

## Giro hacia la abstracción: exteriorización de la grilla estructural en el edificio en altura en Rosario en la década de 1950

Turn to Abstraction: Externalization of the Structural Grid in the High-rise Building in Rosario in the 1950s

**Claudio Solari**

Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario, Argentina

### Resumen

En la ciudad de Rosario, durante la década de 1950, el impulso del mercado inmobiliario bajo el régimen de propiedad horizontal propició la reformulación de las formas de proyecto y producción de edificios. En ciertos casos, la obra arquitectónica evidenció ensayos sobre sus medios específicos: la estructura se expuso y moduló como retícula, mientras que los cerramientos alternaron transparencias con planos de color. Estas exploraciones, asociadas a una anhelada racionalidad técnica y constructiva, pusieron en evidencia filiaciones formales y cruces entre la arquitectura y experiencias ligadas al arte concreto desde mediados de la década de 1940.

El objetivo de este trabajo es contribuir al estudio de las innovaciones tipológicas, formales y constructivas de este período, a partir del análisis de cinco edificios considerados clave: Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia, 1952-1954), La Segunda (Mariotti, Valenti y Molteni, 1955-1957), Amancay (Rassia y Cossio, 1958-1962), Mirador (Lange y Rébora, 1961-1966) y Copacabana (Pergomet y Kanter, 1961-1965). Su aporte fundamental radica en una rigurosa reelaboración de medios expresivos basados en variaciones de la grilla estructural. Lejos de ser proyectos aislados, estas obras constituyen manifestaciones de la efervescencia de un frente cultural orientado a reconducir a la modernidad a las disciplinas vinculadas al arte en la Argentina.

Palabras clave: propiedad horizontal, innovaciones formales, grilla estructural, actualización disciplinar

### Abstract

In the city of Rosario, during the 1950s, the growth of the real estate market under the condominium laws led to a reformulation of building design and production methods. In some cases, the architectural work demonstrated experimentation with its specific means: the structure was exposed and modulated as a grid, while the enclosures alternated between transparencies and planes of colour. These explorations, associated with a longed-for technical and constructive rationality, brought to light formal affiliations and intersections between architecture and experiences linked to concrete art from the mid-1940s onward.

The aim of this work is to contribute to the study of the typological, formal, and constructive innovations of this period, based on the analysis of five key buildings: Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen & Brebbia, 1952-1954), La Segunda (Mariotti, Valenti & Molteni, 1955-1957), Amancay (Rassia & Cossio, 1958-1962), Mirador (Lange & Rébora, 1961-1966) y Copacabana (Pergomet y Kanter, 1961-1965). Their fundamental contribution lies in a rigorous reworking of expressive means based on variations of the structural grid. Far from being isolated projects, these works constitute manifestations of the effervescence of a cultural movement oriented toward bringing modernity back to the disciplines linked to art in Argentina.

Keywords: condominium laws, formal innovations, structural grid, disciplinary shift

## Introducción

Entre 1929, año en el que se proyectó el Palacio Minetti (Gerbino, Schwarz y Bautista Durand, 1929-1931), y mediados de la década de 1960, algunos encargos singulares propiciaron experimentaciones formales rupturistas respecto de prácticas arquitectónicas que eran, en general, reacias a la innovación. En dicha clave, sobresalen un puñado de proyectos de casas de renta para el área central (Albertalli, 2007) y el divulgado racionalismo de Ermete De Lorenzi (Rigotti, 2007).

En la década de 1950, el impulso del mercado inmobiliario bajo el régimen de propiedad horizontal propició la reformulación de los modos de proyectar y producir edificios. Al prescindir de un comitente que demandara la identificación de su marca o sus logros personales, y al desmembrar la propiedad, el flamante régimen jurídico dispuso un nuevo escenario supeditado a las ecuaciones económicas y financieras de un mercado destinado a ofrecer unidades a un usuario, en general, desconocido. Esto constituyó un campo de experimentación para prácticas arquitectónicas que introdujeron innovaciones tipológicas y desarrollaron una serie de actualizaciones, tales como el abandono del "arte de la distribución" de matriz francesa en favor del diseño de planta compacta (Ballent, 2004).

En ciertos casos, la obra arquitectónica se tornó autónoma, anheló garantizar racionalidad técnica y constructiva y propició ensayos sobre sus medios específicos: la estructura se expuso, moduló y entendió como retícula y los cerramientos aspiraron a una transparencia ideal que alternó con planos de color. Estas exploraciones, fundadas en variaciones de la grilla estructural, dieron cuenta de filiaciones formales y cruces entre la arquitectura y experiencias ligadas al arte concreto, de absoluta actualidad en el debate internacional.

La autorreflexión disciplinar y el repliegue sobre sus medios específicos fueron rasgos propios del arte y la arquitectura modernos. En arquitectura, desde mediados del siglo XIX, ciertos planteamientos en clave formal en torno a la estructura fundaron líneas de pensamiento alternativas al clasicismo. Esta cuestión cobró peso en las teorías de Gottfried Semper, Karl Bötticher y Eugène Viollet-le-Duc.

Como señala Colin Rowe (1978), una primera aproximación a la distinción material y constructiva

de la estructura de sostén surgió con la invención del nudo estructural de William Le Baron Jenney. Este avance facilitó la continuidad del esqueleto de acero en los edificios comerciales del Loop de Chicago a finales del siglo XIX. En estos edificios de carácter utilitario, sobre la base de una circulación elemental y espacios bien iluminados, la retícula estructural no solo definió la forma, sino que estableció un andamiaje racionalizado que subordinó a las demás partes y propició la planta libre. Más que un programa arquitectónico, el sistema fue un instrumento lógico de la inversión inmobiliaria orientado a la economía de producción. Su difusión, impulsada originalmente por las acerías de la costa este, generó una paradoja: un sistema básico de ingeniería terminó por catalizar una vertiginosa actualización de la cultura arquitectónica. Para Rowe (1978), esta evolución alcanzó su máxima depuración en el proyecto de Mies van der Rohe para el campus del IIT (1940) y se condensó posteriormente en obras como los Promontory Apartments (1949) –donde el sistema se tradujo, excepcionalmente, al hormigón armado– y las torres de 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951).

