

CAMINOS DE APRENDIZAJE

Ildefonso Aroztegui en los Estados Unidos de América

SANTIAGO MEDERO

En setiembre de 1943, luego de más de un año de espera, Ildefonso Aroztegui, arquitecto vencedor del Gran Premio de 1941, obtuvo su ansiada beca para estudiar en los Estados Unidos de América. En el momento de recibir la noticia se encontraba en México, donde residió tres meses luego de haber visitado, fugazmente, otros destinos de América. Aroztegui se trasladó entonces a la que fue su casa 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 (en los que cosechó éxitos rotundos), trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros y realizó una serie de viajes por el interior del país.

Desde su creación, el Gran Premio en Uruguay, al igual que su modelo *beaux arts*, tuvo como motivo un viaje al extranjero, cuya finalidad era la formación y la creación de material académico de interés local por parte del joven arquitecto vencedor del concurso. El destino estaba virtualmente prefijado: Europa. Sin embargo, ya en la edición de 1939 se propuso el viaje por «las Américas», y 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 Ciudad

de 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).¹

Desde un principio, Aroztegui evidenció un interés casi excluyente por los «valores arquitectónicos», aunque en esta ocasión no se priva de comentar las «maravillosas regiones» que atravesó. Exhibió asimismo una concepción del mundo cultural sustentada en «grandes civilizaciones» (del pasado y el presente) y en los valores de «evolución», «desarrollo» y «autenticidad», evidentes en otros escritos del arquitecto. 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, «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, [carecían] de un verdadero sentido de composición y eclecticismo en la selección de los detalles».²

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».³

1. Ildefonso Aroztegui, Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura, con fecha 23 de noviembre de 1943. CDI-IHA. Carpeta 13, sección «g», Gran Premio de 1941.

2. *Ibíd.*

3. Ildefonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76. Un pensamiento muy similar había sido formulado en 1912 en el *Berliner Morgenpost* por el industrial alemán Walter Rathenau (director de la AEG), lo que da cuenta de la difusión temporal y geográfica de la idea.

El viaje entre México DF y Urbana se realizó en autobús, visitando entonces las ciudades de San Antonio, Austin, Waco, Dallas, Tulsa, Saint Louis (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. Durante alguno de estos, llevó una libreta de croquis en la cual registró las arquitecturas que le interesaban. La libreta es más compleja pues también posee 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 Consejo de la Facultad de Arquitectura nos muestran un panorama general de los intereses del arquitecto durante su estadía en Estados Unidos.

La libreta

De tapa y contratapa negras, anillos metálicos para encuadrar y folios de 24 x 15 centímetros, opacos y de color amarillento, la libreta fue comprada en Estados Unidos y acompañó a Aroztegui durante 1943-1944. Aunque se conservó desordenada, se pudo reconstruir cronológicamente el orden de los folios, pues muchos de ellos estaban fechados. El tamaño de la libreta permitió al arquitecto sacar apuntes con comodidad además de ser fácilmente transportable a los efectos de realizar dibujos de los edificios. Asimismo, los croquis se adaptaron naturalmente a estas dimensiones, pues una de sus características es el tamaño relativamente reducido a los efectos de la rápida ejecución y de ser comprendidos con un simple «golpe de vista».⁴

Dentro de la libreta y en términos generales se pueden distinguir:

- Apuntes del curso de historia de la arquitectura de Estados Unidos. Sólo 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 correspondieran a clases tomadas durante ese año.

4. José María de Lapuerta, *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)* (Madrid: Celeste, 1997), 55.

- Cuarenta croquis, aproximadamente, 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 –tradición que se remonta al menos al siglo XVIII⁵– se puede observar, además de los recorridos señalados (México DF-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 sólo los primeros: Texas, Oklahoma, Missouri e Illinois (viaje de entrada), Wisconsin (viaje de junio de 1944), Iowa, Nebraska, Colorado, Utah, Nevada, California, Arizona y New Mexico, repitiendo Oklahoma y Missouri (viaje al Oeste), Indiana, Ohio, Pennsylvania, Nueva York, Connecticut, New Jersey, Delaware, Maryland, Virginia y West Virginia (viaje al Este).

