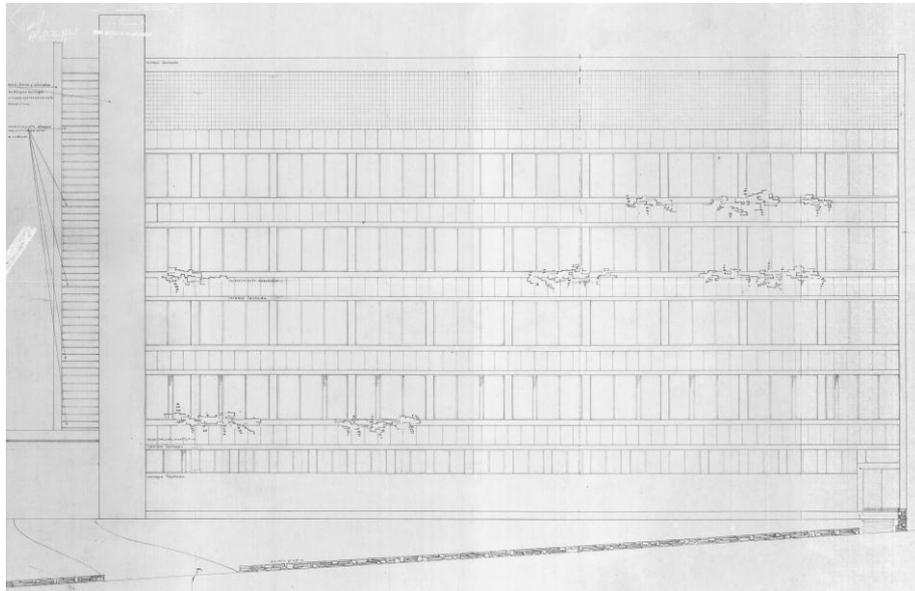


**Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)
Universidad Politécnica de Madrid**

**Departamento de Anteproyectos y Proyectos de Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad de la República**

**LA REPRESENTACIÓN MODERNA DE LAS INSTITUCIONES
HACIA 1940: EL APOORTE DE ROMAN FRESNEDO SIRI**

Arquitecto Alberto E. de Betolaza



Programa de Doctorado: Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura

Trabajos tutelados. Segundo Período

CAPITULO 1

LAS DIFICULTADES DE LA ARQUITECTURA MODERNA PARA REPRESENTAR LAS INSTITUCIONES

La modalidad proyectual antimonumentalista de la arquitectura moderna

Hasta el siglo XX, la historia de la arquitectura fue básicamente la historia de los monumentos que representaron a los grupos sociales dominantes a lo largo del tiempo y en los cuales esos grupos pusieron de manifiesto su manera de organizarse, su ideología política, sus valores y también sus temores. Es así que las diferentes sociedades se vieron representadas fundamentalmente a través de los edificios que simbolizaban el poder religioso y el poder político mientras que el resto de las construcciones mantuvieron un papel totalmente secundario y subordinado.

Esta situación cambia radicalmente a comienzos del siglo XX, de tal manera que la preocupación más importante de la arquitectura moderna que se consolida en Europa en la década del 20 será la solución del problema de la vivienda obrera.

Este cambio resulta aún más significativo debido a la introducción de conceptos totalmente nuevos que guían la proyectación y la materialización de la obra de arquitectura en la medida que se intenta aplicar a los procesos disciplinares los métodos maquinistas de racionalización y serialización.

Si bien hasta la Segunda Guerra Mundial la concreción de estos principios sólo está presente efectivamente en algunos conjuntos habitacionales construidos principalmente en Alemania y Holanda, los mismos forman parte del discurso

moderno por lo menos en sus vertientes purista, neoplástica y constructivista.

Walter Benjamin analiza este fenómeno por el cual el concepto de obra de arte -relacionado con la arquitectura por lo menos desde el Renacimiento- sufre un cambio sustancial desde el momento que, al igual que los objetos producidos por la máquina, la obra de arte ya no es la tarea de un artista iluminado sino que es el resultado del montaje de una serie de partes (como en el cine) realizadas por diferentes profesionales. En la medida que el resultado ya no es una obra original producto del genio individual, sino un prototipo que, por lo tanto, se puede reproducir, el autor habla de la "destrucción de la aureola" ligada a ella por tradición.¹

Este cambio radical tiene consecuencias inmediatas sobre el concepto mismo del monumento y del edificio público como representativo de un grupo social. En tal sentido, J. M. Montaner señala:

"Si la arquitectura se reduce a soluciones reproducibles en serie, se niega la posibilidad del monumento por ser distinta a las demás y que nunca podrá serlo mientras predomine el mecanismo de hacer que los edificios públicos sean repetibles y similares".²

Sin lugar a dudas ésta constituye una de las reacciones más profundas contra la tradición académica Beaux-Arts de fines del siglo XIX y principios del siglo

¹ En este sentido es interesante el comentario que realiza I. de SOLA MORALES: "Aunque el tratamiento que Benjamín da a la arquitectura está referido sobre todo a las condiciones de su recepción... muchas de las observaciones relativas a la obra cinematográfica iluminan también las condiciones de producción de la moderna arquitectura y, por lo tanto, los nuevos significados que estas condiciones producen". En DE SOLA MORALES, I. (1998): *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 174.

² MONTANER, J. M (1997): *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Pág. 96. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

XX dominada por dos conceptos fundamentales: el de composición y el de carácter. Estos conceptos se aplicaban fundamentalmente a la proyectación de monumentos o edificios cuya presencia resulta altamente significativa allí donde se implanten.

Con respecto al concepto de "composición" es necesario precisar que, a pesar de las diferencias conceptuales y expresivas y más allá de los discursos, en realidad no hay una distancia tan grande entre los métodos compositivos elementaristas de Julien Guadet y los métodos proyectuales desarrollados por las vanguardias racionalistas desde el momento que ambos proceden desde el análisis de las partes a la organización del todo. Tal como se verá en el Capítulo II, es esta familiaridad proyectual, unida a la relativa indiferencia estilística promovida por el eclecticismo de Guadet que, por lo menos en países periféricos como Uruguay, facilita la introducción de las formas modernas tanto en los medios académicos como en los profesionales.

Quizás la mayor diferencia entre la arquitectura moderna y la arquitectura académica radique, entonces, en el abandono total de la noción de "carácter" en tanto expresión de la subjetividad y del gusto. Según Colin Rowe, a fines del siglo XIX este concepto se interpretaba como "...un exquisito accesorio psicológico de la composición cuya necesaria presencia ningún crítico se atrevía a negar."³

Los grandes edificios públicos del siglo XIX son sumamente elocuentes en lo que se refiere al concepto de "carácter". El intenso efecto escenográfico de la Ópera de París⁴ (Figura 1) o de los edificios construidos en el Ring

³ C. ROWE (1999): *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Pág. 63. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. (Primera edición en inglés: 1976)

⁴ Realizado por Charles Garnier en un estilo neo-barroco denominado por el mismo arquitecto "Estilo Napoleón III", fue inaugurado hacia 1870.

vienes⁵ (Figura 2) forman parte del éxito de la vida urbana de las grandes capitales y del orgullo de la pujante burguesía europea hacia el cambio de siglo.

La voluntad de una expresión arquitectónica asociada al mundo de la máquina, que se va consolidando con la acción de las vanguardias artísticas luego de la Primera Guerra Mundial, trajo aparejado el abandono de la noción de "carácter":

"Una arquitectura que aspire a la abstracción, que defienda el anonimato, que busque lo que es típico, la norma, no lo accidental sino la forma definida y ad hoc, difícilmente puede necesitar de exhibición de carácter; mientras que la preferencia de soluciones impersonales, neutrales y estandarizadas es igualmente incompatible con la idea de una expresión característica".⁶

La inadecuación de la arquitectura moderna al gusto del público, la permanencia de las modalidades académicas y la Nueva Tradición en la representación de las instituciones

En la década 1920-1930, las concreciones físicas de la arquitectura moderna fueron relativamente limitadas y circunscriptas a programas industriales, habitacionales o efímeros. En verdad, los edificios públicos se mantuvieron en su inmensa mayoría dentro de una estética claramente basada en la tradición académica. Es así que, a los ojos del público, no se habían producido cambios sustanciales en lo que refiere a la representación de sus instituciones y

⁵ Por ejemplo, el Ayuntamiento en estilo neogótico, el Parlamento en estilo neorromano y la Opera en estilo neobarroco.

⁶ ROWE, Colin (1999): *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Pág. 81. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. (Primera edición en inglés: 1976)

la imagen ecléctico-historicista todavía permanecía muy viva hacia 1930.

Incluso en el Uruguay progresista de los años 20, que propició una acogida amplia y temprana de la arquitectura el arquitecto J. P. Carré proyecta en 1923 su principal aporte a la ciudad, la sede del Jockey Club en un elocuente estilo neobarroco (Figura 4) y los dos edificios institucionales más importantes de la década, el Palacio Legislativo (Figura 3) y la sede central del Banco República (Figura 5) fueron realizados en un ostentoso lenguaje ecléctico con múltiples alusiones grecorromanas.

Al negar todo lo establecido, todo lo permanente, en realidad la arquitectura moderna estaba cuestionando la validez y pertinencia de las instituciones establecidas, por lo cual, era lógico que sus principales defensores no se preocuparan demasiado por cómo representarlas y cuando lo hicieron desecharon la herencia histórica y recurrieron a los mismos conceptos maquinistas que los ligaban con la industria y al mundo moderno.

En este sentido, J.M. Montaner reconoce en la propia voluntad ahistórica y en la vocación vanguardista de la arquitectura moderna un obstáculo para llegar a una expresión monumental:

“Se pretende seguir los impulsos de un deseo insaciable de lo nuevo, de lo inexplorado y, por lo tanto, de una tendencia hacia una expresión aún no compartida por la mayoría de la sociedad”.⁷

Sin lugar a dudas, el gusto del público no estaba preparado para ese cambio de paradigmas y esto determinó el fracaso de la arquitectura moderna en los concursos convocados por grandes instituciones en esa década. Probablemente el caso más sonado sea el del Concurso para

⁷ MONTANER, J. M (1997): *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Pág. 98. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

la Sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra de 1927 donde la estupenda propuesta de Le Corbusier fue desechada por un aspecto totalmente secundario a favor de un proyecto pseudo-clasicista⁸ demostrando que, como señala W. Curtis, "el gusto general permanecía ligado a métodos más tradicionales y a connotaciones más habituales".⁹

Al igual que sucedía en Europa, tampoco la sociedad uruguaya de fines de la década del 20 estaba totalmente preparada para aceptar que la representación de sus instituciones se realizara con un lenguaje antimonumental, que recurría a las mismas herramientas expresivas para el diseño de una fábrica que para un conjunto de viviendas o para una sede de gobierno.

La década del 30 abre un nuevo capítulo en lo que refiere a la representación de las instituciones en la medida que se produce una especie de hibridación entre formas relativamente modernas (en el sentido que carecían de decoración sobrepuesta) compuestas según criterios académicos, signados, una vez más, por un afán de monumentalidad. Esta modalidad proyectual se traduce en formas vinculables a un cierto espíritu clásico que se expresan con total claridad en las manifestaciones alemanas, soviéticas e italianas de la época, pero también en otras realizaciones no tan determinadas por contenidos políticos (Figura 7).

Quizás podría verse aquí una manifestación más de la denominada "Nueva Tradición" a la que aludía H. R. Hitchcock en 1929.¹⁰

⁸ Los otros dos Concursos fueron el de la sede del Chicago Tribune de 1922, ganado por un proyecto neogótico realizado por R. Hood y el del Palacio de los Soviets de 1931 ganado con el proyecto hiperdecorativo de Jofan.

⁹ CURTIS, W. (1986): "La Arquitectura Moderna desde 1900". Pág.237 (Primera edición en inglés: 1982)

¹⁰ HITCHCOCK, H-R: "Modern Architecture: Romanticism and Reintegration". New York: Payson - Clarke, 1929.

En el Uruguay de la década del 30, el afán de monumentalidad se alimenta muchas veces con aportes italianos provenientes fundamentalmente del lenguaje expresivo desarrollado por el equipo de M. Piacentini en la Universidad de Roma (Figura 8). Es posible señalar esa influencia en obras de arquitectos como De los Campos, Puente, Tournier¹¹ y, sobre todo, de Arbeleche y Canale¹² (Figura 6). En todos los casos se percibe una arquitectura de volúmenes simples cuya expresión se trabaja siguiendo ordenamientos monumentales, con la incorporación de sistemas de columnas que abarcan varios niveles y que fue muy bien recibida por los montevideanos en la realización de numerosos edificios públicos.

El camino hacia una arquitectura moderna de objetos simbólicos

Hacia 1940 la disciplina arquitectónica no había dado una respuesta al tema de la representación de las instituciones que se adecuara a los nuevos tiempos. Siegfried Giedion lo deja claro en sus "Nueve Puntos sobre la Monumentalidad" de 1943 escritos en colaboración con Fernand Léger y Joseph Lluís Sert. Este documento que será la base temática para el CIAM VIII de 1952, en su punto 7 expresa:

"La gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria den algo más que una satisfacción funcional."¹³

¹¹ Se puede citar en particular el Edificio para el Instituto Batlle y Ordóñez de 1935.

¹² Entre las obras de este estudio se destacan la Caja de Jubilaciones Civiles de 1939, la sede de la Administración Nacional de Puertos y la Bolsa de Comercio de 1940 (Figura 6).

¹³ Citado por K. FRAMPTON (1981): *Historia crítica de la arquitectura contemporánea*, Capítulo 24. "La arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943." Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, S.A.

LA REPRESENTACIÓN DE LAS INSTITUCIONES SEGÚN LOS CONCEPTOS BEAUX – ARTS HASTA 1930



Figura 1. GARNIER, CH.: Ópera de París, 1861-1874.
Foto extraída de L. Benévolo. Historia de la Arquitectura Moderna.



Figura 2. VON HANSEN, T.: Parlamento de Viena, 1883
Foto: A. de B.



Figura 4: CARRÉ, J. P.: Jockey Club (Proy.



Figura 3: MORETTI, G.: Palacio Legislativo
(Inaug. en 1925)

Figura 5: VELTRONI & LERENA ACEVEDO: Sede Central del Banco de la República Oriental del Uruguay (Concurso 1917; Realización: 1925-1938)



Un análisis retrospectivo indica, sin embargo, que en las décadas anteriores había habido aportes aislados pero significativos. En los años 20 quizás el ejemplo más emblemático de representación institucional con un lenguaje moderno haya sido el Ayuntamiento de Hilversum (Dudok, 1928-30). En los años 30 los resultados más promisorios en la búsqueda de imágenes alternativas al monumentalismo historicista de la Nueva Tradición se habían localizado fuera de los países de Europa Occidental donde había tenido lugar el gran impulso vanguardista.

En primer lugar debería mirarse hacia los Países Escandinavos donde Alvar Aalto construía sus sorprendentes Pabellones para París (1937) y Nueva York (1939) y el propio Asplund estaba ampliando el Ayuntamiento de Gotemburgo hacia 1934 (Figura 9). En segundo lugar se podría mirar hacia periferias aún más alejadas, entre las cuales seguramente Brasil daría el resultado más gratificante con la realización del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro de 1937 (Figura 10) que, más allá de la intencionalidad político-propagandista, resulta una obra muy rica en aportes culturales y expresivos. En la década del 40 la arquitectura brasileña, sobre todo de la mano de Oscar Niemeyer, da muestras sumamente elocuentes de las posibilidades del lenguaje moderno cuando se lo enriquece con valores provenientes de la arquitectura local y de la historia de la arquitectura en general.

Es en este clima de experimentación y de renovación de los años 40 que Fresnedo Siri concibe y realiza varios proyectos institucionales que incluyen la Facultad de Arquitectura, la sede de la UTE y el Sanatorio Americano.

Sin lugar a dudas, estas obras de Fresnedo forman parte de esa búsqueda de una mayor expresividad de las formas del lenguaje moderno que, al igual que en los casos de Aalto o Niemeyer, surgen de la convicción que "ni la

LA NUEVA TRADICIÓN EN LA DÉCADA 1930 -40



Figura 6. ARBELECHE, B. & CANALE, Bolsa de Comercio (1940)



Figura 7. DONDEL, J.C. y otros: Museo de arte moderno (París, 1937)
Foto: L. BENÉVOLO: Historia de la arquitectura moderna



Figura 8. PIACENTINI, M. y colaboradores: Universidad de Roma (1935) Foto: L. BENÉVOLO: Historia de la arquitectura moderna.

LOS PRIMEROS EDIFICIOS INSTITUCIONALES MODERNOS EN LA DÉCADA 1930-1940



Figura 9. ASPLUND, E. G.: Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo (1934)



Figura 10: COSTA, L.; NIEMEYER, O. y otros: Ministerio de Educación y Salud (Río de Janeiro, 1937)

monumentalidad de la Nueva Tradición ni el funcionalismo del Movimiento Moderno fueron capaces de representar las aspiraciones colectivas del pueblo.”¹⁴

Estas experiencias periféricas revertirán sobre la arquitectura moderna de los países-centro en la segunda postguerra y, de esta manera, se constituirán en el principal antecedente de ese neo-simbolismo que se transformará en un rasgo tan característico de la arquitectura moderna de los años 50 como había sido, desde la etapa de las vanguardias, la voluntad de crear tipos repetibles.

¹⁴ FRAMPTON, K. (1981): *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Pág. 225. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

CAPÍTULO 2

ROMÁN FRESNEDO SIRI

Los años de formación en la Facultad de Arquitectura de Monsieur Carré

Román Fresnedo Siri nació en 1903 en Salto y realizó sus estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Montevideo entre 1923 y 1930.

Este período está marcado por la presencia de M. Joseph Pierre Carré que estuvo a cargo de la Cátedra Superior de Proyectos de Arquitectura entre 1907 y 1941.¹⁵ El profesor Carré se había formado en la Escuela de Bellas Artes de París, donde fue discípulo de J.L. Pascal, camarada de Julien Guadet quien, a su vez, había accedido a la cátedra de Teoría de la Arquitectura en 1894 y había dado un vuelco notable a la manera de enfrentar el proyecto arquitectónico. Sin lugar a dudas, las ideas renovadoras de Julien Guadet se originan en su relación con Henri Labrouste, de quien había sido discípulo. La historiografía reconoce al arquitecto Labrouste como un verdadero renovador de la arquitectura francesa de la segunda mitad del siglo XIX por plantear un cambio fundamental en el propio concepto de arquitectura en la medida que sostenía que llegó a definirla como "el arte de construir".¹⁶

¹⁵ En efecto M. Carré desempeñó su cargo desde que llegó al Uruguay en 1907 hasta su muerte acaecida el 2 de marzo de 1941. Ver Revista "Arquitectura" N°203 que reúne las principales informaciones de interés de los años 1940 a 1943. Pág. 4

¹⁶ Tal como señala R. Banham, para Labrouste "la esencia de la buena arquitectura es siempre la construcción, y la tarea del buen arquitecto consiste en llevar a cabo una correcta apreciación del problema planteado: la forma del edificio se deducirá lógicamente de los medios técnicos puestos a disposición del arquitecto". Ver BANHAM, R. (1977): *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*.

De esta manera se va conformando una tradición racionalista que será sistematizada en los cinco tomos de la obra de J. Guadet "Elementos y Teoría de la Arquitectura".

Cuando Fresnedo comienza sus estudios de arquitectura en 1923, bajo el influjo de M. Carré los proyectos realizados por los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Montevideo se identifican totalmente con los emanados de l'École des Beaux-Arts de París tanto a nivel de las modalidades compositivas como expresivas (Figuras 11 y 12). A lo largo de la década del 20, a medida que Fresnedo avanza en su carrera, se observa claramente una apertura hacia las manifestaciones que buscaban expresar el nuevo mundo moderno y que llegaban de Europa, pero también de los Estados Unidos.

Tal como señala el profesor Aurelio Lucchini, a través de las ideas de Guadet transmitidas por Carré, "nuestra escuela de arquitectura se encontró en posesión - en un momento dado - de un modo de pensar que no repudiaba una ideología renovadora no historicista y con una ideología renovadora no historicista que permitía la elaboración de una arquitectura local, es decir, que respondiera a las necesidades del país"¹⁷.

Este modo de pensar en arquitectura, que se ubica claramente en un momento de cambio, también queda en evidencia en la conferencia que dictó el propio profesor Carré en 1926 en el VI Salón de Arquitectura donde advierte que "muchos se olvidan de la composición arquitectónica y se preocupan exclusivamente del aspecto exterior" para luego señalar que, "como en el cuerpo humano, la forma exterior de un edificio es la consecuencia de todo el

Cap. II. Pág. 28. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión (Primera edición inglesa: 1960)

¹⁷ LUCCHINI, A. (1969): *Ideas y Formas en la Arquitectura Nacional*. Pág 67. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.

mecanismo interno." La conferencia finaliza con un tono decididamente moderno cuando Carré señala: "Queremos casas bien iluminadas, bien ventiladas...La arquitectura debe adoptar el progreso y los progresos de la ciencia."¹⁸

En el VII Salón de Arquitectura la conferencia de Carré lleva por título "La Arquitectura Moderna" donde comienza señalando a la manera de Labrouste: "Estamos asistiendo actualmente a un cambio radical en el modo de construir" y que "en la arquitectura moderna la distribución de los llenos y de los vanos es lo que dará carácter a las fachadas de los edificios". De todos modos al final vuelve a sus raíces y explicita nuevamente el ideal que guía su manera de enseñar:

"El ejercicio de la composición es el único modo de formar el arquitecto. Es el método de la Facultad de Arquitectura y de la Escuela de Bellas Artes de París... "el espíritu nuevo hace su camino hasta en los centros principales de enseñanza y que, bien dirigido, también en nuestra Facultad, sin abandonar naturalmente el estudio de las buenas obras antiguas, contribuirá a formar una generación de artistas en posesión de los métodos de trabajo indispensables y del criterio necesario para resolver los problemas arquitectónicos que en nuestra época son tal vez más interesantes que en cualquier otra de la historia de la arquitectura."¹⁹

Corresponde señalar, además, que en la formación de ese clima intelectual donde conviven una tradición académica persistente y una modernidad que avanza sin discusiones, jugaban un rol muy importante las

¹⁸ Extraído de la conferencia dictada por J. P. Carré en el VI Salón de Arquitectura y publicada en la Revista Arquitectura N° 104. Julio 1926. Pág. 148.

¹⁹ Extraído de la conferencia dictada por J. P. Carré en el VII Salón de Arquitectura y publicada en la Revista Arquitectura N° 130. Setiembre 1928. Pág. 197.

publicaciones, en particular aquéllas que llegaban de Europa y Estados Unidos y que recogían la experiencia de la vanguardia.²⁰

Además de las publicaciones extranjeras, es necesario resaltar la importancia fundamental de la Revista "Arquitectura" editada mensualmente por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay desde 1915, donde se difundían conferencias de arquitectos uruguayos y se traducían otras dictadas por arquitectos extranjeros publicadas en las revistas especializadas que llegaban al país. Al mismo tiempo se incluían obras reproducidas a partir de publicaciones extranjeras, así como proyectos de estudiantes de la propia Facultad de Arquitectura. Constituyó asimismo un mecanismo de difusión muy importante de todo lo que se construía en el país dentro de un enfoque pluralista que guiaba la selección de los proyectos, de las obras y de los aportes teóricos. Es así a través de sus páginas es posible seguir paso a paso el itinerario de la arquitectura uruguaya en su progresiva apertura hacia las experiencias renovadoras (Figuras 13 a 18).

En esta Facultad de Arquitectura tan joven y fermental Fresnedo Siri se destacó por sus cualidades proyectuales a tal punto que, en seis ocasiones, sus proyectos fueron publicados en la Revista Arquitectura.

Un análisis de dichos proyectos muestra un claro dominio compositivo de fuerte raíz académica así como la utilización de recursos expresivos de diferentes orígenes con una clara tendencia a adoptar las manifestaciones modernas a medida que va avanzando en sus estudios. Al comienzo de su carrera, al diseñar un "Vestíbulo de una

²⁰ Entre ellas cabe citar "L'Architecture Vivante", "Moderne Bauformen", "Baukunst", "Wendingen", "The Architectural Review" y "The Architectural Forum". Se puede ver la lista de Publicaciones recibidas que aparecen en la Revista Arquitectura N° 111 Febrero 1927. Pág. 43.

gran sala" toma el manierismo palladiano (Figura 19) para pasar, al año siguiente, a diseñar "Un refugio" en la

LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN LA FACULTAD Y LA INFLUENCIA BEAUX-ARTS

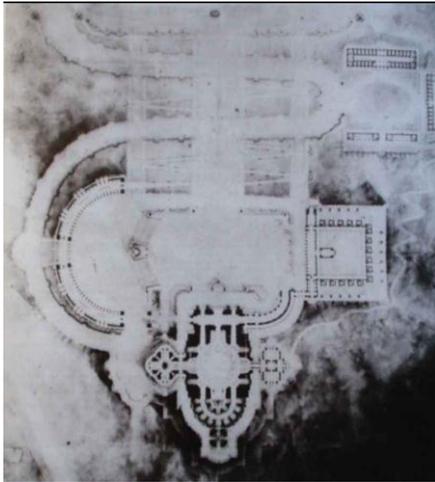


Figura 11. DUQUESNE, J.E.A.: Proyecto que recibió el Gran Premio de Roma, 1897. Un famoso lugar de peregrinaje. (Publicado en Architectural Design Vol. 48 N° 11-12 1978)

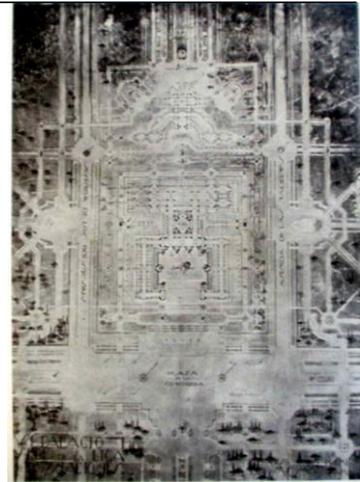


Figura 12. VILAMAJÓ, J.: Proyecto que recibió el Gran Premio de Arquitectura de 1920. Palacio Sede de la Liga de Naciones (Publicado en Revista Arquitectura Agosto 1923. Pág. 153-154)

LA PROGRESIVA APERTURA HACIA LA MODERNIDAD A TRAVÉS DE ALGUNAS REALIZACIONES PUBLICADAS EN LA REVISTA "ARQUITECTURA" ENTRE 1923 Y 1931



Figura 13. El Concurso de la Aduana. Proyecto ganador del Arquitecto J. Herrán. Rev. Arquitectura N° 63 Año 1923 Pág. 55-60

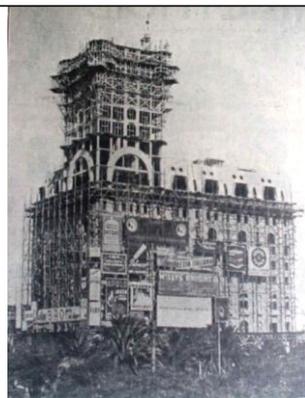


Figura 14. El Palacio Salvo en construcción. Rev. Arquitectura N° 87 Año



Figura 15 . Escuela Pública en Con. Maldonado. Arquitecto J. Scasso. Rev. Arquitectura N° 95 Junio 1927 Pág. 159



Figura 16. Palacio Díaz. Arqts. Vázquez Barrière & Ruano. Rev. Arquitectura N° 151 Junio 1930 Pág. 242

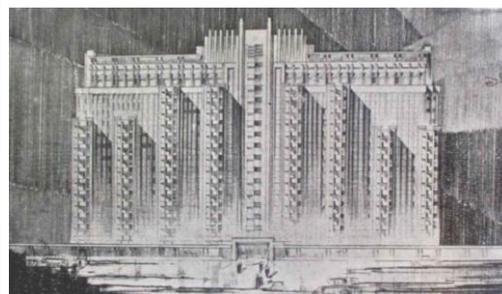


Figura 17 .El Concurso para el Hospital de Clínicas. Proyecto ganador del Arquitecto C. Surraco. Rev. Arquitectura N0 151 Pág. 189 Junio 1930



Figura 18. Edificio Centenario. Arqts. De los Campos, Puente, Tournier. Rev. Arquitectura N°162 Mayo 1931

vertiente streamline del art-déco (Figura 20 y 21). Un art-déco más monumental es el estilo de la Gran Sala de Casino publicada en 1929 (Figuras 26 a 29), mientras que en la "Gran casa de modas" de 1928 (Figuras 22 y 23) ya se observa una planta asimétrica y centrípeta que recuerda al F. Ll. Wright de las Casas de la Pradera.²¹ Los dos proyectos de escala urbana que le fueron publicados muestran composiciones urbanas regidas por ejes monumentales de raíz clásico-barroca con manifestaciones edilicias claramente basadas en las formas del movimiento moderno racionalista. Se trata de Una Colonia Obrera (Figuras 24 y 25) publicada en 1929 y Una Ciudad Universitaria publicada en 1930 (Figuras 30 a 32).

En la creación de este clima cultural no debe pasarse por alto el contacto directo con artistas y técnicos extranjeros, tanto a través de los viajes de arquitectos uruguayos a Europa principalmente, como a través de las visitas de algunos exponentes de la vanguardia al Uruguay. Entre estas últimas, sin lugar a dudas la que tuvo una influencia más notable fue la del propio Le Corbusier quien visitó Montevideo en octubre de 1929.

Esta formación ecléctica -aunque no necesariamente historicista- preparó a Fresnedo para incorporar desprejuiciadamente aportes expresivos y criterios compositivos provenientes ya de los estilos históricos, ya de las manifestaciones más vanguardistas que se desarrollan en los centros de difusión de ideas y formas arquitectónicas.

Con este material y un talento personal indiscutible construirá una manera de proyectar propia en la cual los aportes externos y los aportes locales se sintetizan en un

²¹ Lamentablemente la antigüedad de las imágenes así como una impresión original con escasa resolución hacen que la lectura de las mismas sea bastante dificultosa.