Un significado distinto adquirió el sistema de sostén derivado del purismo formal de Le Corbusier. A inicios del siglo XX, mediante la invención del sistema Domino (1914-1915), el arquitecto concibió un "objeto-tipo" caracterizado por un lenguaje de pureza geométrica y superficies lisas. Este sistema, despojado de connotaciones representativas y ligado a la lógica industrial, redujo la obra a elementos organizados bajo una rigurosa sintaxis. A tal fin, Le Corbusier realizó dos movimientos: emancipó la estructura de la envolvente e innovó constructivamente. El uso del hormigón armado y del *roughcast* –acabado superficial que disuelve la textura material– permitió transfigurar la fachada en un "lienzo tensado" sin peso aparente (Rigotti, 2009). Asimismo, la autonomía de la trama estructural se vio reforzada por el retranqueo de los pilares, mientras que la implementación del entrepiso sin vigas facilitó la libre partición del espacio mediante tabiques totalmente independientes de los apoyos.

El objetivo de este trabajo<sup>1</sup> es contribuir al estudio de las innovaciones tipológicas, formales y constructivas registradas en la arquitectura, entre las décadas de 1950 y 1960, a partir del análisis de cinco edificios erigidos en la ciudad de Rosario,

considerados clave.<sup>2</sup> Galería César (1952-1954), de los arquitectos Bernardino Noguero, Carlos Rodríguez Nielsen y el ingeniero civil Carlos Brebbia; La Segunda Compañía de Seguros (1955-1957), de los arquitectos Silvio Mariotti, Juan C. Valenti y Alfredo Molteni; Amancay (1958-1962), de los arquitectos Rasia y Cossio; Mirador (1961-1966), de los arquitectos Carlos Lange y Luis Rébora; y Copacabana (1961-1965), de los ingenieros Antonio Pergomet y Orlando Kanter, con la colaboración de los arquitectos Mario F. Astegiano, Carlos Díaz y Raimondi. Estos edificios pusieron en evidencia el interés compartido por un grupo de arquitectos respecto de la estructura de sostén, entendida como grilla espacial.

Sin embargo, no se habría tratado de proyectos aislados, sino de manifestaciones de la efervescencia de un frente cultural promotor de operaciones destinadas a reconducir a la modernidad a las disciplinas vinculadas al arte en la Argentina. Dicho frente, como precisaron Liernur (2001, 2008), Alejandro Crispiani (1997, 2011) y Federico Deambrosis (2011), constituyó un fenómeno inédito, debido a la radicalidad de sus propuestas y a sus particulares modos de inserción en el medio.

Entre 1945 y 1947, entre otros, Enio Iommi, Gyula Kosice, Vincenzo Fontana, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, conformaron el núcleo teórico que dio lugar a la definición de cuatro líneas de acción en cierta medida divergentes y sostenidas en el tiempo, mediante la creación de la Asociación Arte Concreto-Invencción, liderada por Maldonado; la integración del grupo Madí, encabezado por Carmelo Ardén Quin; la conformación del movimiento Madimensor, conducido por Kosice y el Perceptismo, guiado por Raúl Lozza. En sintonía con el enfoque de la escuela de Ulm, para los concretistas, la técnica apareció subsumida y ordenada por una racionalidad que se mantuvo firme dentro de la autonomía del arte, con ausencia de cualquier marca de subjetividad, existencialismo o realismo: razón en lugar de emoción, invención en lugar de representatividad (Silvestri, 2004). El Arte Concreto procuró reglar la creación artística mediante la reducción de la experiencia estética a sus elementos esenciales y estrictamente constitutivos y apuntó al trabajo con las cualidades inmanentes de cada disciplina (Crispiani, 1997). Cualquier consideración en torno a la noción de belleza quedó restringida a la

expresión del método, lógica o proceso productivo y resultó una belleza técnica (Liernur, 2008).

Una decidida expansión de tales ideas hacia el campo de las disciplinas proyectuales tuvo como epicentro a la revista *nv nueva visión*, creada por Hlito, Maldonado y Carlos Méndez Mosquera en 1951, y a las editoriales Infinito, fundada por Méndez Mosquera en 1954, y Nueva Visión, creada por Jorge Grisetti en 1955. Estos medios introdujeron modalidades inéditas de difusión del arte, la arquitectura y el diseño en Argentina y propiciaron la circulación de trabajos hasta entonces inéditos en español (Deambrosis, 2011). En este entramado fue significativa la participación de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM, 1948-1957), integrada por figuras como Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdoba y Gerardo Clusellas. A partir de 1952, la redacción de la revista, el taller de Maldonado y la oficina de OAM convergieron en el mismo edificio, en la ciudad de Buenos Aires, fortaleciendo la constitución de la red intelectual de nuestro interés. Esta, urdida en el curso de dos décadas y conformada por diversos sujetos culturales que interactuaron individual o colectivamente, promulgó una cierta idea de modernidad y su divulgación en los campos del ejercicio profesional y de la enseñanza universitaria (Devalle, 2018).

De esta urdimbre intelectual fue asimismo partícipe la Escuela de Arquitectura de Rosario tras el golpe de Estado de 1955, donde el Centro de Estudiantes y el Centro de Arquitectos local impulsaron una profunda renovación del claustro docente y de los marcos teóricos y pedagógicos. Bajo la organización de Jorge Ferrari Hardoy, el nuevo cuerpo docente integró a figuras de la trama porteña vinculadas a Maldonado, la Asociación Arte Concreto-Invencción y OAM, junto a referentes locales promotores de la innovación curricular. Esta reforma sustituyó la formación anclada en el método de composición *Beaux Arts* por un modelo orientado a la reformulación de los principios de generación de la forma y el espacio. Según los estudios de Ibarra (2020, 2024), tópicos como la representación de formas abstractas, el trazado de grillas geométricas subyacentes y el ordenamiento del plano bidimensional se distinguieron en los programas de asignaturas como Visión. Estos recursos sintetizaron un "nuevo modo de ver" derivado del arte abstracto: se

privilegió el espacio dinámico sobre el estático, la abstracción sobre lo figurativo y la construcción de la forma en reemplazo de su composición.

