



**Representaciones del
profesional arquitecto
moderno. César Benetti,
la segunda generación y
la Escuela de Arquitectura
de Rosario (1945–1970)**

Federico José Ricci



Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.

Ricci, Federico José

Representaciones del profesional arquitecto moderno : César Benetti, la segunda generación y la Escuela de Arquitectura de Rosario 1945-1970 / Federico José Ricci. - 1a ed. - Rosario : A&P. Facultad de Arquitectura, Pleneamiento y Diseño, 2025.

Libro digital, PDF - (Tesis Doctorales ; 20)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-23713-6-4

1. Tesis Doctorales. 2. Arquitectura . 3. Historia. I. Título.

CDD 720.1

**Representaciones del profesional
arquitecto moderno. César Benetti,
la segunda generación y la Escuela
de Arquitectura de Rosario
(1945-1970)**



DOCTORADO EN ARQUITECTURA
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

Defensa oral y pública: 18 de marzo de 2025
Directora: Dra. Arq. Ana María Rigotti
Jurado: Dra. Arq. Anahí Ballent, Dr. Prof. Alejandro Eujanián y Dra. Arq. Jimena Cutruneo
Calificación: 10 (sobresaliente)

**Representaciones del profesional
arquitecto moderno. César Benetti,
la *segunda generación* y la Escuela de
Arquitectura de Rosario (1945-1970)**

TESIS DOCTORAL
Arq. Federico Ricci

DIRECTORA
Dra. Arq. Ana María Rigotti

Doctorado en Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

Diciembre 2023

Agradecimientos	— 6
INTRODUCCIÓN	— 9
Los <i>maestros</i> y el <i>form giver</i>	— 15
Lecturas historiográficas sobre el profesional arquitecto moderno en Argentina	— 28
Sobre la biografía y la generación en relación con los procesos de profesionalización	— 39
Orden de exposición	— 47
 CAPÍTULO 1	
El <i>form giver</i> y la atracción brasileña	— 51
Una <i>lucha contra la academia</i>	— 52
La imagen de los CIAM	— 60
Brasil y <i>La Arquitectura de Hoy</i>	— 66
 CAPÍTULO 2	
El impulso moderno y la segunda generación	— 81
El impulso moderno	— 83
Representaciones sobre la técnica	— 88
La <i>segunda generación</i> y una historia para la arquitectura moderna en Argentina	— 100
 CAPÍTULO 3	
César Benetti, el profesional arquitecto moderno y la Escuela de Arquitectura de Rosario	— 113
Confluencia en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario	— 115
Años de formación	— 119
Perfil de un profesional arquitecto moderno	— 134
Escuela, Facultad, Universidad: 1955-1970	— 148
 CAPÍTULO 4	
César Benetti, definiciones formales	— 163
Placas y formas esculturales	— 165
La estructura	— 176
La cubierta	— 192
 Comentarios finales	— 205
 Bibliografía y fuentes	— 217

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis pudo realizarse gracias a una beca de doctorado otorgada por el CONICET y a la dirección llevada a cabo por Ana María Rigotti. Tales causas significaron un apoyo fundamental para la investigación y para mi desarrollo como joven investigador. Mi lugar de trabajo en el Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR FAPYD UNR) estuvo nutrido por provechosos intercambios y proyectos comunes. Allí me acompañaron —además de Ana María Rigotti— Silvia Pampinella, Carla Berrini, Alejandra Monti, Jimena Cutruneo, Claudio Solari, María Pía Albertalli, Elina Heredia, Carlos Candia y Daniela Cattaneo. En los seminarios que cursé durante el doctorado tuve la fortuna de cruzarme con profesores que brindaron aportes significativos a mis estudios y, al mismo tiempo, aprendizajes en un sentido más amplio. Entre ellos recordaré con agradecimiento a Carlos Altamirano, Anahí Ballent, Joaquín Medina Warmburg, Alejandro Eujanian, Darío Barrera, Alejandro Crispiani, Horacio Torrent y Ricardo González Leandri. La Evaluación Externa realizada por Anahí Ballent —requisito del doctorado como paso previo a la entrega final— fue un estímulo crucial que alentó y orientó la finalización de la tesis. No podría haber terminado este trabajo sin quienes simplemente me acompañaron con su cercanía. Gracias Sonia, Mariana y Eugenio.

