la necesidad de desarrollar una arquitectura de prestigio y de poner a Uruguay en sintonía con el mundo ejercía una presión importante. Tanto en este apartado como en el siguiente aparece claramente la tensión entre la transparencia y una monumentalidad que el proyectista nunca abandonó.

«La búsqueda de “un espacio muy especial”» tiene como foco uno de los aspectos que en realidad se mantuvieron entre 1946 y 1957. Se verán, brevemente, otros edificios del arquitecto que muestran que, lejos de ser un caso aislado, la espacialidad de la CNAD era producto de una paciente búsqueda. También se indagará en las posibles fuentes de inspiración de la propuesta.

Las nuevas relaciones entre arquitectura e ingeniería, arquitectos e ingenieros, eran un tema recurrente en las revistas y publicaciones de mediados de los años cincuenta. La CNAD tuvo su propia versión del asunto, encarnada en la cercana relación entre Aroztegui y el ingeniero Ángel del Castillo. Fue precisamente Del Castillo quien sugirió la estructura portante del hall central, de vigas reticuladas y montantes metálicos.

Finalmente, en «El viejo módulo y la nueva matemática» se intenta indagar en las razones de la modulación *sistémica* del edificio y la diferencia con la propuesta de 1946. Para ello es importante entender la resignificación del módulo en la posguerra y su relación con la teoría de las proporciones.

El canto del cisne del neobatllismo

En agosto de 1957, luego de once años de marchas y contramarchas, Aroztegui firmaba el contrato con el BROU para la realización del proyecto ejecutivo de la obra. A finales de ese mismo año entregaba el anteproyecto, que obtuvo el visto bueno de las autoridades del Banco. Al año siguiente se dedicó, junto con un equipo de técnicos por él seleccionados, a confeccionar el proyecto ejecutivo.

A pesar, seguramente, de la voluntad de Baldomir y las autoridades del organismo financiero, en 1946 las posibilidades de concretar el encargo se vieron circunstancialmente truncadas. El problema radicaba en que por entonces la construcción sufría una severa crisis debido a los altos precios de las materias primas. Desde la SAU, incluso, se denunciaba el crecimiento del margen de ganancia de los empresarios y se pedía la intervención del Estado para regular la industria de la construcción y el mercado inmobiliario («La situación de la industria de la edificación en Uruguay», 1947). En notas de prensa de la época se afirmaba, precisamente, la voluntad del Banco de dilatar la construcción, aduciendo razones vinculadas al alto costo de la edificación («Sigue siendo incierto el destino...», 1947, p. 1).

En la misma nota se incluía la intervención ante la Junta Departamental de Montevideo del secretario general del BROU, Goldie Arenas, quien manifestaba:

Como perteneciente a la Institución dueña de ese predio, quiero explicar la verdadera situación respecto al mismo. En efecto fue un predio comprado para sede del Palacio de Justicia. Posteriormente el Banco de la República lo compró al Ministerio de Instrucción Pública, para levantar allí el edificio de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos. Se iniciaron algunos desalojos en toda la manzana. Quedan todavía algunos locales ocupados. En este momento la Institución, debido al enorme encarecimiento que ha acusado la construcción, no puede hacer el edificio de acuerdo al plan que se le había proporcionado en el concurso respectivo, y como la ley ampara a los ocupantes de esas casas, que solo pueden ser desalojados para demoler y construir en un plazo predeterminado para iniciar la obra, se ha visto en la necesidad de detener eso y no dar el lanzamiento a los que están ocupando la manzana, porque caería en responsabilidad, ya que no podría empezar la obra de inmediato.

En marzo de 1950 una comisión de funcionarios del Banco presentó, luego de dos años de estudio, los cambios programáticos necesarios para la

confección de los planos definitivos.¹ En el centro del problema se situaron entonces los honorarios de Aroztegui y el Banco evaluó la posibilidad de realizar la obra con su propio personal técnico, tomando las soluciones que le parecieran pertinentes de los distintos proyectos presentados en 1946.²

Dos notas firmadas por Aroztegui y remitidas al Banco en 1952 y 1953 demuestran que nunca se llegó a la fase de elaboración de los planos definitivos. En ellas, el arquitecto declaraba su expectativa, siempre frustrada, de que se le encargaran el proyecto y la dirección del edificio y enfatizaba la constante vinculación que había mantenido con los directores de la institución. Señalaba también que los ocupantes de los predios ya estaban entonces prácticamente desalojados y que las condiciones contemporáneas de la CNAD hacían más necesaria la nueva sede, dadas las condiciones de confort e higiene de los funcionarios y el riesgo de incendio.³

Un informe interno del Banco de agosto de 1955 ponía el problema de la construcción de la CNAD nuevamente a consideración, a la vez que transparentaba las condiciones políticas y económicas del momento:

Terminada la consideración de los asuntos de la orden del día el doctor Berreta expresa que la Comisión Delegada en la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos ha considerado la conveniencia de plantear al Directorio la actualización de las iniciativas relativas a la construcción de edificios para la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos y del Departamento de Préstamos Pignoratícios, que datan de los años 1948 y 1949, y que razones

- 1 El único arquitecto en dicha comisión (conformada por el gerente y los subgerentes de la CNAD) fue Eduardo O'Neill Arocena, quien había sido presidente del jurado en 1946. Aroztegui fue consultado para la confección del proyecto ejecutivo, pero este no se llevó a cabo. Archivo General del Brou, n.º de entrada 384773.
- 2 Informe del gerente Luis Carretero de 2 de setiembre de 1950. Archivo General del Brou, n.º de entrada 384773.
- 3 Notas de Aroztegui fechadas el 29 de julio de 1952 y en diciembre de 1953. La respuesta negativa del Banco se fundamentó en ese entonces en que aún no se habían desalojado totalmente los ocupantes del predio. Archivo General del Brou, n.º de entrada 384773.

de orden económico han aplazado hasta ahora. Que aun cuando estas no han variado fundamentalmente, median consideraciones de otro orden dignas de tenerse en cuenta para disponer la ejecución de [estas] obras. En efecto, en este momento en que importantes sectores obreros se hallan sin trabajo, entre ellos el gremio de la construcción, situación esta en la que ha incidido fundamentalmente la casi paralización de las obras públicas, la ejecución de las proyectadas que tienen cierta entidad contribuirían a paliar los efectos de la situación.⁴

El informe, que también señalaba la vetustez creciente de los locales existentes y el problema de los arrendatarios del predio, fue aprobado por el Directorio, y el estudio de la posibilidad del proyecto comenzó nuevamente. Es extraño, sin embargo, que no se mencione el incendio del depósito de muebles de la CNAD, ocurrido pocos meses antes en el mismo predio donde se iba a ubicar el edificio.⁵

En todo caso, la delicada situación económica que se describe contrasta con una extensa bibliografía que ha hecho hincapié en la relativa opulencia de esos años, llamados, ya desde entonces, *de las vacas gordas*. Habíamos señalado en el principio la buena situación financiera del BROU en 1946, producto de los depósitos extranjeros durante la guerra. No nos detuvimos, sin embargo, en las múltiples dificultades que aparejó el conflicto armado, en particular en lo relativo a la industria de la construcción, que se vio prácticamente privada de acero por las obvias dificultades de su importación.

Sí señalamos, al comienzo de este apartado, el encarecimiento de la construcción luego de la guerra, producto de procesos inflacionarios que

4 BROU, acta n.º 12477. Archivo General del BROU, n.º de entrada 384 773.

5 En el diario *El Día* del 2 de abril de 1955 («Serían más de quinientos los damnificados por el incendio que destruyó el depósito de muebles de la Caja N. de Ahorros y Descuentos») se da cuenta del suceso y se adjuntan en el artículo reproducciones de la fachada y la perspectiva del proyecto de Aroztegui de 1946. Por su parte, el arquitecto ya había anunciado riesgos de incendio en su nota de diciembre de 1953.

se irían acentuando cada vez más, ya en la década de 1950. Frente al estancamiento de la industria de la construcción, la política anticíclica utilizada en otros períodos fue evaluada por un gobierno que dependía, entre otras cosas, del voto de los sectores urbanos populares, donde la industria de la construcción y sus derivados tenían un peso considerable.⁶

En este sentido, en 1956 el BROU estaba abocado a la construcción y refacción de numerosos edificios, entre ellos la ampliación de la Casa Central y de la sede del Departamento de Préstamos Pignoraticios, la realización de la sucursal Mercedes junto con apartamentos para renta, edificio para los talleres gráficos, proveeduría y garaje del Banco, plan de viviendas para el personal de sucursales, nuevos edificios para graneros oficiales, sucursales en el interior de la República, como Vichadero y Quebracho. Se proyectaban además las filiales de Cerro Chato y Trinidad y la ampliación de las de Trinidad y Melo.⁷

En el sector privado también se experimentó un *boom* de la construcción a finales de la década del cincuenta. Sin embargo, más que evidenciar un país próspero, este auge de las obras era signo de una crisis inminente, ante la cual los capitales, en busca de seguridad, migraban las inversiones productivas hacia el sector inmobiliario.⁸

6 El mismo Aroztegui, en la ya referida nota de diciembre de 1953, señalaba la posibilidad de realizar la CNAD como forma de intensificar la obra pública, en acuerdo con las medidas de previsión tomadas por el gobierno.

7 Nota de Raúl Canton al gerente general del BROU, del 5 de diciembre de 1956. Archivo General del BROU, n.º de entrada 384 773.

8 Horacio Terra Arocena decía en 1961: «Coincidió además el ritmo de construcciones de la P.H. [propiedad horizontal] con años de desestímulo para otros empleos del capital y de una pérdida rápida y creciente en el valor adquisitivo de la moneda. En estas circunstancias los capitales en dinero que no huyeron del país, o que no se volcaron a la usura, trataron de transformarse en bienes reales para no perder valor adquisitivo; se transformaron en construcciones, desde luego. Y esto coadyuvó al ritmo acelerado de la construcción y a las buenas condiciones del mercado de trabajo. Bajo este aspecto, el fenómeno es, en realidad, indeseable; porque es pasajero; significa que el país se descapitaliza para la producción, y anuncia la acentuación de la crisis general; y la consiguiente paralización próxima de la construcción misma» (Terra Arocena, 1961, p. 60).

En cuanto a las grandes obras, el final del período neobatllista, derrotado en las urnas en 1958, se caracterizó no solo por reflotar el proyecto de la CNAD, sino también por lanzar, como canto del cisne, los concursos de dos edificios emblemáticos: la sede del Banco Hipotecario del Uruguay en 1956 y la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares en 1957.

De hecho, los propios concursos públicos, luego de una época de oro entre finales de los años treinta y los años cuarenta, habían sufrido una baja considerable en cantidad e importancia.⁹ Esto coincidía —se cree que no casualmente— con el fallecimiento de Baldomir (1948), el declive de su sector político y el retiro de la escena pública de los principales referentes de la generación fundacional. En adelante, los arquitectos nunca recuperarían el sitial de privilegio que ostentaron durante algunos años y que había motivado los comentarios de Woodard Smith en 1948.

Precisamente por esto, tres concursos de edificios públicos de importante volumen, que apuntaban a usuarios de sectores medios y populares y que se concentraban en un radio de quinientos metros, no parecen ser fruto de la casualidad. Es evidente que sus respectivas aprobaciones, más allá de las necesidades de cada institución, tuvieron que pasar por el filtro final de la alta política. Sin embargo, solo podemos especular sobre el significado de estos tres edificios: ¿existía una única voluntad detrás de los tres proyectos?, ¿quizás un intento de recuperar la confianza en una economía y un proyecto político que ya exhibían evidentes fisuras, a través de la obra y los concursos públicos?

Probablemente se buscara mostrar un país sólido económicamente y moderno, con nuevos proyectos edilicios en sintonía con la arquitectura internacional, un gobierno preocupado por los sectores beneficiarios de estos edificios y transparente, que no solo organizaba concursos sino que además promovía una arquitectura diáfana, abierta hacia la ciudad. La concentración

9 La revista *Arquitectura* (n.º 239, 1964) solo señala dos concursos con el Estado como comitente entre 1950 y 1956: la escuela 24/78 (1950) y el liceo Miranda (1954).



FIGURA 59. ACOSTA, BRUM, CARERI, STRATTA. BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY (PRIMER PREMIO, CONCURSO, 1956). EN REVISTA *ARQUITECTURA* N.º 234, 1956 (IMAGEN DE LA PORTADA).

urbana de las obras seguramente sería, en un futuro inmediato, motivo de impacto para el público y todo el país.

En definitiva, quizá se buscaba relanzar el modelo neobatllista, en el mismo momento en que este comenzaba a dar síntomas de agotamiento. Abona esta hipótesis el hecho de que quienes presidían los tres organismos, José Capozzoli (CJPCE), Manuel Rodríguez Correa (BHU) y Francisco Forteza (BROU), fueran personas cercanas al círculo de Luis Batlle Berres y la lista 15.

Sin embargo, el Partido Colorado perdió las elecciones, por primera vez luego de casi cien años. A su vez, la crisis económica llevaría al atraso de las tres obras, que demoraron más de una década en ser habilitadas y se convirtieron durante los años sesenta en símbolos negativos de la ineficiencia del Estado y de la crisis, antes que en emblemas del progreso y la transparencia.



FIGURA 60. PAYSSÉ Y CHAPPE. CAJA DE JUBILACIONES Y PENSIONES (PRIMER PREMIO, CONCURSO, 1957).
ARCHIVO: SUCESIÓN DE MARIO PAYSSÉ.

La generación de la ruptura

A comienzos de los años cincuenta y por un período muy breve, el arquitecto Mario Payssé asumió la redacción de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. En concreto, Payssé estuvo a cargo de los números 223, 224 y 225, que vieron la luz entre julio de 1951 y diciembre de 1952. Como un hecho singular, en los índices de la revista se observa la repetición del concepto *nuevo*.

En el número 223 se puede leer: «La pintura mural en nuestra nueva arquitectura» y «Nuevas casas de renta en Montevideo»; en la 224, «La escultura en nuestra nueva arquitectura» y «Tres nuevas viviendas uruguayas», y en el número 225, «Tres ejemplos de nueva arquitectura en Montevideo» y

«Los nuevos mundos de la arquitectura estructural», este último artículo de Julio Pizzetti tomado de la revista argentina *Nueva Visión*.

Payssé (1951, p. 18) comenzaba su primer artículo, dedicado a la pintura mural, anunciando una nueva etapa en la publicación y decía:

Luego de un período de necesaria limpieza de todo lo decorativo caduco, la Arquitectura Nueva llama cada vez con mayor decisión, a sus hermanas plásticas, la Pintura y la Escultura, para que vuelvan a complementar sus muros.

Aquella arquitectura nueva se nombraba con mayúsculas, lo que refuerza la sensación de la existencia de un cambio reciente y profundo a los ojos del autor. El cambio se centraba en una nueva integración de las artes, tema de debate internacional liderado en Uruguay por Joaquín Torres García y su taller, que eran la fuente de buena parte de las obras que aparecían en el artículo de Payssé.

Pero que esta nueva arquitectura iba más allá de la supuesta integración de las artes lo demuestran —además del texto del italiano Pizzetti, centrado en las estructuras portantes— los artículos «Tres nuevas viviendas uruguayas» y «Tres ejemplos de nueva arquitectura en Montevideo», publicados en los números siguientes. En ninguno de ellos aparecía la mentada integración. Las viviendas son de Guillermo Jones Odriozola, del estudio Altamirano, Villegas Berro y de Rafael Lorente, mientras las tres obras destacadas en el último número dirigido por Payssé son una estación de servicio de ANCAP —cuya oficina técnica estaba dirigida por el citado Lorente—, una casa de exposición y venta de automóviles proyectada por Guillermo Gómez Platero y otra estación de servicio diseñada por Walter Pintos Risso.

¿Qué veía Payssé en estas obras? En las casas, «simplicidad y nobleza», «espíritu amplio y práctico», «frescura» y ausencia de «pretensión». Los términos son bastante vagos, pero todos ellos parecen un tiro por elevación a aquella arquitectura residencial que en los cuarenta se calificaba con duros

términos y que se consideró como un remedo de los «viejos estilos».¹⁰ Esta arquitectura era llevada a cabo por profesionales que, como en el caso del estudio De los Campos, Puente y Tournier, habían sabido, años antes, realizar obras de sabor vanguardista.

Las nuevas obras pertenecían también a una nueva generación. Casi todas ellas eran de arquitectos que en 1951 tenían menos de cuarenta años (también Payssé, nacido en 1913). De alguna manera, la que se ha llamado *generación fundacional* e incluso la siguiente generación de arquitectos, como Julio Vilamajó, Octavio de los Campos o Mauricio Cravotto, por citar tres de sus integrantes más destacados, ya no ocupaban los titulares de la revista *Arquitectura*, ni los cargos clave en el gremio, ni los más relevantes en la Facultad. Con la generación fundacional se había ido también un vínculo directo con la alta política que estas nuevas generaciones no conocieron.

Todo esto indica también que el clima algo monolítico de los años cuarenta que se ha retratado en el primer capítulo debe ser matizado. De otro modo, se corre el serio riesgo de no comprender no solo los términos en los que se expresa Payssé, sino propiamente el malestar en la cultura arquitectónica que desembocó en una importante huelga estudiantil en 1951, que anticipó el cambio de plan de estudios en la Facultad de Arquitectura, ocurrido al año siguiente. Este malestar, que durante los años cuarenta la revista *Arquitectura*, con sus compromisos políticos y profesionales, no delataba, sí era evidente en el órgano del gremio estudiantil, la revista *CEDA* (siglas de Centro de Estudiantes de Arquitectura).

En un artículo del número 17 de 1946, firmado por V.I.S.¹¹ y titulado «Nuestros problemas» (p. 46), se declara en forma contundente:

10 Nos referimos a los artículos publicados en la revista *CEDA* que se comentan en este mismo capítulo.

11 Seguramente se trata de tres apellidos. En la Comisión Directiva del *CEDA* y en la redacción de la revista hay candidatos. Con V puede ser Jorge César Valls o C. Viola: la I podría ser de Héctor Iglesias Chaves, mientras la S correspondería a G. Spallanzani.

Apartándose de todos los conceptos básicos de la arquitectura moderna, ha aparecido en nuestra ciudad un nuevo tipo de construcciones que tratan de remedar estilos pasados.

Son edificios que imitan el renacimiento francés, o el italiano, y más generalmente una mezcla heterogénea y degenerada de todos ellos.

Insistir sobre el anacronismo que significan los muestrarios de balaustres, ménsulas de yeso, jarrones y faroles, frontones y columnas dóricas, jónicas y corintias nos parece obvio frente a quienes suponemos lo suficientemente informados sobre lo que es realmente Arquitectura Moderna.

Entendemos que da campo propicio a la aparición de estos adefesios, el arquitecto comerciante, falto de honestidad artística, siervo de los pésimos gustos e ínfulas de señorabilidad de una clase inculta, retrógrada y decadente.

Admitiendo las razones sociales y económicas que facilitan la proliferación de este tipo de arquitectura, bregamos por un movimiento colectivo de profesionales y estudiantes, tendiente a la educación de aquellos que no tienen por qué poseer un criterio de lo que debe ser la Arquitectura de nuestra época.

No olvidemos que la moda nunca ha hecho arquitectura.

El artículo se acompañaba de fotografías de edificios residenciales que delataban las características señaladas por los articulistas. En el siguiente número, y debido a las reacciones de malestar con el artículo, los estudiantes volvieron a la carga. En «Insistimos» queda aún más claro el argumento. La arquitectura moderna en Uruguay había perdido el rumbo y ahora simplemente se había convertido, salvo excepciones, a un eclecticismo de rasgos historicistas, tirando por la borda los principios universales de la arquitectura moderna. En contraste con el artículo anterior, las fotografías que lo ilustran son de «buena» arquitectura de los años treinta y cuarenta. Los estudiantes concluyen:

Es curioso hacer notar, que algunas de las fotografías corresponden a obras de arquitectos embarcados ahora en esa infeliz modalidad.

NUESTROS PROBLEMAS

PROBLEMA INMEDIATO

Apartándose de todos los conceptos básicos de la arquitectura moderna, ha aparecido en nuestra ciudad un nuevo tipo de construcciones que tratan de remedar estilos pasados.

Son edificios que imitan el renacimiento francés, o el inglés, o el italiano, y más generalmente una mezcla heterogénea y degenerada de todos ellos.

Insistir sobre el anacronismo que significan los muestrarios de balaustras, ménsulas de yeso, jarrones y faroles, frontones y columnas dóricas, jónicas y corintias nos parece obvio frente a quienes suponemos lo suficientemente informados sobre lo que es realmente Arquitectura Moderna.