Hasta entonces, según recordó Molteni –quien ingresó a la Escuela en 1947–, la disponibilidad de bibliografía especializada era exigua y la figura de Mies van der Rohe resultaba escasamente conocida (Ricci, 2012). En ese contexto, la realización de un viaje de estudios a Brasil y el acceso a publicaciones periódicas facilitaron el “descubrimiento” de la arquitectura moderna reciente (Cicutti, 1980). Entre estas revistas destacaron *Tecné*<sup>3</sup> –de la cual se editaron tres números entre 1942 y 1944–, *La arquitectura de hoy*<sup>4</sup> –versión en castellano de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, con 14 números entre 1947 y 1949–, *Nuestra Arquitectura*<sup>5</sup> –revista de arquitectura destinada a un público profesional, de la que se editaron 523 números entre 1926 y 1986– y la ya mencionada *nv nueva visión*.

### Innovaciones en el campo profesional

Con antelación a la innovación curricular de la Escuela de Arquitectura de Rosario, ciertos proyectos impulsados por inquietudes disciplinares –estimuladas, en gran medida, por las publicaciones citadas– abrieron una vía divergente para las prácticas profesionales en la ciudad. Como identifica Jimena Cutruneo (2014), la Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia, 1952-1954) inauguró en Rosario un ingenioso sistema distributivo de galerías de acceso situadas cada tres niveles. Este dispositivo organiza el ingreso a las viviendas y racionaliza las circulaciones comunes del bloque exento.

El acceso a los corredores abiertos es a través de un núcleo de escaleras y ascensores, alineado con el ingreso. En coincidencia con los corredores se ubican los departamentos de menor superficie, de un dormitorio. Por encima y por debajo de estos se encuentran los de dos dormitorios, que disponen de escaleras internas, de uso exclusivo. En parte, esta estrategia tuvo como finalidad minimizar la superficie destinada a espacios y circulaciones comunes, cuestión verificable, en general, en los edificios de planta compacta construidos con posterioridad a la entrada en vigor de la Ley de Propiedad Horizontal, en 1949.

Otra de las claves del proyecto es la distinción entre estructura y cerramientos. A nivel de planta baja, la autonomía de la trama estructural es subrayada por la sección cilíndrica y el retranqueo de las columnas respecto del plano de la fachada, y refrendada por la configuración de una planta libre destinada a locales comerciales y el montaje de un cerramiento vidriado, que se antepone a las columnas, sobre el frente del primer piso (Figura 1). A partir del segundo nivel, la fachada sobre calle Rioja es modulada en acuerdo con el ritmo marcado por la grilla estructural y compuesta por cerramientos vidriados rehundidos respecto del filo de las losas y un paño perforado, de inspiración textil, ejecutado en ladrillo a la vista y colocado por delante de la estructura. Sobre la fachada este se pone al descubierto el sistema de sostén, que es asimismo exhibido hacia el oeste, en los niveles en los que se ubican los corredores de acceso a los departamentos –2°, 5°, 8° y 11°–. Sobre el mismo frente, los balcones alternados entre plantas ponen en evidencia las variaciones distributivas (Figura 2).

Espacio, estructura y envolvente se manipulan como elementos identificables. La estructura, autónoma, perfora el espacio contenido por la envolvente y actúa no como su forma definitoria, sino como su puntuación. Lo antedicho trae consigo filiaciones ambivalentes; por un lado, una atenta mirada a los postulados elaborados en la primera mitad del siglo XX por Le Corbusier y, por otro, el reconocimiento del filón norteamericano, con Mies Van der Rohe como principal referente.

Es en este sentido de particular interés la disposición de la estructura de sostén en el edificio proyectado por Mariotti, Valenti y Molteni para La Segunda (1955-1957). En este caso, la forma es delimitada por una grilla regular, idealmente abstracta, caracterizada por la uniformidad en la sección de los elementos que la componen (Figura 3). Este entramado de vigas y columnas de hormigón armado fue oportunamente interpretado por Ernesto Yaquinto (1999, p. 9) como una operación intelectual que devino en “matriz conceptual de la estructura del proyecto” y que permitió incluso “concebir el volumen construido como la resultante de una trama espacial” que se ocupó parcialmente –tal como evidencia el módulo vacuo en el último nivel sobre calle Maipú– y que se antepuso a su condición prismática.



Figura 1. Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia, 1952-1954). Frente sobre calle Rioja a nivel de planta baja. Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor.



Figura 2. Galería César (Noguerol, Rodríguez Nielsen y Brebbia, 1952-1954). Fachadas oeste (izq.) y este (der.) Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor



Figura 3. La Segunda (Mariotti, Valenti y Molteni, 1955-57) Fotografía: Walter Salcedo

A nivel de planta baja, el cerramiento que delimita los locales comerciales y halles de acceso a la compañía aseguradora y unidades de departamento se coloca por detrás de las columnas, y las particiones del espacio son independientes de la grilla estructural (Figura 4). En los dos primeros pisos, donde la grilla avanza en voladizo, proyectándose sobre calle Rioja, se produce una alteración que rompe con el ideal prismático, recompuesto a partir del tercero. Al

igual que en la planta baja, entre el primero y el décimo piso, los tabiques divisorios son emancipados de la estructura y se alinean o no con ésta en función de los requerimientos programáticos de oficinas y unidades de vivienda (Figura 5). Los espacios comunes, ubicados en el centro de la planta, en relación con un patio interno, son reducidos al mínimo requerido para la disposición de palieres, escaleras y ascensor.