Introducción

Esta investigación se propone, como medio para el estudio histórico de una época central en la renovación de la arquitectura en Argentina, indagar sobre el perfil que asumió el profesional arquitecto moderno en la segunda mitad del siglo XX en el país y abordar algunas de sus manifestaciones y características. Para ello, se centra en un período de la trayectoria del arquitecto César Benetti, desarrollada en la ciudad de Rosario, entre 1945 y 1970. El trabajo se vale de la singularidad biográfica para lograr un acercamiento al estudio del modo en que un grupo de jóvenes arquitectos argentinos se posicionó en relación con la arquitectura moderna, la práctica profesional y la Universidad pública en la segunda mitad del siglo XX.

De esta manera, se propone un recorte orientado al estudio de las representaciones comunes compartidas por una serie de actores que postuló nuevos perfiles profesionales. A partir de la confluencia de un grupo de arquitectos rosarinos y porteños que se reunieron en torno a la reforma de

la Escuela de Arquitectura de Rosario¹ en los años cincuenta, es posible reconocer una serie de representaciones comunes sobre la arquitectura moderna y sobre la profesión de arquitecto y establecer algunas características de la concepción del profesional forjada entre estos actores en cuanto a sus carreras individuales, pero, también, en lo que estas ideas pudieron implicar en la enseñanza universitaria y profesional de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX en Argentina.

Así, el recorte al que nos referimos abarca a un número de actores seleccionados a partir del seguimiento biográfico del arquitecto César Benetti y de la pertenencia a una misma generación que se formó en los años cuarenta en las escuelas de Arquitectura de Buenos Aires y Rosario. Se considera determinante, en tal sentido, la confluencia de estos actores en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956, un hecho que consideraron central para la cultura arquitectónica moderna de aquel momento. Es en el marco de estas líneas de reflexión que nos preguntamos por la manera en que la trayectoria de César Benetti en la ciudad de Rosario puede colaborar con la construcción de ese contexto local, al relevar las singularidades evidenciadas por su figura profesional y su producción, y al vincularla con otras trayectorias profesionales de Buenos Aires y de Rosario. El conjunto de actores al que hacemos referencia, de cuyas trayectorias consideraremos distintos aspectos, incluye, además de a César Benetti (1924-2014), a otros arquitectos como Luis Rébora (1919-2010) y Alfredo Molteni (1925-2019), graduados en Rosario; y Juan Manuel Borthagaray (1928-2016), Carlos Méndez Mosquera (1929-2009) y Francisco Bullrich (1929-2011), graduados en Buenos Aires.

El tratamiento historiográfico que recibió la arquitectura moderna en Argentina se ha enfocado, de manera predominante, en un recorte basado en sus figuras más destacadas y en el relevamiento de ciertas obras seleccionadas dentro de su producción. Sin embargo, son escasos los abordajes biográficos de mayor alcance —por ejemplo, años de formación, diversos ámbitos de participación, actividad docente— en torno a la trayectoria de dichas figuras. Al mismo tiempo, son también escasos los estudios más amplios que involucren a otros profesionales arquitectos graduados en las escuelas del país por fuera de las figuras ya consagradas, identificados con una práctica profesional moderna. Aquí se considera que su incorporación

¹ Nos referimos a la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario que a partir de 1956 atravesó una reforma que modificó su cuerpo docente, el plan de estudios y su reglamento orgánico. Para 1957 el nuevo Plan de Estudios se encontraba aprobado y la escuela pasó a denominarse Escuela de Arquitectura y Planeamiento, dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales Aplicadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral.

a la indagación histórica puede aportar una perspectiva de reflexión valiosa para observar la circulación de ideas que contribuyeron a la formación de un perfil de profesional arquitecto moderno. También permitirá situar el decurso que siguieron las prácticas modernas en contextos locales, los cuales no siempre se mostraron favorables a las transformaciones propuestas, y que muestran una circulación de referencias y soluciones formales vinculadas al debate centrado en Buenos Aires pero que dan cuenta, al mismo tiempo, de énfasis y recorridos alternativos.