Entendemos que dá campo propicio a la aparición de estos adfesos, el arquitecto comerciante, falto de honestidad artística, sirvo de los pésimos gustos e ínfulas de señorialidad de una clase inculca, retrógrada y decadente.

Admitiendo las razones sociales y económicas que facilitan la proliferación de este tipo de arquitectura, bregamos por un movimiento colectivo de profesionales y estudiantes tendiente a la educación de aquellos que no tienen porqué poseer un criterio de lo que debe ser la Arquitectura de nuestra época.

No olvidemos que la moda nunca ha hecho arquitectura.

V. I. S.



C.E.D.A.

46

FIGURA 61. REVISTA CEDA N.º 17, 1946.

Esos distinguidos profesionales podrían, si ellos quisieran, ilustrarnos a qué se debe ese cambio de rumbo en sus concepciones estéticas. Ofrecemos para ello gustosos, las páginas de C.E.D.A. (V. I. S., 1947, pp. 22-23)

Por otra parte, ya a comienzos de la década del cincuenta los arquitectos Leopoldo Artucio, Ramón González Almeida y Ricardo Saxlund impulsaban desde el semanario *Marcha* los valores y expresiones formales de la arquitectura moderna, en una sociedad que entendían atrasada respecto al concierto internacional. Artucio insistía con la idea de la arquitectura moderna como un «estilo», en cuanto expresión coherente de una sociedad y una época antes que un repertorio de formas y ornamentos arbitrarios. Vale la pena citar algunos pasajes de su artículo «Defensa de la arquitectura actual»:

La humanidad de este siglo está asistiendo a un hecho artístico de singular trascendencia, que no obstante, suele pasar inadvertido. Nuestra época, es, después del gótico, la primera que puede ufanarse de haber creado una arquitectura. Sustancialmente hay en la historia de la arquitectura tres grandes momentos: lo griego, lo gótico y lo actual. [...]

El sentido de la nueva arquitectura fue evolucionando en todo el mundo hacia formas más puras y racionales, con el correr del tiempo. La teoría más honda se fue concretando en realidades. Cesó entonces la desorientación del período de pasaje, y en su lugar pudo entreverse una ruta segura. Estados Unidos, Holanda, Italia, siguieron con ritmo constante y empuje sólido las sendas de una evolución persistente. El Brasil, que en el año 1935 tímidamente ensayaba sus primeros pasos en la arquitectura del siglo, aceleró su marcha bajo la conducción de arquitectos capacitados como Niemeyer, Lucio Costa y otros. Nuestro país quedó lamentablemente rezagado. Tuvimos ventaja en la partida; pero nos estancamos, mientras otros continuaron avanzando. (Artucio, 1949, p. 24)

A pesar de este panorama, algunos años después el arquitecto Ramón González Almeida (1954, p. 3) observaba algunos signos de «recuperación»:

El repuntar del movimiento arquitectónico se inicia por el 1945 y su trayectoria puede resumirse en grandes rasgos:

- Contactos de grupos de viaje estudiantiles con la joven y pujante arquitectura brasileña.
- La obra del arquitecto Bonet en Punta Ballena (1946/8).
- Las luchas estudiantiles que culminaron con la aprobación del Nuevo Plan de Estudios en 1951, y que cambiaron radicalmente el planteo de la enseñanza arquitectónica, a tal punto que fue mencionada como modelo en el IV Congreso de Arquitectos Brasileños en San Pablo, 1954.
- La nueva orientación hacia la planificación rural dada al Instituto de Urbanismo de la Facultad por el profesor Gómez Gavazzo.

Si a esto agregamos las contadas realizaciones contemporáneas logradas (Facultad de Ingeniería, condominios del Arq. Sichero, realizaciones del Depto. Técnico de ANCAP, Cooperativa Municipal, etc.), el cuadro está completo.

Llama la atención que muy pocas obras construidas eran rescatadas por el joven crítico, quien concedía casi todos los cambios positivos a la enseñanza, donde gravitaban los estudiantes y algunos docentes influyentes, como el caso de Gómez Gavazzo. El ataque al profesionalismo, cuyos defensores en buena medida estaban nucleados en la SAU, evidenciaba fisuras que permanecieron hasta el completo recambio de los cuadros gremiales. Se recuerda, por otra parte, que el Plan de 1952 no se llevó a cabo sin violencia. Numerosos e históricos docentes, de la talla de Mauricio Cravotto y Octavio de los Campos, debieron renunciar instigados por un clima que ya no les era propicio (Nudelman, 2015b).

El carácter *vanguardista* del nuevo plan, que en su «Exposición de motivos» mencionaba a la Bauhaus y a Giedion y llamaba al compromiso social del arquitecto, ha sido recientemente discutido por Nudelman (2015a).

Este intenta desmitificar las bases ideológicas sobre las que se construyó el cambio de plan, en particular la supuesta «ausencia de vínculo con la realidad» de la enseñanza *beaux-arts*, criticada por la joven generación:

Pero ¿eran los temas de los anticuados arquitectos académicos delirios «alejados» de la realidad? [...] Cuanto más recorremos las páginas de *Arquitectura* más crece la convicción de que la arquitectura no era un ejercicio diletante sino una herramienta para sacar provecho de la realidad. De allí la convicción de la científicidad de la enseñanza, a pesar de la evidencia de que la celebración de los símbolos y de los espacios urbanos se asienta en el arte, siempre a disposición. (p. 192)

Pero si no era el alejamiento de la realidad el problema de fondo, ¿qué motivó a la joven generación y a docentes como Gómez y Artucio a desbancar a la vieja generación? El asunto es más complejo aún, ya que el propio Gómez había defendido en su momento la enseñanza académica y su propuesta del *taller vertical* tenía tanto de moderno como las doctrinas de Morris o Ruskin. Las jóvenes generaciones, no obstante, no hacían esta lectura, y su enfrentamiento con los viejos docentes y con el profesionalismo que dominaba el gremio tenía mucho de político.

Evidentemente, todo esto tiñó la manera de ver la década que había culminado. Al igual que González Almeida, la historiografía post-52 calificó el período entre mediados de los treinta y los años cuarenta con un signo negativo, como años de incertidumbre o retrocesos. En su artículo «Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959», Aurelio Lucchini (1964) establecía una lucha entre academicistas conservadores y vanguardistas progresistas durante el período:

Al promediar la cuarta década, el aspecto que presenta la doctrina arquitectónica nacional es sumamente complejo.

En la Facultad de Arquitectura, en su ciclo inferior de enseñanza, se advierte una constitución heterogénea de su cuerpo docente. Junto a

profesores influidos por un eclecticismo atemperado, coexisten los que practican ideas arquitectónicas avanzadas. Como cada uno de ellos dirige su curso según sus convicciones artísticas, las contradicciones y conflictos, con su secuela de desorientación, se suceden constantemente. En el ciclo superior, la coherencia que imponía Carré en base a una enseñanza fundada en la composición, comienza a diluirse cuando debe abandonar su curso de Composición Decorativa. Por otra parte los principios divulgados en las clases de Teoría no encuentran eco en los Talleres de Arquitectura.

En el ámbito profesional se observa análogo indecisión de pensamiento: ¿En realidad, corresponde hablar de pensamiento? Sobra formalismo y sentimiento. Falta en cambio hondura conceptual. No se conocen publicaciones ni cursos de índole teórica e histórica que expliquen y desarrollen postulados y causas de la nueva arquitectura. Esta indigencia doctrinaria que muestra la arquitectura renovadora nacional, ha de serle fatal, cuando deba enfrentar el inminente empuje historicista.

[...] Este período es en la Facultad de disolución y solo terminará con la gran crisis que se inicia en 1950.

Lucchini observaba el renacimiento de la «nueva arquitectura», a mediados de los cincuenta, en una modalidad «orgánica». «Los edificios cúbicos, de pálido color exterior y severa expresión como el Centro Militar y el de la Caja de Jubilaciones Bancarias [ambos de Arbeleche y Canale] son expresiones de una corriente plástica cuya primacía ha pasado».¹²

Por su parte, Artucio diagnosticaba en su *Montevideo y la arquitectura moderna* (1971) que en la década del treinta,

[e]l racionalismo combativo y progresista se situó en «posiciones defensivas». La situación de desánimo llegó a todo el mundo, incluso a nuestro

12 Es interesante notar que Lucchini se había presentado al concurso del Centro Militar (1942) con un proyecto mucho más *conservador* que el ganador. Véase *Arquitectura (SAU)* n.º 207, diciembre de 1942, pp. 120-131.

país, donde se hizo sentir una detención y hasta una marcha atrás, visible a fines de la década del 30, que se prolongará varios años más, después de la guerra. (p. 28)

Incluso edificios claramente *modernos*, como el Instituto Batlle y Ordóñez (sección femenina de la Enseñanza Secundaria), del estudio De los Campos, Puente y Tournier (figura 11), la Cámara Nacional de Comercio y el Instituto de Jubilaciones y Pensiones, de Arbeleche y Canale (figuras 9 y 10), a pesar de su «simplicidad», expresan para Artucio la posición «detenida» de la época, que «cede en el ritmo de avance, y retorna a algunas antiguas expresiones». Estas «expresiones» son: «ventanas cuadradas tratadas como huecos en el muro», «las grandes verticales en la portada», cierta «grandilocuencia» que resulta en una «monumentalidad típica de este período, que en Italia había realizado Piacentini en la Universidad de Roma y Speer en Nuremberg, hacia 1934» (Artucio, 1971, p. 28).

Por supuesto, casi nadie durante la década del treinta leía en la arquitectura fascista una «posición detenida». Muchos arquitectos, como señala Nudelman, habían tenido contactos y probablemente simpatía hacia el régimen del Duce. No obstante, la posición de la SAU en defensa de los aliados, al igual que el gobierno de Baldomir, fue inequívoca desde el comienzo del conflicto armado. El uso corriente de esta arquitectura, analizada en el apartado sobre «lógicas arquitecturas de Estado», no necesitaba, por supuesto, ningún tipo de filiación política explícita, pues estaba extendida por todo Occidente, como se ha visto en el caso de Estados Unidos.

Más allá del discurso ideológico y los mitos contruidos para romper con las viejas generaciones, lo que se observa como un hecho es que a finales de los cuarenta los jóvenes arquitectos, y otros no tan jóvenes, se armaron con un discurso sobre *arquitectura moderna* que impactaría en el ambiente profesional. Jóvenes arquitectos que en los años cuarenta habían realizado una arquitectura ecléctica anclada en el concepto de *carácter*, como García Pardo o Pintos Risso, cambiaron su postura en forma evidente a finales de esa década hasta asumir, como en este caso, un discurso deliberadamente *vanguardista*.

También en Uruguay se registraba la discusión entre *racionalismo* y *organicismo*, que en su versión norteamericana enfrentaba al MoMA y el crítico Lewis Mumford (Anderson, 1997). En uno de los artículos de la página de arquitectura de *Marcha*, el aún estudiante Ricardo Saxlund criticaba duramente al presidente de la Sociedad de Arquitectos, Horacio Terra Arocena, jurado de la CNAD en 1946, por su defensa de la arquitectura orgánica. Para Saxlund, esta no era otra cosa que una reacción «seudo-romántica» sostenida por críticos como Bruno Zevi (Saxlund, 1955a).

Es difícil saber el impacto que estas discusiones pueden haber tenido sobre Aroztegui. Lo cierto es que también en él se verificó un cambio alrededor de 1950. En el caso de su arquitectura doméstica, por ejemplo, dejó de producir en clave wrightiana. Aroztegui había sido objeto de las críticas de González Almeida, quien en un artículo de su página deploró el aspecto de su vivienda para Omar Terra Mujica, proyectada en 1949 (González Almeida, 1955a, p. 11). La crítica, publicada en 1955, se planteó cuando Aroztegui ya había cambiado el registro formal, pero es muy probable que estuviera instalada tiempo antes. El crítico volvió a ocuparse de Aroztegui en ocasión de la finalización del condominio en las calles Manuel Albo e Itacabó, proyectado en 1952 (González Almeida, 1955b, p. 10). Allí Aroztegui eliminó todos los componentes de su arquitectura residencial de los años cuarenta —techos inclinados, tejas, revestimientos de ladrillo o de piedra— en favor de una composición abstracta de planos salientes y entrantes. El crítico entendía que el nuevo camino era un paso definitivo hacia la «expresión personal del realizador».

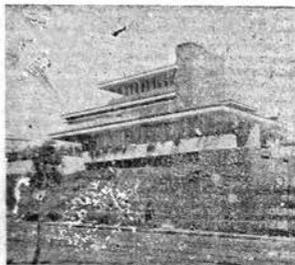
Finalmente, ¿cuánto de este *nuevo discurso* sobre la arquitectura moderna estaba motivado por circunstancias internacionales? La referencia de González Almeida a los contactos con Brasil y la presencia de Bonet eran clave. Los renovadores de la hora, en ausencia de una *vanguardia* propia, miraban con admiración a sus vecinos. Precisamente, no había habido en Uruguay algo similar a Austral, ni mucho menos se contaba con una generación como la formada bajo el ala protectora de Lucio Costa en Brasil.

No es necesario insistir sobre la importancia internacional que adquirió este último país durante los años cuarenta y cincuenta. Al impacto de *Brazil Builds*,

CRITICA

RESIDENCIA Y CONSULTORIO MEDICO

ubicación: Br. España y Duvimoso Terra
arquitecto: Ildefonso Aroztegui



Se trata de un block para vivienda y consultorio médico quirúrgico desarrollado en un terreno orientado al noreste sobre Bulevard Artigas.

La solución presenta cuatro niveles perfectamente definidos:

- 1) Clínica quirúrgica y garage;
- 2) Recepción y servicios;
- 3) Zona íntima;
- 4) Estudio en el ático.

Funcionalmente la solución responde con claridad y corección a las complejas exigencias del programa.

No puede afirmarse lo mismo de la resultante plástica, en donde su realizador ha rendido tributo formal al Frank Lloyd Wright del 1910.

Es innegable la influencia de F. L. W. en la arquitectura uruguaya de cierto período. Varias generaciones de arquitectos se han sometido a su fascinante atracción formal, dejando de lado su principal aporte a la arquitectura: el sentido especial.

Si bien en el presente caso la búsqueda espacial no ha sido omitida, se ha recurrido en cambio, a una complicada solución volumétrica y a un abundante empleo de materiales y desperdicios. Por otra parte la intención de buscar el juego rítmico se vio coartada por las dimensiones del solar, lo que obligó a una reducción exagerada de la modulación, de vanos, que quitó escala al conjunto. Todo ello para conseguir una pobre réplica de la Robie House (F. L. W. 1909).

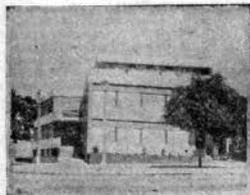
En lo particular, llama la atención las distintas orientaciones elegidas para los tres dormitorios de la zona íntima: principalmente al este, de la niña al norte y de los niños al oeste.

En resumen, una realización bien intencionada, malograda por el sometimiento a una plástica prefijada de un profesional a quien conocemos realizaciones superiores cuando deja en libertad su capacidad creadora.

FIGURA 62. GONZÁLEZ ALMEIDA.
CRÍTICA DE LA VIVIENDA TERRA DE AROZTEGUI.
EN MARCHA N.º 749, 21 DE ENERO DE 1955.

CRITICA

Condominio en el Parque Batlle
ubicación: Avda. Dr. Albo esq. Itacabó
arquitecto: Ildefonso Aroztegui
contratista: E. Kauffmann



Ya en otra oportunidad hicimos referencia a la obra del Ar. Aroztegui. Entre ellas —consultorio y vivienda sobre Br. España— y ésta, más lógicamente exacta e inconclusa obra del Club Nacional en Parque Central, mencionada desde el tiempo en un estudio estructural de innegable interés.

La presente realización se emplaza en solar esquina en ángulo obtuso orientado al noreste sobre avda. Dr. Albo y al sureste sobre Itacabó.

La misma incluye dos cuerpos que responden a las rectivas de las calles que forman la esquina.

El primer cuerpo con acceso desde Dr. Albo consta de dos viviendas y un estudio de arquitecto en azotea.

El segundo, con acceso desde Itacabó comprende rages semienterrados, y dos pisos de viviendas. Une los cuerpos la circulación vertical correspondiente a Itacabó.

Hay que señalar que los cuerpos se hallan en correspondencia de medios niveles alternados y que el está superior al que se accede por la escalera de unión de dos cuerpos, corresponde a la vivienda superior de Itacabó.

La ingeniosa solución funcional —sobre todo por juego de niveles— se ve disminuida por el afán de aprovechamiento exhaustivo de un terreno irregular. Lo condujo a un rebuscamiento de planta en busca de la mejor orientación para los ambientes de la vivienda. Aún así, hicieron sacrificios; en el primer cuerpo, una habitación sureste sobre Itacabó y otra a un torturado pozo de agua en el segundo, la búsqueda de buena orientación obligó a la ubicación de dos habitaciones sobre el —en este punto ya más liberado— pozo de aire y los de recepción y otras habitaciones mal orientadas sobre Itacabó.

Estructuralmente, y a pesar de las dificultades de irregularidad del solar, la realización trata de ajustarse a una modulación lo que se ha conseguido con bastante acierto.

Cromáticamente, la obra se halla lograda, y habiendo ingrato fulgor —ingrato por el mal empleo que habitualmente se ha hecho de él— armoniza perfectamente en el caso con el blanco de losas y antepechos. El azul de las tintas de enrollar se integra equilibradamente en la tonalidad de conjunto dominante.

Habiéndose anotado el defecto principal —el rebuscamiento en pos del aprovechamiento— las objeciones reales son de poca envergadura (desprendimiento de antepechos de la nitidez volumétrica del segundo cuerpo, etc.) y vale la pena recalcarlos.

En conjunto la obra comporta, y es grato constatar un paso definitivo hacia la expresión personal del realizador, que hasta hoy se había mostrado pródigo a cargo de la atrayente influencia de realizadores foráneos. Hecho por sí significativo y digno de encomio.

FIGURA 63. GONZÁLEZ ALMEIDA.
CRÍTICA DEL CONDOMINIO EN ALBO E ITACABÓ.
EN MARCHA N.º 758, 1 DE ABRIL DE 1955.

en 1942, se debe sumar el de los monográficos de *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicados a su arquitectura, en setiembre de 1947 y agosto de 1952.¹³ Desde el punto de vista local, se deben agregar los viajes.

Aroztegui, en particular, viajó en modo frecuente a Porto Alegre durante 1948, para impartir clases sobre «Grandes composiciones de arquitectura», contratado por el Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, donde conoció a diversos colegas vinculados a la «escuela carioca».¹⁴ No era el primero de los contactos de este tipo. De hecho, Gunter Weimer (1995, p. 75) llega a señalar:

O intercâmbio entre as duas entidades, nessa época [los años cuarenta] havia-se tornado rotineiro. Estudantes rio-grandenses faziam viagens de visita a faculdade de Montevideú e professores uruguaiois davam aulas em Porto Alegre. Os professores uruguaiois Mauricio Cravotto, Carlos Gómez Gavazzo, Juan A. Scasso, Leopoldo Artuccio [sic] e Ildefonso Aroztegui possivelmente gozavam de maior fama na faculdade de Porto Alegre do que as grandes expressões da arquitetura brasileira como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e o rio-grandense Jorge Moreira.

García Pardo también viajaba frecuentemente a Brasil, donde estableció vínculos con arquitectos de la talla de Rino Levi y Lina Bo y de figuras como Roberto Burle Marx. La Facultad, por su parte, organizaba excursiones de estudio. En 1944, por ejemplo, una nutrida delegación de estudiantes visitó durante un mes San Pablo y Río de Janeiro.

La presencia de Bonet en Punta Ballena —y a través de él, puede suponerse, el contacto o el conocimiento de la *vanguardia* bonaerense— es algo

13 Juan Manuel Borthagaray señalaba: «Cuando la arquitectura brasileña, en la inmediata posguerra sale a la notoriedad internacional a través de un número especial de la revista francesa "L'Architecture d'Aujourd'hui", se produce un sarampión mundial del "brise-soleil"» (Borthagaray, 1964, p. 77).

14 El hecho aparece reseñado en recortes de prensa brasileña conservados por la familia Aroztegui. Cicero Alvarez y Marcos Miethicki da Silva, por su parte, señalan a Aroztegui como uno de los concurrentes al Congreso Brasileño de Arquitectos realizado en noviembre de 1948 en Porto Alegre (p. 1).

más enigmático. En 1955 Ricardo Saxlund escribía un artículo en *Marcha* titulado «Arquitectura argentina» (1955c, p. 15). Allí sostenía:

Por extraño que pueda parecer la arquitectura argentina es prácticamente ignorada en nuestro país. Por no alcanzar el fulgor de otras, como la brasileña por ejemplo, se ha mantenido alejada del interés común.