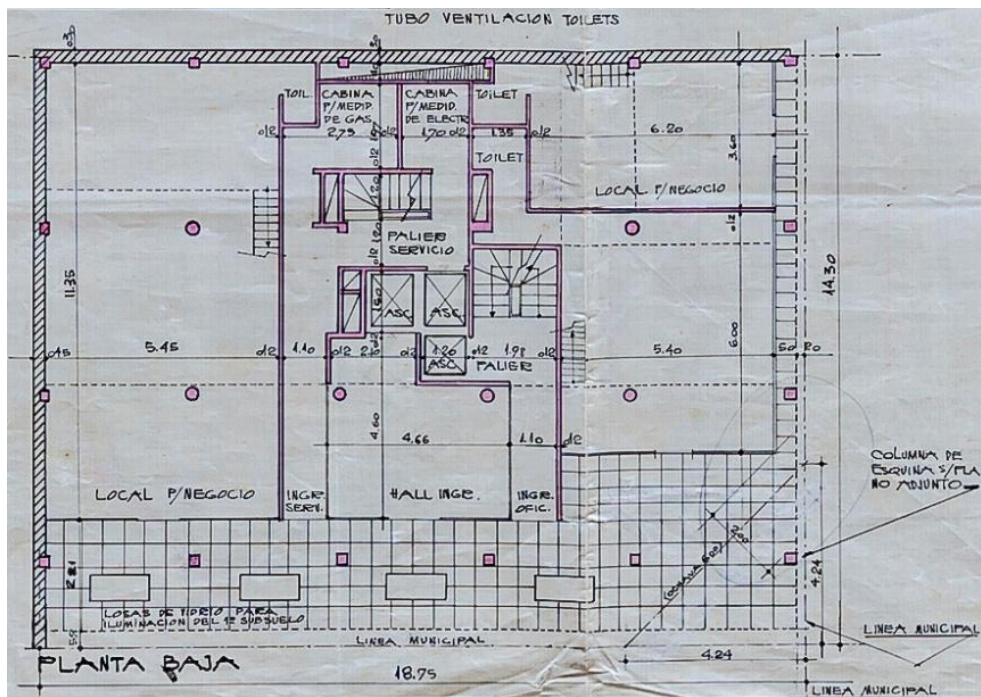
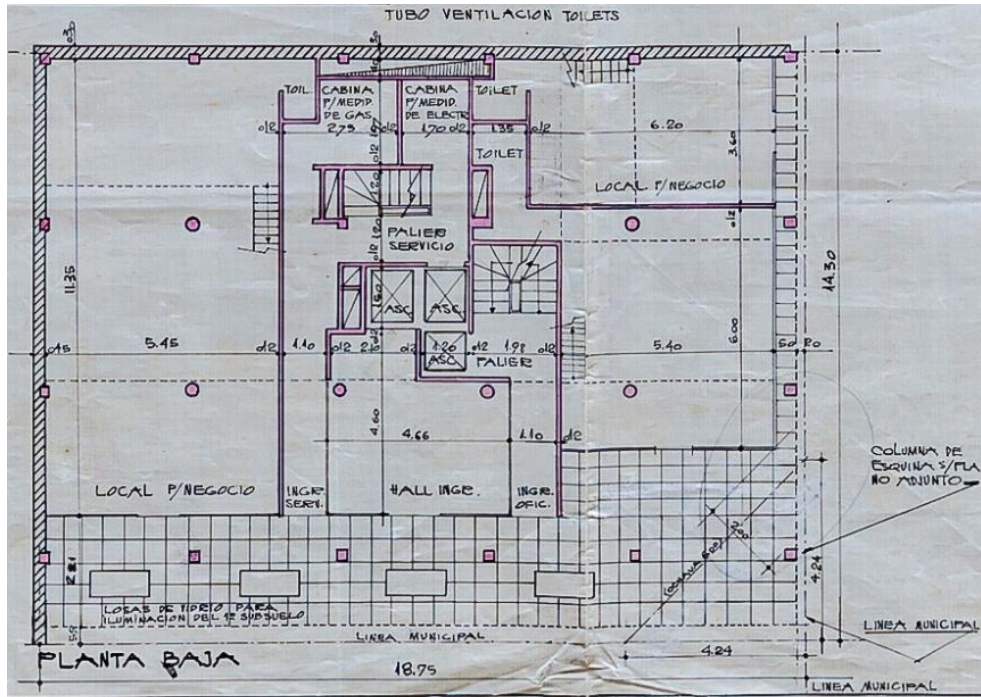


Figura 4. La Segunda (Mariotti, Valenti y Molteni, 1955-57). Planta baja. Figura 5. La Segunda (Mariotti, Valenti y Molteni, 1955-57). Plantas 3º y 4º a 9º piso. Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor.



Figura 6. Edificio Amancay (Rassia y Cossio, 1958). Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor.

En relación con este proyecto y tomando en consideración las ideas que circulaban desde fines de la década de 1940, Molteni refirió a las imágenes divulgadas por las revistas antes mencionadas: “Lake Shore y el Promontory fueron una inspiración –digámoslo así–, los padres de La Segunda” (Ricci, 2012). No obstante, para Yaquinto, aunque Molteni siempre haya referido a los edificios proyectados por Mies van der Rohe, es posible buscar la verdadera filiación de su producción “en la base conceptual del Campus del Illinois Institute of Technology, una trama espacial pero virtual que regula el orden urbano y otorga orden a los edificios por ella generados” (1999, p. 9).

Respecto de la factura de esta obra, Molteni señaló la estrategia formal con la cual borró del lenguaje plástico cualquier connotación representativa y disolvió toda referencia constructiva, dando lugar a una pureza geométrica viabilizada por la aplicación de un revestimiento superficial tipo Fullget sobre la estructura y los cerramientos de mampostería y la incorporación de paños acristalados protegidos por *louvers* verticales corridos o persianas de

aluminio del tipo “guillotina”. Según señala, buscó:

expresar la estructura, mostrar las columnas y las vigas; y los fondos, que eran parte del cerramiento. Revestimos la estructura con un material negro y los fondos con otro, blanco. (...) Ahí hay una contradicción personal. Porque yo siempre peleé que la arquitectura tenía que mostrar todos los materiales con los que estaba realizada –el ladrillo, el hormigón, el hierro, el vidrio–, sin nada encima. (Ricci, 2012)

Otro caso que permite abordar la actualización disciplinar a la que estamos refiriendo es el edificio Amancay (1958-1962), de los arquitectos Rassia y Cossio. En esta obra, el contacto con el suelo es resuelto –siguiendo el postulado corbusierano– con pilares circulares rehundidos respecto del volumen superior. Al igual que en el edificio de la compañía aseguradora, a nivel de planta baja, por detrás de los pilares corre un cerramiento vidriado que delimita el espacio destinado a un local comercial, que ocupa la ochava y el frente por calle Corrientes (Figura 6).