En los años que demarcan el período de estudio abordado (1945-1970), la arquitectura moderna alcanzó su punto de mayor difusión y aceptación en el país. Al mismo tiempo, en el ámbito internacional, tenía lugar una renovación motorizada por un nuevo centro de fuerzas, vinculado con Estados Unidos y América Latina y, en particular, con la experiencia que cobró impulso a partir de la exhibición *Brazil Builds*, llevada a cabo en 1943 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Por otro lado, en ese momento, la consagración de los *maestros* y su asimilación a la figura del *form giver*, conjuntamente con la enorme difusión de sus obras, se liga al protagonismo activo de estos como creadores singulares en la escena internacional. Fue por entonces cuando muchos jóvenes aspirantes a profesionales arquitectos que cursaban la carrera en las escuelas de Arquitectura argentinas se vieron atravesados por un universo de ideas, imágenes y discursos sobre la arquitectura moderna que les resultó muy atrayente. En tal sentido, comenzaremos por interrogar el proceso por el cual los jóvenes estudiantes de arquitectura insertos en las escuelas de Buenos Aires y de Rosario durante los años cuarenta descubrieron una —para ellos— victoriosa arquitectura moderna y se propusieron pensarse a sí mismos como arquitectos modernos para desplegar sus carreras profesionales en esa dirección.

Entre las representaciones comunes que pudimos registrar a través de nuestro análisis dentro de este grupo, cabe mencionar: las búsquedas de formación alternativa en ámbitos no oficiales; la convicción y la voluntad de diferenciación respecto de los pioneros modernos de los años treinta; la identificación con la idea de movimiento moderno; y las caracterizaciones de los *maestros* consagrados en la figura del *form giver*. A esto se suma el autorreconocimiento como continuadores de la tarea de renovación iniciada —según su criterio— por quienes ellos consideraban una *primera generación* de arquitectos modernos: Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, el grupo Austral, Amancio Williams y Catalano. Igualmente, se agrega la atracción que despertaron en estos actores, ya durante la segunda posguerra, los giros singulares propuestos por los *maestros* —Le Corbusier, Mies, Wright, Gropius, Aalto, Neutra— en Estados Unidos y Europa, el modo en que percibieron el programa del Congreso Internacional de Arquitectura

Moderna (CIAM) dirigido a Estados Unidos y América Latina y la espectacular centralidad de la arquitectura brasileña, expuesta, como ya mencionamos, en la célebre exhibición del Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Brazil Builds*.

La posibilidad de observar esta particular selección de actores permitió identificar una serie de elementos que los caracterizaban y los aglutinaban: la interrelación personal, la amistad forjada entre los compañeros de graduación, la formación de sociedades y estudios de arquitectura, la participación dentro de la vida universitaria, la formación de grupos auto-definidos, la difusión activa de la arquitectura moderna, entre otras cuestiones. En mayor o menor medida, y de manera diferenciada, estos aspectos pueden considerarse propios tanto de los actores formados en Rosario como en Buenos Aires. Detectamos, a partir de estos rasgos, la existencia de dos momentos centrales: el de juventud y formación en las escuelas respectivas durante los años cuarenta, y su reunión en torno a la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, efectuada en 1956.

En cuanto a los años de formación, se registraron recurrencias en sus representaciones sobre la arquitectura y el profesional moderno que se manifestaron en distintas circunstancias y de diferente modo. Ello puso de relieve la idea de una *lucha contra la academia* —la cual derivó en la búsqueda de vías no oficiales de formación como arquitectos modernos—; el rol de la figura del *form giver* —actualizado y reforzado por la renovación que ocurría en Brasil— y una imagen colectiva asociada al movimiento moderno. Todo esto fue interpretado como guía para orientar un impulso transformador —proyectado hacia el futuro y en expansión sobre sus límites geográficos, y que se refunda cíclicamente— que era urgente plasmar en Argentina. Las necesidades históricas y las transformaciones indispensables a las que los actores apelaron para definir esta arquitectura fueron entendidas en relación directa con los procesos de modernización, dentro de los cuales destacan sus aspectos técnicos, vinculados a la industrialización. Así, la correspondencia entre arquitectura moderna y arquitectura contemporánea llevaba implícita, a su vez, una correspondencia con los procesos de modernización industrial. Al respecto, cundió cierta idea de verse como continuadores de una labor vanguardista, ya que el programa implícito en esas representaciones, como veremos, suponía asumir una posición de radicalidad con respecto a las circunstancias en las que estaban inmersos.