Por su parte, la presencia del arquitecto catalán en Uruguay pasó sin ser siquiera mencionada en las publicaciones disciplinares de la época: *Arquitectura*, *CEDA* y *Anales de la Facultad de Arquitectura*. Fuera del comentario de González Almeida ya reseñado, la urbanización de Punta Ballena recién se muestra en un artículo de *CEDA* de 1966. Sin embargo, no es posible descartar contactos. Algunos fueron obvios. Francisco Villegas Berro, un joven estudiante entonces, trabajó junto con Bonet hasta 1947. En 1949 fue el ganador, junto con Altamirano, del concurso de la sede del Sindicato Médico del Uruguay (figura 24), quizá el primer edificio ganado por concurso que viraba claramente hacia una arquitectura despojada del concepto de *carácter*.

En Argentina, Bonet había integrado Austral, un grupo de vanguardia heterogéneo pero convencido de la necesidad de transformar la arquitectura. Su presencia, entre otros componentes, decidió a Francisco Liernur a generar un nuevo período, a partir de 1940, en su relato de la historia de la arquitectura argentina (Liernur, 2001). Como afirma este autor, su actividad había definido una nueva propuesta: elocuencia, materialidad y transparencia en oposición a austeridad, abstracción y masa, motivos que dominaban en ese entonces (p. 229).

Aun sin la seguridad de poder atribuir estas características a toda la arquitectura uruguaya luego de 1950, los tres adjetivos parecen ajustarse sin problemas a la propuesta para la CNAD de 1957. Las razones, sin embargo, tienen tanto que ver con el nuevo *clima* que hemos descrito como con el desarrollo de ciertas ideas adquiridas por el arquitecto tiempo antes, como la importancia de las texturas o la espacialidad, que se desarrollarán en los siguientes apartados.

El bloque y el *curtain wall*

En la nueva imagen del edificio, que Aroztegui esbozó en 1957, se observa a golpe de vista que lo que contrasta con el proyecto de 1946 es la piel vidriada que cubre al edificio y el bloque en altura que se eleva sobre el «basamento» del hall central. Si en 1946 Aroztegui justificaba su edificio «más bien bajo» sobre 18 de Julio, ahora daba un giro radical. No obstante, el prisma de sesenta metros de altura se retiraba lo suficiente como para pasar casi desapercibido desde las cuadras anteriores de la avenida, mientras conformaba una presencia rotunda en el entorno de la plaza. Por ello Aroztegui seguía siendo fiel al presupuesto de no distorsionar la lectura de la avenida pero brindar un ámbito monumental frente al espacio público. Al presentar el permiso de construcción a la Intendencia Municipal, para justificar la altura del bloque, que estaba por encima de la norma, Aroztegui señaló que el recurso de la torre era exactamente el mismo que el del Palacio Municipal de Cravotto.¹⁵

Quizás, y aun con las diferencias del caso, los ecos de *Nine Points on Monumentality*, el célebre manifiesto de Giedion, Sert y Léger (1943), estuviera presente en esta y otras manifestaciones modernas y a la vez monumentales. Al menos, su llamada a la renovación del valor lírico de la arquitectura monumental, utilizando «materiales modernos y nuevas técnicas», parece estar presente en esta y otras propuestas. La *integración de las artes* fue otro tema planteado en el manifiesto de 1943, frecuente y hasta obsesivo en algunos arquitectos uruguayos, como García Pardo o Payssé. También Aroztegui utilizaba frecuentemente la mano de artistas para completar las obras, aunque, al parecer, lo hacía con el edificio ya prácticamente culminado, como en los casos de la sede del Club Nacional de Football o la casa comercial Merlinsky y Syrowicz, ambos con intervenciones del escultor Germán Cabrera. En la CNAD, el arquitecto había

15 Permiso de construcción 85763, año 1960. Archivo de la Intendencia de Montevideo, con copia en el BROU.

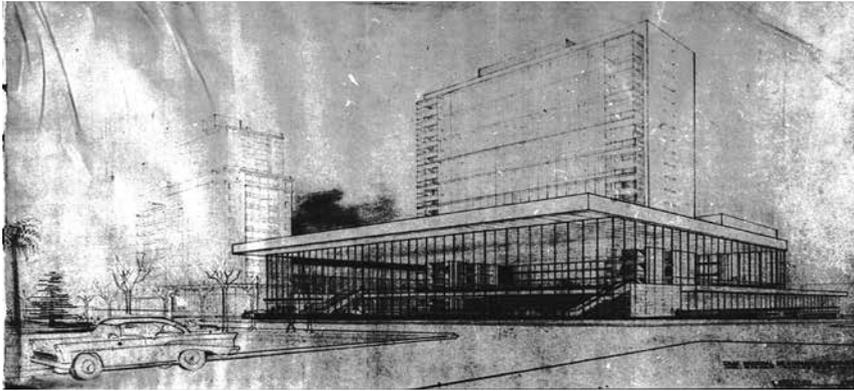


FIGURA 64. AROZTEGUI, CNAD, 1957. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

previsto la colocación de obras de arte sobre los paños ciegos de las calles Minas y Magallanes (véase el sector izquierdo de la figura 65), como lo evidencia la fachada lateral del anteproyecto de 1957 (figura 66).

El bloque en altura en combinación con el volumen bajo y desarrollado en horizontal de los halls había sido, por otra parte, el partido dominante del concurso para el Banco Hipotecario, edificio situado en la esquina de 18 de Julio y Sierra (figura 59). Aroztegui y sus ayudantes, Padula, Koch y Bonti, se habían llevado el cuarto premio con una propuesta de basamento transparente y un bloque posicionado frente a 18 de Julio, al igual que la CNAD y en contraste con el proyecto del equipo ganador, que tomó la decisión de ubicar el frente sobre la avenida de menor jerarquía.¹⁶

16 En este sentido, la propuesta ganadora, con el bloque perpendicular a 18 de Julio, coincidía con la voluntad de los vecinos nucleados en *La Voz del Cordón* (el BHU está a pocas cuadras de la CNAD; véase el apartado «Monumentos sobre la avenida»). Sin embargo, originalmente el edificio no preveía comercios sobre 18 de Julio y colocaba solamente un alero de hormigón. Los vecinos criticaron la solución. Finalmente, bajo el alero se construyeron comercios que continúan funcionando hasta el día de hoy. Curiosamente, Carlos Careri, uno de los proyectistas del edificio, justificó recientemente el partido adoptado precisamente por dar vida comercial a la avenida. Conferencia dictada el 25 de noviembre de 2013 en la Facultad de Arquitectura con motivo de un homenaje. Fuente: archivo digital del SMA.



FIGURA 65. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). SMA-45750.
FOTOGRAFÍA DE VERÓNICA SOLANA, 2001, ARCHIVO SMA.

Un partido similar, y en este caso con un parecido aún más evidente con la Lever House, fue el que tomó Rius en su edificio del Banco de Crédito (figura 68), situado sobre 18 de Julio, prácticamente frente al Palacio Municipal. Rius había viajado recientemente a los Estados Unidos y había visto los edificios que se realizaban con *curtain wall*, pero resulta evidente que a mediados de los cincuenta el impacto de los *bloques de vidrio* atravesaba toda la cultura arquitectónica local.

La perspectiva de Aroztegui nos muestra un hall principal totalmente transparente. No hay en él aquellos reflejos que para Mies eran la esencia de la nueva estética vidriada, ni tampoco sombra alguna. Incluso la corporeidad de los montantes metálicos se ve diluida y los accesos virtualmente desaparecieron. En la obra construida, los accesos, que mantuvo en los extremos de la fachada sobre 18 de Julio, aunque pequeños, están claramente marcados, el vidrio refleja y los montantes cobraron mucho más peso. El resultado, en

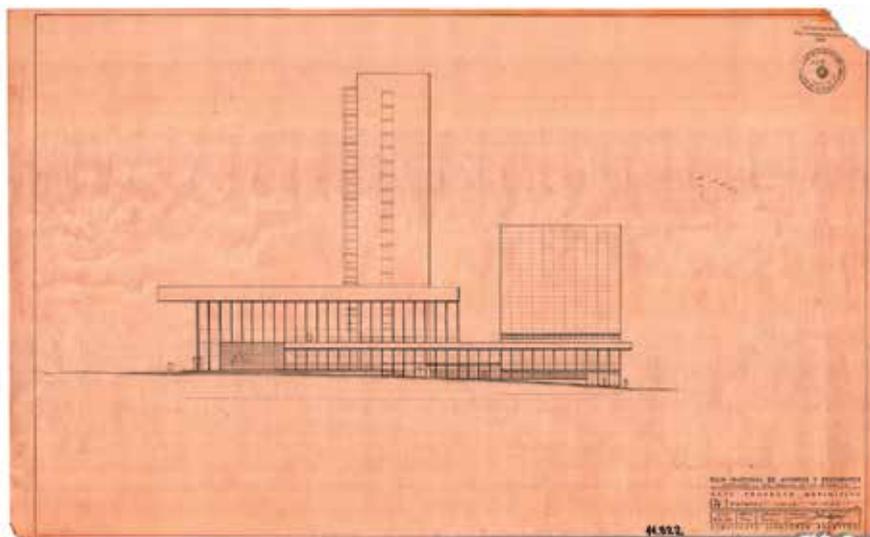


FIGURA 66. AROZTEGUI, CNAD. FACHADA LATERAL DEL ANTEPROYECTO DE 1957. CDI-IHA, PL. 11822.

definitiva, es bastante distinto al dibujo. Aroztegui apostaba a una imagen transparente que luego matizó con recursos de su propia *tradición* formal.

El uso de parteluces para marcar el ritmo de las fachadas era, por ejemplo, un recurso estético muy utilizado por Aroztegui, probablemente inspirado en la arquitectura de Wright. Ya lo había empleado en el concurso y en 1957 lo retomó, aunque con una ingeniosa justificación funcional, como luego se verá, que alternaba pilares y desagües. Pero la solución final carece de la contundencia de, por ejemplo, el Cine Melo de 1950, por lo demás, un proyecto con múltiples similitudes con la nueva propuesta de 1957. El resultado parece a medio camino entre la búsqueda de una transparencia total y el uso retórico de la *estructura*.

A diferencia del hall, el bloque en altura se ve opaco en el dibujo. La fachada sobre Minas es casi ciega, como la de Magallanes, y sobre 18 de Julio la fachada se *adelanta* del bloque y, si bien no es transparente, por su despiezo se puede adivinar que se trata de un *curtain wall*. Igualmente, es posible



FIGURA 67. AROZTEGUI, CINE MELO, 1950. SMA-5501-012. FOTOGRAFÍA DE DANAÉ LATCHINIÁN, 2009. ARCHIVO SMA.

distinguir, por el tratamiento diferenciado en los extremos de la torre, la presencia de los bloques de circulaciones verticales. Así, el edificio también era *transparente* en el sentido de revelar las funciones, aunque este recurso no se conservó en la versión construida, que presenta un revestimiento homogéneo. Por su parte, el bloque sobre la calle Guayabos, menor y apenas visible en la perspectiva, también se cubría con vidrio en sus caras principales, mientras las laterales permanecían ciegas.

La propuesta, así como su aparente *curtain wall*, era contemporánea a una serie de experimentos con los cerramientos de vidrio que, además de las asociaciones relacionadas con la transparencia, pretendían poner a Uruguay

en sintonía con la arquitectura internacional.¹⁷ Ángel Rama (1969), cuando describía la *generación crítica* de estos años, daba cuenta precisamente de esta marcada tendencia internacionalista. El punto de quiebre hacia los regionalismos era para Rama el año 1955. Sin embargo, en la arquitectura esto se dio más adelante, ya en la década del sesenta. Se debe recordar, además, que en 1943 el propio Aroztegui sostenía esta postura al plantear el sinsentido de una arquitectura de inspiración regional o nacional, al no contar Uruguay con tradiciones de fuerte peso cultural.

Uno de los primeros ensayos de *curtain wall* fue el mencionado Banco de Crédito, proyectado por Rius. Entre 1957 y 1958, mientras se encargaba del proyecto, el arquitecto visitó Nueva York con el objetivo de conocer directamente la técnica del muro cortina. Visitó la Lever House de Gordon Bunshaft, del estudio SOM, y el Seagram Building, la difundida obra de Mies que estaba aún en construcción. Como explica Mary Méndez, frente a los casos concretos, Rius pudo medir la distancia real que separaba a ambos países en términos de capacidad económica y tecnológica. Sin embargo, aun con las dispares condiciones que Uruguay registraba, el arquitecto logró emparentar su obra con los edificios neoyorkinos. A su regreso aumentó la altura total de la torre en un nivel y redujo la de cada piso, con lo que obtuvo un despiece de fachada más cercano al de sus referentes (Méndez, 2014).

La piel vidriada, sin embargo, no estaba resuelta como un auténtico *curtain wall*, es decir, un cerramiento con estructura propia e independiente, como eran los ejemplos norteamericanos. En el Banco de Crédito las aberturas de acero se apoyan, de forma convencional, en antepechos de hormigón armado. Estos fueron luego recubiertos con vidrio verde-azulado para lograr el aspecto de una piel ligera más o menos homogénea. Las aberturas, asimismo, están contenidas entre aparentes montantes, realizados en mampostería y revestidos con chapa de acero, que realzan la verticalidad del volumen. En la esquina, dos de estos falsos montantes recrean la imagen de un perfil metálico angular.

17 Sobre este tema el autor ha escrito un capítulo de un libro. Véase Medero, 2014, pp. 128-139.



FIGURA 68. IZQUIERDA: RIUS, BANCO DE CRÉDITO. 1955-1961. SMA 09063. ARCHIVO SMA.
DERECHA: BUNSHAFT / SOM, LEVER HOUSE (1951-1952, CONSTRUCCIÓN). FOTO: JORGE NUDELMAN, 2015.

A diferencia de la solución de Rius, en esos mismos años el arquitecto Luis García Pardo buscaba, con afán verista, la exhibición de los mecanismos de funcionamiento del edificio, en particular de la estructura portante. García Pardo no ocultaba las losas entre los cerramientos vidriados, que denotaban que sus fachadas no eran un *curtain wall*. En una entrevista muy posterior, el arquitecto recordaba que Uruguay no estaba preparado tecnológicamente para asumir el muro cortina. Esto no le impidió asumir ciertos riesgos: ya en el edificio Gilpe (1952-1956), García Pardo había utilizado un vidrio de piso a techo de marca alemana, pero en los edificios Positano y El Pilar, proyectados en 1957 junto al joven arquitecto Adolfo Sommer Smith, se utilizaron vidrios dobles de marca nacional.

El problema fue que luego de algún tiempo comenzaron a presentar problemas de coloración debido a la pulverización del *mastic* utilizado para sellar



FIGURA 69. GARCÍA PARDO, EDIFICIO POSITANO (1957-1963). SMA 11159. ARCHIVO SMA.

las cámaras.¹⁸ Este hecho obligó a los usuarios a retirar los vidrios interiores, con lo que el cerramiento perdió la capacidad de resistir el *efecto trampa*. De todos modos, y como ocurría en todas partes del mundo, los problemas térmicos de la envolvente vidriada eran contrarrestados en buena medida por sistemas de acondicionamiento artificial, en estos casos, losas radiantes eléctricas.

En el edificio Panamericano (1958-1964), de Raúl Sichero, el espesor de las losas quedaba a la vista, mientras un sistema no autoportante de carpintería metálica y láminas de vidrio corredizas aparentaba ser una estructura sobrepuesta, un *curtain wall*. La carpintería, al igual que en los ejemplos de

18 Según el arquitecto Julio Borthagaray, que trabajó junto con Aroztegui en el edificio de la CNAD, los vidrios nacionales que utilizó García Pardo en el Positano y El Pilar eran de la empresa Vidplan. El problema era que hacían láminas que debían contener gas inerte entre ellas, pero en su lugar tenían aire. Además, *rebajaban* la masilla, en lugar de hacerla como los alemanes. El aire atacó la masilla y se oxidaron los vidrios.



FIGURA 70. SICHERO. EDIFICIO PANAMERICANO (1958-1964). FOTOGRAFÍA DE JUSTINO SERRALTA. CDI-IHA.

García Pardo, era de aluminio. Ante la ausencia de carpinterías, las aberturas fueron realizadas a pie de obra por Adalberto Zoller, quien entonces trabajaba como maquetista para varios estudios. Este hecho muestra claramente el grado de precariedad, deseos de innovación y carácter artesanal de los primeros intentos por lograr la imagen de pureza, apertura y alta tecnología que transmitía el vidrio.

El ciclo de experimentos culminó con el edificio del Notariado, del estudio Barañano, Blumstein, Ferster, Rodríguez Orozco (concurso, 1962). Por primera vez se experimentaba con un sistema *curtain wall* en sentido estricto, realizado con carpintería de acero inoxidable y chapa doblada y vidrios atérmicos Pilkington, los primeros de vidrio flotado. Como declaraba Marina Waisman en la revista argentina *Summa* (1977, p. 22), todos estos experimentos se sustentaban en buena medida en una excelente calidad artesanal —y proyectual— presente en el país, que compensaba en parte la ausencia de un sistema industrializado de construcción de fachadas vidriadas. Aun así,



FIGURA 71. BARAÑANO, BLUMSTEIN, FERSTER Y RODRÍGUEZ OROZCO, EDIFICIO DEL NOTARIADO (CONCURSO, 1962).
FACHADA POSTERIOR. SMA-D05827. FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 1975. ARCHIVO SMA.



FIGURA 73.. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). VISTA DEL BLOQUE SOBRE 18 DE JULIO. SMA-5499-019. FOTOGRAFÍA DE ANDREA SELLANES, 2009. ARCHIVO SMA.

anexo al Banco Popular Argentino, de Mario Roberto Álvarez, proyectado en 1962, cinco años después del nuevo proyecto para la CNAD.

A pesar de ello, la construcción de las fachadas vidriadas en la CNAD fue muy posterior. Los planos ejecutivos son de mediados de los años sesenta. La carpintería, que no es de aluminio sino de chapa de acero inoxidable, fue diseñada por Aroztegui y realizada de manera totalmente artesanal. Al igual que los primeros experimentos, también en este caso se simulaba el muro cortina, cuando en realidad los vidrios y los paños ciegos, de mármol, se apoyan en las losas. Los vidrios, todos fijos y dobles, se importaron de Bélgica a finales de los sesenta. Evidentemente, la experiencia con empresas nacionales tenía malos antecedentes, como el del Positano, y se prefirió apostar por tecnología del extranjero.

En resumen, la transparencia del *curtain wall* y la presencia del bloque de oficinas como paradigmas de modernidad e imagen de alta tecnología

ejercieron como poderosos atractivos en un país cuya intelectualidad se declaraba abierta y cosmopolita. Pero ante la ausencia de las condiciones productivas que lo habilitaban, los ejemplos *pioneros* debieron simular el muro cortina o aceptar las limitaciones, no sin altos costos funcionales. En el caso de la CNAD, el revestimiento se realizó en el segundo lustro de los años sesenta, lo que previno algunos errores. Sin embargo, la carpintería seguía siendo totalmente artesanal.

Por otra parte, el edificio construido difiere en buena medida de la perspectiva trazada en 1957 y su radical transparencia. Obviamente, parte de esto tiene que ver con la propia condición de los materiales reales, pero otra parte, como se ha visto, está vinculada a los propios recursos formales del arquitecto, que lo tensionaron a dar una imagen que, en los hechos, se acercó a su propuesta original de 1946.

La búsqueda de un espacio

[Aroztegui] era ante todo buscador de un espacio, de un espacio muy especial. Esto es muy claro en edificios como el Club San José o la 19 de Junio, donde el corte muestra cómo luego de la entrada se penetra en un espacio de gran altura. Aroztegui decía que esto estaba inspirado en las catedrales francesas, cuya puerta de entrada es de escala humana pero abre paso a un espacio fabuloso. Esto es lo que él lograba en sus edificios y lo que llevó a ganar el concurso para la Caja de Ahorros. Allí los primeros niveles se conectaban mediante escaleras fijas y mecánicas situadas a los dos lados, en un hall que recibía a 2500 personas diarias. El partido se mantuvo en los dos proyectos, en el concurso y en la versión construida, solo se modificó el aspecto de la fachada.

Estas palabras pertenecen al colaborador de Aroztegui, Daniel Bonti (2014, pp. 94-95). En efecto, la espacialidad que hoy se puede experimentar en el interior del edificio 19 de Junio (CNAD) no apareció sorpresivamente

en la obra de Aroztegui sino que fue el fruto de una serie de ensayos anteriores. Precisamente, el primer ensayo de este tipo registrado es el propio anteproyecto de 1946, donde ya aparecía la triple altura y el uso de escaleras mecánicas para resolver la afluencia masiva de público. Sin embargo, aún no había alcanzado entonces el rasgo sublime que define al gran hall finalmente construido. Se recuerdan las palabras del jurado sobre el espacio interior: «interesante, discreto y proporcionado».