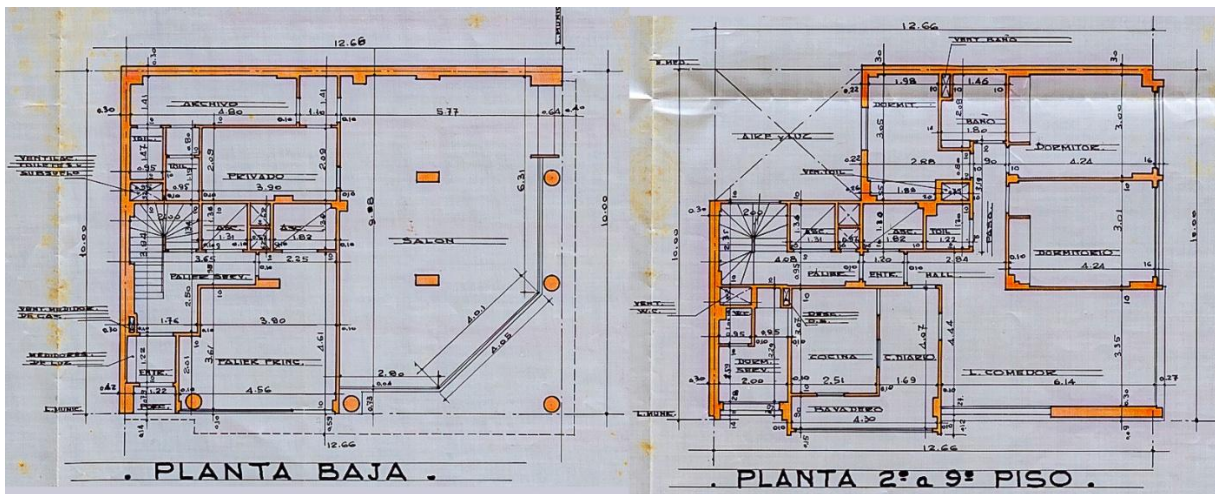


Figura 7. Edificio Amancay (Rassia y Cossio, 1958). Planta baja y planta de 2° a 9° piso. Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor.

A partir del primer nivel, sobre la esquina, donde se alojan los comedores de las unidades de departamento, destaca la marca horizontal de los filos de las losas apiladas. Estos filos se proyectan sobre la fachada este y articulan con la grilla estructural, que aparece a la vista, modulando los ámbitos destinados a dormitorios. En un plano posterior, sobre la misma esquina, un tabique ciego es revestido en material vítreo de color azul. Este plano, en apariencia monolítico, aparenta continuar, perforando las losas hasta el último piso, complementando el trazado de las grillas subyacentes y equilibrando visualmente las tramas exhibidas en ambos frentes. En cuanto a la composición de la planta, de forma similar a los casos anteriores y en sintonía con lo sucedido en las edificaciones en altura a partir de la promulgación de la Ley de Propiedad Horizontal, las circulaciones comunes se condensan y colocan alineadas con el ingreso y en relación con un patio interno reglamentario, para iluminación y ventilación. La posición del patio, situado en el vértice noroeste del lote, habilita poner en relación los locales principales de las unidades de vivienda —una unidad por nivel entre los pisos 1° y 9° y dos unidades en el 10°— en relación con la calle (Figura 7).

Ciertos detalles técnicos integrados al lenguaje plástico y racionalidad geométrica de composición de las fachadas dan indicios del destino de los locales delimitados por los cerramientos. La fachada este —sobre calle Corrientes— es seccionada en tercios verticales. Los comedores

sobre la esquina son clausurados al sur por el plano antes mencionado y hacia el frente este por un cerramiento vidriado y horizontalmente segmentado en coincidencia con los antepechos de los dos tercios restantes. En relación con estos últimos, la grilla estructural aparece a la vista, complementada por cerramientos rehundidos respecto del plomo del entramado. A su vez, estos cerramientos se dividen en tres paños horizontales plenos —antepecho de mampostería, ventana y dintel de mampostería— que hacen evidente su incapacidad portante e incorporan aplicaciones decorativas de forma alternada. La condición geométrica de estas aplicaciones, coloreadas con tintes dorados y enmarcadas en un rectángulo de base coincidente con el ancho de las ventanas de abrir, aporta al equilibrio visual y el ordenamiento del plano bidimensional.

La fachada sur, sobre calle Santa Fe, reitera la modulación en tercios. En relación con los comedores se ubican el tabique revestido en material vítreo y un cerramiento vidriado. En línea con el ingreso a las unidades de vivienda en planta baja y en coincidencia con el área de servicios, un módulo de la grilla estructural es relleno con cerramientos conformados por paños vidriados y premoldeados ciegos, montados sobre una carpintería metálica pintada de color negro, que aparece a la vista, a la manera de ciertas composiciones pictóricas de Piet Mondrian.

En el mismo período, la indagación llevada a la práctica por los arquitectos Lange y Rébora en el proyecto para el edificio Mirador (1961-1966)

contribuyó a la actualización disciplinar. La configuración formal de la obra es consecuente con el diseño del elemento estructural como unidad compositiva: un pórtico con vigas en voladizo que se repite rítmicamente, en una única dirección y que se manifiesta como registro gráfico en sus intersecciones con los planos de fachada (Figura 8). Y a diferencia de los ejemplos previos, en los que el esqueleto estructural se reduce a una grilla abstracta, Mirador presenta una deriva en relación con las potencialidades estáticas y estéticas de la forma estructural (Rigotti, 2014). Según identifica Ricci (2014, s.p.),

más allá de que la modulación de la estructura remita a los esfuerzos estáticos y a ciertas concordancias con las divisiones interiores, ésta representa principalmente una idea de orden. Esto se hace evidente cuando observamos las plantas, pero también los resultados de las fachadas que informan la interrupción del sistema. El frente sobre calle

Sarmiento nos muestra la matriz que quedó interrumpida al repetirse en un único sentido y generar el esqueleto estructural. Se hace gráfica esta idea manteniendo una sección constante en las columnas y sus vigas.