Con respecto a la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, se aborda el modo en que tuvo lugar la confluencia de los actores formados en Rosario y en Buenos Aires respectivamente en ese proyecto común, al

cual consideraron como un acontecimiento central dentro de la cultura arquitectónica moderna en Argentina. Sostendremos que la confluencia en dicha experiencia puede entenderse por el universo de representaciones comunes analizadas, que ya estaban presentes, incluso, desde sus años de juventud, sin que los actores hubieran compartido los mismos espacios de formación. En el caso específico de los porteños, veremos su autorrepresentación como parte de una *segunda generación* de arquitectos modernos y de la marcada necesidad que mostraron de fundamentar históricamente las transformaciones anheladas. Así, sobresalen sus intereses respecto a construir una narrativa histórica para la arquitectura moderna en Argentina que los incluyera a ellos mismos como protagonistas. Asimismo, dicha narrativa les permitía afianzar y legitimar el nuevo proyecto de escuela implantado en la Universidad. Sostuvieron, así, una labor consistente y llevaron adelante un programa definido, sustentado en acciones de difusión sobre la arquitectura moderna en Argentina.

Respecto a Benetti y los actores de Rosario, veremos cómo fueron participantes destacados en la historia de la Escuela de Arquitectura de Rosario, tanto en el momento de su renovación en 1956 como en la continuidad de esa experiencia, una vez disuelto el grupo de los porteños, hacia la segunda mitad de los sesenta. Cabe añadir que, si bien la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario es conocida dentro de la historia de la enseñanza en Argentina, el lugar de los arquitectos locales que formaron parte de esa renovación sigue siendo, en cambio, bastante desconocido. Entre ellos existió una fuerte inclinación hacia la práctica profesional, con trayectorias apuntaladas mediante obras construidas que evidenciaron temas modernos comunes pero resueltos a través de propuestas diferenciadas. Estas ideas se refuerzan, como pudimos mostrar en la investigación, si pensamos que los arquitectos locales que participaron de la renovación de la Escuela, en cuyo rediseño estuvo implicado el grupo de Buenos Aires, fueron convocados, principalmente, por sus obras producidas en la ciudad. En esa perspectiva, dentro de un ámbito local más acotado, César Benetti representa un perfil de profesional moderno guiado por las representaciones a las que ya hicimos referencia. En él se enfatizan, además, como mostraremos, ciertos rasgos: el ideal de originalidad, la integración de saberes artísticos y técnicos, y la valoración de la universidad como espacio de formación profesional para arquitectos modernos comprometidos con el ejercicio concreto de la arquitectura.

De esta manera, nuestra indagación en la trayectoria de Benetti busca profundizar, dentro del marco general ya presentado, en la caracterización de un perfil de profesional moderno propio de la época. Sin perder de vista las recurrencias y representaciones comunes, buscamos, además, en esa tra-

yectoria particular, los posibles desvíos y singularidades que se destacan en algunos momentos centrales de las transformaciones disciplinares y profesionales de la segunda mitad del siglo XX en Argentina, con epicentro en Rosario, e intentamos mostrar cómo esa trayectoria se vio, a su vez, atravesada por dichos cambios. Por otra parte, la práctica de la arquitectura que podemos leer en las obras proyectadas por su estudio se muestra consecuente con el perfil profesional que pudimos recuperar a partir de la investigación. Los aspectos formales de su obra se orientan, asimismo, a poner en escena temas y procedimientos relevantes para la arquitectura moderna de su época.