LOS PROYECTOS DE ROMAN FRESNEDO SIRI EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

Proyecto de Arquitectura I y II Semestre
Tema: Vestíbulo de una gran sala

Profesor: Arquitecto J. Vázquez Varela
(Publicado en Revista Arquitectura Enero 1924 Pág. 14)

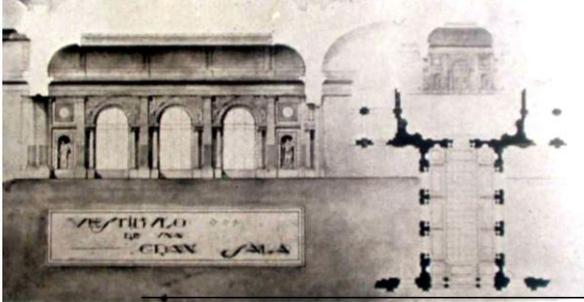


Figura 19. Fachada Planta

Composición de Ornato
Tema: Un Refugio

Profesor: Arquitecto C. Lerena Joanico
(Publicado en Revista Arquitectura N° 104 Agosto 1926 Pág. 190)

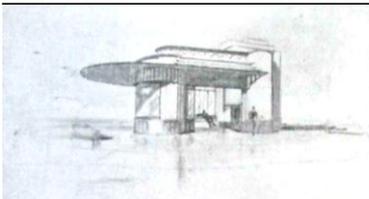


Figura 20. Croquis sector andén y fachada

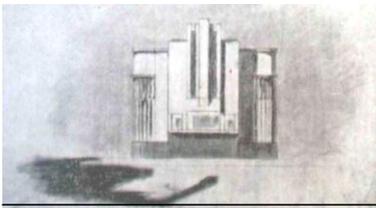
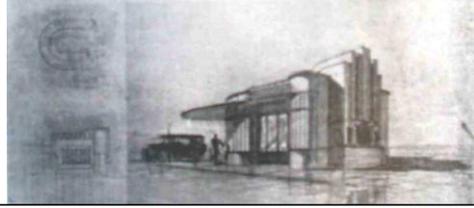


Figura 21. Interior, Vista Lateral y perspectiva



Proyecto de Arquitectura VII y VIII Semestre
Tema: Una gran Casa de Modas

Profesor: Arquitecto J. P. Carré
(Publicado en Revista Arquitectura N°133 Diciembre 1928 Pág. 14)

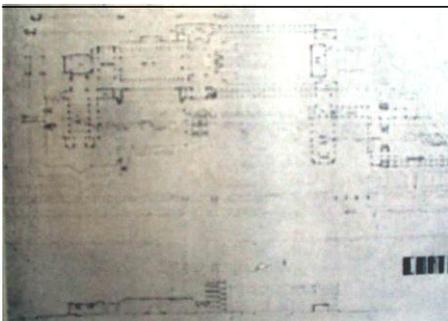


Figura 22. Croquis sector andén y fachada

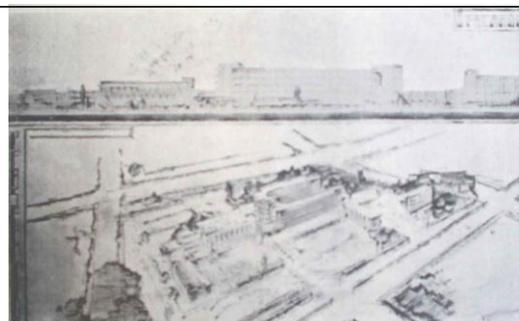


Figura 23. Perspectiva general

LOS PROYECTOS DE ROMAN FRESNEDO SIRI EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

Proyectos de Arquitectura IX y X
Tema: Una Colonia Obrera- Esquicio de 10 días

Prof. Arquitecto José. P. Carré
(Publicado en Revista Arquitectura N° 136-137 Marzo
Abril 1929)

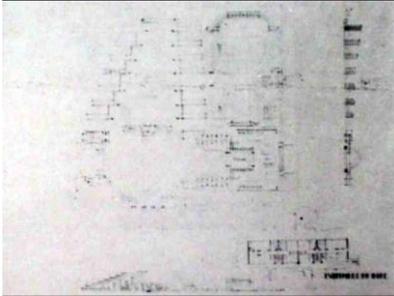


Figura 24. Planta general

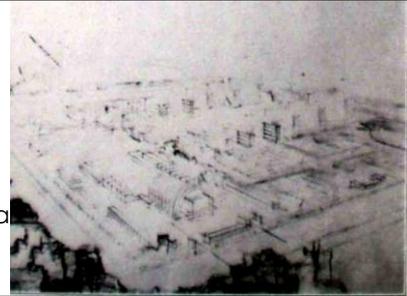


Figura 25. Perspectiva aérea

Composición Decorativa IV – V
Profesor: Arquitecto José P. Carré
Tema: Una gran Sala de Casino

Profesor Adj.: Arquitecto M. Cravotto
(Publicado en Revista Arquitectura N°139 Junio 1929)

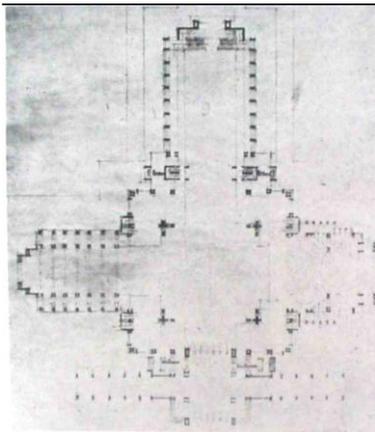
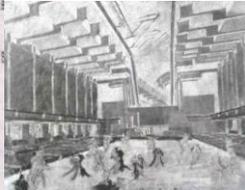


Figura 26. Planta general

Figura 27. Sala de baile

Figura 28. Teatro

Figura 29. Sala de juego



Proyectos de Arquitectura IX y X
Tema: Una Ciudad Universitaria- Esquicio de 10

Prof. Arquitecto José. P. Carré
(Publicado en Revista Arquitectura N° 151 Año 1930)



Figuras 30 y 31. Perspectivas

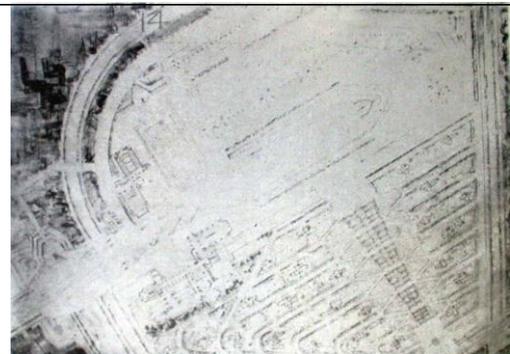


Figura 32. Planta general

nuevo cuerpo de extraordinaria originalidad y que será la clave de las mejores obras realizadas entre 1930 y 1950.²²

La formación de una manera propia de proyectar

Los escasos estudios publicados sobre la trayectoria de Fresnedo resaltan su vasta cultura y su personalidad polifacética que lo llevó a estudiar agrimensura en Paraguay antes de cursar arquitectura en Montevideo, a interesarse tanto por las artes plásticas como por los deportes náuticos²³ e, incluso a ejercer funciones de diplomático.

Sin lugar a dudas, es un protagonista de primera línea en la historia de la arquitectura uruguaya. Su trayectoria abarca la concreción de varias obras importantes, en el Uruguay y en el exterior.

En general los estudios realizados sobre su obra han puesto el acento en ubicarlo dentro de la denominada corriente "orgánica" de la arquitectura moderna. Es así que Y. Boronat y M. Risso, en la investigación más completa publicada hasta el momento, señalan:

"Las obras de este período (1930-1940) se orientan hacia la corriente orgánica de la década del 30, con una interpretación personal de las funciones psicofísicas del hombre, estableciendo sus propias normas sobre la relación entre edificio, entorno urbano y naturaleza, creando volúmenes y espacios con gran libertad formal, sin atender a lenguajes preestablecidos, elaborando el suyo propio."..."Las

²² Estos conceptos constituyen, sin lugar a dudas, una de las claves fundamentales para comprender también obras de gran interés realizadas en esa misma época por profesionales formados en la misma Facultad de Arquitectura de la talla de Julio Vilamajó, De los Campos, Puente, Tournier, Juan A. Scasso y Carlos Surraco.

²³ Es de hacer notar que también diseño barcos.

décadas del cuarenta y cincuenta, lo muestran dentro de la misma corriente..."²⁴

Por otra parte, el Profesor L. C. Artucio señala que "Fresnedo representa en Montevideo el más apasionado y constante admirador del maestro estadounidense Wright."²⁵

En efecto, algunas obras - sobre todo a escala doméstica - muestran el empleo de recursos expresivos que pueden emparentarse claramente con el riquísimo repertorio utilizado por Wright²⁶ en su etapa de las "Casas de la Pradera".

Sin embargo, un análisis más profundo de la obra de Fresnedo permite apreciar que, más que una afinidad a nivel lingüístico, había una interesante comunidad de ideas que lo acercaban al maestro de Taliesin. Seguramente Fresnedo nunca haya pensado en una descentralización urbana como la propuesta en la cultura "usoniana" formulada por Wright, pero sus edificios y viviendas se alinean con el concepto de "arquitectura orgánica" tal como lo expresaba el arquitecto norteamericano:

"Llamemos arquitectura orgánica a la arquitectura de y para el individuo distinguiéndola del orden pseudo-clásico de las escuelas, que derivó de la supervivencia del orden militar y monárquico. O bien, (de) ese posterior intento de eliminación y recalificación injertado sobre él que se ha llamado "estilo internacional"... La arquitectura orgánica es arquitectura en el reflejo: arquitectura que busca servir al hombre más que transformarse o ser transformada en una de esas fuerzas que intentan dominarlo. Otra razón por la cual decimos que la

²⁴ BORONAT, Y. & RISSO, M. (1984): *Román Fresnedo Siri. Un arquitecto uruguayo*. Montevideo: División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República. Pág. 6 y 7.

²⁵ ARTUCIO, L. C. (1971): *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.

²⁶ Ver, por ejemplo, la casa Dighiero y la casa Marticorena, ambas de 1946

arquitectura orgánica es la arquitectura de la democracia".²⁷

Un análisis detenido de la producción de Fresnedo de este primer período de actividad muestra una gran diversidad de referentes formales, entre los cuales se halla F. Ll. Wright pero no exclusivamente. La pluralidad de alusiones y la maestría con la cual éstas se integran a un producto totalmente nuevo y novedoso dejan en claro que Fresnedo no quiere inscribirse en ningún movimiento preexistente ni identificarse con ningún arquitecto en particular. Más bien sus proyectos parecen surgir de una preocupación primordial por las relaciones con el sitio y por una interpretación global de lo que tradicionalmente se llamaba "función", que se acerca mucho al concepto que manejaba Wright en la misma época.

La confluencia conceptual es muy clara también en el rechazo de una arquitectura anónima, universal, tal como había desarrollado la vanguardia moderno-racionalista en la Europa de los años 20. Es así que Fresnedo hubiera suscrito sin problemas las ideas de Wright cuando señalaba:

"En cualquier concepto verdadero de arquitectura orgánica, el estilo es la expresión del carácter. No hay ya más cuestiones de "estilos". El estilo esencial está en, y es el de, todo edificio siempre que el estilo sea naturalmente logrado desde dentro de la naturaleza del propio problema edilicio y sea encontrado dentro de los mismos medios a través de los cuales el edificio es construido. El carácter es la expresión de un principio que trabaja desde adentro."²⁸

Este párrafo trasmite claramente esa relación ambivalente tanto con la tradición académica como con la

²⁷ WRIGHT, F. Ll (1945): *When Democracy Builds*. Chicago. University of Chicago Press. P. 53

²⁸ *Op. Cit.* Pág. 53

arquitectura moderna. Por un lado, Wright está rechazando un concepto esencial de la tradición académica como es el de "estilo" en tanto que tratamiento superficial y, por otro, paradójicamente, parece tender lazos con esa misma tradición académica al reivindicar el concepto de "carácter".

De la misma manera, Fresnedo muestra una preocupación por lograr una comunicación directa con el público que está en línea con la idea académica del "carácter". Incluso, no tiene problema en tomar como punto de partida proyectual la tradición académica en la cual se había formado y que había adquirido nuevos bríos a nivel internacional (y también nacional) en la década de 1930. Pero las pautas académicas serán enriquecidas siempre con aportaciones de otras fuentes demostrando un espíritu de investigación e innovación que está en la base de la mejor tradición moderna.

Por esta razón es posible señalar que las obras institucionales de Fresnedo de este período constituyen el testimonio de un laborioso camino de superación de la propia tradición académica que también explora en sus proyectos de vivienda. Fundamentalmente en la Facultad de Arquitectura (1938-44) y en el edificio de la UTE²⁹ (1943-46) se observan búsquedas de renovación expresiva que transcurren por caminos más o menos personales pero que están imbuidas de un afán monumentalista vinculable tanto al Estilo Internacional como a aquella "Nueva Tradición" de la que hablaba H. R. Hitchcock.³⁰

Prácticamente en forma simultánea al edificio de la UTE, también proyectó el Sanatorio Americano (1944-46)

²⁹ UTE significaba en ese momento "Usina y Teléfonos del Estado" y era la sede de la compañía estatal de generación y transmisión de energía eléctrica así como de las comunicaciones telefónicas.

³⁰ A este respecto ver FRAMPTON, K. (1981): *Historia crítica de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Capítulo 24: "La arquitectura y el Estado".

donde se observa un cambio sustancial. En lo sucesivo, la obra de Fresnedo participará más claramente de esa etapa de la arquitectura moderna que, una vez superadas las autorrestricciones expresivas del racionalismo purista-neoplástico de la época de entreguerras, pone énfasis en la libertad formal y en ese concepto tan moderno que es el de "novedad" y, en este sentido, forma parte de lo que algunos autores han denominado "manierismo moderno"³¹ del que participan los arquitectos denominados de la "tercera generación".

³¹ La idea de asimilar a la primera arquitectura moderno-racionalista con el Renacimiento y a las aperturas expresivas posteriores con el Manierismo y el Barroco son recurrentes en varios autores. Así, M. Tafuri en su *Historia de la Arquitectura Contemporánea* habla del "correcto manierismo de J. Luis Sert" (Capítulo Decimonono, Pág. 154. Editorial Viscontea) y W. Curtis en *La arquitectura moderna desde 1900* se refiere al "barroco moderno de la terminal de la TWA de Eero Saarinen en el aeropuerto de Nueva York" Capítulo 23. "Louis I. Kahn y el reto de la monumentalidad". Pág. 309. Editorial Hermann Blume

CAPÍTULO 3

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA: UNA ACRÓPOLIS CULTURAL

El Concurso para la Facultad de Arquitectura

Inmediatamente después de obtener su diploma de grado en 1930 Fresnedo Siri comenzó a participar en concursos como manera de posicionarse profesionalmente en el medio. Su capacidad proyectual fue inmediatamente reconocida a través de las diversas distinciones que obtiene.³²

En el año 1938, trabajando con el arquitecto Mario Muccinelli, obtiene el Primer Premio en el Concurso para la Facultad de Arquitectura con un Proyecto de corte claramente moderno-racionalista que planteaba tres volúmenes principales: un prisma bajo, un prisma alto del tipo pantalla y un cilindro articulados siguiendo la ley del ángulo recto. La composición es claramente elementarista y define una organización donde los volúmenes logran, mediante el manejo de las formas, de las proporciones y del tratamiento de vanos y llenos, una clara identificación con las funciones que en ellos se desarrollan³³ tal como había hecho Gropius en la sede del Bauhaus de Dessau. Por otra parte, la contraposición de un volumen alto con un volumen bajo constituye un partido

³² Los Premios que obtuvo Fresnedo antes de ganar el Concurso para la Facultad de Arquitectura son los siguientes: Hospital de Niños para 1000 camas (1930-2° Premio), Stadium para 1000 personas (1930-2° Premio), Planificación Avenida Agraciada (1932-2° Premio), Universidad de Mujeres para 1200 alumnas (1934-2° Premio) y Bolsa de Comercio (1936-2° Premio), Palacio de Justicia (1936-5° Premio), Tribuna Hipódromo de Maroñas (1er Premio) . Ver BORONAT, Y. & RISSO, M (1984): *Román Fresnedo Siri. Un arquitecto uruguayo*. Montevideo, Departamento de Publicaciones. Universidad de la República.

³³ En el volumen alto se encuentran los salones de clase y los talleres, en el más bajo los servicios generales y en el cilindro el salón de actos.

recurrente dentro de la tradición moderna (por ejemplo, ya lo había propuesto Le Corbusier para el Ministerio de Educación y Sanidad de Río de Janeiro en 1936); pero la propuesta de Fresnedo muestra un interés adicional en la medida que los primas se definen a través de planos envolventes que generan huecos donde se ubican los diferentes locales generando interrelaciones espaciales interior-exterior de gran riqueza (Figuras 33 a 38).

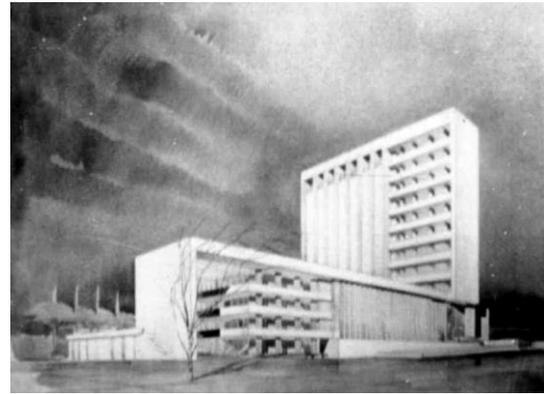
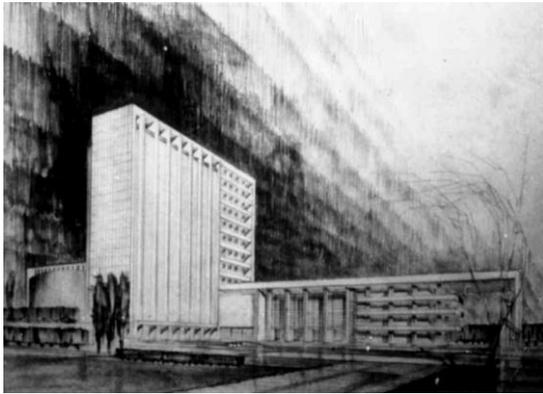
El proyecto, de un enorme interés formal, no se concretó porque se cambió el terreno donde se iba a construir. El predio original se ubicaba en forma contigua al destinado a la Facultad de Ingeniería cuyo proyecto estaba realizando Julio Vilamajó.³⁴ En unas láminas poco conocidas (Figuras 39 y 40) se observa el análisis desarrollado por la Dirección del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo donde se muestra un estudio pormenorizado de lo que habría sido la convivencia de los dos edificios, uno contiguo al otro. Si bien se argumenta que el predio asignado a la Facultad de Arquitectura era demasiado pequeño y se realizó un informe en tal sentido donde recomienda buscar otra localización³⁵, en realidad, es probable que lo que resultaba más inconveniente era la presencia conjunta de dos edificios tan protagónicos.

Una vez definido el nuevo predio que corresponde a su ubicación actual en un barrio residencial, en la esquina de dos importantes arterias, el Bulevar Artigas y el Bulevar España, se encarga directamente el proyecto al equipo Fresnedo-Muccinelli ganador del Concurso.

³⁴ Ver LUCCHINI, A. (1984): *Julio Vilamajó. Su Arquitectura*. Pág. 178. Montevideo: División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República.

³⁵ Por las Bases Programáticas del Concurso así como por el Informe de la Dirección del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo, ver BORONAT, Y. & RISSO, M. (1984): *Román Fresnedo Siri. Un arquitecto uruguayo*. Pág. 23 a 28. Montevideo: División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de la República.

EL PROYECTO GANADOR DEL CONCURSO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA (1938)



Perspectivas del proyecto ganador de los Arqtos. Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli(1938).
 Figura 33. Volumetría general desde el suroeste. Figura 34: Vista general desde la calle J.
 Herrera y Reissig

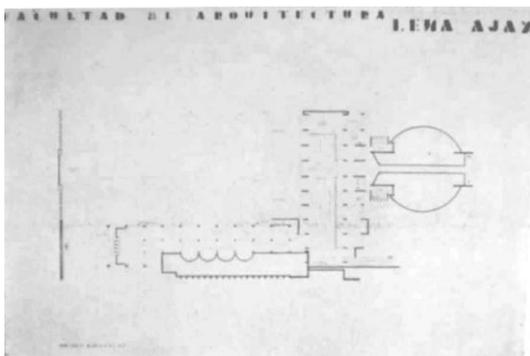


Figura 35. Proyecto ganador del Concurso para la Facultad de Arquitectura. Planta Baja

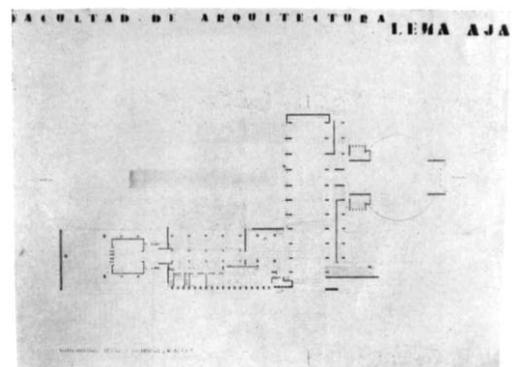


Figura 36. Proyecto ganador del Concurso para la Facultad de Arquitectura. Planta Nivel 4



Figura 37. Proyecto ganador del Concurso para la Facultad de Arquitectura. Fachada Oeste

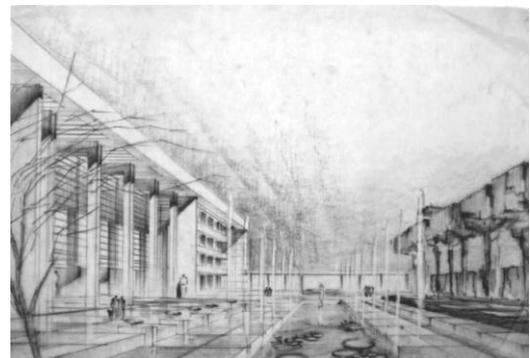


Figura 38. Proyecto ganador del Concurso para la Facultad de Arquitectura. Croquis sector acceso

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y LA FACULTAD DE INGENIERÍA

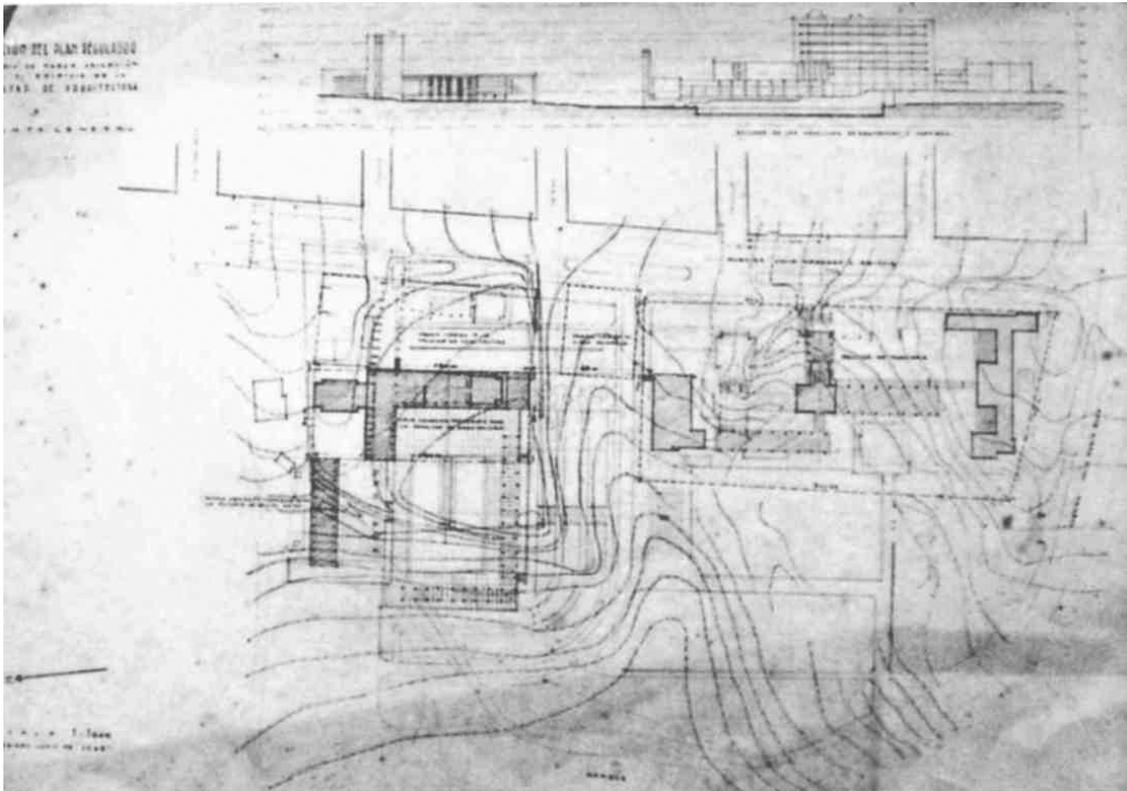


Figura 39. Planta del predio con las Facultades de Arquitectura (izq.) e Ingeniería

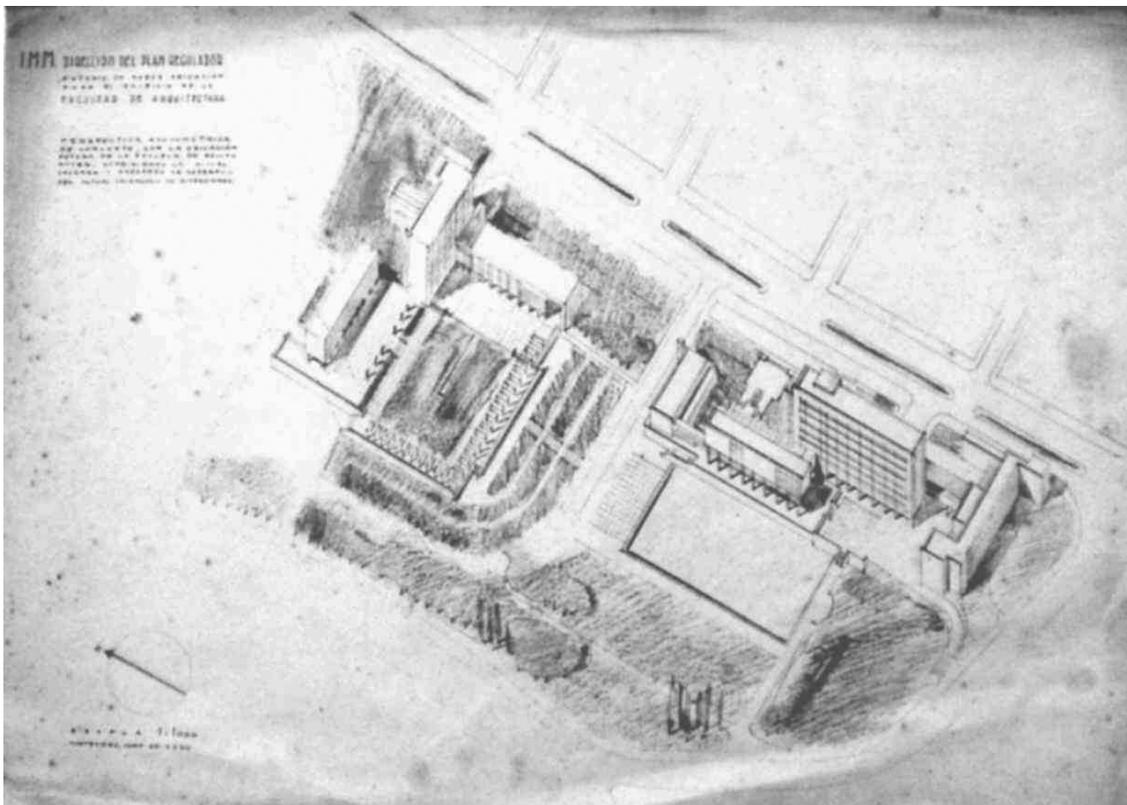


Figura 40. Axonometría de las Facultades de Arquitectura e Ingeniería.

La apertura de las obras de licitación fue el 12 de noviembre de 1943, de modo que el plazo transcurrido entre la realización del proyecto ganador del concurso y la del proyecto definitivo no fue tan prolongado como para justificar un cambio conceptual tan radical. Quizás el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y el arrollador avance alemán de los primeros años puedan haber impactado a los proyectistas. El hecho es que en el diseño definitivo de la Facultad de Arquitectura se muestra menos decididamente moderno que el proyecto ganador del concurso en la medida que incorpora numerosos recursos compositivos y expresivos provenientes de la historia. Estos recursos ya se encontraban presentes en otros ejemplos nacionales y extranjeros de los años 30 que habían transitado por los caminos de búsqueda de una representación monumental. Sin embargo esta base monumental se matiza con otros recursos provenientes de diferentes fuentes de la arquitectura moderna, dando lugar a un producto de enorme interés plástico y vivencial.

La composición planimétrica: de la composición por partes a la composición unitaria

El predio definitivo de la Facultad de Arquitectura presenta una geometría bastante compleja con un perímetro casi triangular. Una primera lectura indica que Fresnedo genera un espacio claustral central y distribuye los locales funcionales sobre el perímetro uniendo partes que bordean el predio (Figura 41 y 42). A su vez, ese perímetro construido muestra que en los vértices ubica volúmenes articuladores de mayor jerarquía mientras que los lados del triángulo son ocupados por crujías con una sucesión de grandes locales destinados a talleres y salones de clase

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA: ENTRE COMPOSICIÓN POR PARTES Y COMPOSICIÓN UNITARIA

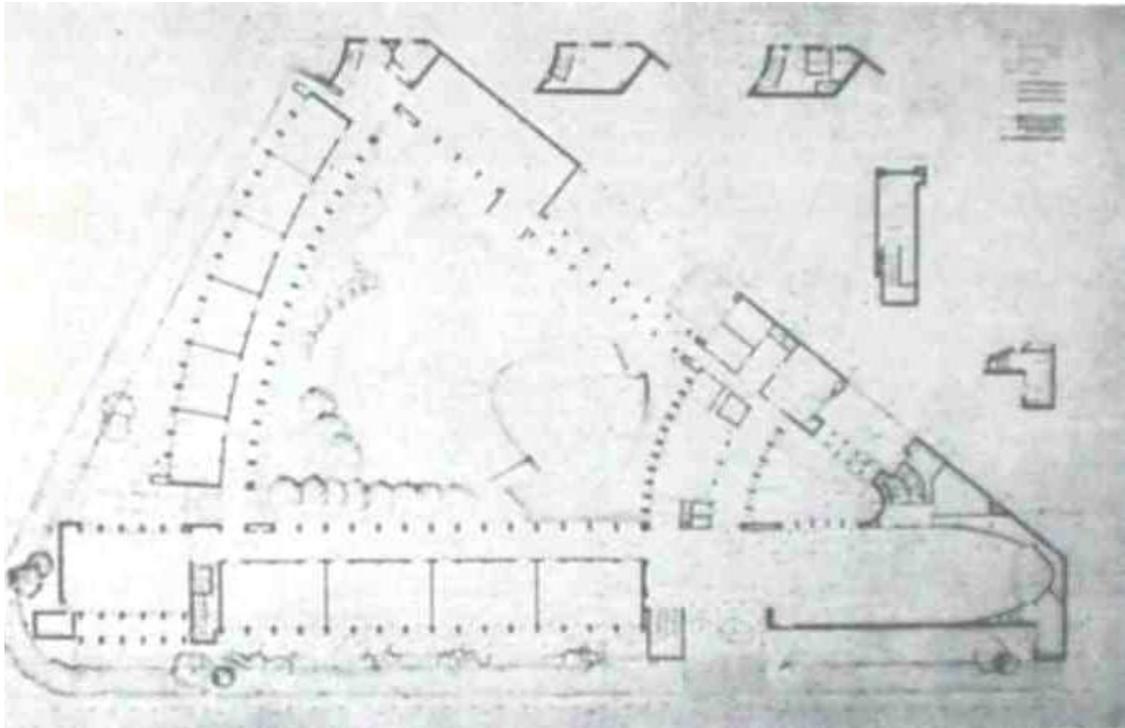


Figura 41: Facultad de Arquitectura. Planta Baja y sectores de

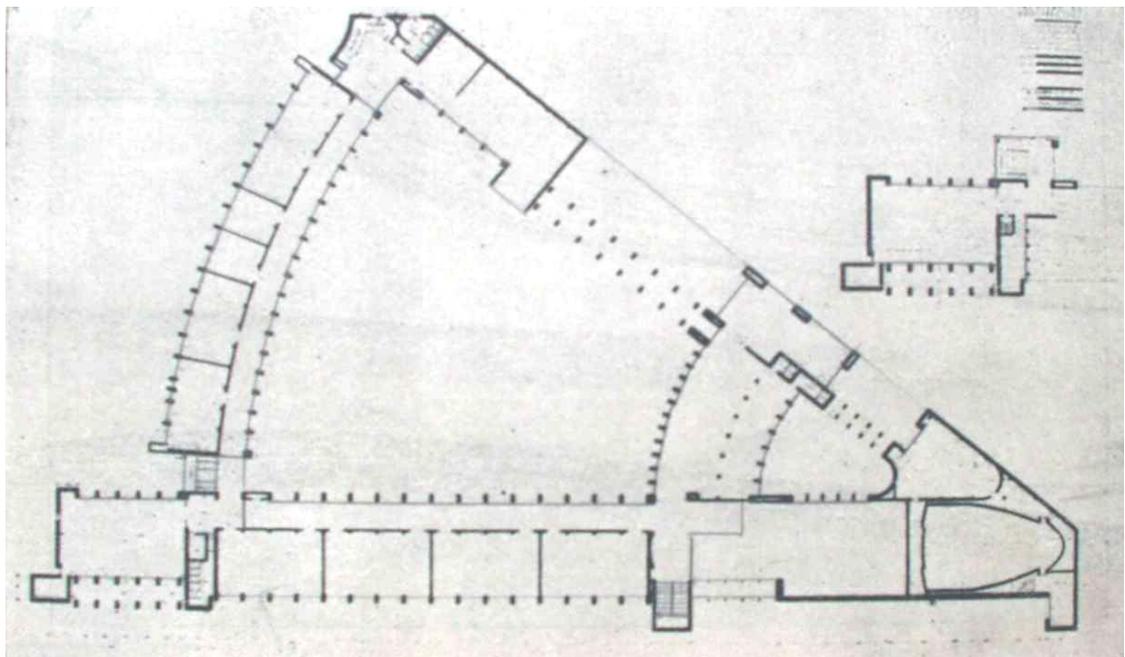


Figura 42. Facultad de Arquitectura. Planta Alta y sector nivel superior sobre la esquina.

que dan a galerías que se abren al gran patio a cielo abierto que ellas conforman.