Profundizando esta línea, es plausible conjeturar que aquello que particulariza a esta obra es la búsqueda de una alteración singular de la grilla de hormigón que, en apariencia, aspira extenderse hacia el infinito, en el sentido dado por Krauss (1996) a la variante centrífuga de la retícula que, al desplegarse en todas direcciones, hace que cualquier límite impuesto por la obra se muestre arbitrario. Entonces, la pieza revela un fragmento de un tejido infinitamente mayor. Por el contrario, la forma centrípeta de la cuadrícula –que podríamos asociar, entre otros, al caso de La Segunda– opera dentro de los límites del objeto estético, otorgando un carácter autorreferencial a la obra.



Figura 8. Mirador (Lange y Rébora, 1961-1966). Fotografías y composición del autor.

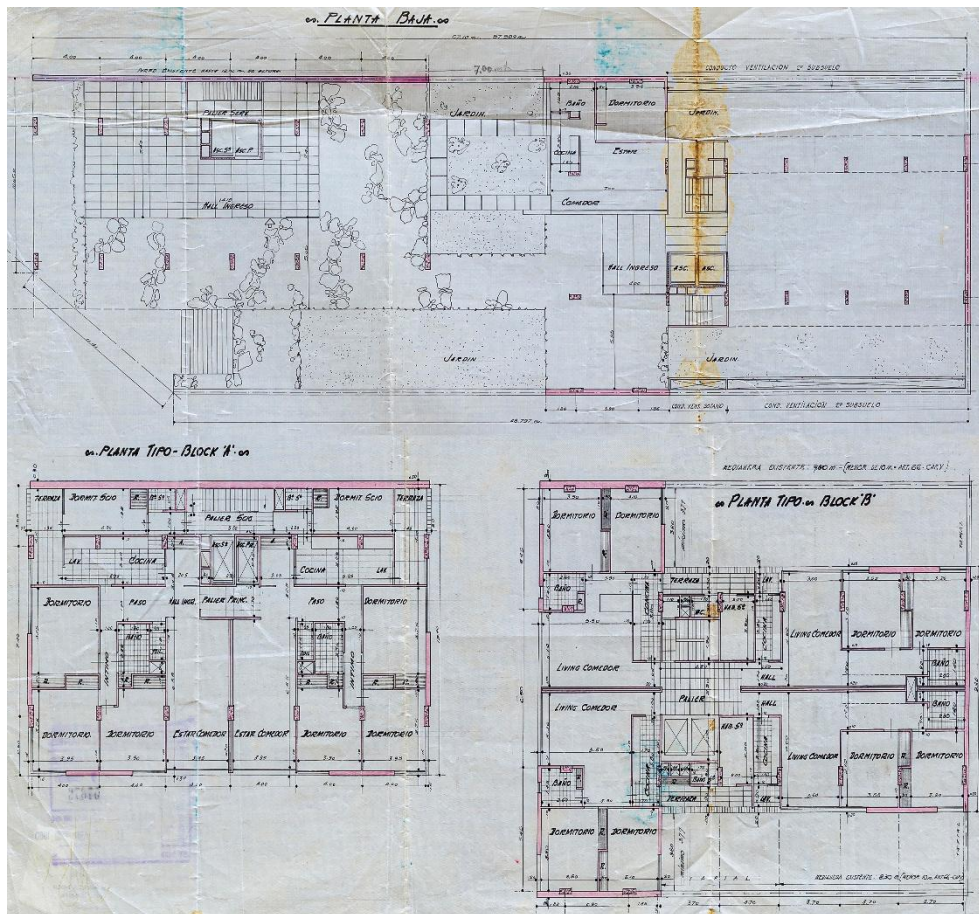


Figura 9. Mirador (Lange y Rébora, 1961-1966). Planta baja y planta tipo del bloque A. Fotografías: Walter Salcedo. Composición del autor.

La repetición del pórtico en un solo sentido puede comprenderse entonces como fragmento de un tejido mayor que, idealmente, sobrepasa los límites del predio. El ritmo que demarca la separación entre estos elementos –de 4 m– responde al equilibrio entre eficiencia estructural y programática: asegura espesores y secciones económicas para los elementos de sostén y da medida a la subdivisión de espacios interiores (Figura 9). Estos aspectos ponen de manifiesto que la voluntad plástica de los autores no fue exenta de racionalidad técnica y estructural.

No obstante, dicha racionalidad fue supeditada a la configuración de una trama de secciones constantes, innecesarias desde el punto de vista del cálculo que, en consonancia con la disminución de cargas y momentos flectores, habilitaría la reducción de las dimensiones de las columnas en altura y un gradual aminoramiento de la sección de las vigas en voladizo. Lo mismo

puede decirse de los pórticos en los extremos de la planta que, a pesar de recibir una carga considerablemente menor que los intermedios, conservan las mismas dimensiones.

Los paños de cerramiento que rellenan los vanos de la estructura son materializados, de forma alternada, mediante tabiques de mampostería revestidos con material vitreo y carpinterías de aluminio, que desarticulan la tradicional concepción de ventana. La condición material de estos cerramientos, que se diferencian de los elementos de sostén al avanzar sobre el filo de las losas, busca acentuar su liviandad (Ricci, 2014).

En el sentido otorgado por Rowe (1978) a la oposición dialéctica entre espacio y estructura, cabe apreciar que, en los casos que estamos analizando, es asimismo notable que el punteado estructural de la planta no define per se el espacio, sino que son los cerramientos y tabiques divisorios,

independientes de la estructura, los que lo cualifican y limitan. En *Mirador*, al decir de Ricci (2013), es la alternancia de paños opacos y vidriados entre losas la que brinda distintas texturas, opacidades y transparencias, permite enmarcar el paisaje y expandir los espacios domésticos, desarticulando la idea de recinto murario, de ventana y de fachada, como superficie lisa y homogénea.

Clausurando el arco temporal al que hacemos referencia, el edificio Copacabana (1961-1965),

realizado por los ingenieros Pergomet y Kanter, con la colaboración de los arquitectos Astegiano, Díaz y Raimondi, es caracterizado por el apilamiento aparente de unidades funcionales. Sobre la fachada orientada al norte destaca el ritmo tensionado por la sucesión de losas de hormigón cuyos cantos, pintados de blanco, avanzan sobre el plano monocromático constituido por columnas metálicas y carpinterías de aluminio, dimensionalmente ajustadas al intercolumnio (Figura 10).