Ahora bien, si la perspectiva de 1957 daba cuenta de la transformación radical de la imagen, las plantas del edificio denotaban que el esquema funcional se había mantenido prácticamente incambiado, a pesar de las transformaciones programáticas, como la desaparición de la clínica médica y el Club Banco República. Aroztegui se mantuvo fiel al *diagrama espacial* que, como vimos, fue la clave de su contratación. En particular, la apuesta central por las escaleras mecánicas, que eran una relativa novedad en el medio en 1946, mantenía su vigencia *funcional* y, por lo tanto, permanecieron intactas como la clave del sistema de circulación del gran público. En una entrevista muy posterior, Aroztegui sugería que habían sido esas escaleras la clave de su victoria en 1946,¹⁹ aunque esto no está avalado en las actas del jurado.

Como se puede apreciar en la imagen siguiente (figura 74), Aroztegui mantuvo la CNAD propiamente dicha sobre el sector 18 de Julio y el Departamento de Préstamos Pignoraticios sobre Guayabos, ambos separados por un pozo de aire y luz. Mantuvo también los accesos por las calles laterales y el grupo de circulaciones verticales solo se alteró levemente. Sin embargo, a diferencia de la planta de 1946, sobre el nivel 18 de Julio Aroztegui eliminó virtualmente el *piano nobile*, generando un vacío de mayor tamaño. De este modo, se acentuaba el impacto espacial y, a la vez, se accedía a Clases Pasivas por la calle Minas. Desactivaba de ese modo una de las críticas del jurado.

19 Nota de prensa que conservó la familia Aroztegui, «Le retiro las escaleras arquitecto?». No se sabe qué periódico la publicó; la fecha aproximada es la de la inauguración del hall del edificio, 1976.

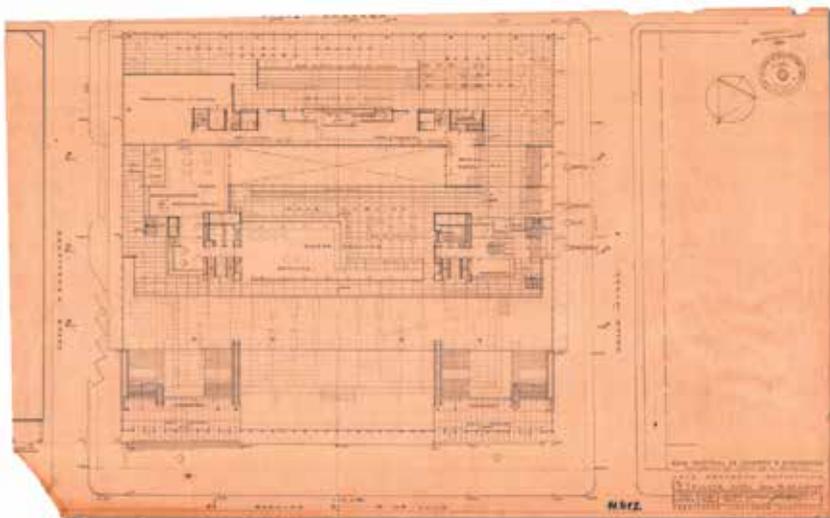


FIGURA 74. AROZTEGUI, CNAD (ANTEPROYECTO, 1957). PLANTA NIVEL 18 DE JULIO.. CDI-IHA, PL. 11812.



FIGURA 75. AROZTEGUI, SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). VISTA DEL GRAN HALL. FOTO: SMA-S499-028. FOTOGRAFÍA DE ANDREA SELLANES, 2009. ARCHIVO SMA.

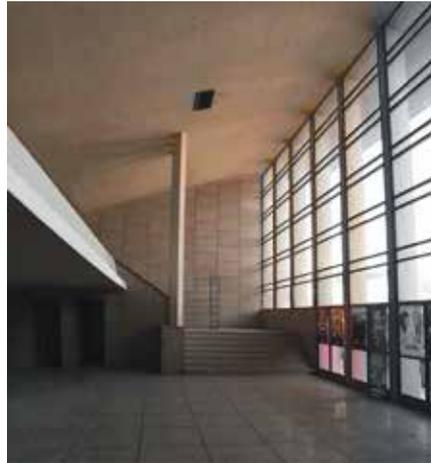


FIGURA 76. AROZTEGUI, CINE MELO (1950). SMA-S501-011.
FOTOGRAFÍA DE RODOLFO MARTÍNEZ, 2009. ARCHIVO SMA.



FIGURA 77. AROZTEGUI, CLUB SAN JOSÉ (1955-1964). SMA-S502-017.
FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 2009. ARCHIVO SMA.

Por otra parte, la búsqueda espacial se repitió en proyectos como la vivienda Terra (1949), el Cine Melo (1950), la sede del Club Nacional de Football (1952), el comercio Merlinski y Syrowicz (1955) y el Club San José (1955). Quizá este último es, junto con la CNAD, la obra en que Aroztegui llegó a un mayor grado de riqueza y madurez. La característica fundamental es la centralidad, es decir, la idea de concentrar en un único espacio las principales funciones y crear diversas plataformas desde las cuales observar y ser partícipes de la vida del edificio. En este sentido, la pieza clave del edificio ya no era la planta, como en el proyecto de 1946, sino el corte, como sugiere Bonti.

¿Cuál es el origen entonces de esta búsqueda? ¿Se encuentra en obras vistas durante su estadía en Estados Unidos, en ejemplos nacionales o en su propia formación académica en la Facultad de Arquitectura? No se puede dar una respuesta definitiva en este sentido, aunque sí explorar estos ámbitos en busca de claves.

En Estados Unidos, un edificio de oficinas que presentaba, aun con múltiples diferencias respecto a la obra de Aroztegui, un impactante espacio central, era la Johnson Wax de Wright. El edificio, como se ha visto, fue visitado por el arquitecto uruguayo y profusamente dibujado (figuras 30, 42 y 47): en general le dedicaba un croquis a cada obra, pero en este caso hizo siete. También el Larkin Building había tenido características similares en este sentido y es muy probable que fuera un edificio conocido por Aroztegui. Dada la importancia que adquirió Wright durante su viaje y después, la idea de ubicar el espacio en el centro de las preocupaciones podría provenir de la médula misma de la ideología del maestro norteamericano.

En el número de *Architectural Record* dedicado a la arquitectura bancaria, que se ha comentado al hablar del partido del edificio y que fue seguramente consultado por Aroztegui, se publicó un edificio, el National City Bank of New York, de la Fifty-First Street Branch, cuyo espacio recuerda los entresijos planteados por Aroztegui, aunque el resultado sea más modesto. La introducción que la revista hace del edificio («Doubled sized for selling service», p. 91) parece una descripción del proyecto para la CNAD:

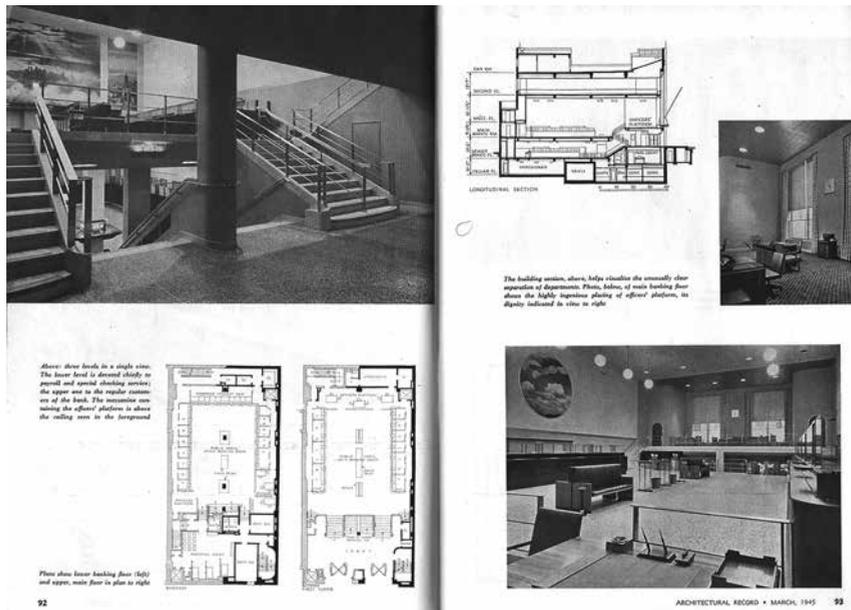


FIGURA 78. WALKER & GILLETE, NATIONAL CITY BANK OF NEW YORK (C. 1944-1945).
EN ARCHITECTURAL RECORD, MARZO DE 1945.

This up-to-the-minute bank, organized like a department store, makes a striking use of an expedient that has been brilliantly successful in a leading New York retailing establishment. This device is the split-level arrangement, which not only makes the main bank floor and the lower bank room both instantly and dramatically visible from the entrance, but also takes away the «bargain basement» curse from the lower level.

Es significativo que, mientras Bonti señala el principio sagrado de la idea de espacio en Aroztegui, el artículo hace énfasis en el origen comercial de esta solución, tan similar a la propuesta del arquitecto uruguayo. Efectivamente, el interior del edificio 19 de Junio (CNAD), con sus escaleras mecánicas, su homogénea luminosidad y el ritmo que le impone su actividad, está muy lejos de



FIGURA 79. VILAMAJÓ. SUCURSAL GENERAL FLORES DEL BROU. A LA IZQUIERDA SE VEN LOS TENSORES EN EL ENTREPISO. SMA-S783-005. FOTOGRAFÍA DE JULIO PEREIRA, 2014. ARCHIVO SMA.

parecerse a una iglesia cristiana y ciertamente guarda un sospechoso parecido con un centro comercial. Sin embargo, a diferencia de la generalidad de estos, los accesos al edificio son claros pero sutiles, y el efecto una vez que se ingresa es que el interior se hace «dramáticamente visible», pero a una escala inusitada.

En Uruguay, por otra parte, existían ejemplos de oficinas bancarias con ambientes integrados. Uno de estos edificios era la sucursal General Flores del Banco República, de Julio Vilamajó, ejemplo que por la jerarquía del autor y su programa es posible que haya sido estudiado por Aroztegui y sin duda estaba en su conocimiento. En el edificio, Vilamajó creó un gran espacio dispuesto en el modo *tradicional*, con un gran mostrador que separaba el público del personal de la institución. Todo el resto del edificio se volcaba a ese gran hall. Incluso, con el objetivo de despejar el *piano nobile*, Vilamajó sostenía el entrespacio con tensores, acentuando la idea de *bandeja*.

La importancia central del espacio ya era un lugar común en los años cuarenta, aun en una Facultad como la de Uruguay, con una fuerte impronta académica. Por ejemplo, en un concurso para obtener un cargo de profesor adjunto en la Facultad, Aroztegui (1946) afirmaba:

En la enseñanza de proyectos de arquitectura debe ir siempre coordinada la técnica con la decorativa, el sueño con la realidad. Se debe insistir en la importancia de los materiales aparentes como una de las claves de la belleza y calidad permanentes de la arquitectura. Demostrar que la acertada combinación de materiales con su textura y color aparentes es desde el punto de vista estético, tal vez tan importante como es la proporción de los espacios y de las formas.

El centro de atención de esta reflexión no pasa por el espacio sino por la importancia de la apariencia que brindan las texturas y los colores de los materiales. Pero el espacio aparece, junto con la forma, como una de las claves de belleza y calidad permanentes de la arquitectura. En realidad, algunos conceptos de la composición *beaux-arts*, como *point*, *marche* y *tableaux*, ya indicaban la importancia del espacio, solo que en términos muy distintos a como fue teorizado por algunos artistas y arquitectos modernos. A diferencia, por ejemplo, de la posición de Sigfried Giedion, que veía en el edificio de la Bauhaus una nueva concepción del espacio dada por la interpenetración y la transparencia, o de la *nueva visión* de László Moholy-Nagy, Aroztegui hablaba de «proporción de los espacios», en un lenguaje académico idéntico al utilizado por los jurados de la CNAD.

El caso es que, en el proyecto para la CNAD de 1957, el arquitecto parecía seguir estando más cerca de la monumentalidad que requería el *point* académico. A pesar del *dinamismo* que le confiere el recurso de las escaleras mecánicas, la jerarquía espacial lo coloca distanciado de las propuestas de la vanguardia europea de las décadas del veinte y treinta. En este sentido, su propuesta no estaba lejos de la concepción del hall de la sede del Banco República en Ciudad Vieja. La diferencia es que, mientras en este se

apuntaba a la referencia histórica del espacio termal romano, Aroztegui jugaba con la abstracción del espacio modular de la posguerra.

Aunque el efecto es muy distinto, no deja de ser monumental. Pero si la composición académica estaba en el fondo de un proyecto que no era sino una mutación del realizado en 1946, debe decirse asimismo que tampoco estaba en contradicción con algunas teorías modernas del momento, en particular con las ideas de monumentalidad expresadas por Giedion, Sert y Léger, como se vio en el apartado anterior. Tampoco con algunas características generales de los edificios de Mies y sus epígonos en Estados Unidos.

En cuanto a esto último, el siguiente comentario de Colin Rowe (trad. 1999, p. 21) parecería estar describiendo la misma CNAD:

Estas evoluciones —la interpretación doméstica de Mies en términos de una tardía distracción pompeyana y de la traducción casi romana dada últimamente a los experimentos de Nervi, Buckminster Fuller, y Candela— están evidentemente relacionadas entre sí. [...] ambas están preocupadas por un ideal de control volumétrico, ambas muestran su parcialidad en favor del espacio centralizado [...]. Una reacción [...] como esta [...] constituye una violación sorprendente y flagrante de lo que ha sido considerado como idea de la arquitectura moderna.

La diferencia es que en lugar de una «reacción», la propuesta de Aroztegui demostraba *continuidad*: con el proyecto de 1946 y con la propia concepción espacial en desarrollo.

Finalmente, está la referencia a las catedrales francesas mencionadas por Bonti. Aroztegui viajó a Europa en fechas posteriores, por lo que se descarta una experiencia de primera mano. Evidentemente, se trataría de un conocimiento adquirido mediante la lectura de publicaciones especializadas. Para agregar complejidad, en un recorte de prensa de abril de 1976, momento en que se inaugura el gran hall del banco, se afirman palabras que parecen provenir de la boca misma del arquitecto:



FIGURA 80. VELTRONI Y LERENA ACEVEDO, SEDE DEL BROU EN CIUDAD VIEJA (CONCURSO, 1916; INAUGURACIÓN 1938). TOMADA DE LERENA ACEVEDO, R. (1966). *BANCO DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY. MONOGRAFÍA DEL EDIFICIO DE LA CASA CENTRAL.* MONTEVIDEO, URUGUAY: BROU.

El ingreso, acceso y permanencia en el imponente salón, traduce una serie de impactos emocionales, o lo que su proyectista y director, Arq. Aroztegui define como «sensación psicológica» que puede lograr la arquitectura y que viene de la antigüedad en el diseño de los templos. («Monumental estructura», 1976, p. 1)

La referencia histórica a los templos de la antigüedad ¿trataría del Panteón de Roma o seguimos hablando, en lenguaje coloquial, de iglesias medievales? En todo caso, las declaraciones de Bonti, esta descripción y las propias características del edificio evidencian referencias múltiples, de espacios antiguos, medievales y modernos, aprehendidos con la práctica formativa de base *beaux-arts* y su universo bibliográfico, con los viajes o con la lectura atenta de las novedades.

El artículo de prensa presenta otro punto de interés, que complementa lo anterior:

La acera sobre 18 de Julio tiene un techado de 7 metros de saliente a 13 metros de altura. Cuando las personas se acercan a la entrada y deben ascender la escalera, obviamente miran hacia abajo y cuando vuelven a levantar la vista se hallan bajo un techo menor, de dimensiones humanas y las comunes puertas giratorias. Es decir, del gran espacio urbano externo, el individuo se transporta a dimensiones humanas. Al ingresar se siente nuevamente el impacto del gran espacio, con la integración del externo e interno.

Si la búsqueda de impacto emocional estaba presente en el proyecto de 1946, aquí se debe agregar el efecto causado por la «integración del [espacio] externo e interno» que garantizaban los planos vidriados. Por otra parte, en el proyecto de 1957 Aroztegui exagera la sensación de impacto reduciendo deliberadamente las dos recepciones en las puntas del edificio, que se convierten casi en *balcones* y obligan a rápidamente tomar las escaleras mecánicas, desde donde se observa el espacio en forma contemplativa y dinámica

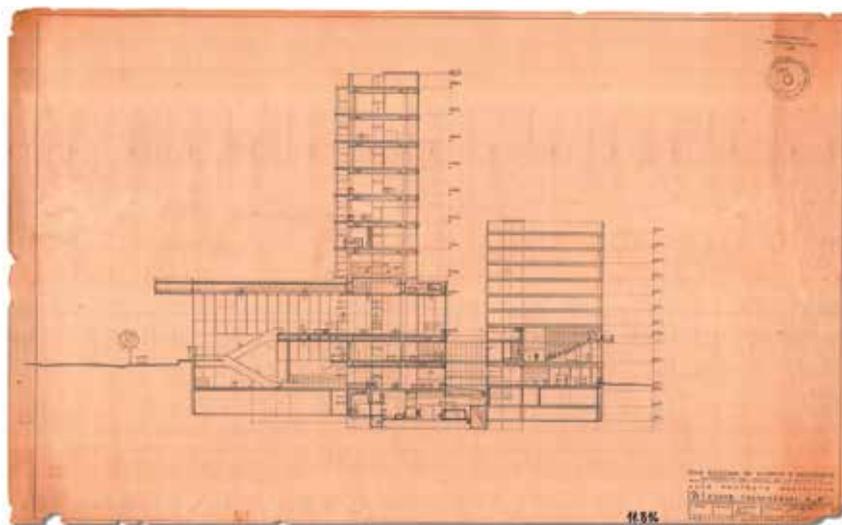


FIGURA 81. AROZTEGUI, CNAD (ANTEPROYECTO, 1957). CORTE TRANSVERSAL. CDI-IHA, PL. 11816.

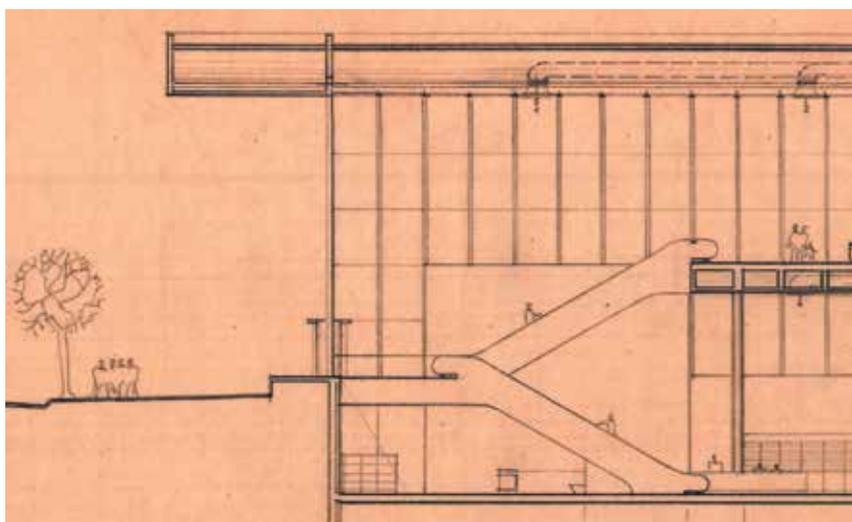


FIGURA 82. AROZTEGUI, CNAD (ANTEPROYECTO, 1957). CORTE TRANSVERSAL, DETALLE. CDI-IHA, PL. 11816.

al mismo tiempo. Si se opta por subir al entresuelo, una vez instalados este se transforma en un balcón hacia la plaza.

La búsqueda de transparencia y de efecto sublime llevó a Aroztegui a proponer una sala de máquinas, abierta al público a través de una pasarela vidriada, que sería un complemento del *paseo* de las escaleras mecánicas:

El arquitecto Aroztegui elaboró a continuación, un mecanismo que le permite al usuario «entrar paseando» al edificio.