Por la manera de componer mediante partes casi independientes se puede establecer una continuidad con la composición elementarista de Guadet. Fresnedo y Muccinelli toman la idea de la composición de partes, definen esas partes claramente, y luego las unen siguiendo criterios que escapan a la rigidez compositiva de la tradición académica.³⁶ En efecto, la Facultad de Arquitectura no muestra criterios compositivos académicos, ni siquiera trabaja con el eje de simetría que el predio parece esbozar. Tal vez sería más justo decir que, en realidad, los arquitectos se preocupan, en todo momento por debilitar ese eje de simetría del predio que surge del hecho que sea prácticamente un triángulo isósceles.

La distribución volumétrica se realiza teniendo en cuenta las tensiones del predio, si bien esto no significa que se pretenda una integración al sitio a la manera "orgánica". Por el contrario, la postura de los arquitectos es de imposición y, para eso conforman una plataforma a manera de podio sobre el cual ubica el edificio. Y esta es una postura clásica, perfectamente de recibo en la mejor tradición Beaux-Arts.

El alejamiento de esa tradición se observa en la introducción de ejes que comienzan a tergiversar la geometría del predio y del planteo general, a anularla prácticamente desde el punto de vista perceptivo. El eje más importante que introduce es el que se conforma necesariamente en el acceso, que atraviesa el hall principal y se continúa en el volumen curvo que divide el patio en dos.

³⁶ Es de hacer notar que buena parte de los arquitectos de la vanguardia ya habían recorrido un camino similar. Es así que el Proyecto de Le Corbusier para la Sociedad de Naciones es, sin lugar a dudas un proyecto elementarista, de la misma manera que lo es la sede del Bauhaus de Dessau de W. Gropius.

La ubicación de este eje no surge de la geometría del predio sino que resulta de la voluntad del arquitecto, que impone sus propias reglas, y su efecto es notable en la medida que, a partir de ahí, todo queda por descubrir. En efecto, el eje del acceso atraviesa el hall y comienza a debilitarse rápidamente con su prolongación en una crujía curva de locales destinados a funciones administrativas para culminar en la Sala del Consejo.³⁷

En el funcionamiento cotidiano de la Facultad y en la composición general, cuenta con mayor preponderancia el eje perpendicular al acceso, el que une el Salón de Actos con la galería de acceso a los Talleres. Este eje, si se lo analiza en planta, adquiere tal magnitud que habilita a leer el componente sobre el Bulevar Artigas como volumen principal de la composición.

Es así que la lectura de la planta admite dos interpretaciones. Una primera interpretación es la que corresponde a una serie de componentes que van conformando un triángulo isósceles con su lado menor curvado definiendo la crujía sobre el Bulevar España (Figura 45). La otra interpretación priorizaría el componente sobre el Bulevar Artigas como pieza principal del conjunto en tanto que las demás construcciones se leerían como sucedáneas de ésta³⁸ (Figura 46).

De todas maneras, el rol más importante de las partes que conforman la planta es la definición del espacio patio, un espacio abierto de dimensiones generosas, elaborado como un claustro rodeado por galerías con columnas y con una

³⁷ En realidad se trata de un eje que adquiere su significado solamente cuando en la Sala del Consejo se realizan eventos ceremoniales que convocan público. Por otra parte, debe decirse que en la Planta alta este volumen curvo está ocupado por la Biblioteca.

³⁸ Existen versiones previas que muestran que los arquitectos manejaron esta posibilidad de un componente principal sobre el Bulevar Artigas del cual nacían las crujías en forma ortogonal (en lugar de curva) hasta llegar a los componentes sobre la medianera.

LOS COMPONENTES DEL PROYECTO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

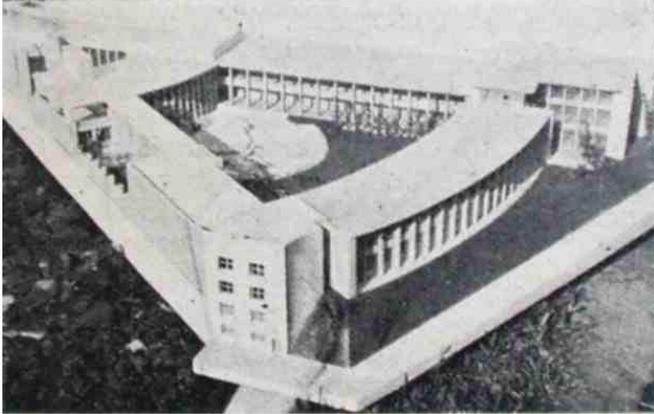


Figura 43. Maqueta del

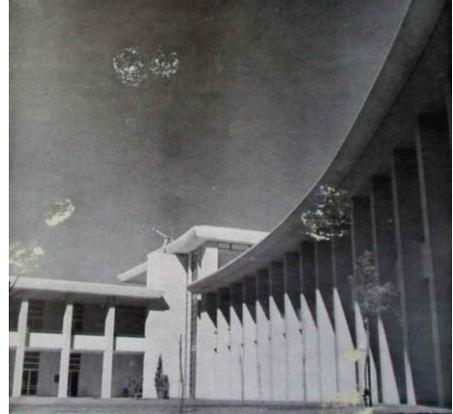


Figura 44. Vista de la articulación de dos crujeas en el volumen

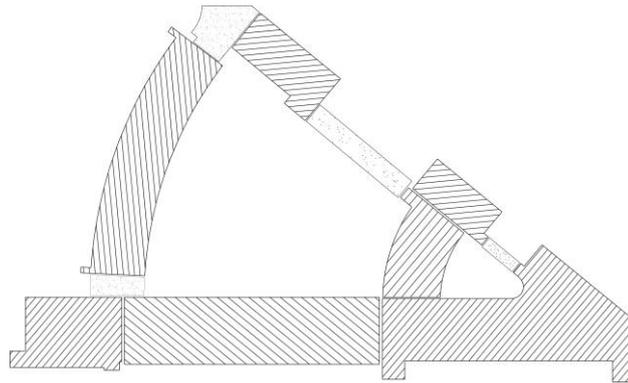


Figura 45. Esquema de componentes articulados

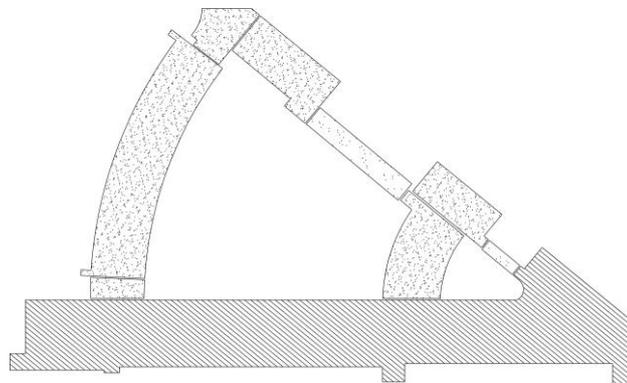


Figura 46. Esquema de componente principal y secundarios

estratégica apertura espacial hacia el noroeste contenida, otra vez, por una doble hilera de columnas.

El tratamiento planimétrico del patio se basa en el eje de simetría, que es el del triángulo isósceles del predio y, de acuerdo con él, también se define la ubicación del anfiteatro abierto en forma de parábola separado por un estanque del escenario, también en forma de parábola con su eje coincidiendo con el eje de simetría del predio.

Tal como se dijo anteriormente, el espacio libre se halla dividido en dos por el volumen curvo que continúa el eje del acceso. El patio al norte, más pequeño, denominado Patio Carré, aparece con un carácter más contemplativo y también se abre hacia el noroeste a través de una doble hilera de columnas.

Es de hacer notar que las dos aperturas de los patios preparan el crecimiento de la Facultad hacia el oeste, aspecto que se viene concretando desde hace varios años.

Entre academicismo y organicismo

El interés del este edificio radica en la riqueza de imágenes y alusiones que articulan tendencias aparentemente opuestas: el academicismo con el organicismo, el monumentalismo neoclásico con la preocupación por la diversidad espacial como enriquecimiento de la experiencia existencial. El resultado muestra una visión inédita que, por un lado, se podría inscribir en la denominada "Nueva Tradición" que, en los años 30, aparecía como el único instrumento válido para la representación de las instituciones y, por otro, surge como un camino experimental, como un posible camino de salida con respecto a esa misma "Nueva Tradición".

Sus fachadas principales manejan como aspecto más destacable la idea barroca de un orden colosal de columnas que abarcan dos niveles en los sectores de crujiás correspondientes a los talleres y tres niveles en el volumen que resuelve la articulación de esquina (Figura 47)

Este sistema es utilizado a menudo en edificios públicos vinculados a ciertas expresiones monumentales que se estaban desarrollando en la Italia fascista y que en el Uruguay fue adoptado con gran maestría por arquitectos como B. Arbeleche y M. Canale. Pero, mientras que en estos últimos el orden monumental está trabajado mediante pilastras que, por sus proporciones, anulan visualmente cualquier función estructural³⁹ (Figura 48) en el caso de las columnas de la Facultad de Arquitectura, con su potencia expresiva, tanto hacia las avenidas como hacia el patio interior, no dejan dudas acerca de su rol portante (Figura 49). Cabe acotar que, si bien es cierto que la obra fue realizada inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, la escasez de hierro para la construcción no parece un argumento que justifique por sí solo las secciones de las columnas⁴⁰.

Por otra parte, la cubierta se prolonga más allá de la línea de fachada a manera de potente alero cuyo tratamiento de borde pone de manifiesto la intención de establecer un nuevo nexo con la arquitectura clásica, al proponer una cornisa que remite inmediatamente a los palacios

³⁹ Este aspecto es especialmente notable en el Edificio de la Administración Nacional de Aduanas donde las columnas abarcan toda la altura del edificio, a excepción del último piso que queda como ático.

⁴⁰ El Prof. Arquitecto F. Garcia Esteban, en su comentario sobre la Facultad de Arquitectura, dice. "El edificio fue construido al final de la guerra, en que había una carencia total de hierro, y éste estaba controlado; ello obligó a prescindir de este material en gran parte del edificio, cuya cimentación y pilares son de hormigón ciclópeo. Sólo las planchas tienen hierro." En "Obras del Arquitecto Román Fresnedo Siri". Revista *Arquitectura* N° 242. Noviembre 1967.

renacentistas.⁴¹ De cualquier manera, el alero es de tal magnitud (cuatro metros libres) que deja en evidencia su construcción en hormigón armado.

Pero la alusión renacentista de la cornisa no significa rescatar el carácter macizo de las construcciones de esa época. Por el contrario, el rescate del valor estructural de la columna acompañado del sentido de transparencia y luminosidad interior remiten a aquella arquitectura neoclásica del siglo XVIII que, de la mano de un Cordemoy, de un Blondel o de un Soufflot buscaban prescindir de todo lo superfluo y reducir la arquitectura a esa esencia que, para el Abate Laugier, había que buscar en la cabaña primitiva.⁴²

No está ausente en la Facultad de Arquitectura la búsqueda de luminosidad de las construcciones góticas que Laugier encontraba en Notre Dame y que Soufflot quiso incorporar en Santa Genoveva. De todos modos la Facultad se asienta firmemente sobre el suelo; la horizontalidad de su fachada sobre Bulevar Artigas es clásica, como también refiere a la Antigüedad Clásica la elevación del edificio sobre un terraplén a manera de verdadera acrópolis cultural.⁴³

Sin lugar a dudas, la fachada principal, sobre el Bulevar Artigas, con su valor ceremonial es la que presenta mayores deudas hacia esa figuración clásica, si bien en sus casi ciento cuarenta metros de desarrollo ha sido

⁴¹ Basta recordar las potentes cornisas del Palacio Rucellai (Florenia) de Alberti, el Palazzo Strozzi (Florenia) de Giuliano da Sangallo o la Cancillería de Roma.

⁴² Por supuesto que ese mismo espíritu esencial esta presente en todo el desarrollo de la estructura apoticada de hormigón armado que tiene lugar a comienzos del siglo XX con aportes de técnicos como los de F. Hennebique (1842 - 1921) e incluso en los hermanos Perret.

⁴³ Debe tenerse presente que el terraplén del terreno de la Facultad de Arquitectura surgió con el trazado del Bulevar Artigas que se concreto en una vía lineal con pendiente constante y, por lo tanto, significó rellenar los sectores mas bajos y desmontar los sectores mas altos. De todos modos, Fresnedo tomó el nivel más alto del terreno como referencia para horizontalizar todo el predio.

articulada de manera de generar distintos climas. Su visualización, de norte a sur, presenta un primer volumen ciego (detrás del cual se halla el salón de actos) que puede leerse como comienzo o como culminación compositiva, al cual, a los efectos de evidenciar su rol, se le agrega una apéndice en forma perpendicular. El volumen ciego, de casi cuarenta metros de largo, sólo se halla matizado por unas pequeñas ménsulas que arrojan sombra y por tres magníficos árboles que visten la desnudez marmórea de su superficie⁴⁴(Figura 53).

A continuación, y en verdadero contraste con la superficie ciega de mármol, sigue el paño de acceso completamente vidriado con una carpintería que, por encima del dintel de las puertas recibe un tratamiento que enfatiza la dirección horizontal (Figura 52). Este plano vidriado se continúa, luego de sortear el volumen de la escalera principal que sirve de apoyo compositivo al acceso, en el sector de talleres dominado por el módulo que imponen los intercolumnios (Figura 51) para culminar en el magnífico volumen esquinero (Figura 50) donde, incluso la fuerte cornisa unificadora cambia de nivel.

La cornisa articula el volumen macizo del salón de actos con el volumen esquinero y nace sobre el acceso principal. Debajo de ella, el vidriado total del tramo de aberturas (Figura 55) se contrapone al macizo del volumen de la escalera. Pero no es una superficie de placas de mármol sino un prisma muy puro, terminado con revoque del tipo "imitación"⁴⁵ y perforado por pequeños huecos cubiertos por ladrillos de vidrio. La radical abstracción de este prisma acentúa su ajenidad al sobresalir del plomo

⁴⁴ De los cuales hoy quedan solamente dos y la fachada se resiente.

⁴⁵ Se llama revoque "imitación" a una terminación que se realizaba muy corrientemente en los años 40 y que tenía la particularidad que se le agregaban pequeños trozos de mica de modo que, según fuera la incidencia del sol, la superficie mostraba puntos centelleantes.

LAS FACHADAS DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA



Figura 47. Facultad de Arquitectura. Fachada principal sobre el Bulevar Artigas.



Figura 48. ARBELECHE, B. & CANALE, M.: Administración Nacional de Puertos. El orden monumental de columnas sin rol portante.



Figura 49: Facultad de Arquitectura: Orden monumental de columnas con rol portante y cornisa dórica estableciendo nexos con la historia.

TRAMOS QUE COMPONEN LA FACHADA BULEVAR ARTIGAS



Figura 50. Componente esquina



Figura 51. Sector aporricado de Talleres



Figura 52. Componente acceso



Figura 53. Macizo del Salón de Actos y remate norte

de la cornisa y presentarse como un objet-trouvé adosado al plano de la fachada (Figura 54).

Este objet-trouvé moderno racionalista es el contrapunto del otro objet-trouvé que exhibe la composición de la fachada: la columna romana sobre el podio que flanquea la escalinata de acceso (Figura 56). En efecto, toda la fachada se inscribe en la tradición clásica extrayendo de ella algunos elementos que se reelaboran o se presentan de manera más o menos textual. En este sentido se podría pensar que la columna es una imitación de algún original que contribuye a dar pistas acerca de la genealogía del edificio. De hecho, el propio Fresnedo había pensado diseñar él mismo una columna relatada a la manera de la de Luis el Grande en la Plaza Vendôme de París. Sin embargo, aunque probablemente pocos lo sepan (y lo crean), la columna es auténticamente clásica: fue traída del Norte de África⁴⁶ y, por lo tanto, aunque se haya hecho el esfuerzo de integrarla magníficamente bien, es un elemento totalmente ajeno como el obelisco de Luxor en la Place de la Concorde.

Seguramente estos dos objetos de origen radicalmente diferente constituyen las claves para la lectura de la fachada y de la Facultad en su conjunto. El acceso a la Facultad se realiza necesariamente entre ambos: primero y a la derecha la columna de veinte siglos, y luego, a la izquierda, el prisma puro de la escalera. Ambos simbolizan toda la historia de la arquitectura occidental, desde la Antigüedad clásica hasta la vanguardia del siglo XX, todo un material disponible para un arquitecto formado en la tradición académica y que sabe servirse de él como fue Fresnedo Siri.

⁴⁶ En el paramento del podio de mármol sobre la que se levanta la columna se lee lo siguiente: "Columna romana del siglo II extraída de las ruinas de Djemila, donada por Francia, Gobernación General de Argelia al Uruguay. Inaugurada el 27 de noviembre en el frente de la Facultad de Arquitectura de Montevideo."

La riqueza de referencias compositivas también lleva a evocar el Neoclasicismo en los volúmenes que resuelven la articulación de las crujías principales de los talleres. En efecto, la imponente volumetría que resuelve la esquina de los dos bulevares hace las veces de enormes pilones, tal como se los encuentra en los Propileos (Munich, 1846-53) de Leo von Klenze o, mejor aún, en la Neue Wache (Berlín, 1816) de K. F. Schinkel (Figura 58).

Desde luego, los arquitectos toman la idea neoclásica y la "modernizan". Así es que no resulta totalmente simétrica, sino que a un lado de la columnata de tres niveles (sobre la esquina) mantiene pilones revestidos con tres módulos macizos de mármol, mientras que al otro lado sólo ocupan dos; asimismo la cornisa no cubre todo el componente sino que se detiene estratégicamente antes de llegar a la esquina de manera de contrapesar con su ausencia la mayor masa de mármol (Figura 57 y 63).

Este volumen es, seguramente, el protagonista más importante de la propuesta y muestra una ambivalencia sorprendente. Sobre el Bulevar Artigas completa la imagen clásica y en el testero que se ubica precisamente en la esquina, el cerramiento se vuelve totalmente macizo, el revestimiento de placas de mármol exhibe toda su aspereza y severidad y el juego de prismas resuelve la esquina con la convicción de lo que siempre ha estado ahí, con la grandeza de las ruinas (Figura 62).

Pero, la lectura de este volumen cambia radicalmente según el punto de vista que se elija. Así, una visión muy poco común que es la que se tiene desde la azotea permite rescatar una referencia totalmente diferente. En efecto, allí se observa claramente que el alero-cornisa que se prolonga generosamente sobre la azotea, en realidad, esta horadado de la misma manera que en numerosas obras

EL COMPONENTE ACCESO



Figura 54. El prisma de la escalera



Figura 55. El portal acristalado y la escalinata enmarcada entre el prisma de la escalera y la columna romana



Figura 56. La columna romana verdadera

EL COMPONENTE ESQUINA



Figura 57. El componente esquinero según el paradigma de los propileos



Figura 58. K. F. SCHINKEL: Neue Wache, 1816. Berlín.



Figura 59. Vista del componente esquina desde la azotea.



Figura 60. La cornisa horadada y la ventana esquinera.



Figura 61. La imagen moderna hacia el Bulevar España



Figura 62. La rememoración de las ruinas



Figura 63. El frente hacia el Bulevar Artigas

"orgánicas" de la denominada Escuela de la Pradera⁴⁷ de las primeras décadas del siglo XX y, aún más cerca en el tiempo, en una obra muy difundida como fue la Casa de la Cascada de F. Ll. Wright (Figuras 59).

Además de esa caracterización claramente moderna es interesante resaltar la disposición de las aberturas del salón que se abre a la azotea en el sentido que presenta una ventana de esquina, recurso expresivo utilizado también por la vanguardia (Figura 60).

Si se lo observa desde el Bulevar España la expresión moderna del componente esquina se consolida: la superficie maciza se minimiza, el aventamiento es franco y ocupa los tres niveles (Figura 61).

La modernidad se refuerza con la elegante curva del ala sobre el Bulevar España. Sin embargo, la cornisa y las columnas no se abandonan y siguen estableciendo un nexo muy claro con la historia. Por el lado Sur, entonces, la fachada juega prácticamente con los mismos elementos que sobre el Bulevar Artigas (Fachada al Este). El Bulevar España marca un valor diferencial de arteria importante, pero ya no tanto a nivel representativo sino como conector entre un barrio residencial y el centro de la ciudad. Los arquitectos buscan, entonces, una menor severidad compositiva fundamentalmente a través de la curva que impone a toda la crujía contenida entre los dos volúmenes esquineros. Es de hacer notar que hacia 1977 se agregó un nivel más a esta crujía sur con una altura libre de entrepiso levemente superior a la de los niveles inferiores (para poder dividir el espacio resultante en dos) con un

⁴⁷ Entre otros puede observarse este recurso en el Proyecto para el desarrollo J. E. Blythe, Mason City, Iowa, de W. B. Griffin (1912)

resultado que seguramente resiente algunos valores originales⁴⁸ (Figuras 64 y 65).

Finalmente, la esquina del Bulevar España y la calle Dr. Duvimioso Terra se resuelve con otro volumen articulador, esta vez de cuatro niveles, que llega al nivel de la vereda y adquiere una apariencia casi doméstica (Figura 66). El volumen baja del terraplén de césped y se posa directamente sobre la vereda estableciendo un nexo de proximidad con las viviendas contiguas.

Los arquitectos responden a las tres calles que bordean el predio con expresiones diferentes que demuestran una clara sensibilización con respecto al valor de cada una de las arterias y al rol que juega el edificio en la ciudad.

Es necesario completar este análisis con el trabajo de cierre de la medianera de la Facultad con los predios frentistas sobre la calle Duvimioso Terra. Ese cierre, en forma de diagonal que parte casi de la esquina y se interna en la manzana, está tratado como una fachada más, con una serie de volúmenes macizos unidos por pórticos que, de alguna manera, dejaron preparada la expansión de la Facultad hacia los predios contiguos sobre esa calle barrial. Por otra parte, dada la diferencia de nivel que se produce en la medida que todo el predio de la Facultad está ubicado prácticamente a cinco metros sobre el nivel de Bulevar Artigas, es notable el rol que juegan los pórticos como verdaderas ventanas urbanas a través de los cuales se visualiza el perfil de la ciudad (Figura 67).

⁴⁸ Uno de los valores que se pierde es seguramente la pérdida voluntaria de majestuosidad sobre Bulevar España contra la cual conspira también el propio desnivel que se hace más pronunciado.

LA SOLUCIÓN DE LA FACHADAS SUR Y OESTE



Figura 64. Ala sobre el Bulevar España (Fachada Sur). Vista actual con un nivel más



Figura 65. Fachada Sur y articulación con volumen de la Fachada Oeste. Vista actual.

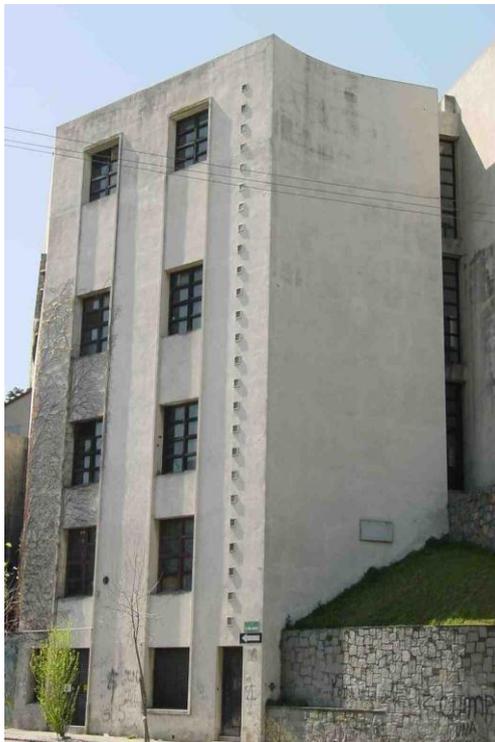


Figura 66. Volumen casi doméstico sobre calle Duvimioso Terra (Fachada Oeste)



Figura 67. Vista de la ciudad a través del pórtico de dos columnas que configura un sector de la medianera.

El espacio como experiencia vivencial

Resulta sumamente estimulante que el edificio donde se realiza la formación de los arquitectos proponga, a su vez, sensaciones espaciales diversas.

Desde este punto de vista, la herencia académica es menos importante. En efecto, contrariamente a lo que sucede en la producción académica, el edificio no muestra un punto de vista privilegiado desde donde la razón pueda abarcarlo todo. Tampoco los geometrales llegan a transmitir la variedad de espacios que comprende y, en tal sentido, afirma F. García Esteban:

“Lo arquitectónico ha de discurrirse, no se abarca con un vistazo detenido, exige deambular; y asir la totalidad por recuerdo vivencial inmediato, por confrontación de las partes sensorialmente reconstruidas con el esfuerzo complejo de la sensibilidad y el entendimiento.”⁴⁹

El edificio responde así a algunas premisas modernas en la materia puestas de relieve en ejemplos como en las Casas de la Pradera de F. Ll. Wright donde la riqueza de la arquitectura se percibe a medida que se la recorre.

Ya se señaló más arriba la magnífica y empinada escalinata que prepara el acceso ceremonial entre la columna romana y el prisma de la escalera. Una vez llegados al nivel de acceso debe traspasarse el cerramiento acristalado y la doble hilera de columnas que, a manera de propileos, nos preparan para la llegada al hall de acceso (Figura 68).

El acceso da a un hall generoso en sus dimensiones, sorprendente sobre todo en altura, y que se manifiesta como un enorme contenedor de posibilidades delimitado por las caras de un paralelepípedo perfecto. Este espacio, en

⁴⁹ Prof. Arquitecto F. García Esteban. Op. Cit.

realidad presenta escasas modulaciones y por eso su magnificencia llama la atención. Tal vez una de esas modulaciones sea el enorme hogar enmarcado en un revestimiento de mármol negro y que puede entenderse como un recurso desesperado para establecer una escala hogareña en un espacio monumental o simplemente como un nuevo homenaje a F. Ll. Wright y su concepto del hogar como centro reunitivo de un grupo humano (Figura 69). En realidad, sólo el entrepiso en su esquina sudoeste consigue reducir la escala señalando, aunque sea tímidamente, las aberturas que dan al patio en los dos niveles (Figura 70).

El hall principal no deja siquiera entrever una de las características espaciales más importantes del edificio: la fluida interrelación entre espacios interiores y exteriores.

El protagonista principal de la composición general - el patio enjardinado - sólo se comienza a apreciar cuando se ingresa a él a través de una abertura que comunica el hall cerrado con la galería abierta, anunciando una situación de comunicación entre espacios interiores y exteriores que se repite constantemente en la vida de la Facultad en la medida que sólo el hall y los volúmenes esquineros son totalmente cerrados, en tanto que las crujías de talleres presentan corredores abiertos con columnatas que permiten vivir el patio intensa y permanentemente (Figuras 71 y 72).

Las galerías en sí mismas son conectores, pero su ancho generoso, las columnas que pautan ritmos, la presencia del patio enjardinado y las proyecciones visuales hacia la ciudad les otorgan un notable interés como lugar de reunión e incluso de trabajo (Figura 73).

La vida transcurre alrededor del patio y en el patio: todo invita a rodearlo o a permanecer en él (Figuras 74 a

76). Si bien presenta un eje de simetría muy marcado en planta, luego se propone una vivencia que no lo tiene en cuenta. Este es, sin lugar a dudas, otro recurso compositivo wrightiano, del Wright de las Casas de la Pradera. Sin embargo, el tratamiento del espacio con un interesante uso de las líneas curvas que van de las parábolas del anfiteatro y el escenario a los trazos totalmente libres de sendas y canteros, recuerda más bien todo el movimiento de liberación y enriquecimiento formal que se estaba dando en Brasil con las propuestas de Oscar Niemeyer en Pampulha o incluso con las nuevas concepciones del paisaje de Burle Marx⁵⁰ (Figura 77).

La variedad de formas, las visuales sesgadas, las múltiples apropiaciones que habilita este espacio casi hacen olvidar su origen académico, tal como surge de la Memoria publicada en el Editorial de la Revista "Arquitectura" de 1944:

"Se desarrolla toda la construcción sobre un gran patio porticado, que converge (sic) hacia un anfiteatro al aire libre, con escenario ejecutado en varios planos que emergen de los estanques que envuelven al teatro. Este patio estará decorado con esculturas de artistas nacionales y reproducciones de obras famosas, estando concebido con el criterio de un museo al aire libre, el que, complementado con la profusión de obras pictóricas y escultóricas que podrán desarrollarse en el gran hall interior, permitirá una íntima conexión de las artes con la arquitectura y del estudiante con las artes."⁵¹

Sin lugar a dudas, lo que refleja este párrafo es que, en la idea del patio de la Facultad de Arquitectura, se

⁵⁰ Al parecer los arquitectos proyectistas sólo definieron el estanque y el anfiteatro, pero no fueron quienes terminaron de definir la ubicación de los árboles y los senderos.

⁵¹ "Facultad de Arquitectura". Editorial de la Revista *Arquitectura* N° 210. Marzo 1944.

EL HALL PRINCIPAL DE LA FACULTAD



Figura 69: El hogar en el hall



Figura 68. Hall de la Facultad. Vista actual



Figura 70. Hall y entrepiso-balcón al

RELACIÓN CON LOS ESPACIOS EXTERIORES

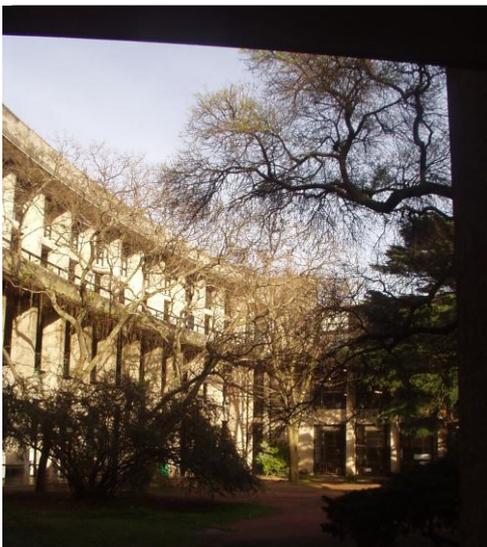


Figura 71 y 72. Relación de las galerías con el patio jardín.. Vista actual.

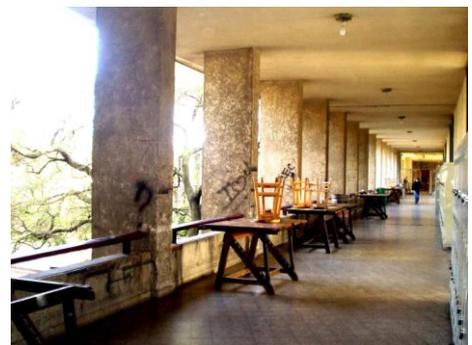


Figura 73. Las galerías abiertas como lugares de relación

halla la imagen de otro patio célebre: el de la propia Escuela de Bellas Artes de París, tal como lo concibió F. Duban en la reforma realizada entre 1834 y 1840 con sus reproducciones de esculturas clásicas e incluso con la réplica de tres columnas dóricas que conforman una de las esquinas del Partenón.