5. Como señala Giuliana Bruno en referencia a la tradición romántica de los viajes: «Rather than a prescriptive enterprises, this mapping was a descriptive tool: drawings mapped travel space; the map was a visual rendering of a practiced itinerary», en *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* (Nueva York: Verso, 2002), 187.



FIGURA 1. EL MAPA CON LAS RUTAS TRANSITADAS POR ILDEFONSO AROZTEGUI.

El viaje por Illinois-Wisconsin tuvo por 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 conservan dibujos de su viaje a Nueva York, 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».⁶ Tal aseveración puede comprobarse en el caso de Aroztegui, cuyos intereses nunca se alejaban de la disciplina. 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, como el paisaje natural y humano del extenso país. Aroztegui registra únicamente edificios individuales considerados sin su contexto físico inmediato. Si el fin de los bocetos de viaje es adueñarse de lo que se ve,⁷ está claro que el objetivo de Aroztegui era representar arquitecturas para apoderarse de sus formas y texturas.

A pesar de la importancia que el arquitecto daba a los edificios modernos, y de su rechazo al historicismo decimonónico (actitud corriente 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; sí de algunos edificios en altura, pero que en 1944 no podían considerarse equivalentes del Empire State o el Chrysler Building. Ciertamente, 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

6. José María de Lapuerta, *Op. cit.*, 55.

7. *Ibid.*, 54.

obra de Mies van der Rohe, y esto no ocurre sólo en sus croquis sino en los informes y en las conferencias. Esto resulta hoy llamativo, pero debe considerarse la exigua cantidad de obras construidas por Mies en Estados Unidos durante sus primeros años de estadía y, en estrecha relación, la ausencia de un relato histórico que en aquel momento adjudicara al arquitecto alemán el rol de maestro indiscutido de la arquitectura moderna.⁸

Los primeros croquis están fechados el 21 de junio de 1944 y corresponden a su gira por Illinois y Wisconsin. Se trata de una iglesia presbiteriana en Chicago y del Patten Gymnasium de la North Western University en la ciudad de Evanston. Ambos demuestran que, o bien los intereses de Aroztegui son más amplios que el simple registro de arquitectura moderna, o bien el concepto de «modernidad» en la disciplina es más amplio en su caso que lo establecido por las reglas del *International Style*.

Se observan en estas perspectivas algunas características de los dibujos de Aroztegui. En primer lugar, el centro es el edificio: no hay representaciones topográficas ni de ciudades, Aroztegui no necesita de la visión «abarcadora» de los «conquistadores» o los

8. Según Juan Pablo Bonta, Mies como «maestro» de la arquitectura moderna es un producto historiográfico de los años cincuenta. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