«Quien baja o sube una escalera, debe hacerlo cuidándose de no tropezar y caerse. Por ello fija toda su atención en lo que hace. Al disponer las escaleras mecánicas que los transportan —al ingresar o salir—, el usuario va «paseando» y disfrutando de la vista general del edificio». («El público podrá visitar la sala de máquinas del BROU», c. 1975, sin datos de paginación)

Todo esto conforma una aproximación fenomenológica, situada en las antípodas de la arquitectura miesiana, con la que se suele emparentar este edificio («BROU Sucursal 19 de Junio», 1996, p. 34; Loustau, 2010, pp. 75-79; Margenat, p. 135). La espacialidad propuesta por Aroztegui en la CNAD —la triple altura atravesada por escaleras mecánicas, el gran vacío interior que excava en el subsuelo, la entrada del edificio como si fuera un balcón, el uso de *bandejas*— también estaba muy alejada de la espacialidad propuesta por Mies.²⁰ En cuanto a la implantación del edificio, Aroztegui optó por descomponer el volumen para lograr una transición con el espacio público. Su idea era «poner al hombre como punto de referencia»:

El arquitecto Aroztegui detalló en la forma que había buscado poner al hombre como punto de referencia.

20 Como decía Robin Evans, los espacios de Mies se desarrollan como si sus límites fueran los de la percepción espacial de un ciego, en virtud del interés visual por el horizonte (Evans, 2005).

«Las puertas giratorias, por ejemplo, son las más chicas que encontré a disposición. Están puestas con la finalidad de que la persona que busca el ingreso al local (el que se puede hacer exclusivamente por las puertas giratorias), deba centrar toda su atención en no tropezar, caerse y demás. Cuando sale del lado de adentro del hall, se encuentra con un techito postizo de 2,20 metros, que le da una sensación de apretado. Una vez que sale de allí, se le muestra un gran estallido de espacio libre, creándole una sensación de pequeñez frente a aquello, mucho mayor que la que el espacio pueda lograr por sí mismo».

(«El público podrá visitar », c. 1975)

Es decir que, en oposición a las categorías ideales, Aroztegui prefería trabajar con las sensaciones creadas por el espacio y la materia, enseñanza que había aprehendido de la arquitectura norteamericana.

Arquitectos e ingenieros: nuevas relaciones

Durante algo más de un lustro, los montevideanos se acostumbraron a una extraña estructura. Alrededor de una torre más o menos tradicional de hormigón armado, como tantas que se hacían a comienzos de los años sesenta, se erigía una liviana estructura metálica de grandes proporciones. Una serie de pilares extremadamente esbeltos sostenían un entramado metálico de vigas reticuladas: la estructura de la futura cubierta del gran hall de la CNAD, rebautizada entonces como Edificio 19 de Junio y por mucho tiempo casi detenida en su avance. Por otra parte, la *transparencia* de esta estructura dejaba ver con claridad las proporciones del hall y los entresijos del edificio, el más importante de los cuales estaba sostenido, en el lado sobre 18 de Julio, por dos inusuales pilares de hormigón armado en forma de V, de diez metros de altura.

Ninguna de estas dos soluciones se encuentra en el anteproyecto entregado al Banco por Aroztegui a finales de 1957. En lugar de los pilares en V se



FIGURA 83. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). ARCHIVO DGE-BROU (FOTO: AÑO 1964).

ubicaban cuatro pilares de sección circular (véase la figura 82), mientras la cubierta del hall sobre 18 de Julio aparecía conformada por una losa plegada autoportante de hormigón armado (figura 84). Por otra parte, la resolución de la planta tipo del bloque principal dejaba de estar puntuada por una serie de pilares y se resolvía tan solo con cuatro pares de estos, lo que generaba un espacio mucho más diáfano (figura 88). Estos aportes fueron producto de la colaboración del ingeniero Ángel del Castillo (1929-2014), contratado por el Banco en 1958 para realizar el proyecto ejecutivo de la estructura.

Por sugerencia del arquitecto del BROU Juan A. Pollero, Del Castillo se entrevistó —exitosamente— con Aroztegui, quien, según el propio ingeniero, le explicó que ya tenía definida la estructura, pero que necesitaba una mejor solución estructural para el techo del gran hall de acceso (Del Castillo, 2010). Del Castillo le sugirió entonces que cambiara a una estructura metálica y le propuso un conjunto de vigas reticuladas tubulares colocadas cada cuatro

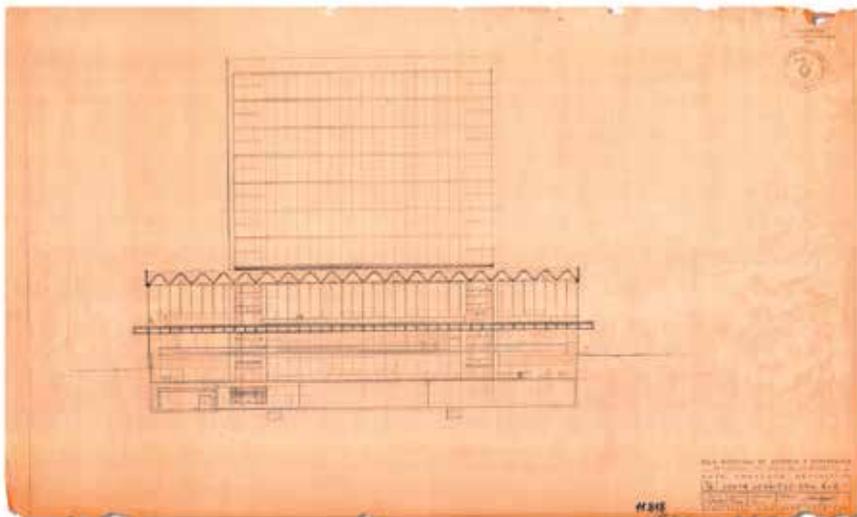


FIGURA 84. AROZTEGUI, CNAD (ANTEPROYECTO, 1957). CORTE LONGITUDINAL. SE PUEDE APRECIAR LA SOLUCIÓN DADA A LA CUBIERTA POR EL ARQUITECTO. CDI-IHA, PL. 11818.

metros, apoyadas en los perfiles metálicos de la fachada —dos juegos de perfiles C— y en el núcleo de hormigón, ubicado en el piso neutro de la torre. Las vigas, de más de un metro y medio de sección, volaban diez metros por sobre la calle, y la luz entre pilares era de treinta metros. Esta solución no contaba con muchos antecedentes en Uruguay²¹ y era totalmente inédita en una obra pública de estas características.²²

Junto con la estructura, la propuesta de Aroztegui y Del Castillo resolvía ingeniosamente la bajada de las aguas pluviales de la cubierta. En efecto, alternados con los pilares estructurales se colocaron, también cada

- 21 Algunos años antes de la CNAD se había realizado el estadio cerrado Palacio Peñarol, que utiliza este tipo de vigas reticuladas, aunque en menor cantidad. La obra fue calculada y realizada por la firma de ingenieros Gesto y Ferraro.
- 22 La resultante, aunque más elemental, tenía cierto parecido con las estructuras tubulares de Konrad Wachsmann.

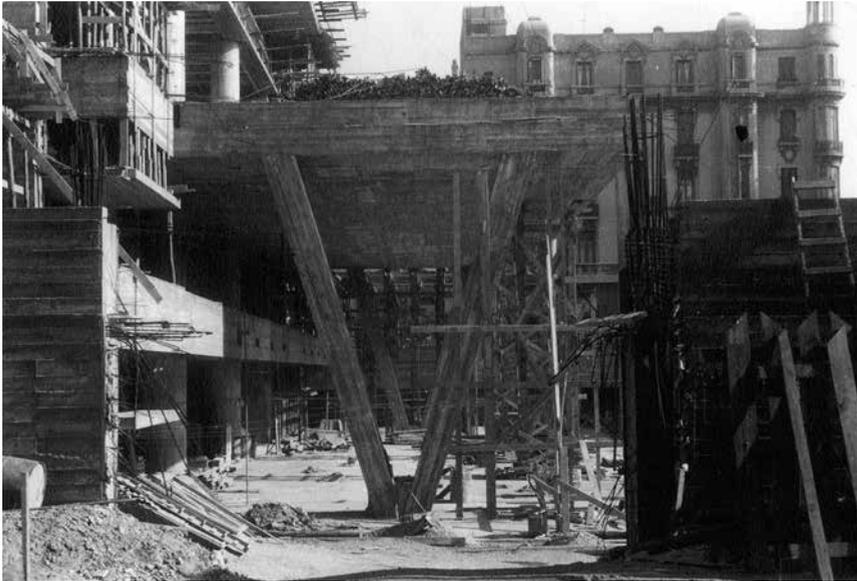


FIGURA 85. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). PILARES EN V. ARCHIVO DGE-BROU (FOTO: JULIO 1963).

cuatro metros, parantes huecos por donde baja el agua. El resultado es una sucesión de pilares, a la vista iguales y ubicados cada dos metros, que alternan estructura y desagüe. Entre estos pilares luego se colocaron los paños vidriados.

La solución preveía la relativa independencia de la estructura del bloque de mayor altura respecto al hall sobre 18 de Julio, algo que ya estaba presente en la propuesta del anteproyecto. Afirmó Del Castillo (2010):

[E]n mis años de profesión, nunca vi a un arquitecto mejor preparado que Aroztegui para el diseño del proyecto estructural y las instalaciones. En la CNAD él tenía solucionado todo. El asesor de aire acondicionado nunca entregó los planos, si estos se pudieron llevar a cabo en armonía con el proyecto fue porque Aroztegui ya lo tenía todo pensado y avanzado en los planos.

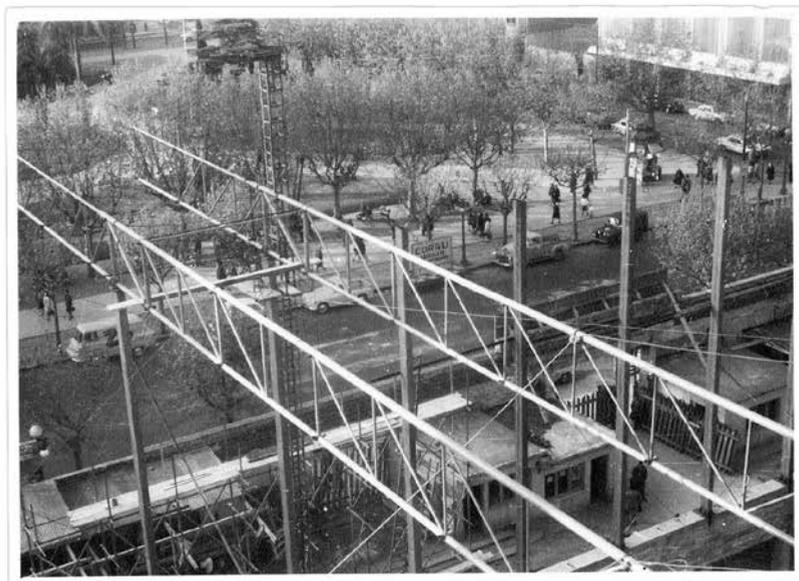


FIGURA 86. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). COLOCACIÓN DE LAS VIGAS DE ACERO DEL GRAN HALL. ARCHIVO DGE-BROU (FOTO: OCTUBRE 1963).

En el caso de 1946, los documentos existentes muestran una grilla de pilares que acompaña, de modo muy ordenado, la distribución espacial de las oficinas y los espacios para el público. Es evidente en este sentido que la estructura no jugaba un rol secundario sino que estaba pensada desde el comienzo del proceso de proyecto. A través de las plantas podemos deducir que las cuatro fachadas del edificio son una conclusión lógica de los presupuestos estructurales o, antes aun, de la grilla compositiva impuesta desde un inicio. En este sentido, el recubrimiento exterior no es autónomo respecto a la lógica que posee el interior y que está encadenada a la jaula monolítica de hormigón armado propuesta. Hasta aquí tenemos un buen estudiante de Carré y un buen discípulo de Guadet, de Choisy e incluso de Durand.

En 1957, sin embargo, la solución cambió, y se tornó más compleja. Como ya se reseñó, aparecieron elementos como la cubierta del gran hall central,

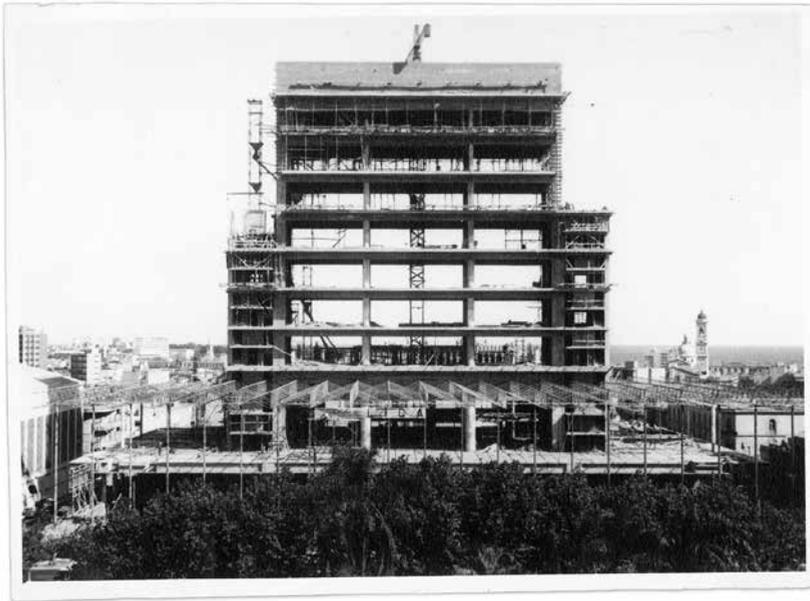


FIGURA 87. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). VISTA DE LA ESTRUCTURA DEL HALL Y LA TORRE 18 DE JULIO. ARCHIVO DGE-BROU (FOTO: FEBRERO 1964).

pero además se estableció la autonomía estructural de los bloques en altura respecto al hall, tanto el principal sobre 18 de Julio como el menor, sobre Guayabos. Con la aparición de Del Castillo, esta propuesta tomó la forma de un entramado metálico.

El cerramiento vidriado del hall no jugó sin embargo como un plano independiente de la estructura portante, sino que cumplía ambas funciones. La *membrane* no se independizó totalmente de la *ossature*. Con la estructura integrada en el plano de vidrio y sus falsos pilares intercalados, el resultado en la CNAD está lejos de las intenciones vistas de algunos arquitectos contemporáneos preocupados por los temas estructurales, como el caso de Luis García Pardo. Más que mostrarse, vista desde el exterior, la estructura prácticamente desaparece (véase nuevamente la perspectiva de 1957), se disimula en el despiece de la fachada y se oculta en el interior. Efectivamente, las vigas

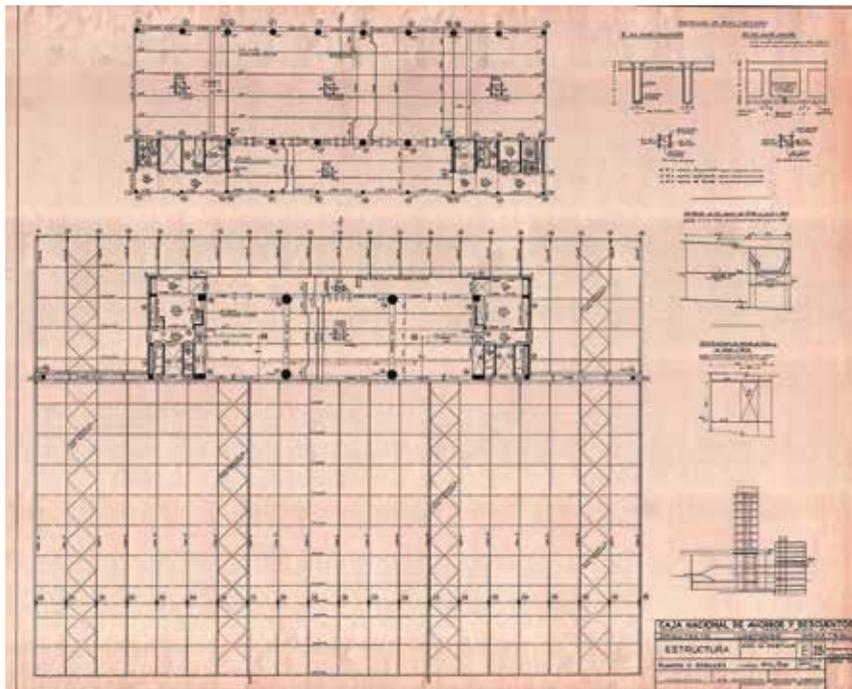


FIGURA 88. AROZTEGUI. CNAD (PROYECTO DE ESTRUCTURA, 1958). NIVEL DE LA CUBIERTA. ARCHIVO DGE-BROU.

reticuladas tampoco se ven, ocultas por el cielorraso de acero inoxidable especialmente diseñado por Aroztegui (figura 75), y hay pocos elementos a la vista que permitan entender el funcionamiento estructural del edificio. Concomitantemente, la exhibición de los pilares en V funciona más como una provocación de las posibilidades de la técnica que con un sentido *didáctico*.

Esto es muy diferente a la resolución de edificios de Aroztegui contemporáneos, donde no solo la estructura jugaba un rol independiente del cerramiento sino que esta circunstancia era utilizada de un modo retórico. Fue el caso, por ejemplo, de la Sede del Club Nacional de Football, proyectada en 1952, donde los pilares se separaron deliberadamente de los cerramientos para celebrar su autonomía técnica y estética. También fue el caso del



FIGURA 89. AROZTEGUI, SEDE DEL CLUB NACIONAL DE FOOTBALL. A LA IZQUIERDA, LOS PILARES DESPEGADOS DE LA MEDIANERA. SMA-5666-011. FOTOGRAFÍA DE TANO MARCOVECCHIO, 2012. ARCHIVO SMA.

proyecto para el Banco Hipotecario (1956), con el que Aroztegui y su equipo obtuvieron un cuarto premio.

Ahora bien, la ambigüedad de la estructura de la CNAD, ¿era quizá en este sentido una *inercia*, resultado de adaptar un edificio concebido once años antes?, ¿era la voluntad de llevar la *caja de vidrio* a una máxima expresión o simplemente el resultado de una solución práctica? Aun si aceptamos la presencia de inercias, las diferencias entre el proyecto de 1946 y la estructura definitiva de 1958 dan cuenta de importantes cambios. Para explicar esto debemos hablar de un doble movimiento que se verifica desde finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta: un acercamiento de los arquitectos a las nuevas concepciones estructurales y otro de los ingenieros hacia la arquitectura.

Las nuevas ideas se desarrollaron en diversos ámbitos internacionales por ingenieros y arquitectos, sobre la base de nuevos materiales o de mejoras en los desempeños y cualidades de materiales ya conocidos y, no menos importante, sobre la base de nuevas ideas y modelos de cálculo. A mediados de los cincuenta, los aportes de Pier Luigi Nervi, Riccardo Morandi, Félix Candela, Robert Le Ricolais, Konrad Wachsmann, entre tantos, se publicaban asiduamente en revistas especializadas, como los *Informes de la Construcción* del Instituto Torroja, mientras la relación entre ingeniería y arquitectura cobraba especial interés y vigor.²³

En el caso de Uruguay, un indicio del renovado interés en la problemática es la publicación en *Arquitectura* del artículo «Los nuevos mundos de la arquitectura estructural», de Julio Pizzetti, tomado de *Nueva Visión*, revista argentina de notable eco en el medio. Pizzetti hacía un llamado a experimentar en nuevas formas resistentes tomando como guía la naturaleza y la intuición formal, en lugar de seguir ciegamente ecuaciones matemáticas que acotan la capacidad de innovar (Pizzetti, 1952).

Es significativo que para ilustrar el artículo de Pizzetti se hayan seleccionado trabajos de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, lo que indica que la temática estaba ya instalada en el plano de la enseñanza. A partir de entonces se pueden señalar en *Arquitectura* varios artículos sobre temas tecnológicos y estructurales,²⁴ que contrastan con el panorama de la década

23 Por ejemplo, en el caso de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de gran suceso en la década de 1950 y presente en la biblioteca de numerosos arquitectos uruguayos. Varios números contemporáneos fueron dedicados a las innovaciones en materia de estructuras y la relación entre arquitectura e ingeniería; por citar algunos: n.º 55 (setiembre de 1954), n.º 64 (marzo de 1956), n.º 99 (diciembre-enero de 1961-1962), n.º 102 (julio de 1962). Además, las estructuras de cáscaras, membranas, tubulares, neumáticas, entre otras, realizadas por arquitectos e ingenieros, aparecían generosamente documentadas en los números dedicados a la arquitectura contemporánea en el mundo.