Si bien las esculturas no están presentes en el patio de la Facultad⁵² sí se puede percibir un cierto espíritu clásico en su envolvente aporricada con columnas que forman un orden monumental que abarca los dos niveles y que culminan en la cornisa que bordea las crujías de talleres. Sin lugar a dudas, también aparecen las imágenes de los claustros monacales cuando el patio adquiere otra dimensión para transformarse en el espacio de la reflexión, de la discusión y de la generación de conocimientos.

Quizás este papel más contemplativo sea el que se atribuya al patio Carré (Figura 77), un espacio más acotado de forma triangular a través del cual, desde el gran hall se pueden tener perspectivas de la ciudad.

La experiencia del espacio es muy rica y presenta aspectos diversos. Por un lado el edificio muestra una gran interrelación interior-exterior: de los talleres hacia la calle (Figura 79), de las galerías hacia el patio (Figura 80), desde puntos inesperados se obtienen visuales sorprendentes hacia el exterior (Figura 81). Pero, al mismo tiempo, los recorridos están pautados: en cada cambio de dirección surge un volumen esquinero cerrado que resuelve la articulación y que obliga a entrar al volumen, girar y luego volver a salir para tomar la siguiente galería abierta (Figura 82).

Si bien el recurso de trabajar con secuencias de espacios viene de la Academia, su organización es moderna.

⁵² En los últimos años se han incorporado a los distintos espacios de la Facultad obras escultóricas pero ya no réplicas clásicas sino expresiones de artistas contemporáneos.

EL PATIO COMO CENTRO DE LA VIDA DE LA FACULTAD



Figura 74. El Patio y el estanque. Vista actual al Noroeste



Figura 75.: El Patio y el anfiteatro .Vista actual al Noreste.

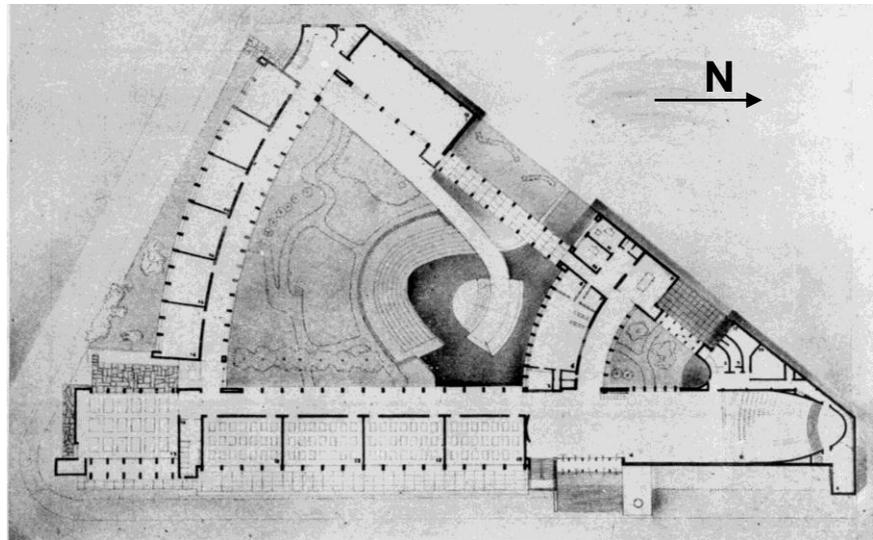


Figura 76. Planta Baja con los dos patios.

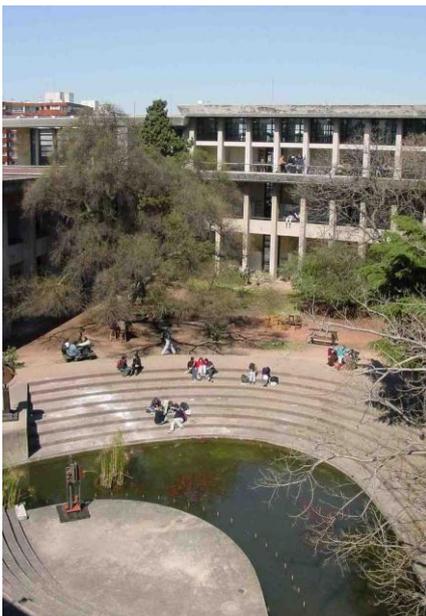


Figura 77: El Patio, el estanque y el anfiteatro. Vista al sudeste.



Figura 78. El patio Carré.. Vista actual esquina sudeste.

LA EXPERIENCIA ESPACIAL DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA



Figura 79. Relación interior-externo: desde los talleres hacia la calle.



Figura 80. Relación de las galerías abiertas hacia el patio.



Figura 81. Vista inesperada hacia el Bulevar España



Figura 82. Las cajas de escaleras como articuladores entre los espacios-galería.

LA FACULTAD DE ARQUITECTURA COMO EXPERIMENTALISMO FUERTEMENTE ENRAIZADO EN LA TRADICIÓN CLÁSICA.

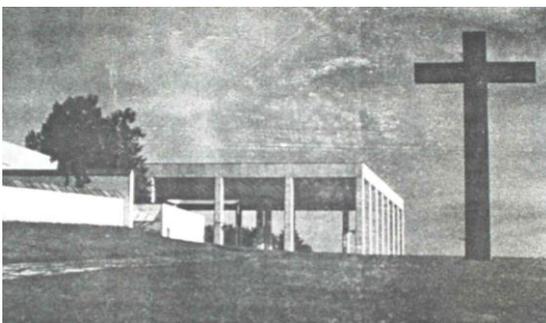


Figura 83: ASPLUND, E.G.: Crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo (1939)



Figura 84. Coexistencia de elementos y criterios compositivos clásicos con formas del organicismo.

Para comprender esta afirmación es interesante observar lo que dice David Van Zanten sobre la composición académica:

...“la composición Beaux-Arts tiene su propia dinámica similar a una serie de cuadros dispuestos en una progresión cuidadosa a lo largo de un eje de movimiento, con cada imagen apropiada de una u otra manera a la función del edificio”.⁵³

Resulta claro que la Facultad de Arquitectura se acomoda bien a la primera parte de la frase (“la composición tiene su propia dinámica similar a una serie de cuadros”) y a la última (“con cada imagen apropiada de una u otra manera a la función del edificio”), pero no se percibe la “progresión cuidadosa a lo largo de un eje de movimiento”. En efecto, el edificio de la Facultad de Arquitectura contradice la famosa expresión de Georges Gromort, quien en los años 30 escribía: “Nunca se tiene necesidad de preguntar el camino en un edificio correctamente diseñado”.⁵⁴ Todo lo contrario sucede en la Facultad donde ya se advirtió que la sorpresa es una de sus características fundamentales. Y esta necesidad de recorrer el edificio para poder aprehenderlo es absolutamente moderna.

Clasicismo y modernidad en la búsqueda de la imagen institucional

“La finalidad de las vanguardias es una arremetida artificiosa, una vana furia destructora (...) En nuestro país existe tal substrato clásico (...) que de manera evidente y casi mecánica la nueva arquitectura no podrá dejar de conservar una huella (de ese Clasicismo)”.

⁵³ David Van Zanten: “El Sistema Beaux-Arts” (En Architectural Design Vol.48. N°11-12. 1978).

⁵⁴ “Ensayo sobre Teoría de la Arquitectura”, 2ª edición, 1946, P.159. Citado por David Van Zanten en “El Sistema de Beaux-Arts”.

Seguramente, en la época de la realización de la Facultad de Arquitectura, sus proyectistas podrían haber suscrito el párrafo anterior que, en realidad, pertenece a las tesis publicadas en "La rassegna italiana" de 1926/27 por el Grupo 7, entre los cuales, se hallaba el propio G. Terragni quien suscribió también el documento.

La insatisfacción con la arquitectura de la vanguardia racionalista (de amplia repercusión en el Uruguay de fines de la década del 20) y la influencia que esa arquitectura italiana tuvo en el Uruguay de los años 30 se hallan en la base de esa probable comunidad conceptual con el grupo italiano.

Pero, ni Fresnedo ni Muccinelli sienten la lucha ideológica por una "nueva arquitectura" representativa del régimen⁵⁵; lo que hay es una búsqueda dentro de la arquitectura para, en primer lugar, trascender los límites impuestos por la tradición académica en la que se había formado y, en segundo lugar, por la propia vanguardia racionalista cuyo espíritu maquinista ya había sido puesto en tela de juicio a fines de los años 30.⁵⁶

En este sentido, sus búsquedas de una arquitectura alternativa se relacionan también con las experiencias organicistas. Es cierto que la Facultad muestra detalles wrightianos y que Fresnedo comparte con el maestro americano muchos puntos de vista. Sobre todo ambos tienen claro que la dimensión doméstica y familiar de la vivienda no tiene nada que ver con la dimensión monumental y social de las instituciones.

⁵⁵ Debe señalarse, sin embargo, que "La nueva arquitectura" para el Grupo 7 era la arquitectura de la era fascista y esa contaminación ideológica, que no es menor, puede haber estado presente en algunos arquitectos uruguayos de los años 30 pero no parece sostenerse en el caso de Fresnedo.

⁵⁶ Basta recordar el cambio de carácter de la obra del propio Le Corbusier de los años 30 tanto a nivel de la arquitectura como de la pintura.

Pero el enfoque de Fresnedo difiere radicalmente de la actitud que adoptó Wright cuando se enfrentó al problema de proyectar una institución en un ambiente urbano. Alcanza con recordar los macizos volúmenes del Edificio Larkin (Buffalo, New York, 1904), de la Unity Church (Oak Park, Chicago, 1906) o, incluso del posterior Museo Guggenheim (Nueva York, Proy. 1943-6, Constr. 1956-9) para comprender que, en realidad, la Facultad de Arquitectura tiene poco que ver con ellos. En efecto la Facultad se ve fragmentada en partes, la mayor parte de ellas muy aventanadas y transparentes. La horizontalidad dominante en el edificio, podría aproximarla de las Casas de la Pradera y la sucesión de ventanas que contribuye a crearla es un recurso utilizado frecuentemente por Wright. Pero, mientras que el autor de la Casa Robie cuida siempre la intimidad de los moradores de sus viviendas, de modo que la relación interior-exterior a nivel perceptivo se dé sólo en uno de los sentidos (del interior hacia el exterior), en Fresnedo, esa relación es biunívoca.⁵⁷ En la búsqueda de esa horizontalidad, ambos arquitectos utilizan las cubiertas con grandes aleros que se proyectan sobre el terreno, pero mientras para Wright son los faldones de una cubierta inclinada, para Fresnedo, son los aleros de la cubierta horizontal de la arquitectura moderna cuyo borde se presenta, además, con la fuerza de una cornisa renacentista.

Seguramente sería más atinado, en consecuencia, ver en la Facultad de Arquitectura esa síntesis entre clasicismo y arquitectura moderna que estaban desarrollando los arquitectos italianos del Grupo 7, (en particular el Terragni del Danteum) o el propio E. G. Asplund en una obra casi contemporánea de la Facultad de Arquitectura como

⁵⁷ Sobre todo durante la noche, la actividad de la Facultad queda totalmente expuesta a quienes pasan por las Avenidas que la bordean.

es el Crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo realizado entre 1935-40 (Figura 83). Puede hablarse en estos casos como en el de Fresnedo de un "experimentalismo muy enraizado en la tradición clásica".⁵⁸

No es extraño que en la búsqueda de algo más permanente, de una monumentalidad moderna, se haya recurrido a la tradición clásica, y tampoco es extraño que las propuestas surgidas en esa dirección hayan sido, en general, bien aceptadas por el público.

Por su riqueza formal, por su variedad de alusiones, por su serena e imponente presencia, la Facultad de Arquitectura ha sido considerada como un ícono de lo que en ella sucede: el edificio es la imagen elocuente y reconocida del lugar donde se forman los arquitectos.

⁵⁸ Expresión utilizada por M. Tafuri y F. Dal Co en referencia al lirismo de Asplund en *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Cap. 14. Pág. 65. (Editorial Viscontea).

CAPÍTULO 4

LA SEDE DE LA U.T.E.⁵⁹: HACIA UNA RACIONALIDAD TECNOCRÁTICA

El "Palacio de la Luz"

El edificio de la U.T.E. fue considerado una apuesta fuerte al "principio estatista para servir los intereses de la colectividad (en el sentido) que el Estado está plenamente capacitado para ejercer el dominio de las actividades industriales esenciales".⁶⁰ Se le consideraba, entonces, una suerte de himno al Estado que tomaba para sí en forma monopólica una serie de roles, entre ellos la producción y distribución de la energía eléctrica, así como luego la administración de la telefonía⁶¹.

El Presidente de la empresa, en el discurso que pronunció en ocasión de la Ceremonia de la Colocación de la Piedra Fundamental el día 21 de enero de 1946 transmitió una imagen tan entusiasta como elocuente acerca del rol del futuro edificio:

"En las noches de jubileo patriótico o de celebraciones democráticas, el Palacio de la Luz, con sus 2.000 kilovatios de carga, será una nota destacada en la ciudad, que lo verá coronado por un penacho de destellos luminosos de millones de bujías que, cruzando las tinieblas, se marcarán en el cielo, significando un supremo alarde de técnica y afán de

⁵⁹ La sigla U.T.E. significaba originalmente Usinas y Teléfonos del Estado. Actualmente significa Usinas y Trasmisiones Eléctricas.

⁶⁰ Revista "Arquitectura" N° 217 (Mayo 1947)

⁶¹ Una Ley de octubre de 1912, bajo la presidencia de José Batlle y Ordóñez, dispone la creación del instituto oficial que monopolizará en el Uruguay los servicios de energía eléctrica. Por Ley del 15 de octubre de 1931 se anexa la rama telefónica a los servicios que brinda el ente en forma monopólica.

superación, y como símbolo, un generoso ademán de confraternidad ciudadana.”⁶²

El tono expresionista empleado para describir el edificio, su propio carácter de torre de cristal e incluso las proporciones del volumen final aproximan notablemente esta propuesta a la “Corona de Ciudad” (Stadtkrone) de Bruno Taut de 1919⁶³. En efecto, se trata de “un edificio público simbólico, con una atrevida silueta recortada contra el cielo, visible desde cualquier punto de la ciudad, tal como dominaban los edificios que los rodeaban una pagoda o un minarete orientales, o una aguja gótica”⁶⁴ (Figura 84).

Cuando Taut señala que “en América⁶⁵ es quizá donde más claramente se ha reconocido la necesidad del coronamiento de la ciudad”⁶⁶ da la pauta de cómo puede traducirse ese concepto en la ciudad del siglo XX:

“Casi siempre se procura crear un civic center, es decir, proyectar para el centro de la ciudad un magnífico conjunto de plazas y calles dotado de todos los recursos del arte... Una absoluta confianza en la fuerza del futuro hace que el plan más grandioso parezca el más oportuno.”⁶⁷

El Directorio de UTE y el propio Fresnedo concuerdan en asignar un rol similar a la sede de la empresa que debía transformarse efectivamente en el protagonista principal de un centro cívico (Figura 85). Asimismo eran conscientes del carácter simbólico del nuevo edificio que lo acercaba al concepto de Taut cuando habla de la Corona de Ciudad como

⁶² UTE. Palacio de la Luz. Ceremonia de la Colocación de la Piedra Fundamental. (IHA Documento 1521/f 21 reverso).

⁶³ B. TAUT escribió su libro “Die Stadtkrone” (El Coronamiento de la Ciudad) en 1919

⁶⁴ BANHAM, Reyner (1960): *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. 1977. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

⁶⁵ Se refiere a Estados Unidos

⁶⁶ TAUT, B. (1919): *La Corona de Ciudad*. En Bruno Taut: *Escritos Expresionistas* (1997). Madrid: Editorial El Croquis Pág. 74.

⁶⁷ *Op. Cit.* Pág. 74

EL EDIFICIO DE LA UTE COMO CORONA DE CIUDAD

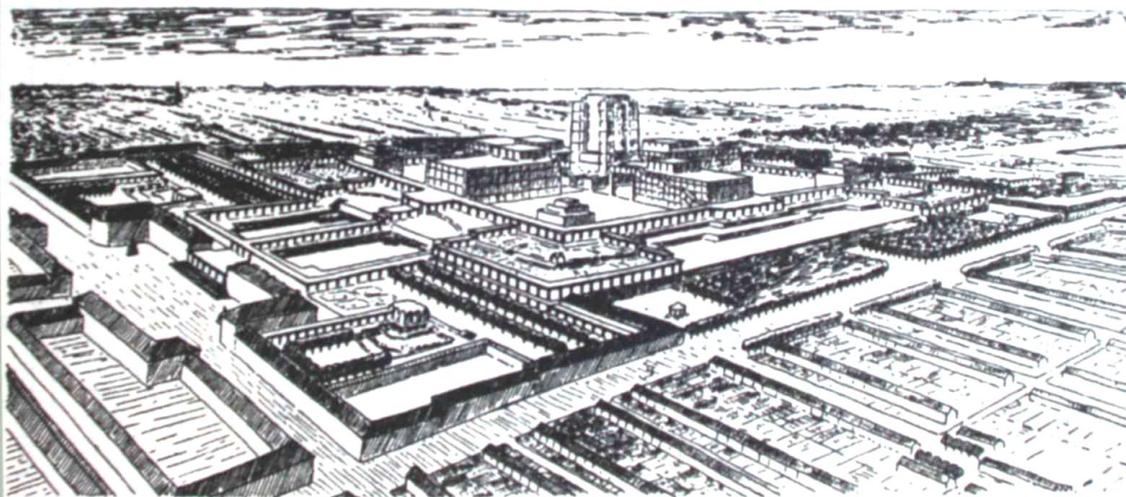


Figura 85. TAUT, B.: Corona de Ciudad (Stadtkrone) de 1919.

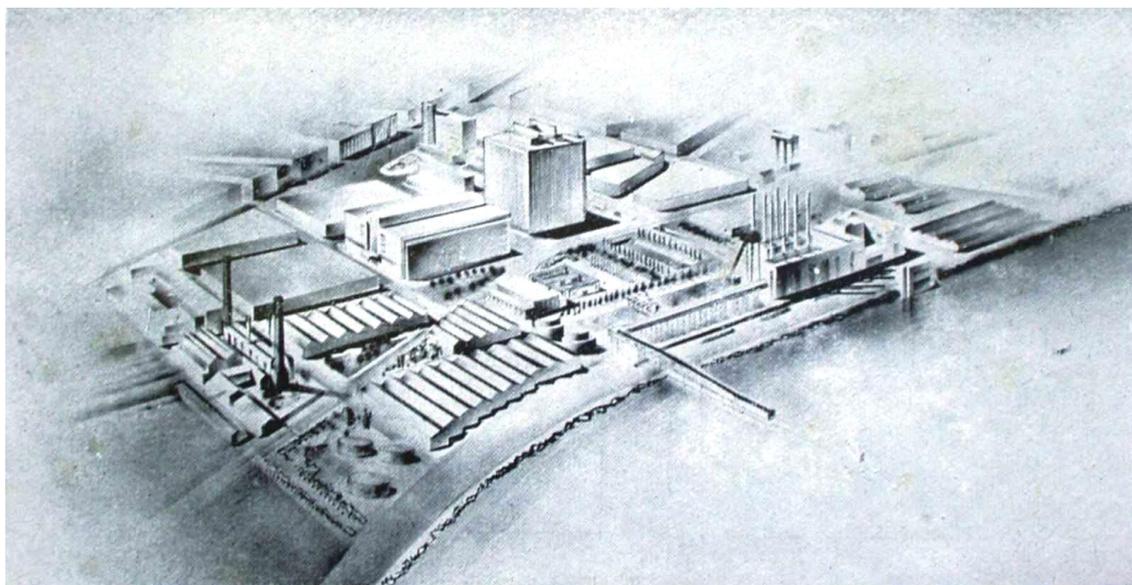


Figura 86. FRESNEDO, R.: Palacio de la Luz. Proyecto de urbanización de Arroyo Seco.

una "idea poderosa que conmueve a todos los ánimos y ante la cual nuestro delicuescente racionalismo sólo puede inclinarse humildemente"⁶⁸.

Probablemente, el Montevideo de los años 40 podía considerarse algo así como la utopía realizada de Taut donde el propio Estado era el que inspiraba la construcción de la "Corona de Ciudad" como medio de infundir los valores de la vida moderna a una ciudadanía orgullosa de sus logros y a la que se deseaba compenetrar absolutamente de las bondades del mundo industrial. Aunque Taut trabajó para la industria alemana⁶⁹, su espiritualismo se alejaba bastante de los fundamentos desarrollistas del batllismo. De todos modos ambas filosofías podían coincidir en que el edificio de Fresnedo sería un elemento urbano esencial para la reafirmación de la sociedad que veía en este tipo de emprendimientos la base para un futuro venturoso.

El arquitecto Fresnedo Siri y la UTE

Fresnedo Siri encara el proyecto de la sede de la UTE como arquitecto de la Sección Estudios y Construcciones de la empresa. Sus actividades en la institución habían comenzado en 1932 como consecuencia de haber ganado un concurso para sobrestante, cargo semitécnico más vinculado con aspectos administrativos relativos a la ejecución de las obras que a su concepción.

Diez años transcurrieron antes que comenzara la proyectación de la sede de la empresa. Fueron diez años en los cuales obtuvo varios éxitos profesionales, acerca de los cuales el Directorio de la institución no sólo estuvo informado sino que también le demostró su reconocimiento.

⁶⁸ *Op. Cit.* Pág. 68.

⁶⁹ Basta recordar su proyecto de Pabellón para la Industria del Vidrio, construido para la Exposición del Werkbund de Colonia de 1914.

Así, en 1938 Fresno recibe una nota de complacencia por el triunfo obtenido conjuntamente con el arquitecto Mario Muccinelli (también funcionario de la empresa UTE) en el concurso de proyectos para el edificio de la Facultad de Arquitectura y, en febrero de 1941, por la obtención de uno de los cuatro primeros premios discernidos en el concurso de Diseño de Equipamiento Orgánico para la Exposición de Decoraciones Interiores de Nueva York.⁷⁰

El premio obtenido consistía en un pasaje de ida y vuelta a esa ciudad, más la suma de mil dólares y, como respuesta a la solicitud efectuada por el arquitecto, en marzo de 1941, el Directorio de la UTE le concede una licencia extraordinaria con goce de sueldo de seis meses y medio, para realizar el viaje y le encomienda el estudio de las normas que rigen en Estados Unidos en materia de edificios para administración de empresas similares a UTE.

La lección arquitectónica de Estados Unidos

De acuerdo con la información disponible, la llegada de Fresno a Estados Unidos se produjo el día 5 de mayo de 1941 y su permanencia fue de cinco meses.

Aparte de las visitas a las universidades de Harvard (Massachussets), Columbia (Nueva York), Cranbrook y Laramie (Wyoming), la principal tarea que desarrolló el arquitecto fue el estudio de los edificios de oficinas.

Hablar de los edificios de oficinas en las grandes ciudades de Estados Unidos es hablar de ese tipo edilicio muy particular que es el rascacielos, seguramente la mayor contribución norteamericana a la modernidad en arquitectura.

⁷⁰ Se trata de un Concurso Internacional promovido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York con el tema "Diseño de Equipamiento Orgánico" (Organic Furniture Design)

A su llegada a Nueva York, Fresnedo se encuentra con una experiencia acumulada de sesenta años de práctica continua en el programa de rascacielos.

A nivel planimétrico, la respuesta era unánime y se mantenía vigente la propuesta de planta libre desarrollada con gran éxito en el Chicago del siglo XIX. En cambio, el camino hacia la expresión del alzado todavía no parecía totalmente resuelto. A las experiencias de Chicago le habían seguido las diversas manifestaciones obtenidas en ese gran campo de pruebas que había sido Manhattan en las cuatro primeras décadas del siglo.

Hasta 1920 aproximadamente se habían sucedido las más variadas adaptaciones de las figuraciones estilísticas de origen pasatista. Recién en 1928 Raymond Hood propuso el edificio McGraw-Hill "con su adorno de ventanas corridas y formas volumétricas simples"⁷¹ Entre esos dos extremos se había desarrollado la estética art-déco, surgida a comienzos de la década del 20 y que gozó de enorme aceptación popular durante casi veinte años.

Esta manera de concebir el alzado se institucionalizó prácticamente como la imagen del rascacielos luego de su adopción en buena parte de las torres que conforman el Rockefeller Center, construido a partir de 1932 y también proyectado por Raymond Hood al frente de un equipo de arquitectos. Este conjunto urbano, que significó un giro realmente muy importante en la manera de pensar la relación del rascacielos con la ciudad, estará en la base de las elecciones de Fresnedo para la definición de la imagen y de la implantación de la sede de la UTE en el área de Arroyo Seco (Figuras 87 a 88).

La propuesta para Rockefeller Center, luego de varios años de reflexión y de múltiples versiones de proyecto,

⁷¹ W. CURTIS (1986): *La arquitectura moderna desde 1900*. Pág. 149. Madrid: Editorial Hermann Blume. (Primera Edición en inglés: 1982)

consiste en catorce edificios que van escalonándose en altura dando lugar a una especie de montaña -siguiendo los dictámenes de la Zoning Law de 1916- que alcanza su punto culminante en la supertorre de la RCA (Figura 89) y la excelente acogida que recibió se puede sintetizar en la siguiente reflexión realizada en una revista de amplia difusión:

"Belleza, utilidad, dignidad y servicio serán combinados en el proyecto terminado. El Rockefeller Center no es griego, pero sugiere el equilibrio de la arquitectura griega. No es babilónico, pero retiene el sabor de la magnificencia babilónica. No es romano, y sin embargo tiene las calidades romanas permanentes de masa y fortaleza. Tampoco es el Taj Mahal, al que se parece en la composición de masas, pero se ha podido capturar en él el espíritu del Taj - aislado, generoso en espacio, calmo en su serenidad".⁷²

El párrafo anterior podría aplicarse perfectamente al proyecto realizado por Fresnedo para Arroyo Seco cuyo punto culminante es justamente el rascacielos de la UTE (Figura 90). Al igual que el sector del mid-Manhattan donde se ubicó el Rockefeller Center, el área urbana donde se ubicaría la sede de la UTE se planteaba ordenar mediante una ambiciosa operación urbana centrada en el trazado de una amplia avenida de unos doscientos metros de largo, desde el Palacio de la Luz hasta frente a la Estación Agraciada de Tranvías "que transformará totalmente la actual disposición edilicia del lugar, pues será una arteria moderna, marginada por majestuosos edificios que constituirán un centro cívico".⁷³

Otros edificios industriales, como los almacenes realizados en ladrillo por el arquitecto Muchinelli, una

⁷² En "Rockefeller Center". Revista *Fortune*, Diciembre 1936. Citado por R. KOOLHAAS en *Delirious New York*. Róterdam: 010 Publishers. Pág.207.

⁷³ Revista *Arquitectura* N° 217. Marzo 1947.

planta de combustibles, imprenta, administración y la propia planta de producción termo-eléctrica "José Batlle y Ordóñez", así como viviendas para los empleados y un núcleo comercial, quedaban incorporados a una propuesta de trazados de calles y espacios públicos enjardinados que parecía inspirada en la misma paradoja que estaba en el origen del conjunto neoyorkino tal como la había expresado su primer promotor: "El Centro debe combinar el máximo de congestión con el máximo de luz y espacio"⁷⁴.

El planteo, si bien de escala mucho más reducida, además de sus similitudes desde el punto de vista formal, muestra varios puntos de contacto a nivel conceptual con la propuesta de R. Hood. En efecto, en ambos casos se verifica una gestión global del suelo edificable que se canaliza siguiendo lineamientos urbanísticos que remiten a diferentes etapas históricas.

Seguramente el más inmediato modelo urbano es el urbanismo clásico-barroco haussmaniano, actualizado en el modelo "City Beautiful". En el caso del Rockefeller Center, el rascacielos de la RCA con sus setenta pisos se halla rodeado de una serie de rascacielos de alturas intermedias hasta llegar a los cuatro bloques más bajos sobre la Quinta Avenida. Dos de esos edificios flanquean los Channel Gardens que conducen a la Plaza hundida a los pies de la propia torre RCA (Figura 91). En la propuesta de Arroyo Seco, Fresnoed sustituye los Channel Gardens por un espacio equipado con un estanque que permite observar sin obstáculos la torre de UTE desde la Avenida Agraciada (Figura 92). La conformación de este espacio previo, flanqueado por edificios de igual tamaño y tratamiento de fachada, que establecen una escala intermedia con la torre principal produce un efecto escenográfico de preparación

⁷⁴ En "Rockefeller Center". Revista *Fortune*, Diciembre 1936. Citado por R. KOOLHAAS en *Delirious New York*. Rotterdam: 010 Publishers. Pág. 178.

visual del espectador de manera que, desde una distancia adecuada, percibe el edificio como punto de fuga de una perspectiva monumental.

En segundo lugar, el objetivo de lograr una ciudad ordenada donde la luz, el aire y el verde constituyan la base del paisaje urbano pertenece sin lugar a dudas al urbanismo racionalista formulado a partir de las propuestas de Le Corbusier.⁷⁵ Esta referencia es aún más clara cuando se observa que, en ambos casos, la presencia del verde se plantea en todas las superficies horizontales. Tanto en los rascacielos del Rockefeller Center como en el de la UTE se habían previsto jardines en las azoteas.

En tercer lugar, es posible señalar que el Rockefeller Center funde las ideas de monumentalidad en una propuesta que refleja perfectamente el carácter dinámico y la idea de congestión definitoria de la metrópolis, mientras que la propuesta de Fresnedo, si bien integra múltiples funciones en un todo orgánico, aparece mucho más estática e imponente, quizás imbuida todavía de algunas visiones del urbanismo italiano o alemán de los años 30.

Probablemente la mayor diferencia entre ambas propuestas radique en la gestión del proyecto. La obra del equipo dirigido por R. Hood, inspirada por el propio Nelson Rockefeller, constituye una colosal operación especulativa que aprovecha la reducción de costos de construcción derivada de la crisis del 29. Por el contrario, el proyecto de Fresnedo es un ejemplo de puesta en práctica del ideal europeo de propiedad social del suelo y de la demostración del poder del Estado de generar sus monumentos y los ámbitos urbanos necesarios para la vida ciudadana.

⁷⁵ La referencia es la Ciudad para Tres Millones de Habitantes de 1922 y la propuesta de Ciudad Radiante de 1931.

LA PROPUESTA PARA ARROYO SECO Y EL ROCKEFELLER CENTER

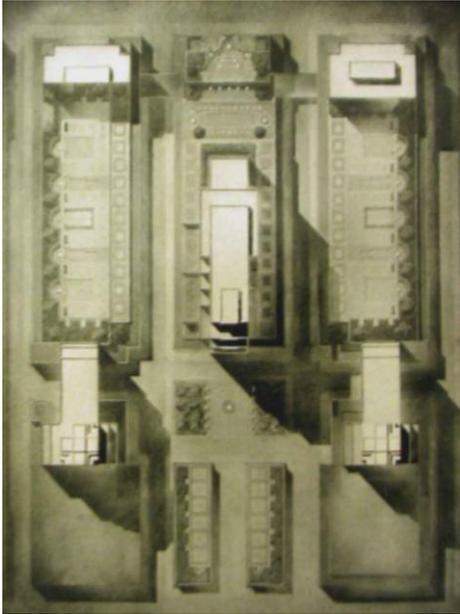


Figura 87. Propuesta para el Rockefeller Center. Planta Sector Central.

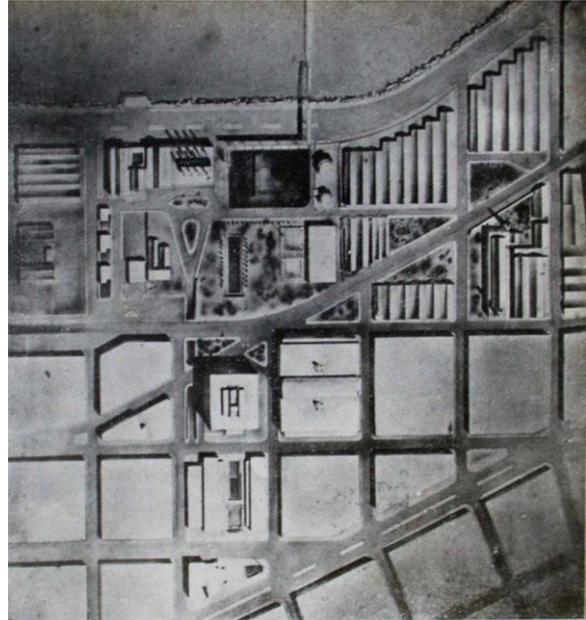


Figura 88. Propuesta para Arroyo Seco. Planta General.