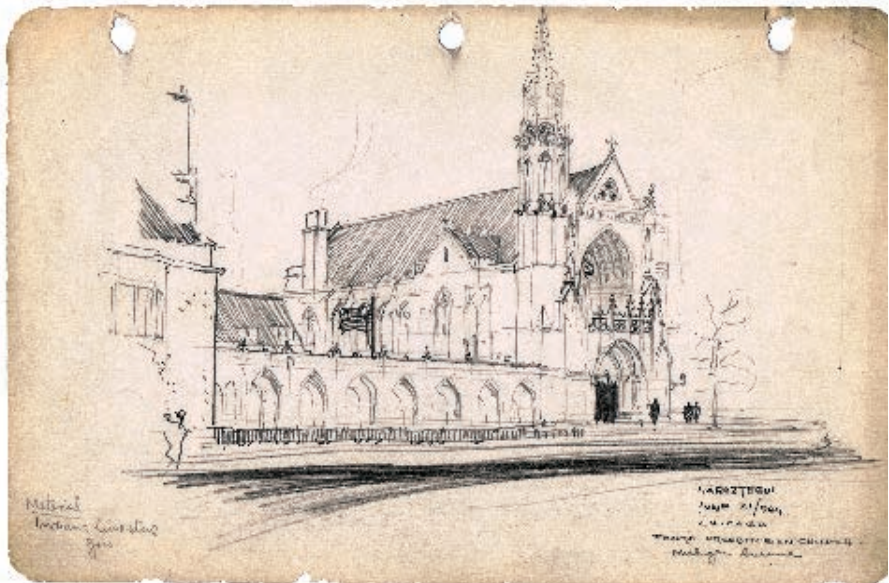


FIGURA 2. CROQUIS DE LA IGLESIA PRESBITERIANA DE CHICAGO, FECHADO EL 21 DE JUNIO DE 1944.



FIGURA 3. CROQUIS DEL PATTEN GYMNASIUM DE LA NORTH WESTERN UNIVERSITY EN EVANSTON, FECHADO EL 21 DE JUNIO DE 1944.

pioneros, se encuentra en un terreno suficientemente conocido y, de hecho, los mapas que utiliza son calcos de planos estandarizados.⁹ En estos casos, se trata de dos obras «historicistas» (la primera de ellas claramente neogótica), representadas con un dibujo lineal realizado con lápiz de grafito. 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 y así ocurre también en los croquis de sus propias obras, anteriores o posteriores al viaje.

La imagen que aparece en la página siguiente (F. 4) corresponde a un proyecto de 1938, previo al viaje y realizado cuando aún era estudiante, mientras que la imagen que le sigue, abajo (F. 5), es una perspectiva de la sucursal 19 de Junio del Banco República (proyecto de 1957),¹⁰ su *magnum opus*. Desde ya, el uso de perspectivas es algo habitual en la disciplina; pero es claro que Aroztegui otorgaba importancia a estas «vistas»; las perspectivas que se conservan de su estudio evidencian un alto grado de elaboración y probablemente oficiaran como garantía de las proporciones del edificio.

9. En el libro *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Marta Penhos afirma: «El punto de vista alto resulta un elemento clave de estas descripciones [del Chaco, durante el siglo XVIII por parte de los españoles]. Recurso fundamental en las representaciones topográficas y en las vistas de ciudades, por lo menos desde el siglo XVI, hace posible una visión abarcadora y a la vez detallada del territorio, por medio de su traslación a un plano que se despliega a partir de un horizonte muy alto». Marta Penhos, *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 47. Este tema es también tratado por Svetlana Alpers en el texto *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*.

10. En su origen, tal como figura en la perspectiva, el proyecto estaba destinado a la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos del Banco República. En 1963 el edificio cambia el programa a sucursal bancaria y pasa a denominarse 19 de Junio.

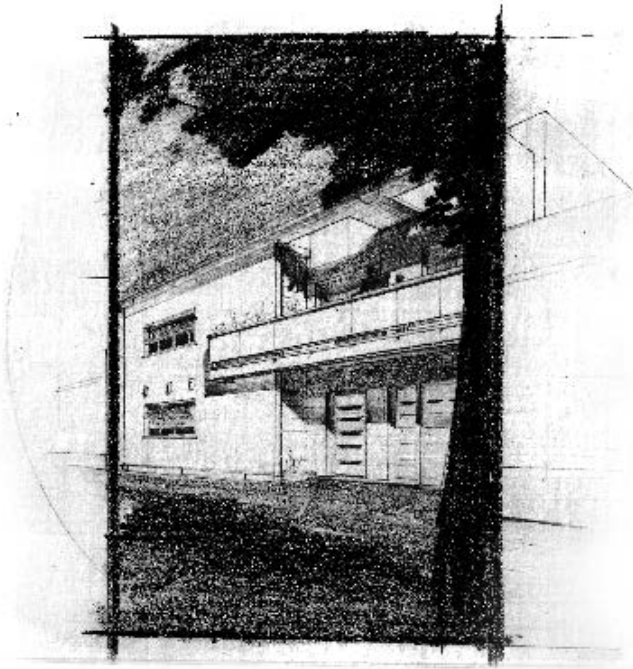


FIGURA 4. CROQUIS QUE REPRESENTA LA CASA PARA HÉCTOR FERRARI, PROYECTADA EN 1938.