24 Se publicaron noticias sobre edificios con estructuras experimentales, como el stand de la Exposición de la Edificación en Hannover (*Arquitectura*, n.º 226, agosto de 1953) o un salón de exhibición en Karlsruhe con techo *montura* de seis centímetros de espesor con una luz de setenta metros (n.º 232, mayo de 1956), y artículos sobre técnicas constructivas, como la madera (n.º 230, mayo de

anterior, donde no se registra ninguno. Similar viraje mostraba también la revista *CEDA*.²⁵

Los ingenieros, por su parte, también se acercaron a la arquitectura en estos años. La carrera de ingeniería nació en Uruguay junto con la de arquitectura, a finales del siglo XIX. En ese entonces los ingenieros proyectaban y dirigían obras de arquitectura, participaban en concursos públicos, controlaban la Facultad de Matemáticas y ocupaban cargos importantes en las oficinas de arquitectura del Estado. La formación del ingeniero, sin embargo, era fundamentalmente de «puentes y caminos», hecho que los diferenciaba de algunos profesionales extranjeros o formados en el exterior, de sólidos conocimientos arquitectónicos, como Luigi Andreoni, Juan Alberto Capurro o Ignacio Pedralbes.

Esta formación, sumada a las crecientes necesidades del país en materia de infraestructura y equipamiento, llevaron al Estado y al cuerpo de ingenieros nacionales a concentrar su capacidad en estas áreas, incluso antes de la *victoria* de los arquitectos en 1915. En definitiva, se produjo un relativo alejamiento con respecto a la arquitectura, matizado por el puñado de profesionales que entonces se dedicaban a la obra privada.

En 1925 cambió el Plan de Estudios de Ingeniería, y en sustitución del viejo ingeniero de Puentes y Caminos se crearon las ramas de Ingeniería Civil e Ingeniería Industrial. A partir de estos años se observa un nuevo *acercamiento* entre ambas disciplinas. Este se fundamentaba en la creciente importancia de la estructura para resolver las nuevas edificaciones, hecho que se plasmó en la creación de la asignatura Hormigón Armado.

1955) o el vidrio (n.º 228, mayo de 1954). Debe tenerse en cuenta que *Arquitectura* se publicó con poca frecuencia en esos años: el número con el artículo de Pizzetti es el 225, de diciembre de 1952, y el publicado al final de la década (diciembre de 1959) es el 236.

25 Se publicaron artículos sobre hormigón precomprimido (n.º 21, diciembre de 1952), aportes a la prefabricación (n.º 22, junio de 1953), reflexiones sobre la industrialización (n.º 25, diciembre de 1954), estereoestructuras (n.º 26, noviembre de 1955).

Pero fue en los años cuarenta cuando este acercamiento se hizo más notorio. A partir del Plan de 1946, en el último año de la carrera de Ingeniería Civil se creó la especialización en Estructuras. La colaboración entre arquitectos e ingenieros se verificó en la búsqueda de nuevas soluciones estructurales que potenciaron el uso de los materiales resistentes y la experimentación espacial. Según el ingeniero Eladio Dieste (1997):

Nuestros primeros ingenieros lo fueron al estilo de los de Francia o España, ingenieros de puentes y caminos que se dedicaban sobre todo a obras públicas.

En cambio el ingeniero colaborador del proyecto arquitectónico es algo que se empezó a hacer más o menos en la década del 40, y en eso creo que puede haber tenido cierta influencia las clases en la Facultad, haciendo que el ingeniero interviniera en el proyecto, que saliera del puente, del camino o lo industrial hacia la parte de estructura, de colaboración en la parte de estructura.

Lo que pasa es que en cualquier edificación moderna la estructura tiene una importancia —inclusive una importancia arquitectónica— fundamental y el arquitecto solo no puede hacerlo porque no está formado para eso. Las otras técnicas pueden ser un agregado, pero la estructura es el esqueleto.

Fueron esos años, también, los del crecimiento de la demanda y, luego de la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal, en 1946, de una explosión en el ramo de la vivienda en altura, que requirió, casi sin excepciones, la colaboración del ingeniero diseñador de estructuras. Por tanto, así como se dio un *boom* de la construcción, se dio otro equivalente de los estudios de asesoramiento, cálculo y diseño de estructuras. Fue el caso de, entre otras, las firmas Eduardo Gesto y Reinaldo Ferraro, Armando Gatto y Primo Roda, Enrique y Raúl Penadés, Jorge Bermúdez y Mario Simeto. Esta última llegó a ser la más importante de la época, con un staff de profesionales y dibujantes que rondaba la quincena (Simeto, 1997).

Al influjo de este clima, en la década de 1950 se sucedieron una serie de experimentos que ponían en crisis las tradicionales grillas estructurales. A la reconocida obra de Dieste se puede sumar la de Leonel Viera²⁶ y García Pardo, entre otros.²⁷ En el caso de Viera, sus obras más reconocidas fueron el Cilindro Municipal (1954-1956) —un enorme pabellón de cubierta colgante creado para la una exposición de la industria, que luego devino en estadio cerrado— y el puente ondulado de la barra del arroyo Maldonado (1962). Viera tuvo un contacto estrecho con García Pardo; fue el que realizó el cálculo final de la estructura del edificio Positano y el representante en Uruguay de los cables de acero que se utilizaron en El Pilar.

El primer cálculo del Positano y el definitivo de El Pilar fueron realizados por el ingeniero Carlos Agorio, quien entonces trabajaba en el estudio de Dieste y Montañez. Agorio, que había viajado a Francia e Italia para estudiar el hormigón precomprimido y en Roma trabajó con el ingeniero Riccardo Morandi, aportó la solución estructural que mantiene El Pilar en pie. El edificio posee un único pilar, hueco, donde se encuentran las circulaciones verticales. El resto se sostiene con tensores de acero. El equilibrio se logra mediante una serie de ménsulas en la azotea y tensores precomprimidos que corren por la medianera del edificio hasta anclarse en un macizo de hormigón bajo el subsuelo.

En el Positano, García Pardo y Sommer desecharon la propuesta de Agorio y optaron por la de Viera. En este caso se trata de un sistema de vigas en ménsula invertidas, cuya sección decrece en altura hacia los bordes, apoyadas en una serie de placas que resuelven los baños y servicios, circulaciones verticales y separación entre los apartamentos. El sistema permite una transición hacia la planta baja, adonde llegaban los dos pilares de las circulaciones verticales y otros dos en forma de doble T. El resto de la estructura estaba literalmente en ménsula, «como las alas de un avión», en palabras del propio García Pardo (2000).

26 A pesar de haber construido algunas de las estructuras más interesantes del Uruguay, Leonel Viera nunca obtuvo el título de ingeniero.

27 También algunos edificios de Sichero, como el Ciudadela, requirieron la colaboración de los ingenieros, en este caso debido a la extrema esbeltez del edificio.



FIGURA 90. GARCÍA PARDO Y SOMMER SMITH, EDIFICIO EL PILAR (1957-1963) DURANTE LA OBRA.
FOTO: ARCHIVO DE LA FAMILIA GARCÍA PARDO, REPRODUCIDO EN *ELARQA* N.º 19, 1996.

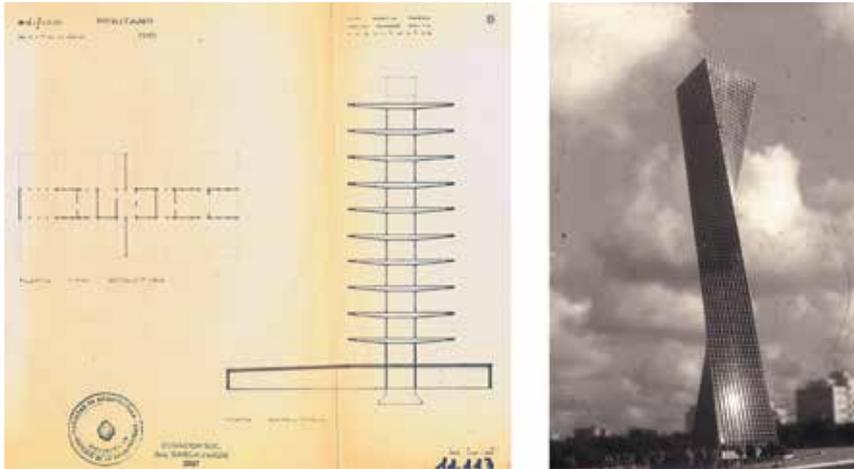


FIGURA 91. IZQUIERDA: GARCÍA PARDO Y SOMMER SMITH, EDIFICIO POSITANO (1957-1963). ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA. CDI-IHA, PL. 11113. DERECHA: GARCÍA PARDO Y NEBEL FARINI, EDIFICIO PEUGEOT (CONCURSO, 1961). CDI-IHA.

El concurso para el edificio Peugeot en Buenos Aires, en 1961, fue una oportunidad para mostrar estas nuevas miradas en que la arquitectura se fusionaba con la ingeniería estructural. Numerosos arquitectos uruguayos se presentaron, en algunos casos con propuestas estructurales arriesgadas. En la propuesta de García Pardo y Alfredo Nebel Farini, su socio entonces, el rascacielos tenía sus fachadas en forma de paraboloides hiperbólicos y una planta triangular que rotaba en toda la altura. Eladio Dieste participó en su cálculo.

Aroztegui también presentó una propuesta, en colaboración con Ángel del Castillo. Al igual que en el caso de García Pardo, toda la propuesta estaba condicionada por el sistema estructural, que partía de un núcleo duro y cuatro pilares en los extremos de una planta tipo en forma de rombo. Estos pilares se iban aligerando a medida que el edificio crecía en altura y pasaban de una sección horizontal triangular a otra con forma de *boomerang* en los últimos niveles. En su desarrollo, que alcanzaba una altura total de 235 metros, la torre se articulaba en sectores, también propuestos en función de las necesidades estructurales (en este caso, asegurar los empujes del viento), lo

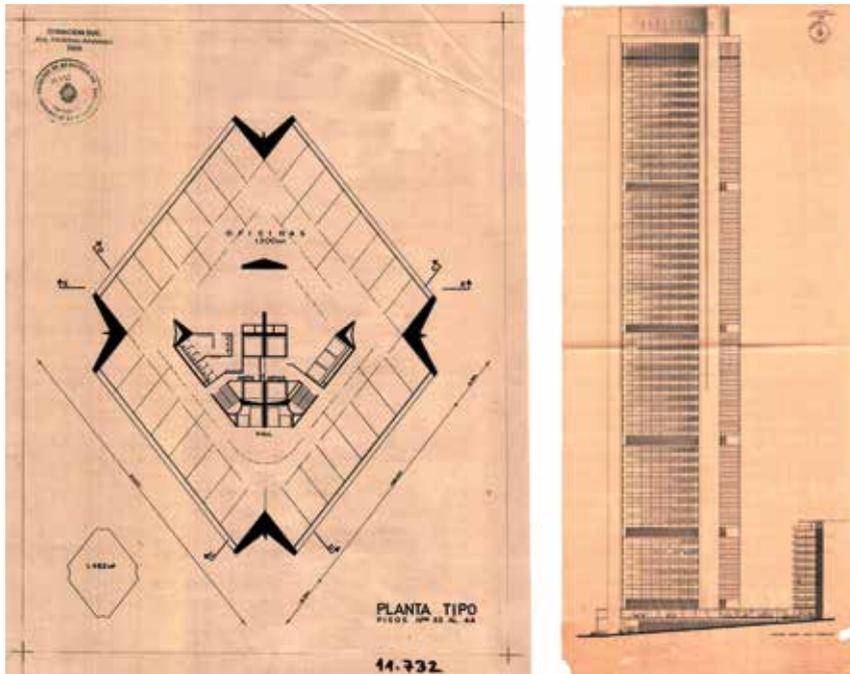


FIGURA 92. IZQUIERDA: AROZTEGUI (ÁNGEL DEL CASTILLO COLABORADOR), EDIFICIO PEUGEOT (CONCURSO, 1961). PLANTA TIPO. CDI-IHA, PL. 11732. DERECHA: AROZTEGUI (ÁNGEL DEL CASTILLO COLABORADOR), EDIFICIO PEUGEOT (CONCURSO, 1961). FACHADA. CDI-IHA, PL. 11737.

que se aprovechaba para lograr una expresión plástica que evitara la monotonía de un cerramiento continuo.

Sin embargo, la propuesta fue descartada por el jurado. En las actas publicadas en el boletín de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires se afirma:

Los ejes ordenadores fuertemente determinados por los cuatro apoyos de contraventamiento de la torre, torturan el ordenamiento de composición que todo anteproyecto con planteo coherente debe expresar.

Las soluciones parciales son confusas y de poco rendimiento, no lográndose en las correspondientes al basamento una síntesis ordenada de todas las premisas programáticas. («Arquitectura contemporánea...», 1963, sin paginación)

Paradójicamente, el racionalismo estructural llevado a un extremo podía dar problemas de otra índole.

Sin embargo, en el edificio de la CNAD la estructura no determinaba al proyecto, sino que estaba puesta al servicio de una concepción del espacio. Concepción que tenía su fundamento en la importancia de la experiencia sensorial y la monumentalidad, y que la solución portante llevó a un nivel superior de concreción.

La resignificación del módulo

La organización modular, presentada en el proyecto de 1946, había sido señalada por Choisy como principio presente desde los inicios de la arquitectura monumental. Para Ana María Rigotti (2009, p. 110), esta es un factor de orden

para reglar el trabajo, simplificar los procesos de concepción y multiplicar las posibilidades combinatorias de los distintos elementos, como portador de una cualidad estética asociable al placer derivado de la economía visual —la *régularité* [...de] Durand— y camino de entrada de la proporción como cualidad arquitectónica.

No hace falta insistir en la importancia del historiador francés o de Durand en la formación académica de Aroztegui —y de todos los arquitectos, hasta bien entrados los años cuarenta—, pero sí vale aclarar que este nunca rechazó su inicial aprendizaje, lo que se evidencia por la simpatía que siguió sintiendo por Carré (Bonti, 2014), denominador común de aquellos que pasaron por su magisterio.

La organización modular, por tanto, también formó parte clave del nuevo proyecto, en 1957. Pero quizá haya algo más. Una visita actual, más que cualquier documento, puede mostrar a una mirada atenta una modulación obsesiva, que va mucho más allá de la ordenación y coordinación entre funciones y estructura. Todo en el edificio está diseñado según un estricto módulo cuadrado de dos por dos metros: la estructura en primer lugar, pero también los pavimentos, los cielorrasos, las aberturas, los revestimientos, las puestas de redes, los desagües.

Como afirmaba Ángel del Castillo, el tener el edificio bien pensado le había permitido a Aroztegui resolver el problema del aire acondicionado sin alteraciones ante la falta cometida por el asesor. Esto no solo significa que previó los espacios para los ductos y equipos: la modulación fue clave para una inserción armónica que no quebrara con el despiece y la coordinación de los diversos elementos. Por tanto, no se puede dudar de la practicidad de esta decisión de modular, aunque llevada a su extremo, como se verifica en el edificio, revela también una voluntad de orden estético o, al menos, de un orden que va más allá de lo estrictamente funcional.

Este punto es importante, pues precisamente la coordinación modular se había resignificado en la posguerra, a la luz de nuevas teorías y exigencias técnicas. Por un lado, la necesidad de una producción estandarizada frente a la caótica y semiartesanal industria de la construcción fue vista como un imperativo por los Estados de numerosos países desarrollados. En este sentido, la coordinación modular se transformaba en una condición *sine qua non*, pero con no pocos desafíos para afrontar, en particular debido a los distintos sistemas de medición existentes.

La posibilidad de una coordinación modular implicaba no solo la vieja modulación en el proyecto, de remotos orígenes, sino la existencia de un único sistema de medidas y la fabricación de prácticamente todos los elementos de la arquitectura en forma normalizada. En Europa, a la salida de la guerra, diversos países ya habían puesto en práctica distintos sistemas de modulación y, por supuesto, una serie de organismos encargados de dictar las normas. A partir de entonces comenzaron los esfuerzos por coordinar y



FIGURA 93. AROZTEGUI. SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BROU (CNAD). DETALLE DE GRAN HALL.
FOTOGRAFÍA DE PABLO CANÉN, 2014.

llegar a un sistema único, incluyendo a naciones extraeuropeas, como Estados Unidos y Canadá.

Algunos de los sistemas de modulación, tal como lo hacía Vitruvio, relacionaban los módulos con una teoría de las proporciones más o menos vaga. Según algunos autores, este punto fue fundamental para la cultura arquitectónica, que veía las posibilidades de la industrialización con simpatía, pero también con cierto recelo, por cuanto ponía en duda o colocaba en un lejano segundo plano la experticia estética de los profesionales. No era casualidad que, en medio de la discusión y el avance por normalizar y prefabricar, las proporciones en arquitectura se convirtieran en un tema súbitamente efervescente, aunque, ciertamente, efímero (Neumann, 1996).

En este contexto aparecían los dos textos clave que marcaron la agenda sobre la discusión en relación con las proporciones en arquitectura: *Le Modulor*, de Le Corbusier, y *Architectural Principles in the Age of Humanism*, de

Rudolf Wittkower. Se trata de dos libros muy diferentes entre sí. El primero fue escrito con la intención de *ofrecer* un sistema de medidas proporcionales universal, que superara la división entre la zona con sistema métrico y el mundo anglosajón, y atara la construcción, y en particular la prefabricación, a las medidas humanas. En *Le Modulor*, Le Corbusier «descubre» que el cuerpo humano cumple en sustancia con una serie de proporciones que tienen como denominador común la sección áurea, simplificada a través de la llamada serie de Fibonacci. El texto publicado por Wittkower también está centrado en las proporciones, pero es una tesis histórica sobre la arquitectura de los siglos xv y xvi.

En Uruguay, ambos textos tuvieron una difusión dispar. El de Wittkower, publicado en inglés en 1949 y con fuerte repercusión en su contexto de origen, se tradujo al español por Nueva Visión recién en 1958. La biblioteca de la Facultad compró un ejemplar en inglés (edición de 1952) en abril de 1954. Aroztegui, entonces catedrático de Taller de Proyectos y con dominio del idioma, pudo haberlo leído, pero es improbable que su conocimiento provocara un debate general. Recién en 1960, la *Revista de la Facultad de Arquitectura* publicaba una reseña del libro, que evidentemente era considerado una «novedad» (Arana, 1960).²⁸

Le Modulor tuvo, en cambio, una repercusión directa en los arquitectos uruguayos Justino Serralta y Carlos Clémot, ambos colaboradores del estudio de la *rue de Sèvres*. Serralta incluso colaboró y es mencionado explícitamente en la segunda parte de la obra, publicada en 1955.²⁹ Sin embargo, en Uruguay existía una «tradicción propia» en cuanto a las proporciones vinculadas a la sección áurea. Mauricio Cravotto afirmaba en 1952:

28 Por otra parte, el autor (Mariano Arana) no hace ninguna mención a los debates contemporáneos sobre proporción suscitados por el libro y se centra exclusivamente en su contenido histórico.

29 Sobre este tema, véase Nudelman, 2015a, pp. 345-374.

Cuando, más tarde tuve ocasión de vivir y trabajar al lado de nuestro ilustrado amigo y colega Amargós, que volvía de su experiencia europea con Peter Behrens, pude observar el obstinado fervor con que trabajaba con el número de oro. Fue una alta enseñanza. Buscaba él las sutilezas de proporción en las formas, tangibles.

[...] comprobé que mi colega padecía el inconformismo de lo lineal, de lo planista en la búsqueda, a pesar de indagar en las más variadas y extrañas secciones geométricas no frontalistas. Eran siempre más sugestivos y ricos sus notables dibujos y estudios realizados en las agrupaciones arquitectónicas de la costa mediterránea.

Desde entonces orienté mi pensamiento hacia otras combinatorias y otras sugerencias derivadas de las superficies regladas y gausas que me habían sido develadas por el propio maestro Gaudí en 1919, y que encontré incorporadas en la paisajística, en la escultura, en la cerámica etrusca y asiática y también en otras artes, y temáticas, que configuraban direcciones más variadas y flexibles y más nutridas de resonancias, en un fluir del ritmo, adaptable a la voz espacial. (Cravotto, 1953, pp. 20-21)

Es decir que, antes que por Le Corbusier, la transmisión del número de oro y su verificación en la perfección en la naturaleza y el arte universal ya estaban presentes a finales de los años veinte, vía Peter Behrens, en dos personalidades importantes como Rodolfo Amargós y Mauricio Cravotto. Sus enseñanzas en la Facultad de Arquitectura debieron, de un modo u otro, haber llegado a un estudiante como Aroztegui.³⁰ Cravotto, por otra parte, participó en la IX Triennale de Milán, en 1951, dedicada a las proporciones en la arquitectura y el arte, mientras los «discípulos» de Le Corbusier, en particular Serralta y también Gómez Gavazzo, reformulaban la sección áurea dentro de sus propias concepciones.

30 En el caso de Amargós de forma indirecta, dado que cuando Aroztegui ingresó en la Facultad, en 1936, Amargós ya había renunciado a la docencia y se había exiliado en Brasil.