Figura 89 : Perspectiva con el edificio RCA como centro de la composición del Rockefeller Center. Publicada en Architectural Forum Enero 1932)



Figura 90. Perspectiva con el Palacio de la Luz como centro de la composición de Arroyo Seco.



Figura 91. Channel Gardens y bloques bajos. Vista hacia Park Avenue.

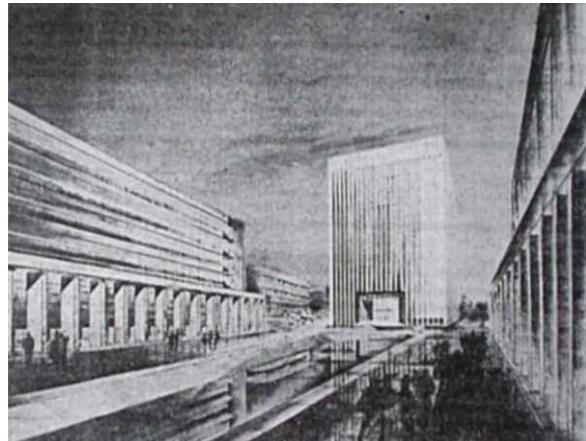


Figura 92. Espacio central con estanque entre bloques bajos que encuadran la perspectiva del Palacio de la Luz.

El edificio de la UTE y la monumentalización del trabajo

Por su incorporación de edificios industriales y hasta de una planta de generación de energía para toda la ciudad, el proyecto de Fresno va aún más lejos que el Rockefeller Center en la diversidad de funciones que incluye.

La importancia que se otorga al trabajo es uno de los valores más importantes de este proyecto. Es interesante señalar como las construcciones industriales se convierten en verdaderos monumentos que, conjuntamente con la sede administrativa, los edificios de viviendas y los comercios, generan ámbitos urbanos de tal manera que Fresno trasciende lo que el propio P. Behrens había planteado en sus propuestas para la AEG, cuando el edificio industrial se concebía como un verdadero templo del trabajo. En este caso, la cantidad de edificios que se plantean, su magnitud y la posibilidad de recorrer el espacio entre ellos, permite pensar en una especie de centro ceremonial destinado al culto del trabajo.

En un contexto mundial que vive la crisis de la guerra y bajo el influjo de un Estado democrático, poderoso y benefactor, que pone bajo su égida prácticamente todos los servicios públicos y buena parte de la producción industrial, Fresno no duda en realizar una propuesta que parece perseguir un objetivo aleccionador para "las grandes masas ciudadanas (que) sólo pueden ilustrarse y organizarse y actuar con eficacia cuando se mueven en el clima ordenado y alentador de una verdadera Democracia".⁷⁶

⁷⁶ Extraído del "Discurso del Sr. Ministro de Obras Públicas" en ocasión de la Ceremonia de la Colocación de la Piedra Fundamental del edificio de la UTE (1946). *Documento del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura N° 1521. f.23*

Una interpretación personal de la planta libre

El edificio para las oficinas de la administración de la empresa estatal UTE constituye el verdadero centro de la propuesta de Arroyo Seco. La multiplicidad de actividades diferentes a incluir dentro del edificio y el ejemplo de las oficinas norteamericanas que había visto en su viaje a Estados Unidos lo llevaron a pensar en una planta libre siguiendo la tipología distributiva desarrollada desde la Escuela de Chicago.

Las plantas tipo de la UTE son prácticamente cuadradas (54,40 x 52,20m) y definen un sector central donde se albergan diversos servicios y las circulaciones verticales. La corona que rodea este núcleo conforma un espacio disponible que puede compartimentarse según las necesidades operativas de cada departamento. Los límites de esa libre disponibilidad del espacio están dados solamente por la presencia de la estructura portante de hormigón armado compuesta por pilares dispuestos en su perímetro exterior e interior, así como en el eje central de la misma corona (Figura 93).

El ordenamiento de los pilares conforma cuadrados de 6,60 metros de lado. En la fachada, estos elementos se multiplican por tres, de modo que entre dos pilares estructurales se ubican otros dos iguales a los primeros, pero que no cumplen ninguna función estructural.

Otra alteración de la estricta racionalidad aparece en el sector central que define el acceso. Es esta alteración la que explica que la planta no sea un cuadrado perfecto. Fresnedo quiso enfatizar el acceso ubicado en el eje de simetría de la planta y decidió realizar un cambio en la modulación eliminando no sólo el pilar que debería ubicarse en el centro del portal principal sino todo un módulo, de

manera que el eje de simetría de la fachada de acceso se ubique en una faja de aberturas y no sobre un pilar. Así, la distribución de pilares en ese sector central define dos rectángulos de 6,60 x 11 metros y, en la fachada, el tramo de 11 metros incluye cinco intercolumnios.

Es de hacer notar que el uso de la estructura de hormigón armado en un área tan extensa obligó a disponer juntas de dilatación que dividen la planta en cinco partes independientes: el cuadrado de 24,20 metros de lado correspondiente al núcleo central de circulaciones y servicios y cuatro rectángulos de 39,60 x 13,20 metros que, a manera de molinillo conforman la corona exterior. Los pilares que son atravesados por la junta de dilatación se dividen en dos mitades de manera de no perturbar la percepción general (Figura 94).

El análisis del núcleo central en las plantas tipo permite observar tres componentes básicos: una circulación perimetral de servicio (a la manera de deambulatorio), el sector destinado a circulaciones verticales y el sector destinado a servicios higiénicos y depósitos.

El corredor perimetral o deambulatorio de este núcleo central permite una gran libertad de movimiento evitando cualquier tipo de circulación interna en los espacios de oficina. De esta manera se da respuesta a una de las condicionantes que aparecen en la Memoria Descriptiva en cuanto a la "extrema simplicidad de circulaciones, tanto horizontales como verticales, diferenciadas para el público y empleados, que permiten un mínimo de desplazamiento sin interferencias."⁷⁷

Resulta interesante observar, además, que la estructura portante de este núcleo central sigue una lógica

⁷⁷ Extraído de "La UTE marcha hacia destinos de progreso". En Revista *Arquitectura* N°217 (Mayo 1947). Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

híbrida que atiende tanto a las relaciones con la estructura principal como a la distribución de los locales en el propio núcleo. El deambulatorio es el que establece el nexo en la medida que está bordeado por una línea estructural externa que responde a la estructura principal del edificio y una línea estructural interna que responde a los requerimientos distributivos del propio núcleo central.

En los planos de albañilería, el arquitecto dibujó la Planta Baja (Figura 95), la Planta-Tipo (niveles 2 al 8 inclusive) (Figura 96) y las correspondientes al Subsuelo, y a los Pisos 1 y 9⁷⁸ (Figura 97). En cada uno de estos niveles las actividades que allí se ubican imponen caracterizaciones espaciales muy difíciles de soslayar.

La Planta Baja se constituye en un espacio de recepción de carácter monumental que Fresnedo resuelve en doble nivel, sólo interrumpido por el entrepiso (que, en realidad, se identifica en los planos como Piso 1) que ocupa el sector central. Este entrepiso altera incluso el concepto funcional del núcleo central en la medida que no sólo albergaba servicios, sino también, la tesorería y un hall con cajas de cobranza. Además el entrepiso se extiende hasta la contrafachada de modo que el espacio en doble altura conforma una U.

La última planta alberga las oficinas de los directores de la empresa, la sala de sesiones y un salón de actos que invade el sector central y se proyecta hacia la contrafachada, desdibujando una vez más el carácter del núcleo central.

El remate del edificio está concebido como un prisma retirado con respecto a la línea de fachada que se pensó

⁷⁸ El Piso 9 fue totalmente reestructurado después del incendio de 1993.

UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL DE LA PLANTA LIBRE

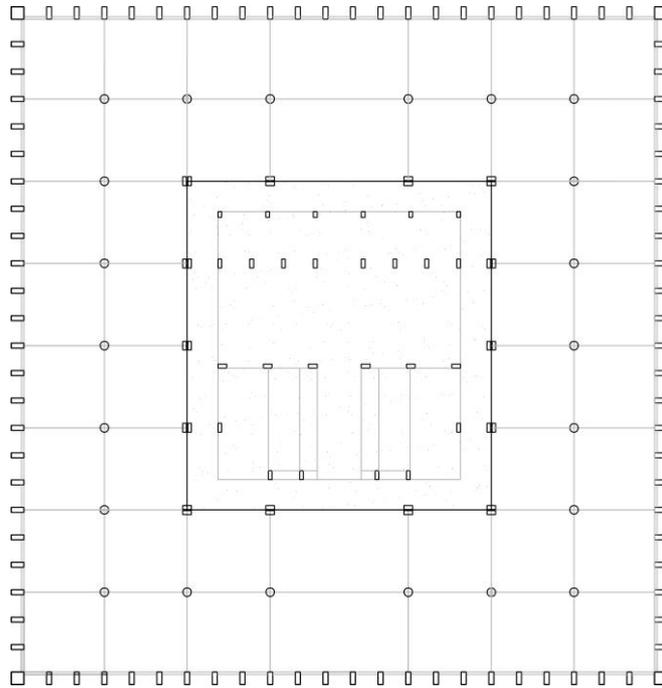


Figura 93. Esquema estructural

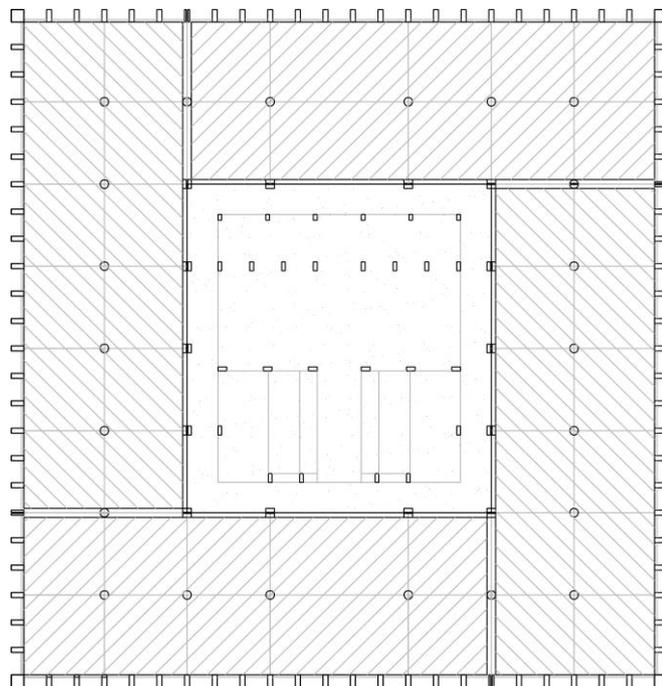


Figura 94. Esquema estructural con junta de dilatación

UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL DE LA PLANTA LIBRE

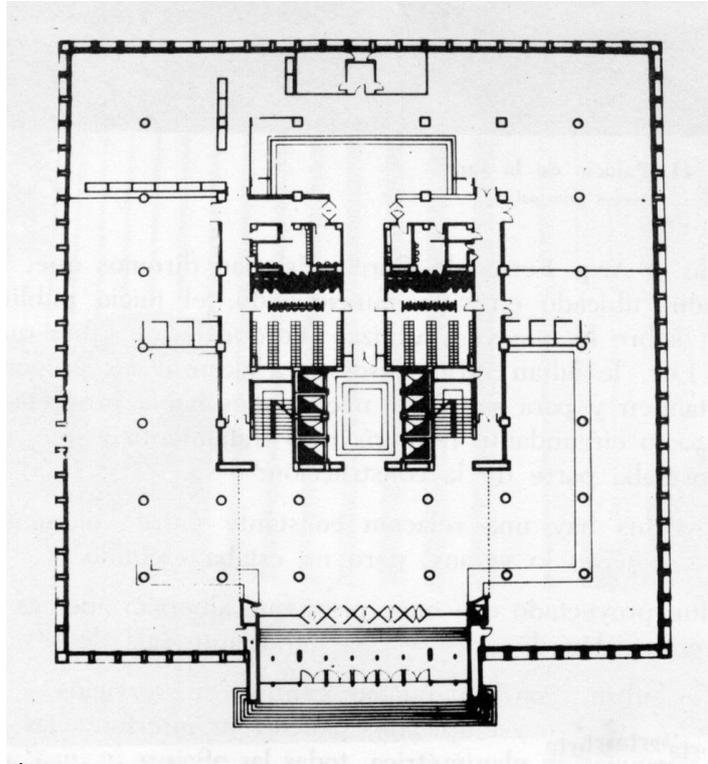


Figura 95. Planta Baja

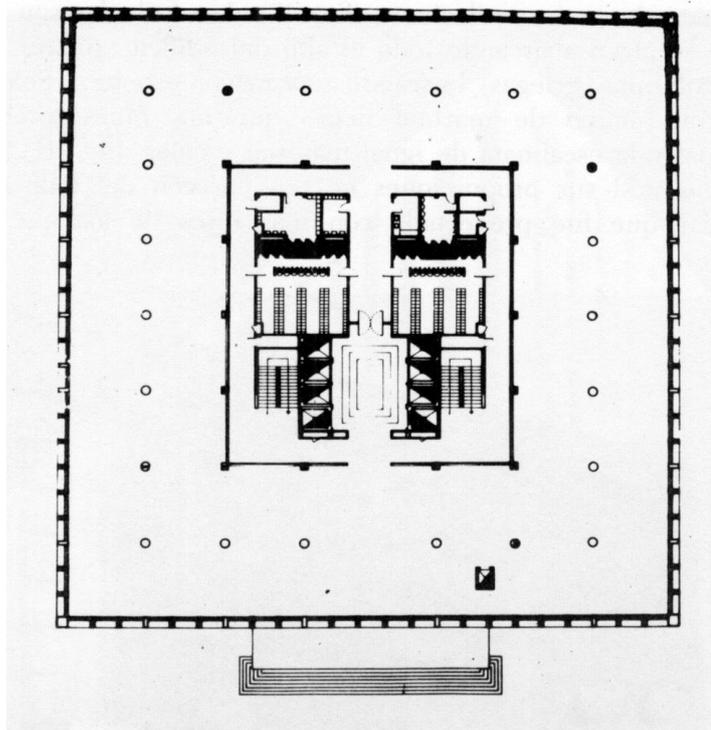


Figura 96. Planta Tipo

UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL DE LA PLANTA LIBRE

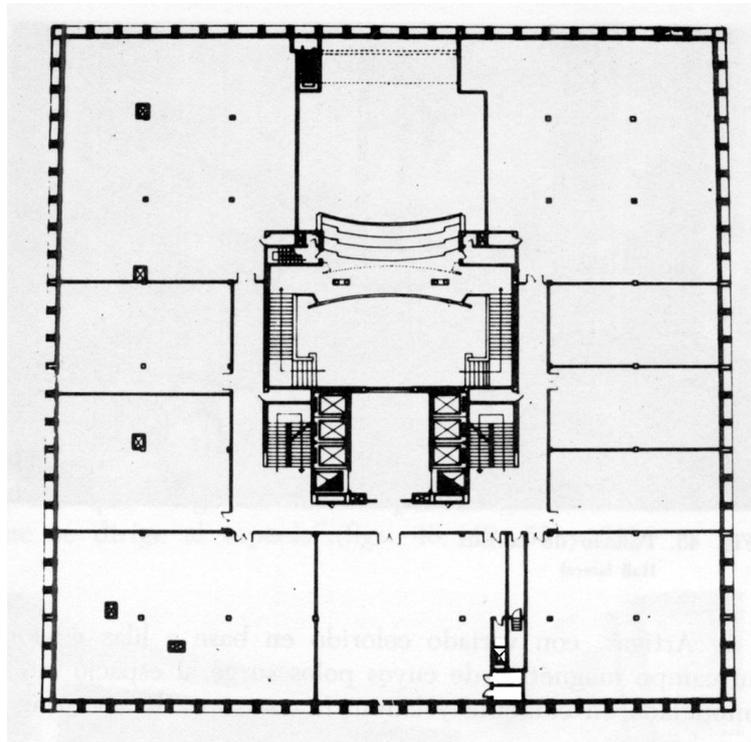


Figura 97. Planta Piso 9

PROPUESTAS DE CORONAMIENTO NO REALIZADAS

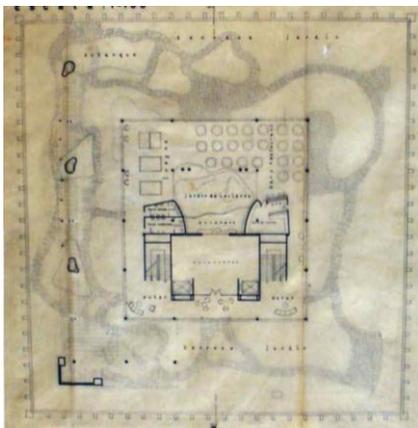


Figura 98. Coronamiento. Versión 1. Planta Baja.

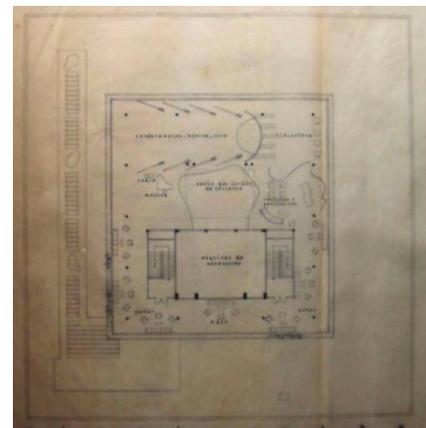


Figura 99. Coronamiento. Versión 1. Planta Alta.

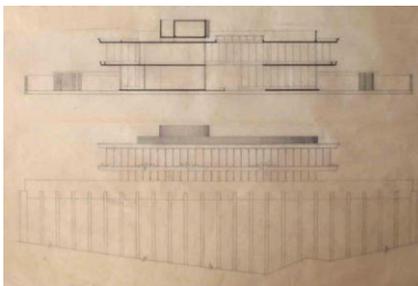


Figura 100. Coronamiento. Versión 1. Corte y Fachada.

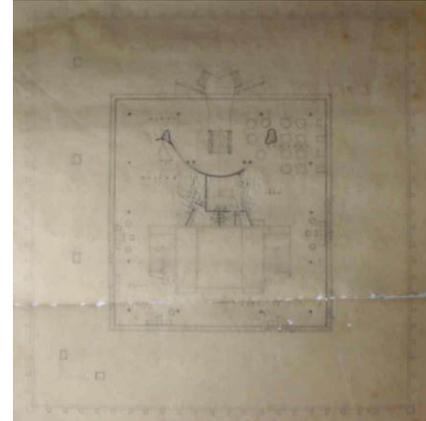


Figura 101. Coronamiento. Versión 2. Planta Baja.

como un lugar de expansión para los funcionarios con acceso a una terraza jardín ubicada a cincuenta metros de altura. Existen varios esbozos a lápiz de este remate de dos niveles que deja un espacio libre pensado como un jardín en altura a la manera de los previstos para el Rockefeller Center y diseñado con formas curvas y libres a la manera de los realizados por Burle Marx en las azoteas de los volúmenes del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro cinco años antes⁷⁹ (Figuras 98 a 101 inclusive).

Con respecto a la distribución en vertical, todas las plantas tienen la misma altura libre de 4,00 metros con otros 42 centímetros para albergar las vigas y elementos del acondicionamiento ambiental.

De acuerdo con lo anteriormente señalado, el corte del edificio presenta una distribución uniforme de los entrepisos. Sólo se producen distorsiones en el sector correspondiente a planta baja y entrepiso y en el último nivel correspondiente a las jerarquías de la empresa de acuerdo con una premisa exigida programáticamente. A este respecto, en la Memoria descriptiva se lee justamente que "el último piso destinado al Directorio, fue ubicado allí no sólo desde el punto de vista funcional, sino también simbólicamente como expresión del organismo director de la Institución."⁸⁰ La distribución en altura ya no es neutra, sino que se realiza según una estratificación jerárquica que prioriza los niveles de acceso de público (Planta Baja y Entrepiso) y el nivel donde se ubican las autoridades (Piso 9) definiendo una especie de sándwich que encierra los siete niveles de plantas tipo.

La concepción general del edificio permite dar respuesta también a algunas premisas típicamente modernas

⁷⁹ En realidad ese espacio de ocio para los funcionarios nunca se realizó y se ubicaron allí más espacios de oficina. Tampoco se concretó nunca la idea de la azotea jardín.

⁸⁰ Extraído de "La UTE marcha hacia destinos de progreso" en Revista Arquitectura N°217 (Mayo 1947).

según la importancia que adquieren los criterios higienistas en la concepción de los locales de trabajo en cuanto a que todos deben estar en contacto con el exterior evitándose cualquier tipo de pozo de aire y luz. De esta manera, "los ocupantes disfrutarán de un ambiente ideal para el desempeño de sus funciones: locales con un clima perfecto por medio del aire acondicionado, insonoros, por medio de revestimientos acústicos, máxima iluminación natural, graduable, etc."⁸¹

Los materiales de terminaciones y la ambientación interior como signos de identidad

Además de las motivaciones funcionales a las que el propio Fresnedo alude, en los escasos documentos existentes, para justificar sus decisiones de diseño, debe observarse el cuidado particular en aspectos que hacen a las terminaciones del edificio y a la imagen de monumento que debe transmitir a toda la comunidad dentro de los objetivos planteados.

En primer lugar es de destacar el uso de materiales nobles como el mármol y maderas de diferentes colores, todos de origen nacional. En este sentido, el primer impacto visual que recibe el visitante es al llegar al acceso principal y observar el fuerte marco de granito negro recortado en la fachada⁸² (Figuras 102 y 103). Fresnedo completa el componente de acceso con una escalera revestida con el mismo granito negro obteniendo un efecto de gran vigor y solemnidad.

Es interesante el revestimiento de mármol negro de los halles de ascensores (Figura 104) así como la secuencia de

⁸¹ Extraído de "La UTE marcha hacia destinos de progreso" en Revista *Arquitectura* N°217 (Mayo 1947).

⁸² Esta solución recuerda marcos similares de acceso a rascacielos neoyorkinos como el del edificio Chrysler (Van Allen, 1927-1930)

detalles como las barandas metálicas de las escaleras también de mármol que recorren los diferentes pisos (Figura 105).

Más allá del empleo de materiales nobles debe señalarse la presencia de aportes artísticos que se incorporan a la arquitectura dentro de esa concepción del edificio como obra colectiva en la que colaboran artistas, artesanos y arquitectos siguiendo, de alguna manera, aquel ideal formulado por W. Gropius en el Manifiesto Fundacional del Bauhaus de 1919 y que en el Uruguay de los años 40 fuera compartido por varios arquitectos y artistas plásticos.

En el caso particular de la UTE se dio intervención a artistas nacionales cuyas obras se ubican en las plantas de mayor jerarquía del edificio: la Planta Baja y el noveno piso donde se ubica el Directorio y el Salón de Actos.

En efecto, el diseño de la puerta del Salón de Actos se había encargado al escultor Pablo Serrano⁸³ pero, el trabajo artístico que más llama la atención al público es, sin lugar a dudas, el gran mural realizado en la Planta Baja por Eduardo Yepes⁸⁴ (Figuras 106 a 108 inclusive).

En un artículo periodístico, el artista plástico Eduardo Vernazza describe de la siguiente manera los aciertos de Yepes en la composición del mural:

"Tuvo en cuenta la superficie frontal de 27 metros y la disposición de cuatro columnas que dividen el panorama total, a una distancia de 6 metros entre ellas y aproximadamente 1 metro del cuerpo arquitectónico a decorar. El artista entonces buscó la composición de elementos pictóricos en base a piedras

⁸³ Este portal se perdió en el incendio de 1993.

⁸⁴ Su culminación en el año 1968, después de casi 20 años de indecisiones, marchas y contramarchas constituyen un testimonio en el sentido que los discursos de los años 40' acerca de la eficiencia del Estado y su rol en la consolidación de una senda de progreso para todo el país estaban siendo cuestionados por la propia realidad.

DETALLES Y MATERIALES DE TERMINACIONES

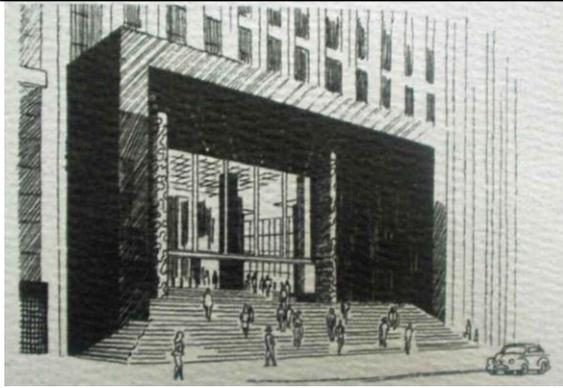


Figura 102. Portal de acceso con marco y escalinata de granito negro (dibujo de Pierre Fossey)



Figura 103. Detalle marco de acceso y fachada.



Figura 104. Hall de ascensores revestido de mármol



Figura 105. Detalle de baranda metálica y escalera de mármol.



Figura 107. Mural de amatistas. Sector central con escultura modelada en cemento y laminada con oro a la hoja.

Figura 106. Mural de amatistas de Eduardo Yepes.



Figura 108. Mural de amatistas. Detalle de las piedras de cuarzo del departamento de

amatistas, de acuerdo con su gama característica. La concepción de Yepes toma la idea de la energía eléctrica: como no podía ser de otra manera y forma ritmos convergentes, demostrando de tal manera el campo magnético. En la parte central, una escultura modelada en cemento y laminada con oro a la hoja, interpreta dos polos constituidos por dos profundos huecos de los cuales surge la expresión plástica de la descarga eléctrica.”⁸⁵

El impacto expresivo de este mural resulta de la rugosidad de los cuarzos en sus gamas de violetas y rosados donde la luz centellea en mil reflejos.

Los bocetos de la UTE

A pesar de la trascendencia de Román Fresnedo Siri en la historia de la arquitectura uruguaya, se conoce bastante poco acerca de su manera de encarar el proyecto. Sus colaboradores señalan que era un gran dibujante y que, como arquitecto formado en la doctrina Beaux-Arts, consideraba a la planta como punto de partida del proyecto.

El edificio de la UTE representa un caso particular ya que se conservan siete bocetos dibujados por Fresnedo y realizados a lápiz sobre papel color amarillo.

Son cuatro fachadas y tres perspectivas cónicas que no necesariamente se corresponden con alguna de las fachadas. De esas cuatro fachadas, tres de ellas presentan una numeración ordinal que estaría indicando la evolución en cuanto a las decisiones de diseño (la que no ha sido numerada es sin lugar la última dado que prácticamente es la que fue construida).

⁸⁵ VERNAZZA, E. (1970): “El gigantesco panel de la UTE”. Montevideo: *Diario El Día. Suplemento Dominical* 10 de mayo 1970.

Un aspecto importante a señalar es que estos bocetos muestran diferencias conceptuales tan grandes que inducen a pensar que se trate de los planteos iniciales del proyecto, incluso anteriores a la propuesta urbana para "Arroyo Seco".

También se conservan dos comentarios escritos a máquina titulados "Estudio Plástico N°3" y "Estudio Plástico N°4" que, probablemente sean análisis críticos de los bocetos realizados por el propio arquitecto para ser presentados al directorio de la empresa, de manera de brindar elementos de juicio adicionales a ese órgano director para la toma de decisiones de proyecto.

De los bocetos y de los Estudios Plásticos se deduce que el arquitecto estuvo manejando dos partidos principales para la definición volumétrica: por un lado, el volumen único de tendencia vertical y, por otro, la división en basamento y prisma apaisado.

Se conservan dos perspectivas cónicas y una fachada del partido volumétrico conformado por prisma rectangular de nueve pisos sobre basamento de dos niveles. Este partido venía seguramente refrendado por el éxito obtenido por el proyecto realizado por el arquitecto Mauricio Cravotto para el Palacio Municipal (seleccionado luego de un laborioso proceso de Concurso internacional) que estaba en construcción desde 1936 ⁸⁶(Figura 112). Si bien en el caso de Cravotto el volumen que se asienta sobre el basamento es una torre, muestra las posibilidades y limitaciones de un partido arquitectónico que busca una imagen monumental pero sin romper totalmente con la escala humana y que, a tales efectos, introduce la escala intermedia del basamento.

En los planteos de Fresnedo para la UTE, ese basamento tiene dos niveles de altura y siempre se expresa al

⁸⁶ Sobre este proyecto ver MAURICIO CRAVOTTO. *Monografías ELARQA*. (1995) Montevideo: Editorial Dos Puntos.

exterior como una superficie vidriada continua donde sólo se destaca fuertemente la presencia del acceso.

En cuanto al volumen prismático superior, las perspectivas muestran dos opciones: en una adopta una disposición en T (Figura 110), mientras que en la otra genera un volumen unitario de base prácticamente cuadrada y proporciones colosales (Figura 111). En este segundo caso es claro que la fachada se plantea totalmente vidriada, mientras que en el primero se vislumbra la presencia de parasoles horizontales, a razón de tres por cada piso, que son totalmente evidentes en la fachada que lleva el título de Estudio N° 6.

No resulta claro si este Estudio N°6 se corresponde con el denominado Estudio Plástico N°3 donde Fresnedo señala que, en el prisma superior vidriado, "para evitar la incidencia directa del sol sobre los vidrios, se recurre al empleo de planos horizontales y verticales de hormigón que forman como un inmenso casetonado vertical" (FRESNEDO, R.: *Estudio Plástico N°3. Documento del IHA*). En efecto, Fresnedo era un dibujante de excelentes dotes y, si hubiera querido expresar un casetonado en la fachada seguramente lo habría hecho de una manera más explícita de lo que aparece en el Estudio N°6 donde las líneas horizontales son totalmente predominantes e incluso se proyectan por fuera del límite del volumen dando la idea de parasoles horizontales.

De todos modos interesa señalar que, de esta manera, pretende mejorar las condiciones térmicas del edificio, "como se ha podido constatar con soluciones similares en Europa, en E.E.U.U. y sobre todo en Río de Janeiro cuyo clima es en verano mucho más fuerte que el nuestro" (FRESNEDO, R.: *Op. Cit.*)

El arquitecto transita, entonces, por la senda de los cuestionamientos a la fachada acristalada total que había

LOS BOCETOS DE LA UTE DE FRESNEDO SIRI: TORRE CON BASAMENTO

Figura 109. Bloque con Basamento. Estudio N° 6: El prisma principal muestra la presencia de brise-soleils horizontales y verticales que establecen un módulo de tres ventanas por piso. El basamento es totalmente acristalado excepto en el acceso bordeado por dos paños que retoman el módulo de ventanas del prisma principal. Para dar mayor elegancia al basamento se proyecta una marquesina que lo proyecta más allá de sus límites.

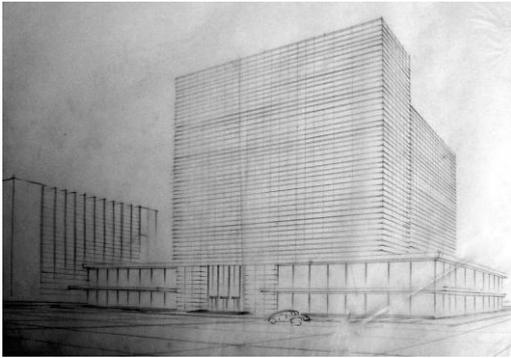
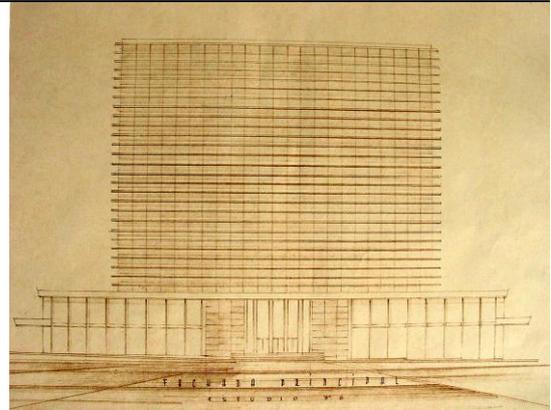


Figura 110. Perspectiva cónica del Estudio N° 6: En realidad el prisma superior son dos volúmenes que conforman una T y que parecen contar con parasoles en toda su altura. El basamento es rodeado en todo su contorno por una marquesina que sólo se interrumpe en el acceso.