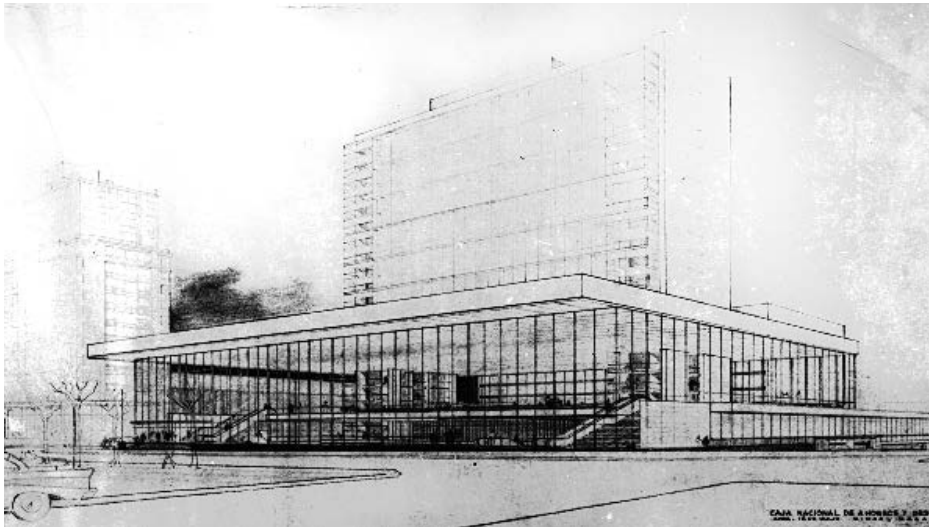


FIGURA 5. PERSPECTIVA DE LA SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BANCO REPÚBLICA, PROYECTADA EN 1957.

Es también factible que estos dibujos tuvieran un rol importante en los primeros croquis de creación. Para 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».¹¹ Tal valoración perceptiva (no sólo visual) se confirma en comentarios de Aroztegui como el que sigue:

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 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.¹²

La importancia asignada a los valores expresivos a través de los materiales queda explícita en numerosos croquis de la libreta, donde Aroztegui anotaba los colores y materiales de las obras que dibujaba. En la figura 6 podemos ver un aspecto del edificio de oficinas Johnson Wax en Racine, proyectado por Frank Lloyd Wright, donde Aroztegui realizó pequeños esquemas en torno del dibujo central aclarando aspectos de su materialidad.

11. José María de Lapuerta, *Op. cit.*, 38.

12. Ildefonso Aroztegui, Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura, con fecha 23 de noviembre de 1943. CDI-IHA. Carpeta 13, sección «g», Gran Premio de 1941.

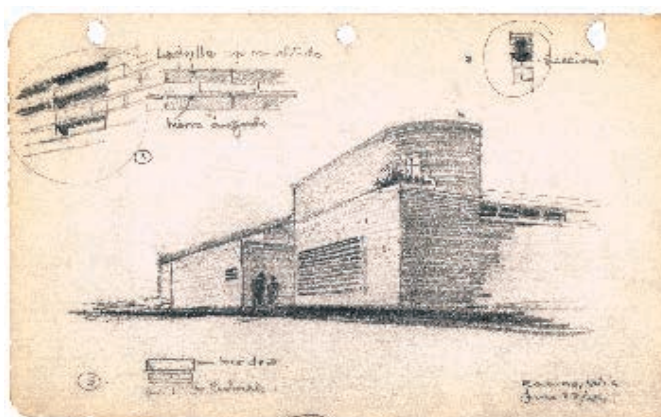


FIGURA 6. CROQUIS DEL EDIFICIO DE OFICINAS JOHNSON WAX EN RACINE (PROYECTO DEL ARQUITECTO FRANK LLOYD WRIGHT), REALIZADO EL 22 DE JUNIO DE 1944.