Figura 10. Copacabana (Pergomet y Kanter, 1961-1965). Fotografía: Walter Salcedo.

Exacerbando la valorización del plano como instrumento de composición, los elementos que alteran la austeridad expresiva del edificio son los balcones, cuyo paramento frontal es recubierto con un revestimiento vítreo de color verde. La colocación alternada de estos planos de naturaleza abstracta, que dan la impresión de flotar sobre el plano de la fachada, pone en evidencia la utilización de ciertos recursos de composición espacial originalmente desplegados por el grupo de artistas que integró *De Stijl*.

A lo largo del siglo XX, la producción arquitectónica reafirmó la construcción de estructuras en esqueleto, trastocando los roles del revestimiento y la construcción. Fanelli y Gargiani, examinaron ciertas formas en que la estructura independiente aparece a la vista, con rellenos y no revestida, o revestida, para conseguir el efecto de la masa muraria –anulando la distinción entre estructura y rellenos– o detrás de un velo o membrana límite, de inspiración textil, que conlleva un pormenorizado estudio de juntas y sistemas de anclaje. De allí que el revestimiento pueda considerarse actualmente un “delito” contra la verdad de la estructura; incrustación preciosa sobre la estructura muraria o superficie que adhiere a la estructura en esqueleto” (Fanelli et al., 2015, pp. 13-19). En nuestro caso, los paramentos revestidos sobre el frente de los balcones ameritan ser interpretados como incrustaciones colocadas a la manera de planos sobrepuestos a la fachada.

Diferente es la solución adoptada para el frente oeste, sobre calle 1° de Mayo, mayormente clausurado por una suerte de velo tensado –similar al desplegado sobre la fachada de la Galería César– revestido con material vítreo, que da cuenta de la consideración por parte de los proyectistas de las particularidades de la orientación, en relación con el movimiento relativo del sol.

A diferencia de lo relevado en las obras precedentes, la planta baja del edificio, donde la subdivisión de los espacios y la consecuente colocación de tabiques divisorios es independiente de la estructura de sostén, es principalmente destinada a espacios comunes de recepción y estar e incorpora una unidad mínima de vivienda, para el portero. Entre los pisos 1 y 12, donde la ubicación de los tabiques divisorios guarda estrecha relación con la trama estructural, las unidades de vivienda presentan variantes

alternadas, en pisos pares e impares, diferenciadas por la disposición de balcones. El núcleo de circulaciones verticales y espacios técnicos para el tendido de servicios, de superficie mínima, se ubica en un punto relativamente central de la planta, desplazado hacia la medianera sur, a los fines de priorizar la colocación de los principales ámbitos de las unidades de vivienda, en relación con la calle, sobre la fachada norte. Hacia el oeste, sobre calle 1° de Mayo, se ubican las cocinas y dependencias de servicio.

### Conclusiones provisionales

En la Argentina, durante las décadas de 1940 y 1950, una serie de acontecimientos transformó las prácticas del arte y la arquitectura, provocando aquello que Krauss (1996) denominó una “reacción química”. Los casos analizados pueden comprenderse como manifestaciones de la efervescencia de un frente cultural orientado a reconducir las disciplinas proyectuales hacia la modernidad. Su aporte radica en un conjunto de innovaciones tipológicas y formales, así como en una rigurosa reelaboración de medios expresivos basados en variaciones de la grilla estructural, entendida aquí como retícula. Este fenómeno da cuenta de filiaciones y cruces entre la arquitectura y las artes plásticas surgidas desde mediados de los años cuarenta; en la obra arquitectónica –al igual que en el arte concreto– la experiencia estética quedó supeditada a sus elementos esenciales y estrictamente constitutivos, resultando en una belleza técnica.

Aunque la evidente semejanza compositiva entre las obras pictóricas y arquitectónicas podría sugerir una transposición directa de principios, el repliegue disciplinar que permitió la exteriorización de la grilla estructural habilita una lectura más profunda. Se trata de los aspectos analizados por Krauss (1996) en el campo de las artes visuales: mediante la retícula, el arte y la arquitectura modernos se distanciaron de la mimesis para refugiarse en una visibilidad autorreferencial. El orden geométrico de la grilla sustituyó la representación del mundo exterior por una estructura gobernada estrictamente por la determinación y el orden estético.

En la arquitectura, la emancipación de la estructura respecto a la envolvente aspiró a una pureza geométrica basada en líneas y planos. A la

manera de Le Corbusier, el uso de medios técnicos y materiales específicos permitió disolver las alusiones a la construcción: las estructuras de acero u hormigón de secciones normalizadas, que adaptaron las premisas modernas a las condiciones productivas argentinas, formalizaron la grilla, mientras que los acabados de frente transfiguraron los paramentos en planos de color.

Y a diferencia de lo ocurrido en Chicago, donde la retícula definió inicialmente un andamiaje racionalizado supeditado a la economía de producción, en los casos analizados la grilla derivó de un programa arquitectónico. En este, se consolidó una rigurosa reelaboración de los medios expresivos empleados, entre otros, por Mies van der Rohe en los Estados Unidos, transformando la lógica constructiva en un lenguaje de alta densidad teórica.

María Rigotti (2014) y se incluyen en el número 5 de la revista *041* (1999), editada por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2 y titulada "Los años 50. Obras de la década". El edificio La Segunda Compañía de Seguros aparece además en el libro de Jorge F. Liernur (2001).

<sup>3</sup> *Tecné*, bajo la dirección de Conrado Sonderegger y Simón Ungar, al decir de Adrián Gorelik, fue significativa para la cultura arquitectónica argentina "dada la claridad con que emblemizó el momento singular de finales de los treinta y principios de los cuarenta, cuando se produjo un importante viraje en el Modernismo local" (2004, p. 105). Viraje programático que, en términos de ruptura generacional, articuló las nociones de arte y técnica e integró a las premisas de la Arquitectura Moderna peculiaridades locales como el clima y los materiales disponibles en la región. Desde una perspectiva en la que se sostuvieron las referencias a Le Corbusier y se hizo evidente la relación sostenida por los editores con el Grupo Austral, la revista publicó, entre otras, obras de reciente factura de Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, Antonio Bonet, Jorge Vivanco y Juan Pelufo, secciones dedicadas a la integración arte-arquitectura y artículos de divulgación de novedades en materia de tecnologías y materiales para la construcción.