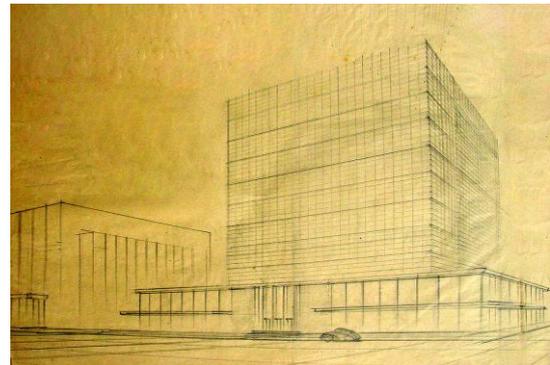


Figura 111. Perspectiva cónica sobre variante del Estudio N° 6: La T se transforma en un volumen único que se aproxima al cubo. Desparecen los brise-soleils horizontales y las ventanas se modulan siguiendo las alturas de los diferentes pisos.



Figura 112. Torre con Basamento Perspectiva del Proyecto para el Palacio Municipal (1er Premio Concurso 1929: Arquitecto Mauricio Cravotto. Ejecutado entre 1936 y 1962). (Foto extraída de "Mauricio Cravotto". Monografías ELARQA N° 2. Editorial Dos Puntos. Pág. 74)

sido planteada por Mies van der Rohe a comienzos de los años 20 dentro del clima de la euforia expresionista del cual participaba también Bruno Taut. Poco después, Le Corbusier le había dado un giro muy significativo al recurrir a ella como expresión de los rascacielos cruciformes del centro terciario de su Ciudad para Tres Millones de Habitantes de 1922. Es justo señalar que, al momento que Fresnedo proyecta la sede de la UTE (a comienzos de los años 40), Le Corbusier había concretado esta solución de fachada muy pocas veces. También es cierto que esas ocasiones habían sido suficientes para que el propio Le Corbusier se diera cuenta de las dificultades del "pan de verre" desde el punto de vista técnico y del confort ambiental. A tal punto fue así que el propio arquitecto francés estudió los paliativos a los efectos de la radiación e incorporó el concepto de parasol (brise-soleil) que planteó en sus viviendas para Argel de 1933, incorporó a la Cité du Refuge de París (cuando la fachada al sur de vidrios herméticos se demostró intolerable durante el verano) y adoptó en la fachada norte del Ministerio de Educación y Sanidad de Río de Janeiro (al cual seguramente se refiere el arquitecto uruguayo cuando habla de edificios en esa ciudad en el Estudio Técnico N°3).

Con los planos horizontales y verticales de los parasoles Fresnedo sostiene que "el partido adoptado consigue, por el empleo de un ritmo sostenido, una escala y una grandiosidad mucho mayores que las de la solución N°2" (que no se conserva pero que, de acuerdo con lo que había señalado un poco antes, era un partido de "dominantes verticales").

En la búsqueda de esa grandiosidad, uno de los recursos expresivos utilizados por Fresnedo es el énfasis en el acceso que se destaca en la piel vidriada del

basamento como un componente unitario que recuerda los Propileos de la Antigüedad clásica reformulados por el Neoclasicismo prusiano a comienzos del siglo XIX y en la tercera década del siglo XX por alguna vertiente clasicizante de la arquitectura italiana como la generada por el arquitecto M. Piacentini en la Universidad de Roma, (referente ya citado en el caso del componente esquina de la Facultad de Arquitectura). También el deseo de grandiosidad está detrás de los problemas que Fresnedo ve en este partido que supone la división volumétrica. A su juicio, dichos problemas son los siguientes:

“1º) la fragmentación del bloque principal, que al no ser entero pierde la unidad y grandeza que presenta la solución N°2, y 2º) la fragmentación del principal en dos niveles, que le quitan monumentalidad a este piso. Si bien es cierto que la galería de exposición se prevee (sic) la división de altura en dos niveles por ser excesiva la altura (sic) para esta galería, esta solución a dos niveles puede resolverse con otros medios funcionales y estéticos.”⁸⁷

Los restantes bocetos que se conservan son dos fachadas y dos perspectivas cónicas donde ya el partido es el del volumen único.

En una de las fachadas muestra un tratamiento uniforme en toda la altura en base a ladrillo de vidrio (Figura 113). Si bien se refiere a un planteo originado en la división en basamento y fuste, en el Estudio Plástico N°4 Fresnedo señala que, “exteriormente la planta principal puede adoptar cualquiera de las soluciones adoptada (sic) anteriormente; en cuanto al gran block del edificio, éste está totalmente envuelto en ladrillos de vidrio”.

El ladrillo de vidrio surge a partir de una justificación funcional en la medida que asegura una

⁸⁷ FRESNEDO, R.: *Estudio Plástico N°3* Documento del IHA

iluminación natural pareja para todo el edificio⁸⁸. Este material había sido utilizado también por los arquitectos de la vanguardia, desde Bruno Taut en su Pabellón del Vidrio (Colonia, 1914) hasta Le Corbusier en su Maison Clarté (Ginebra, 1930-32) y por Pierre Charreau en la famosa Maison de Verre (París, 1931). Sin embargo, desde el punto de vista del acondicionamiento térmico, no resuelve el problema de la incidencia de las radiaciones solares. Es así que señala lo siguiente:

“Esta solución se diferencia de la N°3 en que dicha solución (sic) resuelve parcialmente el problema térmico y no hace imprescindible el empleo del aire acondicionado, en tanto que la solución N°4 exige el empleo del aire acondicionado por ser el edificio totalmente hermético, solución ésta adoptada actualmente en muchos edificios de los E.E.U.U., tanto de escritorios como fábricas”.⁸⁹

Finalmente, en el Estudio Plástico N°4, Fresnedo defiende la fachada vidriada, no ya por razones funcionales sino por el efecto de la luz, introduciendo un discurso digno de los arquitectos expresionistas:

“Plásticamente, tanto la solución N°3 como la 4 son de una gran belleza, especialmente de noche, en que el edificio totalmente iluminado, ya sea por iluminación interior o exterior, presentaría un aspecto feérico.”

La otra versión de fachada que se conserva presenta un tratamiento en base a estrías verticales que será el que adopte finalmente.

Es de hacer notar que, tanto en la fachada tratada con ladrillos de vidrio como en la dominada por las estrías

⁸⁸ Fresnedo agrega algunos datos técnicos interesantes: “Estos pueden elegirse de acuerdo a cada una de las orientaciones, para obtener una iluminación difusa y permanentemente constante (los coeficientes de iluminación y absorción varían desde un 30% a un 85%; y los coeficientes térmicos dan una pérdida que oscila entre el 4% y el 7%.” (FRESNEDO, R.: *Estudio Plástico N° 3*. Documento del IHA)

⁸⁹ FRESNEDO, R.: Op. Cit.

LOS BOCETOS DE LA UTE DE FRESNEDO SIRI: TORRE EXENTA

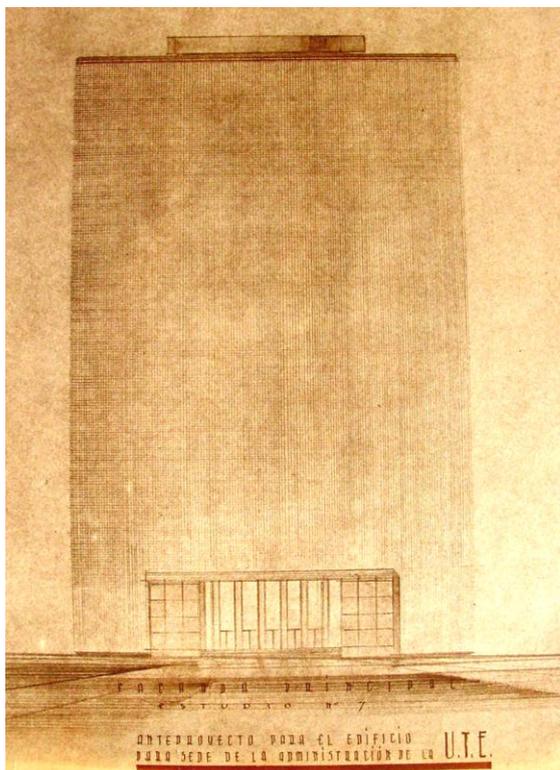


Figura 113. Estudio N° 7: Planteo monovolumétrico

Se trata de un prisma único cuyas caras se revisten de ladrillo de vidrio de modo de poner de manifiesto la escala monumental del conjunto. Sólo el acceso recibe un tratamiento diferencial a modo de estilizados propileos según el modelo del neoclasicismo prusiano.

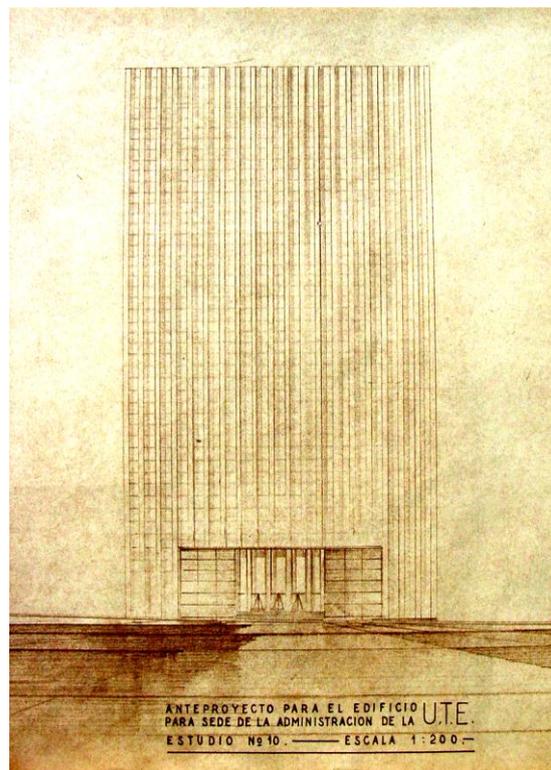


Figura 114. Estudio N° 10: Planteo monovolumétrico

Aparecen las estrías verticales del proyecto final mientras que se mantiene el énfasis en el acceso mediante la incorporación de un componente claramente inspirado en el uso de los propileos que hicieron los arquitectos prusianos de comienzos del siglo XIX.

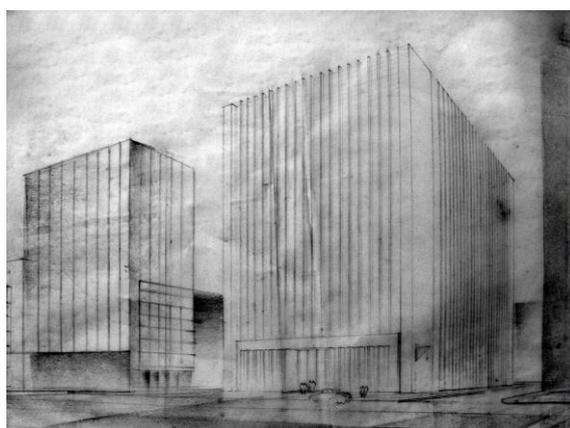


Figura 115. El volumen único va perdiendo esbeltez para adquirir proporciones más próximas a las del edificio construido. Las estrías se interrumpen en las fachadas laterales por la presencia de planos de encuadre. El énfasis en el acceso se da por una marquetería

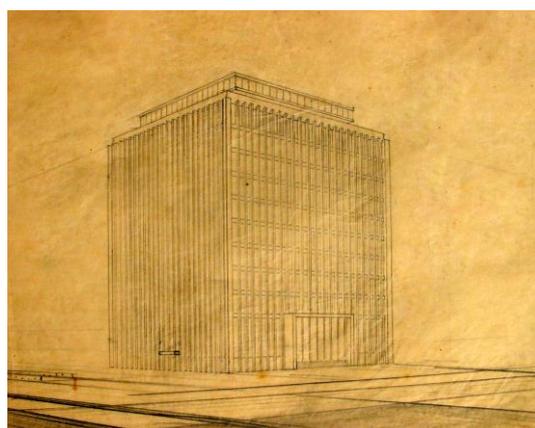


Figura 116. : El volumen único ya ha adquirido las proporciones finales. Las estrías rodean todo el volumen y el énfasis del acceso se da a través de un marco que también contiene una escalinata.

verticales (Figura 114), se destaca nuevamente el acceso mediante la superposición de un componente conformado otra vez por columnas y macizos laterales a la manera de propileos. Este componente, adosado a la superficie homogénea y abstracta que oficia de fondo adquiere un gran protagonismo debido a la ausencia de una modulación intermedia que articule su presencia con respecto al plano de la fachada tratado uniformemente en toda su altura.

El proyectista había señalado que la fachada con dominantes verticales de la solución N°2 (que no se conserva) presentaba "el inconveniente de una disminución de la cantidad de luz que reciben las oficinas, y de la incidencia directa del sol sobre los vidrios" (FRESNEDO, R.: Estudio Plástico N°3). Sin embargo las otras dos perspectivas que se conservan toman el recurso de las estrías verticales (Figuras 115 y 116) y éstas constituirán la base expresiva que adopte el arquitecto en el proyecto final.

Del Art Déco a la abstracción

La dominante vertical era también el recurso expresivo más frecuente entre los rascacielos en los Estados Unidos, siguiendo el modelo del Daily News de R. Hood, basada en bandas de ventanas y antepechos revestidos de materiales oscuros que se alternan con bandas también verticales de apariencia maciza y color más claro (Figura 117) Esta imagen, retomada en el Rockefeller Center (Figura 118) asumía la inevitabilidad de la gran escala y buscaba acentuar el efecto verticalista constituyéndose en una versión siglo XX de los impulsos verticales del gótico, pero no ya como manera de acercarse al cielo como destino

LA IMAGEN DE LA SEDE DE LA UTE. DEL ART- DÉCO A LA ABSTRACCIÓN



Figura 117. . HOOD, R.: Edificio Daily News (Nueva York, 1931)



Figura 118.. HOOD, R y otros: Rascacielos del Rockefeller Center.



Figura 119. FRESNEDO, R.: Edificio UTE . Estrías y ventanas (Montevideo, 1946)



Figura 120. FRESNEDO, R.: Serialidad de los pilares.



Figura 121. FESNEDO, R. El acento en el acceso y en la columna de esquina.

trascendente, sino como manera de asombrar al hombre de negocios y buscar el mayor rédito empresarial.

Pero Fresnedo no toma la versión art-déco al pie de la letra sino que la presenta bajo una nueva óptica.

En primer lugar, se ensanchan las franjas de ventanas, los paños macizos se transforman en pilares en una proporción de 1: 4,5 con respecto a las franjas vidriadas de modo que se ven como verdaderas nervaduras que, desde lejos, parecen transmitir la elegancia del gótico (Figura 119).

En una lectura de proximidad ya es posible percibir el peso de las nervaduras como verdaderas columnas que presentan la peculiaridad de reducir su profundidad de 1,10m a 0,90m desde la base a su culminación emulando así el efecto de las columnas griegas. Esta profundidad tan pronunciada hace sentir la masa de la estructura perimetral de pilares que parece ahora reproducir la serialidad de los templos griegos (Figura 120).

En esta sucesión de pilares se producen algunos acentos que limitan la abstracta homogeneidad del conjunto. El más importante es el gran marco de acceso de granito negro con la escalinata del mismo material que constituye una síntesis afortunada de los componentes que, a la manera de propileos, había planteado en versiones anteriores. El otro acento es el que enfatiza los extremos de cada una de las cuatro fachadas mediante pilares de planta cuadrada de un metro de lado (Figura 121).

Estos acentos muestran cómo Fresnedo está permanentemente innovando y retomando recursos expresivos de fuentes diversas. Con el espaciamento de las columnas y la reducción dramática de los antepechos de las ventanas hasta marcar al exterior sólo el espesor de la losa de entepiso, obtiene una expresión de alzado que, con respecto a las fachadas art-déco de la misma época, supone

LA IMAGEN DE LA SEDE DE LA UTE. DEL ART-DÉCO A LA ABSTRACCIÓN

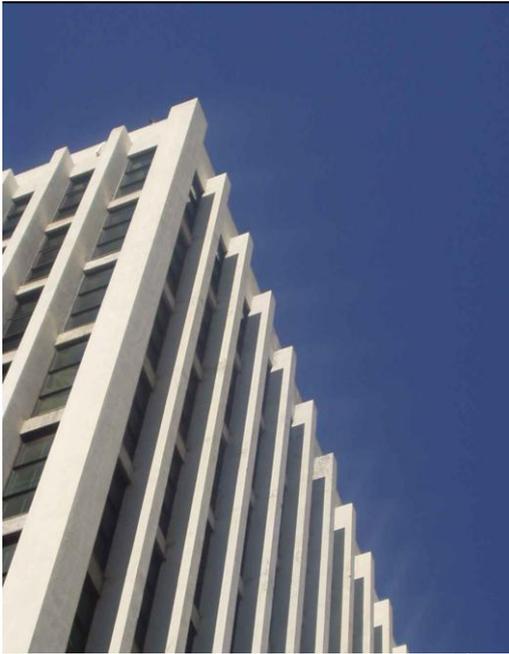


Figura 122. Los pilares recortan su sección rectangular contra el cielo.



Figura 123 y 124. Los pilares llegan hasta el pavimento en el edificio de UTE.

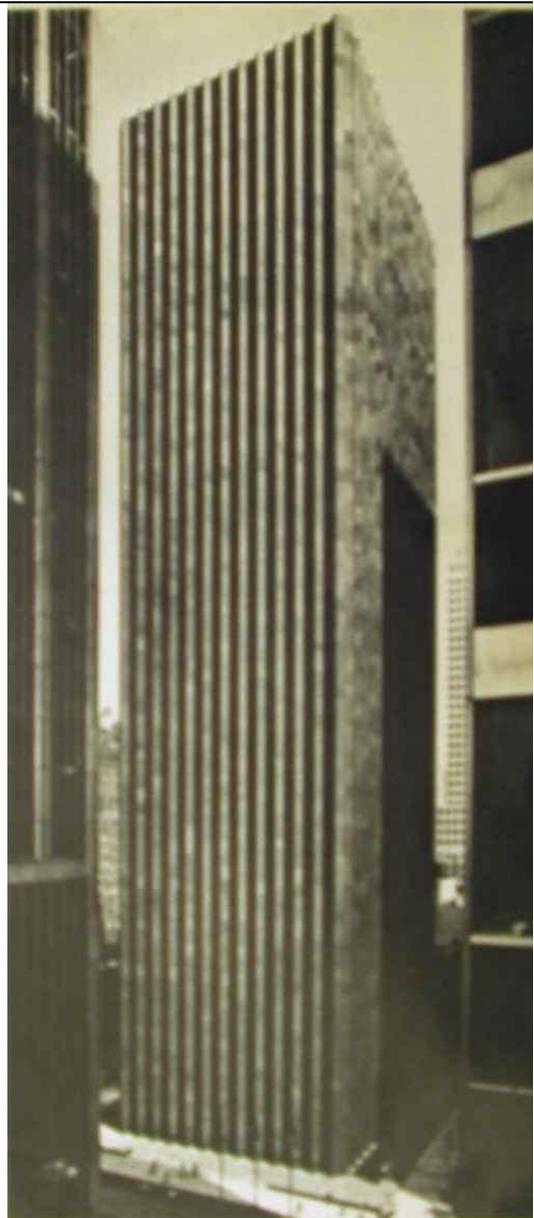


Figura 125. SAARINEN, E.: Edificios CBS (Nueva York, 1956-61)

Figura 126. SAARINEN, E.: Edificios CBS. Llegada de los pilares al pavimento sin intermediación alguna.



un paso significativo hacia una mayor abstracción y, en tal sentido, hacia una imagen más "moderna".

Cuando debe resolver el tema de la esquina hubiera sido dable esperar una consolidación de la filiación moderna del edificio mediante una solución consistente, por ejemplo, en el encuentro de dos vidrios, a la manera de Gropius en la sede del Bauhaus de Dessau. Sin embargo, opta por la solución opuesta, por enfatizar fuertemente las aristas del cubo y, por tratarse del modo de resolver el elemento esquinero de una serie de columnas, trae a la mente la manera como los arquitectos del Renacimiento resolvían las esquinas de los patios de sus palacios para evitar la debilidad perceptiva que surgiría de la presencia simplemente de una columna más de la serie.

El hecho de consolidar compositivamente las aristas verticales del volumen no lo obliga, sin embargo, a hacer otro tanto con las aristas horizontales. Por el contrario, en su parte inferior las columnas se apoyan directamente sobre la vereda y, en su parte superior no sólo no hay ningún tipo de cornisa sino que carecen de cualquier tipo de remate y es así que su sección rectangular se recorta contra el cielo, apoyada sobre una viga perimetral ubicada en el plano de las superficies vidriadas de las ventanas (Figura 122).

Esta manera de resolver el alzado del edificio en altura parece constituir un punto intermedio entre la versión art-déco de las franjas verticales y la versión racionalista lecorbusiana del "pan de verre" que, el año siguiente a la inauguración de la sede de la UTE, recibiría un espaldarazo importante con su adopción en el edificio de las Naciones Unidas en Nueva York (Harrison & Abramowitz, 1947-50). A partir de ese momento, las propuestas de Mies van der Rohe y del SOM van a desplazar de una vez por todas las versiones art-déco imponiendo la imagen totalmente

abstracta del rascacielos de oficinas con su fachada totalmente vidriada que, a partir de ahora se conocerá como "curtain wall".

No obstante, en la década del 50 algunos arquitectos van a continuar la búsqueda de imágenes alternativas y un profesional de importante trayectoria como Eero Saarinen, en su rascacielos para la CBS de 1956 propone un alzado que puede leerse en perfecta continuidad con el que Fresnedo había realizado para la UTE diez años antes. Saarinen proyectó un rascacielos de planta rectangular cuya fachada está definida por la alternancia entre fajas continuas de columnas y ventanas en una relación 1 a 1. En este caso las columnas también lucen exentas, pero son de sección triangular (Figura 125). Sin embargo, más allá de la escala del edificio, la alternancia de luces y sombras que se produce en la fachada no es demasiado diferente que la que se produce en el Palacio de la Luz (donde la relación entre columnas y ventanas es otra pero también las columnas son mucho más profundas). En este caso es notable la resolución de esquina que Saarinen también resuelve enfatizando la arista mediante la unión aditiva de las columnas que vienen de ambas fachadas.⁹⁰ Tal vez sería posible aplicar al Palacio de la Luz la afirmación que Saarinen realizó con respecto a su proyecto para la CBS:

"Creo que ahora he conseguido realmente un buen esquema para la CBS. El proyecto es la torre rectangular más simple y pura que se pueda imaginar...Su belleza consistirá, creo, en ser la afirmación más simple de un rascacielos en Nueva York". Por tanto, continuaba "cuando alguien mire este edificio, sabrá exactamente de lo que se

⁹⁰ Es necesario señalar que la sección triangular de las columnas permite a Saarinen enfatizar la esquina de una manera sumamente sutil.

trata. Es una estructura muy simple e inmediata" (al cliente, 31 de marzo de 1961).⁹¹

El CBS significa un paso más en el camino de búsqueda de diferentes variantes dentro de la expresión abstracta del rascacielos por el cual también transitó Fresnedo en la UTE.

El proyecto de Fresnedo mantiene, como se vio anteriormente en el caso de las columnas de esquina o el marco que enfatiza el acceso, algunos contactos con la historia. El rascacielos CBS, por el contrario, carece de un componente que enfatice el acceso que, además, se realiza directamente desde la vereda sin mediar ningún tipo de desnivel (Figura 126).

De la misma manera Fresnedo desea retener en el edificio algunos rasgos de identidad nacional para lo cual apela a la contribución de artistas nacionales que dejan su sello en aportes tan importantes como el mural de piedras semipreciosas de producción nacional. En cambio, interiormente, en el CBS sólo se admite el equipamiento aprobado por Florence Knoll.

De alguna manera tanto Fresnedo en los 40 como Saarinen en los 50 transitan el camino hacia una nueva expresión de las instituciones enmarcada en el denominado Estilo Internacional y sin cuestionar aspectos sustanciales de la arquitectura moderna.

⁹¹ Tomado de "Eero Saarinen on his Work". Yale University Press. Citado por JENCKS, CH & BAIRD, G. en "El Significado en Arquitectura" (1975) Madrid: H. Blume Ediciones Pág. 90 y sig.

CAPÍTULO 5

SANATORIO AMERICANO: LA HUMANIZACIÓN DEL PROGRAMA HOSPITALARIO

La proyectación de hospitales: ¿la función debe comandar a la forma?

Los edificios hospitalarios presentan algunas particularidades notables que, más que en otros casos, condicionan su proyectación. En efecto, la magnitud y complejidad del programa, con sus altísimos costos operativos, y la necesidad que todas y cada una de las actividades funcionales se realicen con total precisión (ya que de ello depende nada menos que la vida humana), transforman a este tipo de edificios en una especie de paradigma de la eficacia que podría dejar poco espacio para la creatividad del arquitecto.

En un interesante artículo, el arquitecto Nudelman saca a la luz este tema señalando que, desde el punto de vista del proyectista, podría plantearse una disyuntiva entre dos enfoques:

"El debate que propongo sería entre aquéllos que postulan el papel del arquitecto como demiurgo, coordinador supremo y director de orquesta en el limbo hiperfuncionalista de la arquitectura hospitalaria, por un lado. Y en el otro, los que reconocen en el arquitecto un depósito de contradicciones que, más allá del tema, deben resolverse en la arquitectura, y no para ella, desde afuera." ⁹²

El arquitecto Fresnedo Siri pertenece a ese segundo grupo que, "a pesar de las contradicciones, o gracias a

⁹² NUDELMAN, J.: "El Cuerpo Trastocado". Rev. ELARQA 14. Pág. 10 - 13.

ellas, hacen emerger la arquitectura".⁹³ Además, tuvo la oportunidad de poner en evidencia su enfoque eminentemente disciplinar varias veces, ya que el Sanatorio Americano fue la primera de una serie de realizaciones que concretó en programas hospitalarios. Entre 1951 y 1961 realizó en Montevideo la ampliación del Hospital Británico (100 camas), la remodelación del Hospital Saint-Bois y el Hospital Sanatorio en Colón (640 camas). En 1957 proyectó el Sanatorio Pedro II en San Pablo (Brasil) que fue inaugurado en 1961 y, finalmente, en 1974 concretó el edificio para el Hospital Militar.

Entre todas las realizaciones citadas y atendiendo a las cualidades estrictamente arquitectónicas, el Sanatorio Americano es, sin lugar a dudas, el que presenta mayor interés.

La desdramatización del programa hospitalario

El concepto de hospital que subyace en la proyectación del Sanatorio Americano muestra una actitud totalmente nueva con respecto a los conceptos que se habían manejado hasta ese momento para este tipo de edificio.

En efecto, los hospitales del siglo XIX⁹⁴ se conformaron siguiendo los esquemas de los edificios de reclusión - ya se trate de presidios o monasterios- con una distribución de habitaciones en torno a patios y un aislamiento muy marcado con respecto al exterior dado por un tratamiento de muros perimetrales que se mostraban como una barrera infranqueable. La idea era mostrar dos mundos diferentes: el mundo exterior de los sanos y el mundo interior de los enfermos a quienes debía aislarse para evitar contagios. Esta idea de aislamiento permaneció en

⁹³ NUDELMAN, J.: *Op. Cit.*

⁹⁴ Como el Hospital Maciel en la Ciudad Vieja de Montevideo

las primeras décadas del siglo XX pero modificó su respuesta arquitectónica cuando la construcción de los nuevos hospitales se comenzó a realizar en base a pabellones en el verde inspirados en ideas higienistas que enfatizaban el rol del sol y del contacto con el aire puro y la naturaleza para prevenir y para curar las enfermedades. Ahora los hospitales se construyen en las afueras de las ciudades y, de alguna manera, también esta disposición en pabellones permitía aislar los problemas de manera que, si estallaba un foco infeccioso en algún lugar, era posible prevenir a los pacientes de los demás pabellones de un contacto indeseable a través de la barrera sanitaria del aire y del verdor.⁹⁵ De todas maneras, esta modalidad constituye un paso importante en la superación del aislamiento anterior en la medida que el hospital ahora se concibe como una especie de "ciudad de la salud".

La arquitectura moderna propone el "monobloque vertical" basado en ideas de eficiencia y economía, como una verdadera "máquina de curar". Los arquitectos Benech y Sprechmann lo consideran como "referente hospitalario de la modernidad, destinado a imponer sus principios higienistas y superar definitivamente la lógica introvertida del modelo pabellonal"⁹⁶

⁹⁵ El hospital basado en pabellones aislados se consolida internacionalmente con la construcción del hospital de la Grange Blanche que, durante el gobierno de Édouard Herriot, Tony Garnier construye en la ciudad de Lyon hacia 1915. El principal exponente montevideano es el Hospital de Niños "Pereira Rossell".

⁹⁶ BENECH, H, SPRECHMANN, T. (1995): "*Hospitales: Complejidad o Anarquía*". Revista *ELARQA* 14. Los autores señalan algunas particularidades fundamentales del tipo: 1) Su complejidad acotada asimilable a una hotelería especializada. 2) La presencia dominante de las unidades de hospitalización, (alojamientos y áreas médicas de apoyo) resueltas por la repetición homogénea y uniforme de la misma planta. 3) La creciente tendencia a aumentar su tamaño por la búsqueda de economías de escala, dentro de los límites de una concepción hospitalaria acabada y completa. 4) La preocupación por perfeccionar su funcionalidad en los términos de una "máquina de curar" organizada a partir de rigurosos encadenamientos de actividades, a semejanza de la lógica secuencial propia de la producción industrial. Pág. 4-9. El Hospital de Clínicas del Arquitecto C. Surraco, constituye el principal ejemplo montevideano de esta manera de concebir el tema

La manera de enfocar el programa hospitalario en los años 40 acompaña el proceso de superación del paradigma de la máquina que se observa en la arquitectura y el urbanismo de la época. Sigfried Giedion, en su análisis tipológico-funcional de la arquitectura de los diez años que van entre 1937 y 1947 se refiere claramente a este aspecto:

“El proceso de humanización que se extiende a través de toda la arquitectura es también visible en los hospitales. La cuestión del tamaño y de la forma óptima que un hospital debería adoptar a los efectos de ayudar psicológicamente al enfermo al tiempo de satisfacer las exigencias de la organización médica es de alguna manera similar a la del tamaño y distribución de una ciudad para contemplar el bienestar de sus habitantes y las exigencias funcionales. Unidades pequeñas, centros médicos en edificios en altura, planta abierta, edificios de alturas variadas: son todas soluciones que están sufriendo un proceso de clarificación. Pero la tendencia general ya es clara: no más “fábricas” médicas.”⁹⁷

Sin lugar a dudas el Sanatorio Americano se inscribe perfectamente en esta última etapa y puede parangonarse con cualquiera de los proyectos de la misma época con los que Giedion ejemplifica sus conceptos.

Luego de un siglo se ha producido un cambio conceptual que, más que arquitectónico, es social en la medida que del aislamiento se pasa a la integración del programa hospitalario en la ciudad y el Sanatorio Americano se ubica en un predio entre medianeras y se integra a un sector residencial de la ciudad.

donde la racionalidad de la distribución funcional comanda el planteo a todos los niveles.