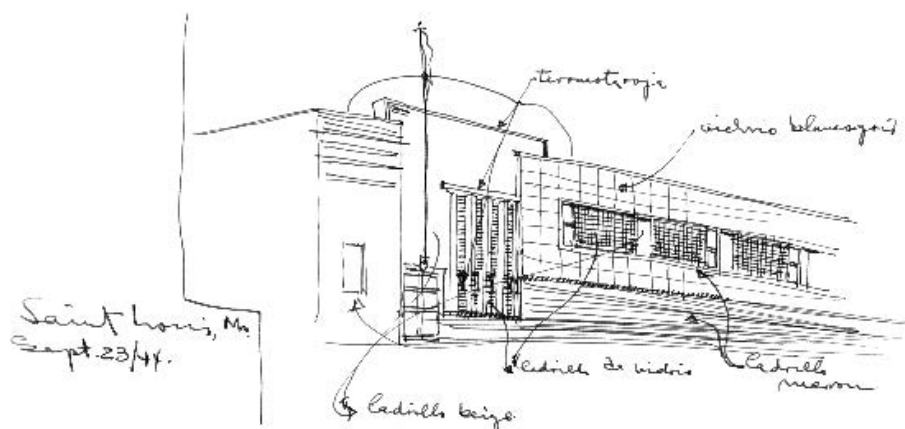


FIGURA 7. CROQUIS DE UN EDIFICIO EN SAINT LOUIS, REALIZADO EL 23 DE SEPTIEMBRE DE 1944.

En la figura 7 un edificio sin identificar en la ciudad de Saint Louis, que corresponde al regreso de su viaje al Oeste, el arquitecto utilizó el recurso de las flechas para indicar –casi obsesivamente– los materiales del edificio. En otros casos, como en la tercera imagen (F. 8) (una vivienda reformada por Wright en Oak Park, Chicago), el uso del lápiz de color le permite dar una idea más o menos clara sin necesidad de recurrir a anotaciones.



FIGURA 8. CROQUIS DE LA VIVIENDA BEACHY EN OAK PARK (REFORMADA POR FRANK LLOYD WRIGHT), REALIZADO EL 22 DE JUNIO DE 1944.



FIGURA 9. FOTOGRAFÍA DE LA VIVIENDA TERRA MUJICA, PROYECTADA EN 1949-1950.

La inquietud por la expresión de los materiales y el color se trasladó a Uruguay a su regreso. Las viviendas de revoque grisáceo realizadas previamente al viaje mudaron entonces su expresión. En obras como la casa Terra Mujica (F. 9), de clara inspiración wrightiana, los materiales cerámicos y la piedra prevalecen sobre el revoque, mientras que en el caso de la sucursal 19 de Junio (F. 10) o en el Club San José el revoque casi desaparece para dar su lugar al granito, el mármol, el monolítico, el metal y el vidrio.



FIGURA 10. FOTOGRAFÍA DEL HALL DE LA SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BANCO REPÚBLICA, PROYECTADA EN 1957 (EL HALL FUE INAUGURADO EN 1976).

Si se observan los croquis de viaje 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 no se debe, al parecer, a una pérdida del archivo sino a la imposibilidad de hacerse con el material necesario. Tal como afirma en su carta de noviembre de 1943:

[l]as 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.¹³

Ante esta ausencia, los croquis asumieron un papel sustancial en el aprendizaje y la «fijación» de las arquitecturas visitadas. Esto no significa que valoremos sus bocetos como si fueran fotos, pues se diferencian en muchos aspectos. Como dice el arquitecto Jorge Sainz, «el dibujo es más selectivo [respecto a la fotografía] y puede establecer una jerarquía de valores entre los diversos aspectos de la realidad».¹⁴ Por otra parte, podemos diferenciar estos croquis del tipo de dibujo exclusivamente artístico en el sentido de que su finalidad era claramente arquitectónica.¹⁵

Los Ángeles, ciudad del futuro

Solamente un croquis, de las decenas con que cuenta la libreta, corresponde a la ciudad de Los Ángeles: este representa un conjunto de viviendas proyectado por Richard Neutra. 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, en tanto el urbanismo era un problema claramente monopolizado por la disciplina arquitectónica en ese entonces.