La investigación reunió material documental vinculado con la figura y la producción de Benetti —parte del cual se utilizó en esta tesis— que presentaba un carácter disperso y fragmentario. Benetti fue un arquitecto rosarino que gozó de reconocimiento dentro del ámbito académico de la actual Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de Rosario² —la cual le otorgó el título de Profesor Honorario—, y también tuvo una actuación reconocida y valorada en el ámbito profesional, con obras que se difundieron a través de algunas publicaciones especializadas. Se destacan el caso del número dedicado a Rosario de la revista *summa*, de agosto de 1970, y, en 1999, el número especial “Los años ’50”, de la revista *041. Revista de arquitectura y urbanismo*. Esta última se relaciona con un grupo de arquitectos contemporáneos preocupados por construir una cultura arquitectónica local: el director de la revista era Marcelo Villafañe y en el comité editor se encontraba Gerardo Caballero. Pero, más allá de estas publicaciones y reconocimientos, no se han hallado abordajes extensos, que impliquen investigaciones o estudios críticos. El material documental reunido incluyó, asimismo, la producción profesional y la trayectoria de otros arquitectos cercanos a César Benetti, como Luis Rébora y Alfredo Molteni. En consonancia con ello, se busca contrarrestar la falta de documentación y de trabajos previos en la ciudad de Rosario, pues, como ha sucedido con muchos otros profesionales de su generación, esa falta se presenta como una dificultad para comprender un universo profesional más amplio.

² En relación a la trayectoria institucional de Benetti y otros actores en la Escuela de Arquitectura de Rosario, existen antecedentes variados y parciales que registran distintos hechos y participaciones relevantes en distintas publicaciones de homenaje a la creación de la Escuela de Arquitectura. Ver Bibiana Cicutti (1980), Ebe Bragagnolo (1994, 2015), Noemí Adagio, Silvia Pampinella y Ana María Rigotti (2003).

Los maestros y el *form giver*

Desde una perspectiva que busca preguntarse por “la relación entre lo uno y lo múltiple”,³ Alejandro Crispiani ha estudiado el lugar de las figuras excepcionales en los abordajes hechos por la historiografía. Resulta valioso, en esa dirección, recuperar su punto de vista sobre lo que denomina los *arquitectos medios*. En su artículo “Sigfried Giedion o el elogio de la medianía”, de 2015, se detiene en el enfoque de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, por un lado, y el de Sigfried Giedion, por el otro. La intención es contraponerlos en busca de una noción de lo medio o la medianía que haga de contrapeso al lugar que ocupa el extendido protagonismo de las figuras excepcionales. Según la lectura de Crispiani sobre Giedion —quien diferencia entre las figuras excepcionales y “el silencioso hacer de muchos”—, la medianía no refiere, como veremos, a la calidad de las obras de arquitectura sino, precisamente, a ese hacer silencioso. Se trata, pues, de rescatar la valoración realizada por Giedion, en la cual la medianía se configura como resultado colectivo de diversas fuerzas históricas.

En contraste con esa perspectiva, Crispiani analiza la posición sostenida por Tafuri y Dal Co en su libro *Arquitectura Contemporánea*, publicado a fines de los setenta. Allí, según Crispiani, señalaban que la disciplina había experimentado una parábola, iniciada en el Renacimiento, que la había ubicado en una situación contemporánea de “instrumentalización”, al llevarla desde “una arquitectura pensada como conocimiento alto, como un trabajo intelectual capaz de incidir en la historia [...] a un tipo de trabajo instrumental” (2015, p. 15). Esta instrumentalidad apuntada por Tafuri y Dal Co, para Crispiani, es una lectura negativa que los autores realizan del lugar de la producción media o los *arquitectos medios*. La negatividad atribuida a esa medianía por los críticos italianos estaría vinculada —siempre según Crispiani— a su papel de instrumentar los cambios de la metrópolis, considerada el producto por excelencia del capitalismo desarrollado. Siguiendo este razonamiento, dentro de la tipificación propuesta por Tafuri y Dal Co, los *arquitectos medios* quedarían fundidos en “un movimiento colectivo, homogéneo, casi sin voluntad propia e ineludible” (ibidem, p. 17); ineludible porque los esfuerzos individuales serían insuficientes para destacarse en esa homogeneidad. Ante tal poder uniformador, producir desde lo indi-

3 Nos referimos al seminario de doctorado “Lo uno y lo múltiple. La dimensión colectiva y el papel de las ‘grandes personalidades’ en la historiografía de la arquitectura moderna” dictado por Alejandro Crispiani en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata durante los meses de septiembre y octubre de 2014.

vidual un efecto real que modifique la disciplina y la restaure en su poder original resultaría imposible. Así, en la vereda opuesta de la instrumentalización del arquitecto, Tafuri y Dal Co ubicarían otro tipo, cuya manifestación puede darse de manera episódica, individual o grupalmente, y donde el talento y la calidad constituyen —por momentos— las únicas formas de resistencia ante la declinación de la disciplina. Crispiani explica de este modo la centralidad que cobraron las figuras excepcionales, contrapuestas a la desvalorización de la producción media, dentro de la perspectiva historiográfica de los italianos.