⁹⁷ GIEDION, S. (1951): *A Decade of New Architecture*. Zurich: Editions Girsberger. Pág. 183

La naturaleza como parte integrante del proyecto

El partido adoptado por Fresnedo muestra dos aspectos fundamentales que, desde el punto de vista conceptual aparecen ya en el paradigma moderno; sin embargo, la manera de concretarlos en el mundo de las formas muestra aspectos impensables quince años antes.

Por un lado, Fresnedo demuestra que aprendió la lección moderna en cuanto a la consideración del eje heliotérmico y dispuso las salas de internación hacia las "partes soleadas". Siguiendo el paradigma moderno-racionalista, un paralelepípedo con habitaciones para internación al frente y servicios de piso en la contrafachada habría sido la solución más funcional (en el sentido de la vanguardia moderno-ortodoxa) y económica.

Sin embargo, el arquitecto quiso establecer un contacto con la naturaleza que fuera más allá del aprovechamiento de los rayos solares y del oxígeno del aire con sentido terapéutico. Quiso propiciar una relación especial con el exterior desde los distintos pisos y, por lo tanto, concibió un partido más ambicioso desde el punto de vista espacial y vivencial y, quizás, menos racional (en el sentido ortodoxo del término) desde el punto de vista funcional.

Es así que agrega un cuerpo más (donde ubica los servicios de cada piso) bordeando la medianera Oeste en forma perpendicular al volumen de habitaciones de manera de lograr una conformación en L que define un espacio patio tratado como acogedor jardín en cuya delimitación juegan también un papel activo las medianeras vecinas.

Esta distribución permite que los pasillos del área de internación den al exterior y se comporten como un verdadero paseo con vistas al jardín.

El contacto con el verde juega un rol muy importante en la humanización del programa hospitalario y aproxima este Sanatorio Americano a la manera de enfrentar el problema que plantea F. Ll. Wright en su proyecto para Broadacre City:

“Los hospitales de Broadacre serían sanitarios y sanatorios al mismo tiempo. Varias clínicas iluminadas por el sol estarían conectadas mediante un afable jardín natural o artificial similar a un parque... En resumen, el énfasis en el nuevo hospital debería ponerse en la normalidad y no en la parafernalia de la anormalidad... ¿Por qué un hospital no es tan humano en su efecto práctico y estético como lo es en sus propósitos?”⁹⁸

Los conceptos expresados por Wright se hallan en perfecta concordancia con los señalados por Giedion en su análisis de los hospitales de la década 1937-47. Seguramente el maestro norteamericano no imaginaba resolver los sanatorios de su Broadacre City con edificios en altura pero lo que interesa destacar es la voluntad que Fresnedo comparte de superar el concepto de racionalidad que comandaba el enfoque “moderno-maquínista” por una especie de “supra-racionalidad” que incorpora deliberadamente factores psicológicos, intuitivos y subconscientes dentro de la ecuación de diseño.

En este nuevo enfoque, el diseño del espacio exterior ocupa un lugar importante con un trazado organicista que integra caminos peatonales serpenteantes que salen a buscar diferentes rincones del predio. La distribución de setos vegetales contra las medianeras muestra la preocupación por dominar la relación con las construcciones vecinas. Un estanque con una forma libre y la distribución más o menos

⁹⁸ WRIGHT, F. LL. (1945): *When Democracy Builds*. Chicago. University of Chicago Press. (Traducción A. de B.)

azarosa de árboles y arbustos completan un diseño sumamente dinámico de formas danzantes que parecen querer transmitir la alegría de vivir a quienes allí se encuentran y necesitan de un mensaje optimista⁹⁹ (Figura 127). Resulta interesante, además, observar la graficación detallista, muy próxima a la que realizaba Wright en sus Casas de la Pradera, donde el tratamiento de vegetales y senderos involucra absolutamente a todo el predio.

En esa composición, liberada totalmente de la tiranía del ángulo recto, ocupa un lugar importante el trazado libre y sinuoso del sendero que conduce al acceso, que se vuelca decisivamente sobre la medianera Este y atraviesa la planta baja de este sector principal del edificio, luego se introduce en el jardín posterior donde hace finalmente una curva en U para permitir la salida de los vehículos por el mismo camino que entraron (Figura 128).

El trazado curvo de esta senda vehicular-peatonal está comandado, entonces, por los requerimientos de un automóvil (o una ambulancia) que ingresa al sanatorio. Si bien puede llamar la atención que se trate de un sendero único y de trazado serpenteante para vehículos y peatones, este aspecto contribuye a acentuar el carácter doméstico y amigable que Fresnedo se esfuerza por otorgar al edificio.

Pero, además, el trazado de la senda interactúa con el cuerpo principal del edificio recortándolo estrictamente por los bordes de su propio trazado dando lugar a una serie de planos curvos que cumplirán un rol trascendente en la definición de su imagen.

El juego de formas libres del jardín, así como la propia conformación de un espacio patio, deben leerse como

⁹⁹ Lamentablemente el uso del edificio y la complejización de las funciones ha determinado que prácticamente este jardín haya desaparecido.

LA NATURALEZA COMO INTEGRANTE DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

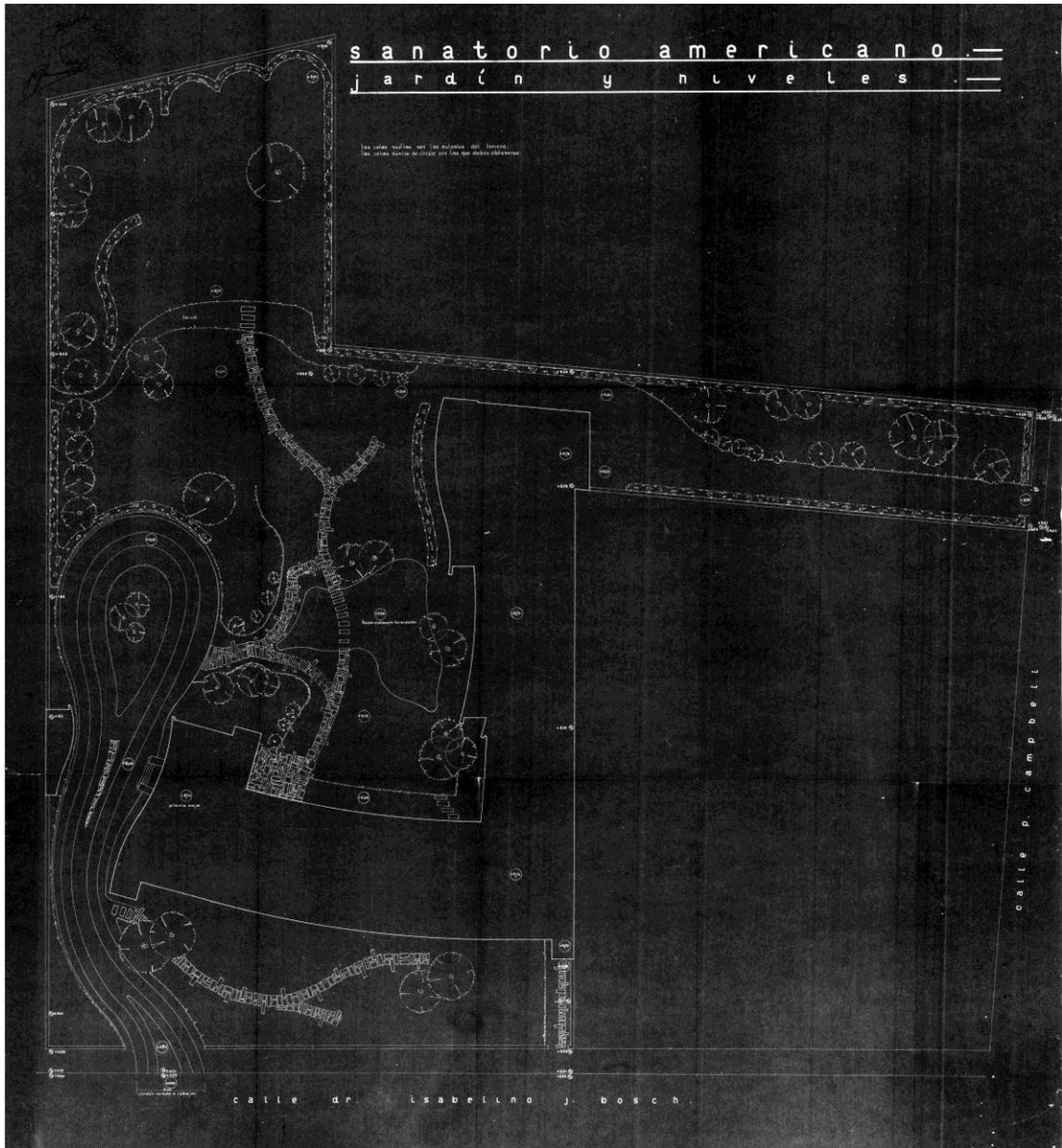


Figura 127. Planta del terreno y tratamiento de espacios exteriores

ANÁLISIS PLANIMETRICO



Figura 128. Planta baja

ANÁLISIS PLANIMETRICO

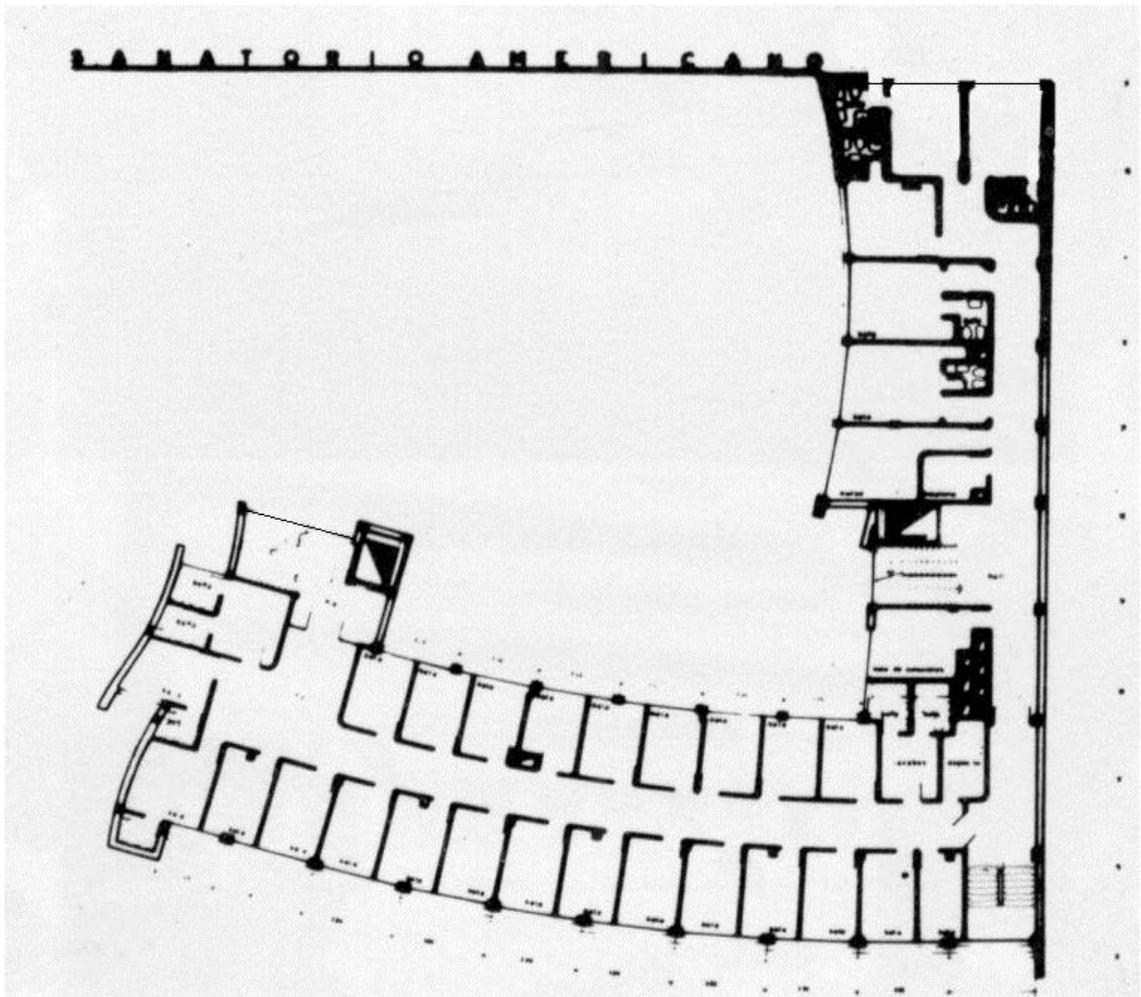


Figura 129. Planta primer piso

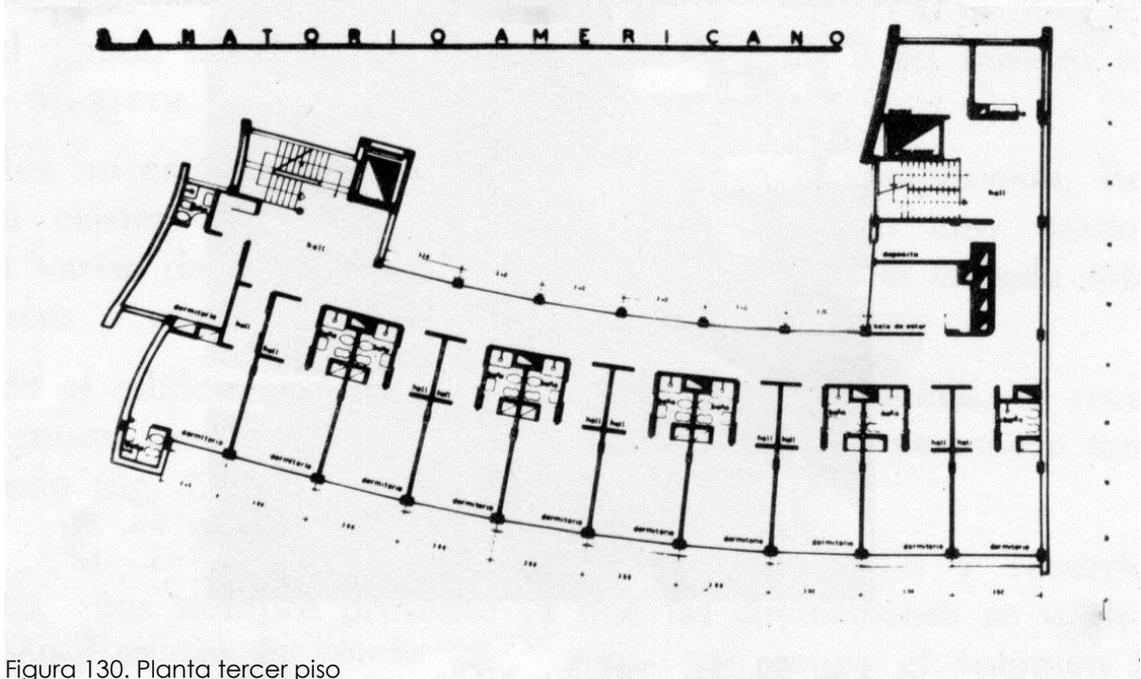


Figura 130. Planta tercer piso

ANÁLISIS PLANIMETRICO

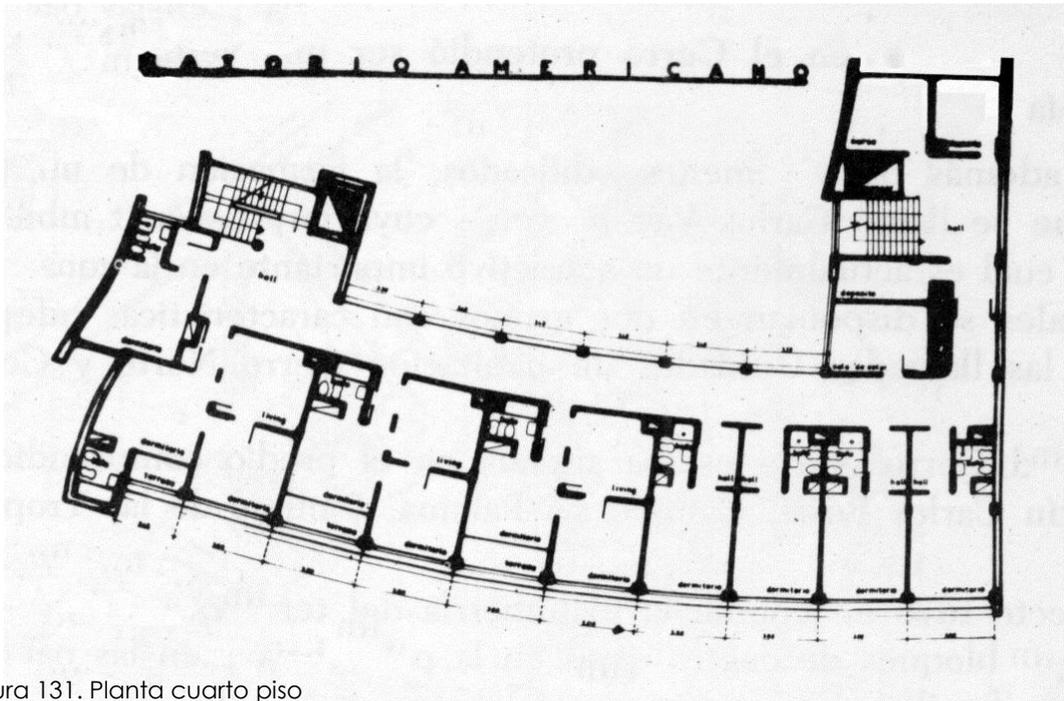


Figura 131. Planta cuarto piso

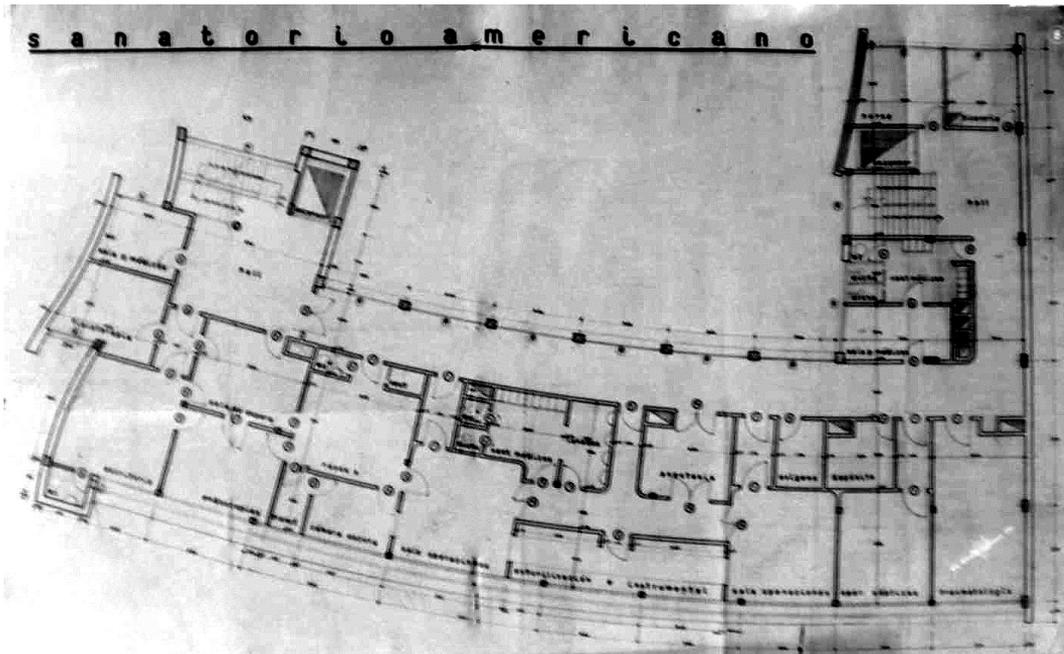


Figura 132. Planta quinto piso

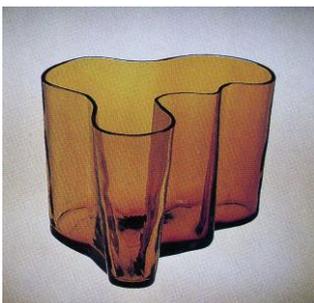


Figura 133. Aalto, A. Vaso de vidrio Karula-littala

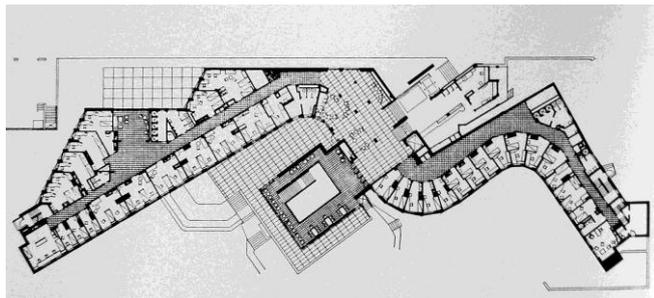


Figura 134. Aalto, A.: Baker House , Cambridge, Mass. 1946-1949

un aspecto de esa humanización de la arquitectura que Fresnedo está buscando.

Análisis planimétrico: la superación del "monobloque vertical" y la liberación acotada de las formas

Si el diseño del espacio exterior muestra una vitalidad humanista impensable en la retórica moderno-ortodoxa, la superación del "monobloque vertical" con su repetición de plantas iguales se opera claramente a nivel de la distribución interna de los diferentes pisos.

El ala norte es el área de acceso de público y de internación de pacientes y está ocupada principalmente por salas que se disponen de diferentes maneras en los diferentes niveles. La planta baja está destinada a locales administrativos y el primer piso es el único que se distribuye de modo que el corredor se ubica al centro y se organizan salas de menor área a ambos lados (Figura 129). Las plantas de los pisos 2 y 3 con habitaciones hacia el norte y circulación horizontal hacia el sur, hacia el jardín son las únicas iguales de todo el edificio (Figura 130). El cuarto piso muestra una distribución similar, pero hay tres habitaciones de mayor categoría, cada una de las cuales ocupa el área correspondiente a dos habitaciones de los pisos inferiores y está dotada, además, de una terraza propia (Figura 131). El piso quinto, destinado totalmente a servicios médicos especializados, se dispone siguiendo sus propios requerimientos (Figura 132).

Más adelante se analizará de qué manera esta distribución funcional se traduce en diferenciaciones expresivas a nivel de la fachada principal del edificio.

El ala que se adosa a la medianera Oeste está ocupada, en cada uno de los niveles, por áreas de servicios

médicos¹⁰⁰ y muestra un desarrollo escalonado de manera que logra su mayor extensión en la planta baja y va perdiendo área a medida que avanza en altura.

Cada una de las alas cuenta con una circulación vertical propia de manera que la del ala norte está destinada principalmente al público y la del ala interior al personal y a los servicios hospitalarios.

Esas circulaciones verticales son los únicos sectores de las plantas que se repiten en todos los niveles, mientras que el resto del área disponible parece adecuarse a las necesidades específicas de las actividades que tienen lugar en cada piso.

Fresnedo encara el proyecto de una manera unitaria y concibe formas apriorísticas que surgen con una gran libertad con las cuales resuelve la mecánica de funcionamiento del sanatorio, al mismo tiempo que atiende a la creación de un ambiente más amable para el enfermo, para sus acompañantes y también para quienes habitan el barrio residencial donde el sanatorio se implanta.

Sin lugar a dudas, son las decisiones formales las que se ponen por delante y, en este sentido, la manera de proyectar de Fresnedo parece similar a la de arquitectos que, como A. Aalto, intentan superar las restricciones impuestas por la vanguardia moderna enriqueciendo notablemente el repertorio de recursos expresivos.

Por supuesto que el manejo de formas más o menos libres y cambiantes de un nivel a otro trae aparejadas dificultades estructurales que, para Fresnedo, no significan una limitante. El arquitecto superpone a sus plantas una solución estructural que a veces se integra con dificultades al planteo general, a tal punto que, en varias oportunidades, los pilares sobresalen de los paramentos destacando una presencia, por momentos, indeseable. En

¹⁰⁰ Depósitos, tisanerías, sala de nurses, etc.

otras ocasiones, los pilares se disponen según su propia lógica imponiendo ciertos sacrificios a los locales donde se ubican. Estos inconvenientes que surgen sobre todo en la planta baja y en el último nivel no parecen inquietar al arquitecto para quien, obviamente, la estructura tiene exclusivamente un valor instrumental. Si bien no es posible lograr una total y completa coherencia con la albañilería, al menos los logros expresivos compensan con creces los perjuicios ocasionados que, por otra parte, son absolutamente tolerables.

Al observar el proyecto de su planta baja original (Figura 128) llama la atención la enorme riqueza de formas que despliega el arquitecto manteniendo los vínculos mínimos necesarios con la geometría del predio. En efecto, toda la composición se apoya en la medianera Oeste a la cual el edificio parece anclado. A partir de esta referencia las formas van desarrollándose con diversos grados de libertad como en un intento de liberarse de las eventuales restricciones impuestas por la azarosa geometría del predio.

Fresnedo comparte con el arquitecto finlandés esta manera de concebir el proyecto por la cual un determinado orden geométrico comienza a subvertirse progresivamente hasta alcanzar inusitados grados de libertad. Si en A. Aalto *"la arquitectura puede ceñir sus formas a las exigentes líneas urbanas y utilizar el resto del terreno para expandirse libremente"*¹⁰¹, en Fresnedo sucede algo similar en tanto la medianera Oeste como línea resultante del catastro es el amarre con la ciudad de una composición que luego se desarrolla libremente hacia el interior del predio.

¹⁰¹ CAPITEL, A. (1999): *Alvar Aalto. Proyecto y Método*. Madrid: Ediciones Akal. S.A. Pág. 43.

Muchas veces, en A. Aalto se observa un sector (generalmente ocupado por circulaciones y servicios) ordenados según la regla del ángulo recto, mientras que otro sector se libera completamente.¹⁰² En el Sanatorio Americano, el sector geoméricamente rígido corresponde a la circulación horizontal del ala interior y al módulo conformado por un local y la escalera que conforma la rótula de esta ala con el cuerpo curvo del edificio.

Los demás locales de esta ala interior mantienen tres de sus paramentos definidos según la geometría del ángulo recto, en tanto que el lado opuesto a la circulación se libera completamente y responde a la idea de generar un borde dinámico hacia el jardín. El local que se ubica en el extremo sur se libera de la ortogonalidad en dos de sus lados para realizar una contracurva convexa y culminar el edificio con un mayor grado de libertad.

Las diferentes plantas de esta ala interior muestran variantes en cuanto a la definición del borde hacia el jardín. Este borde curvo que, por momentos se interrumpe, por momentos realiza una curva cóncava y en otros se vuelve convexo es parte de una idea de conformación tridimensional que gobierna su definición. En los niveles inferiores, más allá de la placa que contiene el ascensor surge otra placa curva cóncava hacia el patio que también se despega de la anterior conformando un nuevo plano visual.

La medianera Oeste constituye también el amarre compositivo de donde surge la curvilínea ala Norte que sorprende, desde un primer momento, por dos aspectos interesantes. En primer lugar se destaca su disposición conformando una amplia curva convexa hacia la calle que va

¹⁰² Pueden citarse a este respecto obras de Aalto posteriores al Sanatorio Americano como por ejemplo las Bibliotecas de Seinajoki (Finlandia, 1963-65), Rovaniemi (Finlandia, 1963-68) y Mount Angel (Estados Unidos, 1965-70). Contemporáneo con el Sanatorio Americano podría citarse el proyecto del Centro Cívico de Avesta (Suecia) de 1944 y los Dormitorios par el MIT en Cambridge (Massachusetts) de 1946-49.

alejándose de la línea de límite predio y se interna en el terreno para culminar con un juego de planos en S casi en el límite con el predio vecino. Esta curva es, en realidad, un sector de circunferencia¹⁰³ cuya tangente, en el arranque, es perpendicular a la medianera Oeste demostrando una vez más su rol como ancla de toda la composición planimétrica.

La gran curva aparece como un gesto sumamente elocuente y, al mismo tiempo, compositivamente contenido por una serie de planos manejados con gran maestría que constituyen el segundo aspecto de interés de esta ala norte.

En efecto, estos planos que interceptan el volumen principal en su extremo Oeste, dan lugar a modificaciones en la conformación de las habitaciones que se ubican al final de la crujía. Adosado contra uno de esos planos se ubica también el sector de circulaciones verticales destinadas al público con una geometría ortogonal que se anexa a este sector curvo de las habitaciones que debería haber sido más largo para recibirlo sin perder parte de su elegancia.

La culminación de este sector curvo confirma nuevamente el alejamiento de Fresnedo con respecto a los paradigmas moderno-racionalistas y su aproximación a otras vertientes de la arquitectura que adoptan soluciones peculiares e inesperadas que contribuyen a enriquecer la respuesta arquitectónica.

La distribución si se quiere irracional de las habitaciones en el extremo de la crujía, así como el manejo de curvas sinuosas parecen acercar las búsquedas expresivas de Fresnedo, una vez más, a las de A. Aalto y, en particular, a las que el maestro finlandés estaba

¹⁰³ En los planos correspondientes se señala que el radio de la circunferencia es de 90 metros.

realizando en la misma época en particular en los Dormitorios del MIT (Cambridge, Mass. 1946-49) pero también en numerosas piezas de equipamiento¹⁰⁴ (Figuras 133 y 134).

Este juego de curvas con sus diferentes articulaciones en los distintos niveles define una lectura de la planta que ya permite presumir la enorme riqueza perceptiva que el arquitecto obtiene con los recursos que emplea.

Síntesis de expresionismo y organicismo: la imagen del Sanatorio Americano

La imagen expresionista del Sanatorio Americano muestra aspectos diferenciales entre su presencia hacia la calle y su respuesta al jardín interior.

Mientras que hacia la calle se presenta con una imagen vigorosa y unitaria producto del gesto elocuente que define la curva del ala norte (Figura 135), hacia el jardín muestra toda la riqueza compositiva de ambas alas (Figura 136). Mientras que hacia la calle propone una cierta diversidad de materiales y texturas que habilitan varias lecturas, (Figura 137), hacia el jardín el revoque intenta uniformizar el juego de formas variado del edificio (Figura 138).

Incluso podría decirse que, mirado desde el patio, el planteo en L aparece bajo un nuevo sesgo ya que el volumen principal curvo del ala Norte dobla literalmente en ángulo recto conjugando las ventanas de las salas de médicos en perfecta continuidad con las de la circulación horizontal de los diferentes niveles. Este tratamiento horizontal se interrumpe para dejar paso a la faja vertical

¹⁰⁴ Podría recordarse aquí el famoso plano curvo en diagonal que atraviesa el Pabellón finlandés de Nueva York (1937) o diversos diseños para objetos en vidrio. Pero, probablemente, el uso más extensivo de ese recurso formal se encuentre en el proyecto para el conjunto de viviendas no realizado en Pavia. (Italia, 1966-68)

correspondiente a la escalera (Figura 139). A partir de aquí se producen una serie de modulaciones en la medida que este sector del edificio comienza a descomponerse en gajos que se expresan como placas curvas separadas unas de otras que comienzan a desprenderse de su frágil articulación con el sector principal constituido por el ala norte (Figura 140).

Este juego de curvas tan particular y diferente de las utilizadas en el ala norte sin embargo tampoco es demasiado complejo y, en este sentido, nos recuerda las ideas expresadas por el Profesor A. Capitel con respecto a algunas soluciones de A. Aalto donde habla de una *"complejidad controlada"* como *"la búsqueda de un justo medio entre el esquematismo racionalista y la excesiva complejidad de arquitecturas como las del expresionismo u otras orgánicas y que, en gran parte, caracterizó la obra aaltiana."*¹⁰⁵

Al igual que en el caso de A. Aalto también Fresnedo trabaja con curvas para cuya definición alcanza con la planta donde se lee su trazado y con un corte transversal que indica hasta qué altura llega cada una de las curvas que, en todos los casos, son de directriz vertical.

En el ala norte el juego de curvas adquiere una configuración totalmente distinta y se define prácticamente por el contrapunto entre el gran volumen curvo que domina la composición y los sinuosos planos que cumplen el doble rol de permitir la culminación de ese mismo volumen y la ubicación del acceso principal al edificio.