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.¹⁶

Aroztegui señala aquí dos aspectos prácticamente inéditos en las ciudades europeas y aun estadounidenses: la concreción

13. *Ibíd.*

14. Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico* (Madrid: Reverté, 2005), 38.

15. *Ibíd.*, 46.

16. Ildelfonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76.

de una ciudad para el automóvil (casi dos millones de automóviles en una ciudad de tres millones y medio de habitantes, señala Aroztegui) y la aparición de una arquitectura «autónoma» con respecto a la ciudad. Esto le lleva a señalar 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, como sucedió en el caso del crítico e historiador de la arquitectura Reyner Banham.

Aun hoy, Los Ángeles conserva esta matriz en su organización urbana. Véase como ejemplo de lo antedicho el comentario realizado por el arquitecto Rafael Moneo en un texto reciente:

Los Ángeles es, ante todo, la expresión de la movilidad y la celebración más entusiasta de los derechos y las libertades del individuo. El automóvil hace posible tal movilidad y se convierte en último reducto de la persona en cuanto individuo [...]. La ciudad refleja esta omnipresencia preponderante del automóvil. El resultado es una imagen en que las autopistas dominan una topografía escondida bajo el manto de infinitas casas unifamiliares [...].¹⁷

A diferencia de Moneo, la mirada de Aroztegui se detuvo en los rascacielos en lugar de las viviendas unifamiliares. La ubicación dispersa de estos grandes edificios, a su vez, presentaba un aspecto bien distinto del de Nueva York, ciudad a la que Aroztegui le adjudica problemas de congestión vehicular derivados de la concentración de rascacielos (aunque apuntaba a una resolución en proyectos como el Rockefeller Center).

Señala Moneo de Los Ángeles: «la importancia de lo efímero [...] la conciencia de la condición perecedera y volátil de todo lo que nos rodea [...] esta condición efímera del medio incluye a la arquitectura».¹⁸ De alguna manera, Aroztegui fue consciente de este fenómeno; en su charla también comentaba:

[...] cuando 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 supon-

17. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 254.

18. *Ibíd.*, 255.

driamos, 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.¹⁹

Epílogo: modernidad e identidad

De los conceptos vertidos en su exposición, así como en sus croquis, se puede afirmar que no hay en Aroztegui una búsqueda del «origen». En el manuscrito de su charla censura explícitamente el eclecticismo (aunque, como se ha visto, durante el viaje no se había privado de representar edificios eclécticos), catalogado como arte decadente. Afirmaba entonces:

[...] esto que acabo de mencionar ha de tener [...] gran actualidad en nuestro país, porque efectivamente constatamos hoy una marcada tendencia a mirar el pasado, a hacer una arquitectura de «estilo» importado. [...] 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.

¿Dónde se ha de buscar en Uruguay lo auténtico? Evidentemente, para Aroztegui, en su presente. Pero ¿en qué aspectos? A diferencia de, por ejemplo, el movimiento antropofágico brasileño o de arquitectos como Lúcio Costa, la idea de lo «autéctono» señalada por Aroztegui no parece tener relación con el concepto de «identidad» local o de recuperación en ningún sentido. No hay una «vuelta a casa en el modernismo». El problema de «lo regional» va a aparecer en Uruguay posteriormente, en los años 60, de la mano del ladrillo visto; la óptica de Aroztegui, como la de muchos en su época, presenta la idea de un país sin raíces ar-

19. Ildelfonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (conferencia, 1945). Copia en CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 al 76.

quitectónicas propias, y que por tanto debía mirar hacia adelante. El viaje a Estados Unidos, a diferencia de la impresión que podría haber causado Europa, reafirmó a Aroztegui en su concepto de modernidad cosmopolita y de la arquitectura como expresión genuina de una cultura en un tiempo y un espacio concretos.

Fuente de las imágenes

1 a 8. *Propiedad familia Aroztegui.*

9 y 10. *Foto: Alberto Marcovecchio. Archivo SMA (FARQ, UdelaR).*