<sup>4</sup> La línea editorial de la revista francesa fue inicialmente orientada hacia una modernidad arquitectónica de pretensión universalista, mientras que, en el marco de una decida expansión hacia América del Sur, la edición impresa en la argentina sumó a las traducciones del original una sección con temas sudamericanos. Su aparición fue facilitada por una red de colaboradores urdida en colaboración por André Bloc y Amancio Williams y en gran medida impulsada por el "Plan de acción para América Latina" del gobierno francés, con el objetivo de fortalecer la promoción de la cultura francesa en la región, ante la creciente avanzada de los Estados Unidos en clave "panamericanista" (Müller, 2021).

<sup>5</sup> Entre las décadas de 1940 y 1950, destaca una serie de números monográficos dedicados por *Nuestra Arquitectura* a Amancio Williams y Delfina Galvez Bunge, Marcel Breuer y Richard Neutra; la divulgación de obras de Philip Johnson, Gerrit Rietveld, Paul Rudolph, Raphael Soriano, Skidmore, Owings & Merrill y la promoción de lo realizado por Mies Van der Rohe en México y los Estados Unidos. Fue asimismo significativo el espacio dedicado por la revista a obras de Lucio Costa, Rino Levi, Oscar Niemeyer y Afonso Reidy, en Brasil; la difusión de trabajos de Antonio Bonet, Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Juan Casasco, Carlos Coire, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Jorge Vivanco; la temprana aparición de la silla W, diseñada por César Janello y la cantidad de artículos y notas de opinión sobre la enseñanza de la arquitectura publicadas en diversos números.

## Notas

<sup>1</sup> El presente trabajo implica un avance en el estado de conocimiento respecto de la presentación titulada "Giro hacia la abstracción: filiaciones formales del edificio en altura en Rosario en la década de 1950", realizada por el autor en el I Congreso Internacional HiCA – Historia de las construcciones en altura "La Verticalidad en las Américas entre los siglos XIX y XX", 23 al 25 de octubre de 2024, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata.

<sup>2</sup> Entre otras publicaciones, las obras que despiertan nuestro interés son catalogadas en Bibiana Cicutti y Ana

## Referencias

- Albertalli, M. P. (2007). Sueños de modernidad. Los rascacielos de Ermete De Lorenzi. En A. M. Rigotti (Dir. y Ed.), *Ermete De Lorenzi. Obra Completa* (pp. 165-185). A&P Ediciones.
- Ballent, A. (2004). Nuestra arquitectura. En J. F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (V. 4, pp. 201-205). Agea.
- Cicutti, B. (Comp.) (1980). Escrito conmemorativo: Facultad de Arquitectura, UNR: su formación y desarrollo. Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
- Cicutti, B, y Rigotti, A. M. (2014). *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región*. Prohistoria Ediciones.
- Cutruneo, J. (2014). Galería César. En B. Cicutti y A. M. Rigotti (Dirs.), *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* (p. 153). Prohistoria Ediciones.
- Crispiani, A. (1997). Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios de los discursos sobre el diseño en la Argentina. *Block*, 1, 61-70.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del Arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Prometeo 3010.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años 50*. Infinito.
- Devalle, V. (2018). Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA)*, 12, 98-107.
- Fanelli, G. y Gargiani, R. (2015). *El principio del revestimiento. Prolegómeno a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Ediciones Akal.
- Gorelik, A. (2004). Tecné. En J. F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (V. 5, pp. 105-106). Agea.
- Ibarra, T. (2020). Visión: el nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 16(2), 88-105. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/468>
- Ibarra, T. (2024). Viajes de formación y actualización de la enseñanza de la arquitectura en Rosario (1947-1956). En S. Dócola y F. Martínez Nespral (Eds.), *La ciudad, el territorio y la alteridad: miradas y reversos* (pp.185-198). Instituto de Arte Americano, Universidad de Buenos Aires.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca (2008). *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Müller, L. (2021). Más allá de la traducción (L'Architecture d'Aujourd'hui / La Arquitectura de hoy) André Bloc y Amancio Williams en la gestión editorial de una revista para Sudamérica. *Estudios Del hábitat*, 19(1), e093. <https://doi.org/10.24215/24226483e093>
- Ricci, F. (2012). Entrevista al arquitecto Alfredo Molteni. Inédito. Gentileza del autor.
- Ricci, F. (2013). Arquitectos modernos en Rosario. Renovaciones formales y modelos estructurales de los años 50' y 60'. En actas de las 1° Jornadas de Investigadores en Formación: *Estudios, procesos y proyectos en arquitectura, diseño y urbanismo* (pp. 505-513). Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Ricci, F. (2014). Sobre el edificio Mirador y el almacén de hormigón armado [Mensaje

- en blog]. *El peatón* [Fecha de consulta: 26-10-2022]. Recuperado de: <http://cargocollective.com/peatonrosario/Sobre-el-edificio-Mirador-y-el-armazon-de-hormigon-armado>
- Rigotti, A. M. (Dir. y ed.) (2007). *Ermete De Lorenzi. Obra Completa*. A&P Ediciones.
- Rigotti, A. M. (2009). La cuestión de la estructura: *ossature vs. carcasse*. En A. M. Rigotti y S. Pampinella (Comps.), *Una cosa de vanguardia. Hacia una arquitectura* (pp. 96-115). A&P Ediciones.
- Rigotti, A. M. (2014). "Mirador". En B. Cicutti y A. M. Rigotti (Dir.), *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región* (p. 155). Prohistoria Ediciones.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili.
- Silvestri, G. (2004). Nueva Visión. En J. F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (V. 2, pp. 205-207). Agea.
- Yaquinto, E. (1999). Los tiempos que corren.... [041] *Revista de arquitectura y urbanismo*, 3, 4-9.

## Claudio Solari

Magister en Arquitectura (Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral). Arquitecto (Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario). Profesor Titular en Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario. Riobamba 220 bis (2000), Rosario, Argentina.

[arq.csolari@gmail.com](mailto:arq.csolari@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8959-6127>