Existía en Uruguay otra fuente del interés por las proporciones: Joaquín Torres García, llegado al Uruguay en 1934. Como es bien sabido, Torres fue un difusor de las «relaciones armónicas» aseguradas por la sección áurea. Su prédica tuvo fuerte incidencia en toda una generación de jóvenes arquitectos contemporáneos a Aroztegui, como fue el caso de Mario Payssé.

Como ha demostrado Mary Méndez, Payssé no solamente utilizaba la sección áurea de modo constante: en el Seminario Arquidiocesano (concurso 1951-1952) en Toledo (Canelones, Uruguay), se valió de la planta de la plaza de San Marcos dibujada por Georges Gromort como modelo para su implantación, trasladando con exactitud ángulos, proporciones y ritmos. Según la investigadora, este no fue un caso aislado: la relevancia del conjunto veneciano en virtud de su «mágica geometría» aparece en múltiples manifestaciones y es sostenida por arquitectos como Vilamajó y Cravotto (Méndez, 2016).

Sin embargo, no existe nada que ate a Aroztegui a una visión idealista, mística o pseudocientífica de las proporciones. Es evidente que su utilización por los arquitectos, incluso de la sección áurea, podía deberse al simple hecho de creer que era más sencillo garantizar la calidad estética con ellas que sin ellas. En todo caso, en el edificio de la CNAD no se advierte el uso sistemático del número de oro. Solo algunas medidas, como la razón de 1,6 entre el ancho del frente del basamento, 80 metros, con el de la torre, 50 metros; o la planta de la torre, de 16 por 50 metros (dos rectángulos de 16 por 25 metros), se acercan a las proporciones áureas.³¹

La obsesión por la modulación no parece deberse, por tanto, a las teorías neoplatónicas de una *vieja matemática*, sino probablemente al impacto de las discusiones sobre los sistemas modulares. En ese sentido, parecería que, más que Le Corbusier o la propia deriva de las proporciones en sede local, fuera el propio texto de Wittkower, por vía directa o indirecta, el que impactó en Aroztegui, siempre atento al debate anglosajón. Es decir que la teoría del

31 El ancho de 16 metros también podría deberse a una razón más práctica, dado que ocho metros era la profundidad útil de las oficinas con relación a la luz solar, según los cálculos usuales.

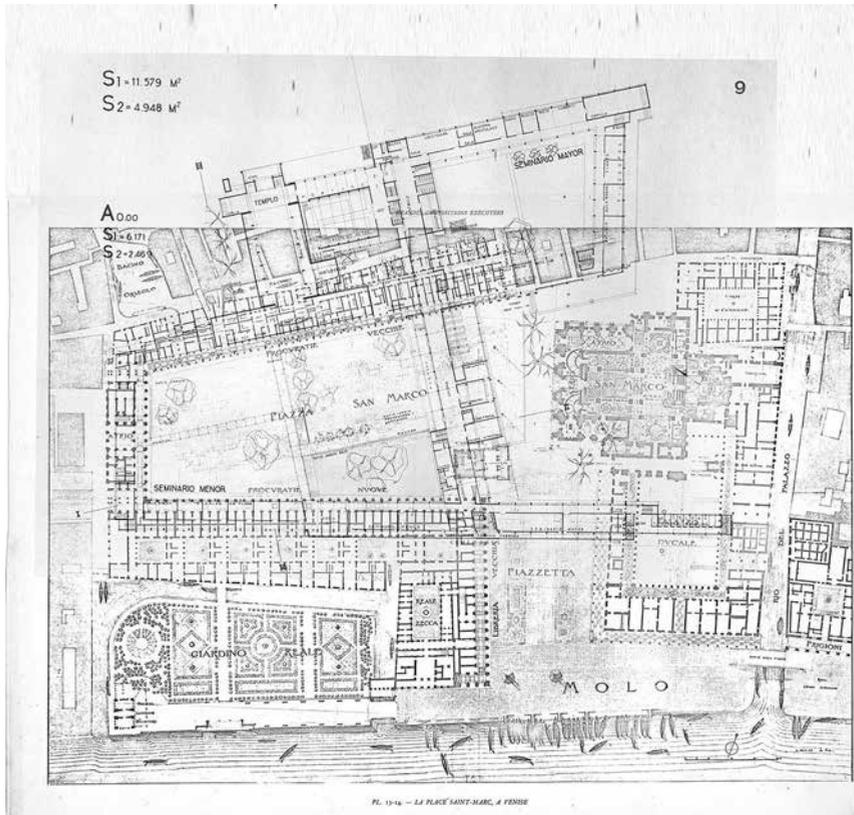


FIGURA 94. SUPERPOSICIÓN DEL ANTEPROYECTO DEL PRIMER GRADO PRESENTADO POR PAYSSÉ SOBRE LA PLANCHA DE LA PLAZA DE SAN MARCOS DEL LIBRO DE GRABADOS DE G. GROMORT. TOMADO DE AA. VV. (2014). *LA ALDEA FELIZ. EPISODIOS DE LA MODERNIZACIÓN EN URUGUAY*. MONTEVIDEO, URUGUAY: MEC, MRREE, FACULTAD DE ARQUITECTURA.

historiador alemán pudo tener incidencia a través de los debates que suscitó, o de los que fue parte, en Europa y Estados Unidos y que llegaban a través de distintas publicaciones.

Una de las derivas del texto de Wittkower y de los sistemas modulares que el historiador encontraba en la arquitectura del Renacimiento fue el interés creciente por las «estructuras espaciales» (*space frames*), desarrolladas, entre

otros, por Buckminster Fuller, Félix Samuely, Robert Le Ricolais o Konrad Wachsmann. Esto coincidía con el interés de las ciencias duras en la estructura de la materia y la concomitante inclinación de la arquitectura y la ingeniería a extrapolar estos resultados en formas tangibles (Mattei, 2014). Las viejas proporciones volvían, pero vestidas con las nuevas teorías de las ciencias duras.

Francesca Mattei (2014) sostiene que fueron sobre todo los ingenieros los más receptivos a la atmósfera del período:

On the one hand, they translated the abstract principles on which the debate over proportions rested into constructive practice; on the other, stimulated by the context, they in their turn tried to institute a theoretical system [...] From geometry as an expression of harmonic and mathematical relationships [...] or from geometry as an instrument for planning [...] geometry came to be identified with structure from the 1950s on. Fragmented into modules, it became a tangible element of the built plan.

El módulo de dos por dos metros ya estaba propuesto en el anteproyecto de 1957. Recordemos también las palabras de Del Castillo sobre las condiciones de Aroztegui. Su capacidad para resolver la estructura es descrita como algo sistémico, es decir, no se trataba solamente de pilares y vigas sino de una concepción que incluía todos los aspectos del edificio. Por ello, no es posible sostener que el interés por las *estructuras espaciales* y la modulación obsesiva haya sido introducido por el ingeniero, aunque la solución que dio para el hall revela afinidad con estos temas. En todo caso, es probable que hubiera una total coincidencia entre arquitecto e ingeniero que explicaría también ulteriores colaboraciones, como las del edificio Peugeot. ♦

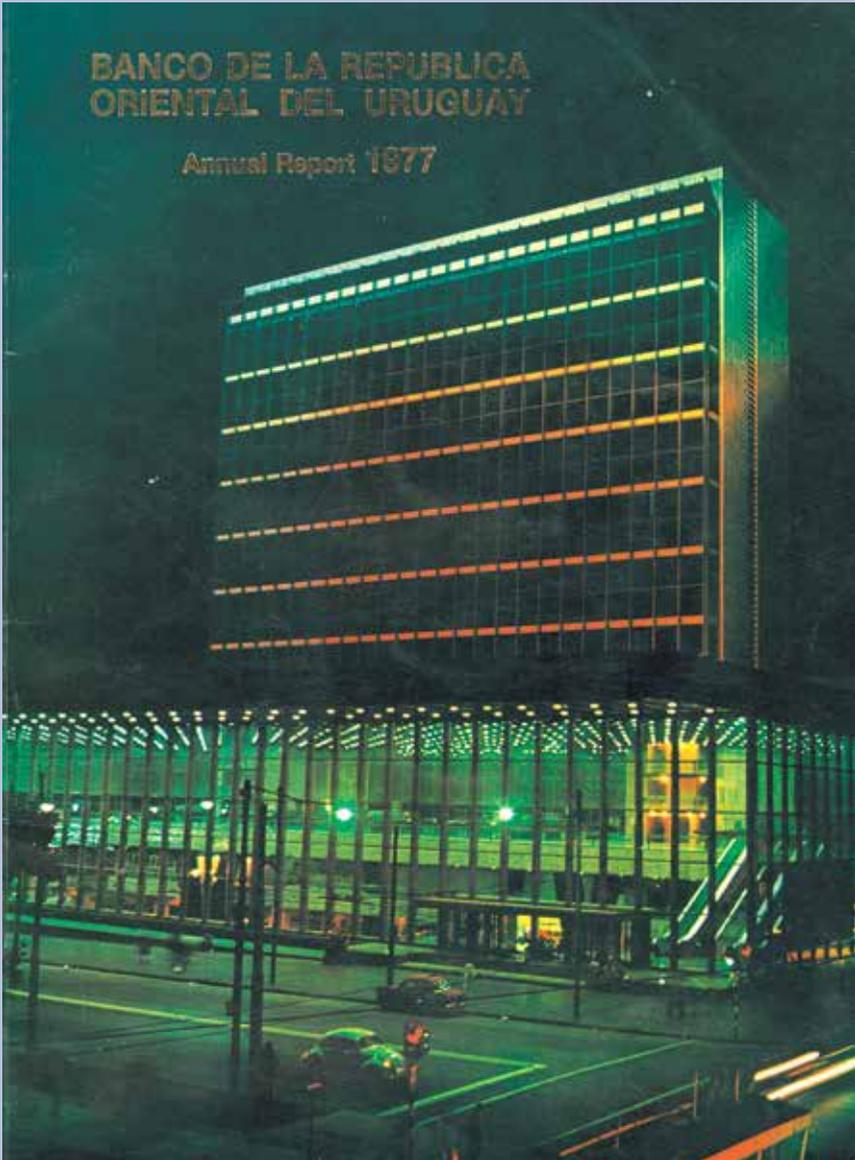
4

**1976. UN EDIFICIO (IN)ADECUADO
EN EL MOMENTO (IN)OPORTUNO**

A MODO DE EPÍLOGO

**BANCO DE LA REPUBLICA
ORIENTAL DEL URUGUAY**

Annual Report 1977



CUBIERTA DEL ANNUAL REPORT 1977 DEL BROU. ARCHIVO DE LA FAMILIA AROZTEGUI.

1976. UN EDIFICIO (IN)ADECUADO EN EL MOMENTO (IN)OPORTUNO

A modo de epílogo

En abril de 1976 la dictadura inauguraba el hall central del edificio «19 de Junio», nombre propuesto en 1963, en coincidencia con un importante cambio programático. En efecto, el edificio ya no sería sede de la CNAD y agencia de préstamos pignoraticios, sino una sucursal bancaria, lo que obligó a realizar importantes modificaciones a la obra y su planificación.¹ El sector sobre Guayabos comenzó a funcionar en 1969, albergando dependencias como la imprenta, proveeduría general, servicios de mecanizado y diversas secciones de tipo bancario. El bloque en altura y los subsuelos, en cambio, permanecían sin finalizar. La apuesta propagandística era, evidentemente, culminar el gran hall y poder cortar la cinta.

La prensa de la época dio amplia difusión al evento. Llamaron al edificio «maravilla de acero, hormigón, níquel y madera», «único en su estilo», «que no tiene pares en todo el Uruguay», «moderno y funcional edificio», «moderno y estilizado», «que confiere a la ciudad un aspecto de indudable

1 Resolución tomada el 8 de octubre de 1963, que implicó la necesidad de reelaborar por completo el proyecto ejecutivo (Archivo General del Brou, entrada 384773) e incluso llevó a la demolición de algunas obras parciales. La CNAD como tal desapareció y se creó la División de Crédito Social del Brou. En las noticias de prensa de 1976 se dice que el edificio albergaría esta división junto con una sucursal.

avanzada».² El gobierno de facto aprovechó para hacer propaganda. Al fin y al cabo, había tomado el poder para demostrar su capacidad ejecutiva frente a la supuestamente inoperante y corrupta clase política.

La imagen de la cubierta del *Annual Report* (1977) del BROU demuestra la importancia que se le concedió al edificio, que aparece en otras publicidades de época.³ El gobierno no solo concluía un edificio ampliamente esperado, cuyas obras habían comenzado en el lejano año de 1960, sino que este lo situaba en la vanguardia y lo mostraba como abierto, transparente y progresista.

Sin embargo, la situación en la cultura arquitectónica local era muy distinta. Desde finales de los años cincuenta el país vivía una crisis económica estructural cada vez más aguda. El desconcierto y cierto pesimismo se instalaron en la sociedad. *El impulso y su freno* (1964), de Carlos Real de Azúa, fue un producto típico de este momento de búsqueda de explicaciones ante un panorama bastante desolador. En ese contexto, la cultura intelectual, de tradición internacionalista, daba un vuelco hacia las corrientes latinoamericanistas, regionalistas e incluso nacionalistas (Rama, 1969).

Los críticos de *Marcha* mencionados en apartados anteriores son un síntoma de estos cambios. De la defensa de la arquitectura moderna como *Zeitgeist* inevitable y deseable se pasó a posturas ambientalistas (González Almeida), ideológico-políticas (Saxlund) o *localistas* (Artucio). En este último caso, su *Montevideo y la arquitectura moderna*, publicado en 1971, cristalizaba la prédica del arquitecto durante los años sesenta. Artucio elogiaba algunas realizaciones de *curtain wall* en términos formales, pero finalmente

2 Algunos artículos fueron conservados por la familia Aroztegui: «El edificio gigante de Minas y 18 llevará 1200 cristales» (1975), «Nueva sucursal del BROU» (1976, p. 1), «Le retiro las escaleras, arquitecto?» (1976), «Inauguraron nueva sede de Caja Nacional» (1976, p. 5), «Se inauguró local 19 de Junio» (1976).

3 Cabe señalar, en particular, una breve aparición en los documentales *Uruguay hoy*, que realizaba la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), creada en 1975, donde se menciona la sucursal del BROU como «su moderna sede 19 de Junio» (consultado en https://www.youtube.com/watch?v=tamB7RK_fcc en enero de 2016).

sentenciaba que, «pese a sus ocasionales excelencias estéticas», «resultó cara e inconveniente» y había caído «al nivel de la fórmula». Los últimos capítulos del libro ponen en valor arquitecturas y arquitectos que trabajaban con ladrillo visto, hormigón en bruto o el revoque rústico, arquitecturas «sin refinamiento, más cerca de las soluciones populares».

Eladio Dieste fue también un crítico acérrimo de las *paredes de vidrio*, debido a lo que él entendía como inconveniencia económica y climática en el contexto de un país pobre (Dieste, 1965). En un artículo del arquitecto argentino Juan Manuel Borthagaray (1964), publicado en la revista *Summa*, el autor da cuenta de una anécdota con Mies van der Rohe que sirve para explicar, por oposición, la esencia del pensamiento *regionalista* que entonces dominaba en Uruguay:

[La arquitectura de Mies] nace del volumen, de las proporciones y de la construcción. Estos principios se mantienen inalterables en las cuatro fachadas del edificio. Pero el sol no.

Cuando era su alumno en el Illinois Institute of Technology de Chicago le planteé la pregunta que de esto se deriva. Mies contestó: «Los brise-soleil son una nueva decoración. Somos constructores, no decoradores. Las soluciones constructivas deben ser universales. La respuesta debe darla la tecnología y no la decoración. Debemos construir con pureza y síntesis. La solución debe estar en el material mismo y no en agregados. Si la industria del vidrio invirtiese durante un año en investigación lo que gasta en el mismo tiempo en propaganda, nos daría un vidrio que pudiese regular a voluntad la luz y las radiaciones solares». (p. 77)

Pero no se trataba solamente del uso del vidrio como solución de los cerramientos exteriores. También se criticaba la sucursal 19 de Junio por su «monumentalismo» y la magnificencia de su espacio central. En la entrevista de 1976 que se ha mencionado, Octavio de los Campos criticaba el «elefantismo» de algunas obras y lo contraponía a la «modestia» que entendía necesaria para el Uruguay. Pero incluso aclaraba:

Trabajábamos conociendo el valor de las cosas y nuestras obras [...] fueron hechas con ese espíritu de modestia, pensando que somos siempre hijos de un país donde no son posibles ciertos alardes suntuosos que luego tendrán que pagar las futuras generaciones. Se realizaron el edificio central del Banco de la República y luego la «sede 19 de Junio» y ambos son alardes; no creo que eso sea justo.⁴ (De los Campos, 1992, pp. 39-40)

La *austeridad* de la arquitectura de los años treinta y cuarenta continuaba en la mira de los arquitectos. El resultado en la 19 de Junio no parecía congeniar con las ideas de *funcionalidad* de cierta arquitectura moderna, pero mucho menos con las de austeridad y uso de materiales *humildes* que dominaban la cultura arquitectónica desde los años sesenta y setenta. Ni aquellos que sostenían las ideas de las *tecnologías apropiadas* ni la joven generación de arquitectos que reelaboraba entonces las ideas del Team X se encontraban cercanos, en 1976, al edificio de Aroztegui.

La situación política del arquitecto tampoco era cómoda. Con su postura liberal y siendo votante del Partido Nacional, no compartía las posiciones políticas de los estudiantes. Su renuncia en 1958 al cargo de catedrático de Taller de Proyecto se debió precisamente a desavenencias con el Centro de Estudiantes. Entre 1969 y 1972 había sido director de la recién creada Dirección Nacional de Vivienda, bajo el autoritario gobierno de Jorge Pacheco Areco, y su gestión había sido también muy polémica.⁵

Finalmente, y no menor, el que inauguraba el edificio era un gobierno militar en un momento de auge represivo. Ya en 1974 la Universidad había

4 La crítica de De los Campos podría estar en el origen de una forma de ver el edificio 19 de Junio que otros han afirmado, en particular el propio Mariano Arana, uno de sus entrevistadores.

5 La Ley de Vivienda que creó la Dirección Nacional de Vivienda fue muy resistida por algunos sectores de la izquierda por tratarse de una planificación parcial, descoordinada de un plan general y porque sustancialmente se creaba para paliar los problemas de las grandes empresas constructoras. A pesar de ello, la gestión de Aroztegui tuvo reconocimientos posteriores por su promoción del sistema cooperativo de ayuda mutua. Véase: Medero, Cesio y Salmentón, 2014.

sido intervenida y, por otra parte, decenas de arquitectos se encontraban exiliados. A pesar de que Aroztegui no apoyó la dictadura y se mantuvo distante de sus autoridades,⁶ era inevitable que desde el punto de vista simbólico la imagen del régimen quedara adherida al edificio.

En definitiva, 1976 invertía los términos de 1946 en cuanto a las relaciones entre política y arquitectura e invertía los de 1957 en cuanto a la deseada *arquitectura moderna*. La monumentalidad era vista ahora con desconfianza, mientras la transparencia ya no era un signo de progreso sino, cuando menos, de inconveniencia. Recién en los años noventa, con la recuperación de la *piel vidriada* como valor estético y tecnológico, el edificio 19 de Junio volvió a ocupar un lugar en el relato de la arquitectura moderna en Uruguay. Relato que, en este trabajo, se ha intentado problematizar. ♦

6 La relación de Aroztegui con las autoridades militares del Brou fue tensa. En 1979 renunció finalmente a la dirección de obra.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

ARCHIVOS CONSULTADOS

Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura (CDI-IHA), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay.

Archivo de la sede del Banco de la República Oriental del Uruguay.

Archivo General del Banco de la República Oriental del Uruguay (edificio 19 de Junio).

Archivo del Departamento de Gestión Edilicia del Banco de la República Oriental del Uruguay (edificio 19 de Junio).

Archivo privado de la familia Aroztegui.

Archivo de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES

Arquitectura (Sociedad de Arquitectos del Uruguay).

CEDA (Centro de Estudiantes de Arquitectura).

Anales de la Facultad de Arquitectura.

Semanario *Marcha* (Montevideo).

DOCUMENTOS INÉDITOS

Acta de la Facultad de Arquitectura del 7 de enero de 1942. CDI-IHA.

Aroztegui, I. (23 de noviembre de 1943). Nota al decano de la Facultad de Arquitectura. CDI-IHA.

Aroztegui, I. (4 de marzo de 1944a). Nota al Consejo de la Facultad de Arquitectura. CDI-IHA.

Aroztegui, I. (junio de 1944b). Evolución de la Arquitectura de los Estados Unidos de América. Primera parte. CDI-IHA.