Este tratamiento de la fachada principal del Sanatorio Americano, con su elegante curva enfatizada por franjas horizontales que alternan ventanas apaisadas alineadas con antepechos revocados y levemente sobresalientes e

¹⁰⁵ CAPITEL, A. (1999): "Alvar Aalto. Proyecto y Método". Madrid. Ediciones Akal S.A.

inclinados, remite inmediatamente a aquella manifestación atemperada del expresionismo alemán que encaró el arquitecto Eric Mendelsohn en diversos edificios de fines de los años 20.

Fresnedo parece haber analizado y comprendido la lección mendelsohniana conjugando en el mismo edificio el dinamismo horizontal de las franjas horizontales del edificio para las Tiendas Schocken de Stuttgart de 1927 (Figura 141) con la también elegante curva de la Columbushaus (Berlín, 1931) (Figura 142) y, sobre todo con la de las Tiendas Schocken de Chemnitz de 1928 (Figura 143) donde se da, al igual que en el Sanatorio Americano, simultáneamente la curva y el ordenamiento en franjas alternadas de antepechos y ventanas.

Sin embargo, Fresnedo se diferencia claramente de Mendelsohn en lo que hace a la definición compositiva de un elemento tan importante como es el que resuelve la culminación o el freno de ese impulso horizontal.

Refiriéndose a la solución mendelsohniana de las franjas horizontales en las Tiendas Schocken de Stuttgart, el historiador Howard Robertson escribió:

"...podemos hacer referencia a varios de los proyectos de Eric Mendelsohn en los cuales emplea un recurso favorito - y muy efectivo - que consiste en terminar la gran curva de una fachada horizontal por un repentino repliegue en uno de sus extremos, que la lleva a una detención vibrante sin la ayuda del recurso más crudo de embestirla contra otro elemento, tal como un paño vertical de pared o contra un pilón."¹⁰⁶

A primera vista ese recurso más crudo sería justamente la solución de Fresnedo. Sin embargo, el análisis del

¹⁰⁶ ROBERTSON, H. (1932): *Modern Architectural Design*. Londres. Pág. 179. Citado por WHITTICK, A. en *Eric Mendelsohn*. Nueva York: F. W. Dodge Corporation. Pág. 75

componente que permite frenar la curva de la fachada muestra una elaboración tan interesante como sutil. En efecto, el volumen ciego y revocado (que tal como se señaló más arriba es un plano replegado) empleado para recibir directamente el gran plano curvo sería demasiado débil para contenerlo por sí solo. Fresnedo evita engrosar más ese volumen y recurre a un segundo elemento, retirado hacia atrás que, a su vez, recibe una especie de tapa de ladrillo que en la fachada Norte se percibe sólo como un filete de color que da la terminación final a toda la composición. Es así que el componente de terminación resulta conformado por varios elementos verticales que offician de frenos sucesivos al dinamismo horizontal de la fachada.

Al mismo tiempo este componente de terminación actúa en conjunción con la cornisa enmarcando la composición general y creando el embrión de un orden monumental (Figuras 144). Por lo tanto, es posible obtener una doble lectura: la lectura monumental del conjunto y luego el efecto dinámico del paño de ventanas y antepechos (Figura 145).

Como sucede en los poderosos ejemplos de Mendelsohn, también Fresnedo diferencia el tratamiento de la planta baja y el del remate superior a nivel de la fachada. En los casos alemanes el destino de los edificios lleva a una mayor apertura del volumen sobre la calle a los efectos de facilitar, e incluso, estimular el ingreso de público. En cambio, Fresnedo no abre el volumen ya que el acceso se realiza por un extremo y por un plano perpendicular al de fachada. Más bien, intenta aproximarse a la idea de un basamento más macizo disminuyendo el tamaño de las ventanas radicalmente con su división en medios módulos a través de una sucesión de pilastras y un antepecho que pierde el vigor de los superiores y se mantiene en el plomo de las pilastras.

LAS FACHADAS DEL SANATORIO AMERICANO



Figura 135.. Fachada principal desde el Oeste (original)



Figura 136.. Fachada hacia el jardín (original)



Figura 137. Fachada principal desde el Este (actual)



Figura 139. Fachada posterior: Detalle del diestro con la continuidad de las ventanas anisadas.



Figura 138: Fachada al Jardín (actual)

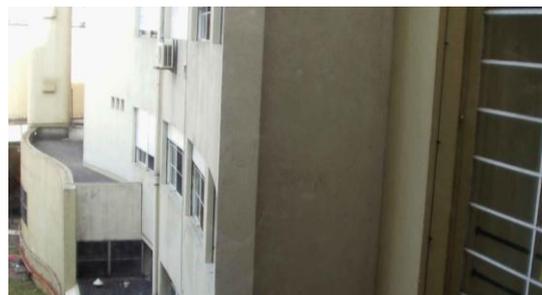


Figura 140. Fachada al jardín: Escorzo con detalle de placas curvas..

LAS FUENTES EXPRESIONISTAS DE LA FACHADA PRINCIPAL

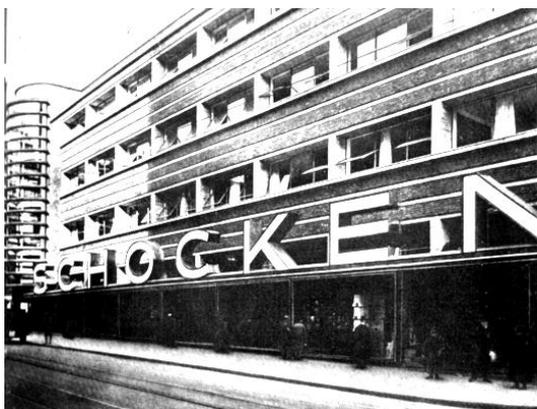


Figura 141. MENDELSON, E. Tiendas Schocken, Stuttgart, 1927

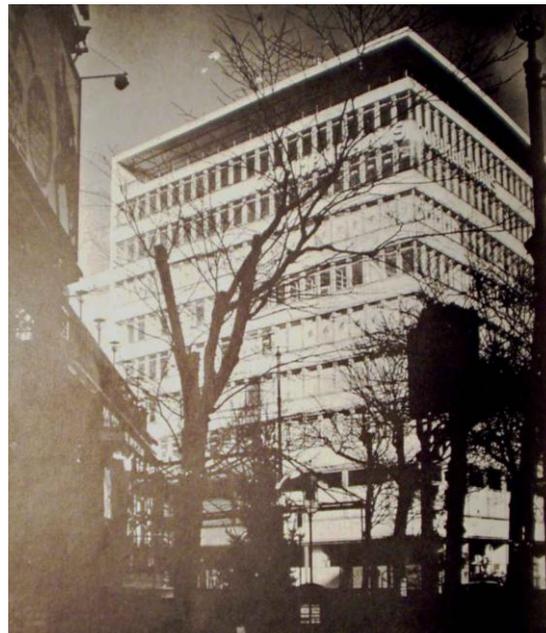


Figura 142. MENDELSON, E.: Columbushaus (Berlín, 1931)



Figura 143. MENDELSON, E.: Tiendas Schocken Chemnitz, 1928.



Figuras 144 y 145. El remate de la curva en el pilón y el esbozo de un orden monumental.

LAS CORNISAS DE LA MODERNIDAD



Figura 146. FRESNEDO, R.: Sanatorio Americano (Montevideo, 1946 – 49)



Figura 147. Detalle del nacimiento de la cornisa en el pilón.



Figura 148. SULLIVAN, L.: Edificio Guarantee (Buffalo, 1895).



Figura 149. SULLIVAN, L.: Tiendas Carson, Pirie & Scott (Chicago, 1899 – 1906)

EL MURAL EN LADRILLO DEL SANATORIO AMERICANO



Figura 150. Mural del Sanatorio desde el acceso. Visión escorzada.

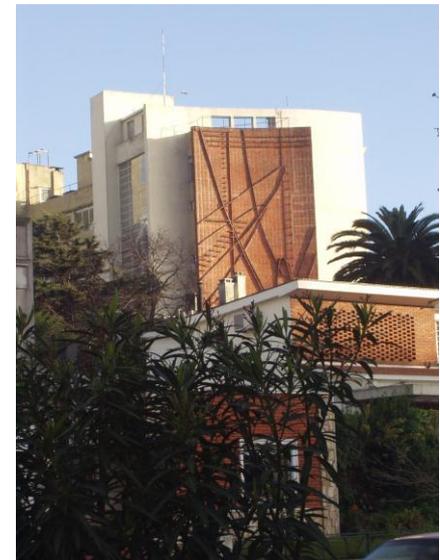


Figura 151. Mural del Sanatorio Americano visto desde avenida Dr. Luis P. Ponce.

El remate superior es mucho más potente y decidido. En primer lugar el tratamiento del último piso en base a un cerramiento uniforme de ladrillo de vidrio que recorre longitudinalmente la fachada casi de un extremo a otro genera una textura inesperada, casi a la manera de un ático de la era industrial. En segundo lugar, esta franja continua prelude la aparición de la cornisa, elemento compositivo de gran fuerza ya utilizado en el edificio de la Facultad de Arquitectura pero que presenta matices que diferencian sustancialmente ambos casos. En efecto, mientras que en la Facultad de Arquitectura es la cornisa maciza de la arquitectura clásica, aquí es la cornisa moderna, horadada, según la reinterpretación wrightiana (Figura 146 y 147).

Resulta asimismo interesante comparar la cornisa del Sanatorio Americano con la propuesta por Mendelsohn para la Columbushaus (Figura 142). Sería posible señalar que Fresnedo tomó del edificio berlinés la idea de una cornisa cuyo efecto se ve acentuado por el extenso plano vidriado transparente que Mendelsohn dispone en el último nivel logrando una profundidad inusitada de las sombras. Fresnedo no puede disponer vidrio transparente en todo el último piso debido a las actividades que se desarrollan en los locales que dan a la fachada, pero se las arregla para lograr un efecto peculiar: el ladrillo de vidrio no es transparente pero permite el brillo de la superficie ante la incidencia del sol del Norte dando una sensación extraña de inmaterialidad.

Por último, corresponde señalar que, para un arquitecto culto como Fresnedo, la presencia de esta cornisa así como la distribución tripartita del alzado del sector de habitaciones configuran un homenaje a Louis Sullivan, tanto al arquitecto del edificio Wainwright y del Warranty (Figura 148), como al de las Tiendas Carson, Pirie

& Scott (1899/ 1903-06) (Figura 149) donde el basamento sigue manifestándose como articulación entre el cuerpo principal y el suelo, el sector principal de ventanas manifiesta una dinámica horizontal (en lugar de vertical) y el ático se debilita, conformándose como remate del plano vertical de fachada en una cornisa más débil que arroja una línea de sombra sobre el plano vertical.

Integración de artes plásticas y arquitectura

Tal como se vio anteriormente, para evitar la contundencia que hubiera significado detener la tensión horizontal en forma súbita, Fresnedo dispone dos planos sucesivos: un plano curvo que se repliega para aparecer al exterior como un volumen y un segundo plano curvo retirado con respecto al plano de fachada y separado apenas un metro del primero.

Desde el exterior este segundo plano se observa como una pantalla que se despega del volumen principal. Contribuyen a transmitir esta sensación el tratamiento diferencial en ladrillo visto y el hecho de sobresalir con respecto al volumen definiendo así un tratamiento de placa tal como sucede con los planos curvos del ala interior.

Pero este plano adquiere una significación particular. Sin lugar a dudas es el remate de toda la composición y Fresnedo quiso enfatizarlo con la introducción de una nota de color a través del uso del material cerámico que, además, se enriquece con la incorporación de un mural en bajorrelieve realizado con el mismo material. Este mural es obra del mismo arquitecto Fresnedo y muestra esa voluntad de establecer vínculos estrechos entre las artes plásticas y la arquitectura que estuvo presente en todos los estilos históricos y que una parte de la arquitectura moderna dejó voluntariamente de lado.

Es cierto que la alianza de las tres artes mayores - arquitectura, escultura y pintura- era uno de los principios iniciales del Bauhaus de Gropius desde su fundación en 1919. Sin embargo, ese concepto propio de la vanguardia expresionista fue relativizándose con la propia evolución de la Escuela a medida que los afanes de standardización fueron opacando la influencia de los artistas expresionistas.

En el ámbito arquitectónico uruguayo, influenciado tanto por la vertiente corbusierana como por la del propio expresionismo (tanto en su fase holandesa como alemana) la interrelación entre las artes plásticas y la arquitectura tuvo importantes manifestaciones. Asimismo, debe reconocerse aquí la influencia decisiva de Joaquín Torres García quien en la lección 122 de su libro "Universalismo Constructivo" del año 1940 desarrolla el tema de la relación entre las artes plásticas y la arquitectura y señala que "el arquitecto debiera considerar la colaboración del artista como cosa imprescindible" y en un tono profético que recuerda el del Manifiesto Fundacional del Bauhaus de 1919 expresa que "plásticos y arquitectos, dando un fin a la actual anarquía, podrían darse las manos, en la labor de levantar una nueva América".

En otro párrafo se pregunta "dónde desarrollar la decoración sino en el muro" y esto es lo que hace Fresnedo en el testero del Sanatorio Americano y también en el mural del hall de entrada del edificio de la UTE tal como se vio en el capítulo anterior.

Lo que resulta particularmente interesante en el caso del testero del Sanatorio Americano es como Fresnedo prepara compositivamente el emplazamiento de la superficie sobre la que realizará su mural, separándola visualmente del volumen principal de manera de exponerla casi como si fuera el cuadro sobre su atril o bien con la independencia

con respecto a la masa edificada que generalmente se otorga a los carteles publicitarios.

Al mismo tiempo, resulta paradójica la escasa visualización del mural que mira a la medianera y que sólo es visible en un escorzo sumamente forzado desde el jardín del Sanatorio (Figura 150) o bien parcialmente desde la Av. Luis P. Ponce, sobre las viviendas de baja altura allí construidas (Figura 151).

Sin embargo, este aspecto, curioso en un primer momento, no hace más que poner de manifiesto la clara vocación urbana del edificio. Si bien el Sanatorio se ciñe a los límites que imponen sus medianeras, parece intentar sobrepasarlos y trascender como hito, por lo menos, a escala del barrio donde se encuentra.

El arquitecto reviste ese plano cóncavo con un diseño propio en bajorrelieve de ladrillo que se ofrece como un homenaje a la ciudad. Los motivos abstractos que conforman el mural seguramente habilitan este tipo de percepción parcial en la medida que no hay un tema a desarrollar sino una sucesión de líneas y figuras geométricas que son completadas visualmente por el espectador esté donde esté.

Un hito urbano de lecturas múltiples

Al igual que en el proyecto de la Facultad de Arquitectura el edificio se nutre de fuentes muy diversas que muestran a un arquitecto culto, sumamente actualizado en cuanto a lo que estaba sucediendo en la arquitectura internacional en la misma época. En el Sanatorio Americano las formas de la historia fueron reemplazadas por sugestivas formas asociativas que evocan memorias e imágenes inconscientes que remiten muchas veces a encumbrados ejemplos europeos o americanos pero que se conjugan en un objeto nuevo. Es posible observar una vez

más de qué manera Fresnedo adapta las ideas y recursos expresivos empleados por otros arquitectos y los armoniza transformándolos en elementos de su propio lenguaje arquitectónico.

CAPITULO 6

CONCLUSIÓN

Román Fresnedo Siri, un arquitecto uruguayo

Decía Goethe que para conocer bien el lenguaje propio no había nada mejor que aprender uno ajeno. Siguiendo un razonamiento similar, en el afán de interpretar la obra de Fresnedo se han analizado las filiaciones múltiples y diversas con la arquitectura de su época y también de otras épocas que contribuyeron a conformar su universo de formas y sus logros espaciales.

El propio arquitecto ha dejado pocas explicitaciones acerca de las motivaciones de su manera de hacer. En este aspecto no se diferencia demasiado de la mayoría de los arquitectos latinoamericanos que, con escasas excepciones (como Lucio Costa o Villagrán García) diseñan y construyen, pero no teorizan. A esto se agrega el hecho realmente curioso de la relativamente escasa atención que los medios de difusión de la arquitectura uruguaya brindaron a su obra.

Entonces, la base del análisis no puede radicar solamente en los objetos materiales creados por el arquitecto, sino también en imágenes y palabras que provienen de muy diversas fuentes y que guardan relaciones más o menos difusas con los primeros, pero que tienen la fuerza de aquello que nos trasmite un mensaje de enorme poder evocativo. De esas relaciones múltiples, a veces claras y poderosas, otras veces etéreas e indefinidas, surge la riqueza de la arquitectura de Fresnedo y la posibilidad de ubicarlo dentro del contexto internacional donde, sin lugar a dudas, le cabe un lugar de privilegio.

Más allá de sus éxitos internacionales, de los cuales probablemente el más significativo haya sido la obtención del Primer Premio en el Concurso internacional para la sede de la Organización Panamericana de la Salud en Washington D.C. en 1961¹⁰⁷, sus edificios institucionales de los años 40 ya deberían ser suficientes para ubicarlo al lado de aquellos arquitectos a quienes también les cupo un rol trascendente en el vuelco de la arquitectura moderna hacia versiones más libres desde el punto de vista formal y más comprometidas con las circunstancias particulares del problema a resolver.

Al igual que sucede en el caso de numerosos arquitectos de la periferia, Fresnedo no trata de imitar acríticamente ciertos modelos extranjeros, sino de realizar una síntesis inteligente, novedosa y desprejuiciada que parece surgir naturalmente de las condiciones particulares del sitio y de su interpretación de los requerimientos programáticos. En esa síntesis siempre es posible encontrar elementos de su propia inventiva y otros provenientes de realidades arquitectónicas de distintos tiempos y lugares.

En el contexto uruguayo, esta manera de proceder -no sólo en lo que refiere a la disciplina arquitectónica, sino en diferentes campos de actuación relacionados o no con la arquitectura- denota, según el historiador Gerardo Caetano, "una conciencia nacional de matriz fuertemente cosmopolita, identificada con valores e ideas universales que trascienden largamente las fronteras del país, en la que lo "interno" y lo "externo" no reconocen límites precisos".¹⁰⁸

De esta manera, es posible afirmar que "la identidad nacional se ha procesado históricamente en el Uruguay como fruto de una articulación muy peculiar entre el "afuera" y

¹⁰⁷ También obtuvo en 1951 el Primer Premio en el Concurso Internacional para la Villa Hípica e Hipódromo de Porto Alegre y realizó edificios en Brasilia, San Pablo y Lima.

¹⁰⁸ Op. Cit. Pág. 102

el "adentro", proyectada en un horizonte prospectivo de viabilidad posible"¹⁰⁹.

Desde ese punto de vista, Fresnedo Siri aparece sin lugar a dudas como un arquitecto uruguayo -tal como señalan Boronat y Risso en el estudio de su obra realizado en los años 80- y el análisis de las fuentes a las que recurre para sus proyectos y la manera como las reelabora se transforma también en un instrumento para profundizar en la propia identidad uruguaya.

A través de los tres edificios concretados en la década del 40, realiza su aporte a esas arquitecturas institucionales que "son una de las caras visibles del país" y su obra puede incluirse entre aquellas manifestaciones que, según los profesores Russi y García Miranda tienen "una doble relevancia: por una parte su voluntad de "hacer ciudad", pero también, y no menos importante, el generar imágenes que se apoyan en una multiplicidad de lenguajes pero que tienen una considerable capacidad de significado." Se trata entonces de manifestaciones, cuya "voluntad de representación de los valores de una modernidad, muchas veces vinculada con la eficiencia de la gestión, no vacila en recurrir a fuentes exógenas para reinterpretarlas a la luz de códigos locales y generar productos que crean una tradición en la arquitectura nacional."¹¹⁰

¹⁰⁹ CAETANO, G. (1992): *Identidad Uruguaya ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce.

¹¹⁰ GARCIA MIRANDA, R y RUSSI PODESTÁ, M (1997): "El orden y la aventura". En *Diez. Una Década de Arquitectura Universitaria*. Universidad de la República. Dirección General de Arquitectura.

La arquitectura de las instituciones y el camino de la liberación formal

Los tres edificios que concretó Fresnedo Siri en menos de una década supusieron una vigorosa puesta a punto en la representación de las instituciones a través de la arquitectura. No fue una tarea fácil para un arquitecto formado en una doctrina Beaux-Arts atemperada, pero imbuido al mismo tiempo de las ideas de la arquitectura moderna en la medida que ésta, desde el punto de vista programático, negaba la historia, negaba el recuerdo y, por lo tanto, negaba el monumento.¹¹¹

Sus objetivos, en cuanto a lograr una imagen adecuada al prestigio de las instituciones, no lo llevaron, como a Niemeyer, a intentar descubrir un universo formal inédito. Más bien, dentro de una mentalidad ecléctica, supo crear una nueva síntesis formal fruto de la paciente tarea de hurgar en la historia reciente y pasada de la arquitectura universal y de incorporar el resultado de esas búsquedas a formas y conceptos personales.

En ese camino su actuación se asocia a referentes arquitectónicos diversos pero que se vinculan estrechamente con el espíritu del problema a resolver. Cuando se enfrenta a la necesidad de encarar un edificio universitario las fuentes se hallan en la clasicidad grecorromana, origen de la cultura occidental. Cuando debe resolver la sede de una gran empresa se vuelca al paradigma del rascacielos norteamericano, símbolo de racionalidad y eficacia. Finalmente, al sentirse impelido a humanizar el programa hospitalario, explora aquellas vertientes alternativas de la arquitectura moderna que, como el expresionismo y el organicismo, habían intentado rescatar

¹¹¹ No debe olvidarse que la palabra "monumento" viene del latín "mentare" que significa "recordar".

la dimensión personal y sensible frente a la arremetida maquinista del abstraccionismo universalista.

A través de estas asociaciones, Fresnedo transita por caminos de acercamiento con el público tratando de superar el mutismo de la expresión abstracta de la vanguardia racionalista. Sin lugar a dudas, las múltiples referencias arquitectónicas e incluso el recurso a formas escultóricas de marcado carácter expresionista, amplían notablemente las posibilidades de comunicación de la arquitectura.

Su experimentación continua se asocia con la de arquitectos de la denominada Tercera Generación¹¹² como Eero Saarinen, cuya preocupación consiste básicamente en intentar una renovación de la arquitectura moderna sin romper con sus conceptos principales contribuyendo, de esta manera, a una ampliación del propio Estilo Internacional.

Asimismo, Fresnedo comparte con arquitectos como O. Niemeyer y A. Aalto el deseo de introducir en la arquitectura moderna nuevos valores ya presentes en la denominada "arquitectura orgánica" y que pueden resumirse en el adjetivo "humano".

En este sentido, es posible encontrar en Fresnedo un antecedente de ese "acuerdo entre arquitectura y humanidad" del que hablará Louis Kahn unos años después.¹¹³

Seguramente Fresnedo hubiera coincidido con L. Kahn en cuanto a cómo encarar el tema de las instituciones cuando sostenía que "es obligación del arquitecto... no sólo tomar el programa de la institución, sino intentar desarrollar

¹¹² Por haber nacido en 1904, Fresnedo entraría mejor con los arquitectos de la Segunda Generación, como Aalto, Terragni o el propio Niemeyer; sin embargo, dado que su formación se realizó tardíamente, su actuación podría asociarse con la de los arquitectos de la Tercera Generación nacidos hacia 1915, como el propio Eero Saarinen, nacido en 1910.

¹¹³ Kahn, "Architecture and Human Agreement" (conferencia, University of Virginia, 18 de abril de 1972). Citado en BROWNLEE, David B. & DE LONG, David G.: *Louis I. Kahn: En el reino de la arquitectura*. Pág. 180.

algo que la propia institución pueda darse cuenta que es válido.”¹¹⁴

Manteniéndose dentro de los parámetros de la modernidad, Fresnedo se acerca incluso a Louis Kahn en cuanto a esa percepción de las formas que las funciones parecen sugerir y a un instinto acerca de la manera como lo que llama “instituciones humanas” puede dar origen a formas físicas. Esa capacidad de L. Kahn de inventar formas a partir de percepciones programáticas parece constituir un rasgo común a arquitectos como F. Ll. Wright y A. Aalto con quienes su obra se asocia frecuentemente.

Como señala Martin Filler con respecto a L. Kahn, y más allá de las diferencias en cuanto a la grandilocuencia de los resultados o a la eficiencia en la comunicación de sus contenidos, las obras creadas por Fresnedo le aseguran un lugar entre aquéllos que creen que “el arquitecto es alguien que considera deseable que la monumentalidad contribuya a realzar las actividades públicas”¹¹⁵.

Sin pretender generar rupturas, acompasado con el siempre cambiante espíritu moderno y operando con los recursos de la arquitectura, Fresnedo Siri no sólo contribuye a jerarquizar las instituciones cuyas obras representan sino que, en tanto monumentos, ellas mismas se transforman en un aspecto dominante de la vida de toda la ciudad.

¹¹⁴ Kahn, citado en “On Phylosophical Horizons”, AIA Journal 33 (junio de 1969), Pág. 100.

¹¹⁵ FILLER, M. (1993): “El emperador de la luz. La obra de Kahn veinte años después”. En *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* N° 44. Pág. 25.

BIBLIOGRAFÍA

Autores uruguayos

- ARANA, M. Y GARABELLI, L. (1991): *Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-40*. Montevideo. Editorial Fundación de Cultura Universitaria.
- ARTUCIO, L. C. (1971): *Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.
- BORONAT, Y. & RISSO, M. (1984): *Román Fresnedo Siri. Un Arquitecto Uruguayo*. Montevideo. Dirección de Extensión Universitaria. División Publicaciones y Ediciones
- GARCÍA ESTEBAN, F.: "Obras del Arquitecto Román Fresnedo Siri". Revista *Arquitectura* N° 242. Noviembre 1967 Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- GARCIA MIRANDA, R. y RUSSI PODESTÁ, M. (1997): "El orden y la aventura". En *Diez. Una Década de Arquitectura Universitaria*. Universidad de la República. Dirección General de Arquitectura.
- LOUSTAU, C.: "Román Fresnedo Siri". Revista *Arquitectura* N° 248. 1980. Montevideo: Publicación de la sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- LUCCHINI, A. (1969): *Ideas y Formas en la Arquitectura Nacional*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.
- LUCCHINI, A.: "Arquitectura del Uruguay". En Revista *Arquitectura*. Octubre 1964. Número especial. Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- PAYSSÉ, M. (1968): *Mario Payssé 1937 - 1967*. Montevideo, Impresora Uruguaya Colombino S.A.
- TORRES GARCÍA, J.: *Universalismo Constructivo*.
- VERNAZZA, E.: "El gigantesco panel de la UTE". En Suplemento Dominical del diario "El Día" del 10 de mayo de 1970.
- Revista *ELARQA* 14 (1995). *Buena Salud: Arquitectura y Salubridad*. Montevideo. Editorial Dos Puntos.
- *Monografías ELARQA N°2* (1995) *Mauricio Cravotto*. Montevideo. Editorial Dos Puntos.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 90. Mayo 1925. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 99. Febrero 1926. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 104. Julio 1926. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 130. Setiembre 1928. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 203. 1940- 43. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *Arquitectura* N° 210. Marzo 1944. Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Revista *ARQUITECTURA* N° 217 Montevideo: Publicación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Documento del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura N° 1521 / f.23.

Autores extranjeros

- BAIRD, G : "La dimension amoureuse en architecture". En JENCKS, CH. & BAIRD, G. *El Significado Arquitectura* (1975). Madrid: H. Blume Ediciones.
- BANHAM, R. (1977): *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Primera edición inglesa: 1960)
- CAPITEL, A. (1999): *Alvar Aalto*. Madrid. Ediciones Akal S.A.
- CURTIS, W.) (1986): *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid-Barcelona: Hermann Blume. (Primera edición en inglés: 1982)
- DE FUSCO, R. (1981): *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- DE SOLÀ MORALES, I. (1998): *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (Primera Edición: 1995)
- FILLER, M. (1993): "El emperador de la luz. La obra de Kahn, veinte años después". *A&V Monografías de arquitectura y vivienda* N° 44.
- FRAMPTON, K. (1981): *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S.A.
- GIEDION, S. (1951): *A Decade of New Architecture*. Zurich: Editions Girsberger.
- HITCHCOCK, H-R: *Modern Architecture: romanticism and reintegration*. New York: Payson - Clarke, 1929.
- KOOLHAAS, R. (1994): *Delirious New York*. Rotterdam: 010 Publishers.
- MONTANER, J. M. (1993): *Después del Movimiento Moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A.
- MONTANER, J. M.: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1997)
- ROWE, C. (1999): *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*. Barcelona. Colección GG Reprints (1ª edición castellana, 1978)
- TAFURI, M. & DALCO, F. (1982) : *Arquitectura Contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Viscontea(Primera Edición en italiano: 1979)
- TAUT, B. (1919): "Stadtkrone". En *Bruno Taut. Escritos expresionistas*. Madrid: Editorial El Croquis (1997)
- THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK (1998): *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*. Nueva York: Department of Publications. The Museum of Modern Art.
- VAN ZANTEN, D. (1978): "Le Système des Beaux-Arts ». En *The Beaux-Arts. Architectural Design* Vol. 48. N° 11 - 12. 1978.
- WHITTICK, A. (1956): *Eric Mendelsohn*. Nueva York: F. W. Dodge Corporation.
- WRIGHT, F. Ll. (1945): *When Democracy Builds*. Chicago. University of Chicago Press.
- ZEVI, B. (1957): *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires. Ediciones Infinito.
- ZEVI, B. 1982): *Giuseppe Terragni*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A.

INDICE

CAPITULO 1	2
LAS DIFICULTADES DE LA ARQUITECTURA MODERNA PARA REPRESENTAR LAS INSTITUCIONES	2
La modalidad proyectual antimonumentalista de la arquitectura moderna	2
La inadecuación de la arquitectura moderna al gusto del público, la permanencia de las modalidades académicas y la Nueva Tradición en la representación de las instituciones	5
El camino hacia una arquitectura moderna de objetos simbólicos	8
CAPÍTULO 2	13
ROMÁN FRESNEDO SIRI	13
Los años de formación en la Facultad de Arquitectura de Monsieur Carré	13
La formación de una manera propia de proyectar	22
CAPÍTULO 3	27
LA FACULTAD DE ARQUITECTURA: UNA ACRÓPOLIS CULTURAL	27
El Concurso para la Facultad de Arquitectura	27
La composición planimétrica: de la composición por partes a la composición unitaria	31
Entre academicismo y organicismo	36
El espacio como experiencia vivencial	46
El espacio como experiencia vivencial	47
Clasicismo y modernidad en la búsqueda de la imagen institucional	54
CAPÍTULO 4	58
LA SEDE DE LA U.T.E.: HACIA UNA RACIONALIDAD TECNOCRÁTICA ...	58
El "Palacio de la Luz"	58
El arquitecto Fresnedo Siri y la UTE	61
La lección arquitectónica de Estados Unidos	62
El edificio de la UTE y la monumentalización del trabajo	68
Una interpretación personal de la planta libre	69
Los materiales de terminaciones y la ambientación interior como signos de identidad	76
Los bocetos de la UTE	79
Del Art Déco a la abstracción	87
CAPÍTULO 5	94
SANATORIO AMERICANO: LA HUMANIZACIÓN DEL PROGRAMA HOSPITALARIO	94
La proyectación de hospitales: ¿la función debe comandar a la forma?	94
La desdramatización del programa hospitalario	95
La naturaleza como parte integrante del proyecto	98
Análisis planimétrico: la superación del "monobloque vertical" y la liberación acotada de las formas	105

Síntesis de expresionismo y organicismo: la imagen del Sanatorio Americano	110
Integración de artes plásticas y arquitectura	118
Un hito urbano de lecturas múltiples	120
CAPITULO 6	122
CONCLUSIÓN.....	122
Román Fresnedo Siri, un arquitecto uruguayo	122
La arquitectura de las instituciones y el camino de la liberación formal	125
BIBLIOGRAFÍA	128
Autores uruguayos.....	128
Autores extranjeros.....	129
INDICE	130