- Aroztegui, I. (febrero de 1945). Nota al Consejo de la Facultad de Arquitectura. CDI-IHA.
- Aroztegui, I. (1945) El rascacielos americano y su evolución estética (conferencia). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 f. 72-76.
- Aroztegui, I. (1946). Propuesta académica para concurso de Profesor Adjunto. CDI-IHA.
- Cravotto, M. (30 de diciembre de 1938). Informe producido por el Sr. Prof. Cravotto de regreso de su viaje de estudios a Europa. CDI-IHA. Citado en Nudelman, J. (2015a), *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (p. 30). Montevideo, Uruguay: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- Cravotto, M. (abril de 1941). Concurso Gran Premio. Proyecto final sobre esqui realizado en 4 días. Acta de la Facultad de Arquitectura. CDI-IHA.
- Cravotto, M. (1942). Citado en la Memoria de la Intendencia Municipal de Montevideo 1938-1942. En Artcardi, J. (2013), *Dilemas modernos: el proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia* (pp. 385-386). (Tesis de doctorado inédita). Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España.
- Deam, A. (23 de abril de 1945). Nota enviada a Leopoldo Agorio, decano de la Facultad de Arquitectura. CDI-IHA. Permiso de Construcción 85 763, año 1960. Archivo de la Intendencia de Montevideo, con copia en el BROU.
- ARTÍCULOS DE PRENSA SIN FIRMA
- Arquitectura: profesión que requiere las condiciones creativas del hombre (24 de setiembre de 1978). *La Mañana*, 22. Conferencias. Ayer en la Agrupación Universitaria habló el Arquitecto I. Aroztegui (16 de mayo de 1942). *El País*, sin datos de paginación. [En CDI-IHA, carpeta 2017, f. 32]
- El edificio gigante de Minas y 18 llevará 1200 cristales (10 de setiembre de 1975). (Archivo de la familia Aroztegui).
- El público podrá visitar la sala de máquinas del BROU (c. 1975). *La Mañana*, sin datos de paginación (nota de prensa conservada por la familia Aroztegui).
- En el corazón de la ciudad será construido el coliseo más grande y suntuoso de Montevideo y de América (28 de agosto de 1956). *La Voz del Cordón*, 1. En Kunich, W. y Krall, J. (2009). *Edificio 19 de Junio 1945-2009*. Montevideo, Uruguay: BROU.

- Grandioso será el edificio de la Caja N. de Ahorros y Descuentos (25 de junio de 1946). *El Tiempo*, 4.
- Illinois Entries Win in Beaux Arts Contest (1.º de junio de 1944). *The Daily Illini*, p. 1. Recuperado de <http://idnc.library.illinois.edu/cgi-bin/illinois?a=d&d=DIL19440601.2.2#>
- Inauguraron nueva sede de Caja Nacional (9 de abril de 1976). *El Día*, 5.
- Le retiro las escaleras arquitecto? (c. 1976). (Archivo de la familia Aroztegui).
- Monumental estructura (9 de abril de 1976). *El Día*, 1.
- Nueva sucursal del BROU (9 de abril de 1976). *El Diario*, 1.
- Nuevos triunfos del Arq. Aroztegui (14 de junio de 1944). *La Democracia* (Melo).
- Se construirá el nuevo edificio de la Caja Nacional (6 de julio de 1946). *El Día*.
- Se inauguró local 19 de Junio (9 de abril de 1976). *La Mañana*.
- Serían más de quinientos los damnificados por el incendio que destruyó el depósito de muebles de la Caja N. de Ahorros y Descuentos (2 de abril de 1955). *El Día*.
- Sigue siendo incierto el destino del predio de la Avenida 18 de Julio y calle Minas, Magallanes y Guayabos (9 de julio de 1947). *La voz del Cordón*, p. 1. En Kunich, W. y Krall, J. (2009). *Edificio 19 de Junio 1945-2009*. Montevideo, Uruguay: BROU (texto de circulación interna).
- The Holland Evening Sentinel (13 de julio de 1971). *The Holland Evening Sentinel*, p. 2. Recuperado de <http://www.newspapers.com/newspage/11341890/>
- Un arquitecto uruguayo triunfa en los Estados Unidos (29 de junio de 1945). *El Día*, p. 8.
- ARTÍCULOS DE PRENSA FIRMADOS
- Artucio, L. C. (30 de diciembre de 1949). Defensa de la arquitectura actual. *Marcha*, 510, 24.
- González Almeida, R. (1.º de octubre de 1954). Situación actual de nuestra arquitectura. *Marcha*, 739, 3.
- González Almeida, R. (21 de enero de 1955a). Crítica: residencia y consultorio médico. *Marcha*, 749, 11.
- González Almeida, R. (1.º de abril de 1955b). Crítica. Condominio en el Parque Batlle. *Marcha*, 758, 10.
- Saxlund, R. (13 de mayo de 1955a) Organicismo? [Sic], *Marcha*, 763, 15.

Saxlund, R. (15 de julio de 1955b). Centro cívico. *Marcha*, 772, 21.

Saxlund, R. (18 de noviembre de 1955c). Arquitectura argentina, *Marcha*, 790, 15.

Un ciudadano (28 de junio de 1946). Urbanismo mal orientado. *Marcha*, 336, 3.

AUTORES INSTITUCIONALES

BROU (1945). Concurso de anteproyectos para la construcción de un edificio destinado a sede de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos y de la Agencia N.º 1 del Departamento de Préstamos Pignoraticios. Montevideo, Uruguay: Banco de la República Oriental del Uruguay.

BROU (1946). El Banco de la República en su cincuentenario. Memoria histórica 1896-1946. Montevideo, Uruguay: Banco de la República Oriental del Uruguay.

IMM (mayo de 1945). Boletín Municipal, número extraordinario.

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS SIN AUTORÍA

Arquitectura contemporánea. Concurso Peugeot (abril-mayo de 1963). *Publicación de la Sociedad Central de Arquitectos*, 51-52.

Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (1947). *Arquitectura* (SAU), 217.

Concurso para el edificio Instituto de Jubilaciones y Pensiones del Uruguay (1937). *Arquitectura* (SAU), 193, 7-22.

Concursos públicos y privados (noviembre, 1964). *Arquitectura* (SAU), 239.

Doubled sized for selling service (marzo de 1945). *Architectural Record*, 91-95.

Facultad de Arquitectura. Concurso de anteproyectos destinados a la sede de la Facultad (1938), *Arquitectura* (SAU), 196, 34.

Iglesia Votiva (Carrasco) (agosto de 1945). *Arquitectura* (SAU), 214, 46-47.

La Dirección del Plan Regulador en la Exposición de las «Actividades municipales» (setiembre de 1942). *Arquitectura* (SAU), 205, 32-49.

La situación de la industria de la edificación en el Uruguay (1947). *Arquitectura*, 217.

Los técnicos nacionales en el nuevo Plan de Obras Públicas (abril de 1945). *Arquitectura* (SAU), 213, 2-3.

Ohio School Wins Architects' Society Gold Medal (junio de 1941). *Architectural Record*, p. 94.

Palacio de Justicia. Concurso de anteproyectos (1938). *Arquitectura* (SAU), 198, 10-35.

- Plan Director para la ciudad de Montevideo (noviembre de 1958). *Arquitectura* (SAU), 235, 2-50.
- Triunfo de un arquitecto uruguayo cursando estudios en la Universidad de Illinois (agosto de 1944). *Arquitectura* (SAU), 211, pp. 45-46.
- ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS CON AUTORÍA
- Abadie Santos, M. [A. S.] (1937). El nuevo plan de obras públicas. *Arquitectura* (SAU), 188, 4.
- Arana, M. (mayo de 1960). Notas bibliográficas. La Arquitectura en la edad del humanismo de R. Wittkower. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 2, 107-108.
- Bauzá, J. C. (1937). Sobre concursos. *Arquitectura* (SAU), 192, 4-6.
- Borthagaray, J. M. (1964). Industrialización liviana: Curtain Wall. *Summa*, 3, 67-79.
- Capurro, F. (diciembre de 1944). Orientación estilística de la arquitectura en el Uruguay. *Arquitectura* (SAU), 212, pp. 78-79 y 106-110.
- Carré, J. P. (1938). La Enseñanza de la Arquitectura. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, 1, 99-110.
- Chumbito (1938). Concurso «La casa de Hyacinto de Bue». *Arquitectura*, 198, 38.
- Chumbito (1939). Concurso «La casa de Hyacinto de Bue». *Arquitectura*, 199, 37.
- Cravotto, M. (diciembre de 1946). Concurso del «Gran Premio» 1945. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, 9, 65-69.
- D. R. (julio de 1948). Arquitecto Alfredo Baldomir. *Arquitectura* (SAU), 218, 4.
- Dieste, E. (1965). Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay. Ing. Eladio Dieste. *CEDA*, 29, p. 11.
- Giedion, S., Léger, F., Sert, J. L. (1943). Nine Points on Monumentality. En Ockman, J. (ed.), *Architectural Culture 1943-1968*. Nueva York, NY: Columbia Books of Architecture.
- Payssé, M. (julio de 1951). La pintura mural en nuestra nueva arquitectura. *Arquitectura* (SAU), 223, 18-27.
- Payssé, M. (julio de 1952). Tres nuevas viviendas uruguayas. *Arquitectura* (SAU), 224, 26-31.
- Payssé, M. (diciembre de 1952). Tres ejemplos de nueva arquitectura en Montevideo. *Arquitectura* (SAU), 225, 24-30.

- Pizzetti, J. (diciembre de 1952). Los nuevos mundos de la arquitectura estructural. *Arquitectura (SAU)*, 225, 32-33.
- Scasso, J. A. (febrero de 1932). Urbanismo y política. *Arquitectura (SAU)*, 171, p. 44.
- Surraco, C. (1926). Impuesto a la edificación inapropiada. *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 6, 4-5.
- Surraco, C. (mayo de 1927). La pseudo arquitectura moderna. *Arquitectura (SAU)*, 114, 100-101.
- Terra Arocena, H. (1946). Dice el Arq. Terra Arocena. *Arquitectura (SAU)*, 216, 4.
- Terra Arocena, H. (1961). Respuesta del Arq. Horacio Terra Arocena. En Encuesta sobre el régimen de Propiedad Horizontal (pp. 60-61). *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 3, 53-65.
- V.I.S. (1946). Nuestros problemas, *CEDA*, 17, 46.
- V.I.S. (1947). Insistimos. *CEDA*, 18, 22-23.
- Vásquez Varela, J. (noviembre de 1948). Palabras pronunciadas por el arquitecto Jacobo Vásquez Varela. *Arquitectura*, 219, 49-50.
- Woodard Smith, C. (junio de 1948). Uruguay. *The Architectural Forum Magazine of Building*, 88(6), 101-109.

ENTREVISTAS

- Arbeleche, B. (1993). Entrevista al arquitecto Beltrán Arbeleche / Entrevistadores: Arana, M., Garabelli, L. y Livni, L. *Arquitectura (SAU)*, 263, 38-41.
- Aroztegui, I. (27 de diciembre de 1960) Entrevista a Aroztegui. *La Voz del Cordón*, 14-16. En Kunich, W. y Krall, J. (2009). *Edificio 19 de Junio 1945-2009*. Montevideo, Uruguay: BROU.
- Bonti, D. (2014). Entrevista al arquitecto Daniel Bonti (20 de mayo de 2009) / Entrevistadores: Cesio, L., y Medero, S. En Medero, S., Cesio, L., Salmentón, J. *Ildefonso Aroztegui* (pp. 94-96). Montevideo, Uruguay: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- De los Campos, O. (1993). Entrevista al Arq. Octavio de los Campos (24 de agosto de 1976) / Entrevistadores: Arana, M., Garabelli, L. y Livni, L. *Arquitectura (SAU)*, 262, 36-43.

- del Castillo, Á. (2010). Entrevista al ingeniero Ángel del Castillo 2/2010 /Entrevistador: Medero, S. En Medero, S. (2010), Los ingenieros y sus relaciones con la arquitectura en Uruguay. Autonomías, dependencias, casos. 1870-1980. (Trabajo inédito presentado en el marco del Concurso de Profesor Asistente del Instituto de Historia de la Arquitectura). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- Dieste, E. (1997). Ingeniero civil Eladio Dieste. En Ruiz, E., Martínez M. L., De León, M. *Memorias de una profesión silenciosa. Historia de la ingeniería en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Ingeniería, Universidad de la República.
- García Pardo, L. (2000). Entrevista a Luis García Pardo /Entrevistador: Gaeta, J.C. En *Luis García Pardo* (Monografía Elarqa n.º 6). Montevideo, Uruguay: Dos Puntos.
- Simeto, M. (1997). Ingeniero civil Mario Simeto. En Ruiz, E., Martínez M. L., De León, M. *Memorias de una profesión silenciosa. Historia de la ingeniería en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Ingeniería, Universidad de la República.

LIBROS

- Le Corbusier (1950). *Le Modulor: Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne, Francia: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui.
- Quatremère de Quincy, A. C. (1788-1825 /2007). *Diccionario de arquitectura. Voces teóricas* (F. Aliata y C. Shmidt, trad.). Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Wittkower, R. (1952). *Architectural Principles in the Age of Humanism* (2.^a edición). Londres, Inglaterra: Tiranti.

Bibliografía secundaria

- AA.VV. (2015). *Cien años. Facultad de Arquitectura*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura.
- Ábalos, I., Herreros, J. (2000). *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea 1950-2000*. Hondarribia (Guipúzcoa), España: Nerea.
- Alvarez, C. y Miethicki da Silva, M. (sin datos). *Arquitetura Moderna em Porto Alegre na década de 1950: a modernidade como patrimônio na cidade contemporânea*. Recuperado de <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/047.pdf>, consultado el 5 de marzo de 2016.
- Anderson, S. (febrero de 1997). The «New Empiricism-Bay Region Axis»: Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism, and Monumentality. *Journal of Architectural Education*, 50(3), p. 197-207.
- Arana, M. y Garabelli, L. (1991). *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo, Uruguay: Fondo de Cultura Universitaria.
- Articardi, J. (2013). *Dilemas modernos: el proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, España.
- Artucio, L. C. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo, Uruguay: Nuestra Tierra.
- Bankston, C. (2011). Education in the United States. En Lewis, T. T. (ed.), *The forties in America* (pp. 299-303). Pasadena, California. Hackensack, NJ: Salem Press.
- Barrán, J. P. (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 2. *El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- Biragui, M. (2008). *Storia dell'architettura contemporanea I 1750-1945*. Turín, Italia: Einaudi.
- Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Branigan, M. (2011). *A History of Chicago's O'Hare Airport*. Charleston, SC: The History Press.
- BROU Sucursal 19 de Junio (setiembre de 1996), *Elarqa* n.º 19, p. 34.
- Caetano, G. (agosto de 2012). A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay. La ciudad batllista y algunos ecos contemporáneos. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 10, 26-43.
- Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Coppetti, M. (1949). *Nuestros ingenieros*. Montevideo, Uruguay: Asociación de Ingenieros del Uruguay.
- de Lapuerta, J. M. (1997). *El croquis. Proyecto y Arquitectura [Scintilla Divinitatis]*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- De Paula, A. (2004). Banco. En Liernur, J. F. y Aliata, F. (eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos. Obras. Biografías. Instituciones. Ciudades*. (Tomo a/b, pp. 118-122). Buenos Aires, Argentina: Clarín.
- Esherick, J. (1984). La enseñanza de la arquitectura en los años 30 y 70: una visión personal. En Kostof, S. (coord.) *El arquitecto: historia de una profesión* (pp. 227-264). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Evans, R. (2005). Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe. En su *Traducciones*. Valencia, España: Pre-textos.
- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture. A critical history*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.
- Gorelik, A. (1994). Nostalgia y Plan: el estado como vanguardia. En AA.VV., *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas* (tomo II). México: UNAM/IIIE.
- Herf, J. (1990). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jacob, R. (2000, junio). El Banco de la República Oriental del Uruguay: un banco «multifuncional». *Documentos de Trabajo* (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República), 51.
- Kunich, W. y Krall, J. (2009). *Edificio 19 de Junio 1945-2009*. Montevideo, Uruguay: BROU.

- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Loustau, C. J. (2010). *La arquitectura del siglo XX en el Uruguay* (2 tomos). Montevideo, Uruguay: Abitab.
- Lucchini, A. (noviembre de 1964). Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959. *Arquitectura* (SAU), 239.
- Margenat, J. P. (2013). *Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1940-1970*. Montevideo, Uruguay: Edición del autor.
- Mattei, F. (diciembre de 2014). The changing concept of proportions. Architecture, mathematic and geometry from Architectural Principles in the Age of Humanism to the Techno-Organic Movement. *The Journal of Art Theory and Practice*, 18, pp. 122-144.
- Mazzini, E. y Méndez, M. (2011). *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Medero, S. (2010). Los ingenieros y sus relaciones con la arquitectura en Uruguay. Autonomías, dependencias, casos. 1870-1980. (Trabajo inédito presentado en el marco del Concurso de Profesor Asistente del Instituto de Historia de la Arquitectura). Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- Medero, S. (2014). Curtain Wall. En AA.VV. *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (pp. 128-139). Montevideo, Uruguay: MEC, MRREE, Facultad de Arquitectura.
- Medero, S., Cesio, L., Salmentón, J. M. (2014). *Ildefonso Aroztegui*. Montevideo, Uruguay: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- Méndez, M. (2014). El Banco de Crédito. En AA.VV. *Trazabilidad de la obra pública*, Montevideo, Uruguay: MTOP.
- Méndez, M. (2016). *Divinas piedras: arquitectura y catolicismo en el Uruguay, 1950-1965*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- Neumann, E. M. (1996). Architectural Proportion in Britain 1945-1957. *Architectural History*, 39, 197-221.

- Nudelman, J. (2015a). *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Biblioteca Plural.
- Nudelman, J. (2015b). El efecto 1952. *Vitruvia*, 2, pp. 15-31.
- Ogata, A. F. (diciembre de 2008). Building for Learning in Postwar American Elementary School. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67(4), pp. 562-591.
- Porrini, R. y Schol, A (1985). *Bases de la historia uruguaya* n.º 6. *El golpe de Estado de Terra y la transición al neobattlismo (1933-1947)*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Las Bases.
- Rama, Á. (1969). *La generación crítica*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Rey, William (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura.
- Rigotti, A. M. (2009). La cuestión de la estructura: *Ossature* vs. *Carcasse*. En Rigotti, A. M. y Pampinella, S. (comp.). *Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura*. Rosario, Argentina: A&P.
- Rowe, C. (trad. 1999). Neo-«clasicismo» y arquitectura moderna I. En su *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (pp. 119-136). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Shmidt, C. (2007). Alejandro Bustillo, un modernista contrariado. En Levisman, M. *Bustillo. Un Proyecto de «Arquitectura Nacional»* (pp. 447-470). Buenos Aires, Argentina: Arca.
- Tedeschi, E. (julio de 1968). Forma y tipología en la arquitectura bancaria. *Summa*, 12, pp. 23-28.
- The Illinois School of Architecture (2014). The Illinois School of Architecture: A History of Firsts. En <http://www.arch.illinois.edu/welcome/history-school> (consultado el 6 de marzo de 2015).
- Waisman, M. (mayo de 1977). Del racionalismo al neofuncionalismo: el Estudio Barañano, Blumstein, Ferster, Rodríguez Orozco, Rodríguez Juanotena. *Summa*, 112, 22-24.
- Weimer, G. (1995). As relações arquitetônicas rio-grandenses com o Prata. En Clemente, E. (org.), *Integração. Artes, Letras e História* (pp. 167-178). Porto Alegre: Edipucrs.

Después de once años de espera, Ildefonso Aroztegui era finalmente contratado para realizar la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, entidad dependiente del Banco República. En 1946 había resultado vencedor del concurso de arquitectura, aunque el primer premio se declaró desierto. Sin embargo, la nueva propuesta era bien diferente a aquella realizada en 1946.

El libro indaga y analiza las razones de este cambio. La reformulación del concepto de monumentalidad y una nueva manera de representar la arquitectura de Estado mediante una arquitectura *transparente* estaban en el fondo de estas transformaciones. No se trataba de un cambio individual sino que era parte de una ruptura general que puso en crisis toda una manera de pensar la arquitectura, centrada hasta entonces en conceptos provenientes del universo *beaux-arts*.

Pero hubo aspectos clave del edificio que se mantuvieron. Los cambios y las inercias testimonian la complejidad de los procesos y objetan la idea de un edificio *puro*: puramente académico en 1946 o puramente *moderno* en 1957. El último apartado, dedicado a la recepción de su inauguración en 1976 —ya entonces bajo el nombre de Edificio 19 de Junio— muestra las frágiles relaciones entre arquitectura y política y, una vez más, las mutaciones en ideas y conceptos clave, como la propia de *modernidad*.