Una concepción distinta de lo medio es, como adelantamos, la que Crispiani encuentra en Giedion y hace contrastar con las formulaciones anteriores. En su lectura del historiador alemán, el mandato que reciben los individuos de acentuar su particularidad “deriva de una época que no entiende la necesidad de lo mediano, que no es necesariamente lo indiferenciado ni lo mediocre sino lo que busca el contacto de lo que está junto a él” (2015, p. 21). Por supuesto, esto no significa que Giedion no reconociera la importancia de los arquitectos que sobresalen por su talento singular, sino que estaba en contra de subrayar la singularidad como aquello que era indiferente ante lo común a su tiempo. Crispiani halla, en su lectura de Giedion, una vía por la que dicho autor intenta desarticular la antinomia entre la figura excepcional y el hacer de muchos. No implica cercenar la labor del creador excepcional, que sigue una dirección vertical, se trata de observar esa verticalidad en relación con la horizontalidad de lo mediano, y que, por ello mismo, retroalimenta a la figura sobresaliente a la vez que es el fondo sobre el que se destaca su figura. Así, el arquitecto moderno solamente está aislado en apariencia. La concepción de la medianía que valora Crispiani en Giedion, entendida como “un conjunto de prácticas y experiencias que dialogan entre sí sobre la base de un problema en común [...] trascendente desde el punto de vista histórico” (2015, p. 23), es de suma importancia para nuestro estudio del profesional arquitecto moderno. Crispiani explica que “no tiene, entonces, el carácter de ‘calidad media’ sino que es más bien una instancia aglutinante, la posibilidad de un trabajo en común, incluso entre personas que se desconocen” (ídem). A su vez, podemos asociar ese accionar colectivo a una serie de representaciones compartidas entre las cuales la de un impulso moderno, destinado a llevar adelante transformaciones de gran alcance, es una consigna a seguir. Tal perspectiva no implica, sin embargo, desconocer que los actores estudiados aspiraron a la originalidad entendida como una característica propia de la arquitectura moderna, que alcanzó gran difusión y fue enfatizada a través de las ideas de los *maestros* o el *form giver*, que representaron un modo de ejercer la práctica arquitectónica moderna.

En tal sentido, resulta pertinente relevar algunas conceptualizaciones y problematizaciones historiográficas sobre esas prácticas modernas que revisten especial interés para nuestro análisis. Desde una perspectiva internacional, destacaremos la formulación de *arquitectura del genio* en oposición a la *arquitectura de la burocracia* realizada por Henry-Russell Hitchcock (1947), y las caracterizaciones de Reyner Banham (1977) en cuanto al *form giver*. Resulta, también, orientador el planteo brindado por Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co (1982) sobre la acción de los *maestros* luego de la segunda posguerra. En relación con dichos enfoques nos detendremos brevemente en algunas precisiones en torno a nociones como la de *forma*, hechas por Adrian Forty (2016), o las de *estructura y envolvente*, llevadas a cabo por Keneth Frampton (2016).

En su artículo “The Architecture of bureaucracy & the architecture of genius”, publicado en la revista *Architectural Review*, en enero de 1947, Hitchcock presentó un relevamiento crítico que dio como resultado una divisoria de aguas en el modo de comprender las prácticas de la arquitectura moderna y la caracterización del profesional arquitecto en el nuevo escenario de los años de la segunda posguerra.⁴ Allí señalaba la emergencia de una nueva *arquitectura de la burocracia*, en la cual prevalecían los equipos de trabajo en el planeamiento y el diseño de los edificios, que incorporaban métodos avanzados de producción industrial, y se guiaban por los principios del desarrollo científico para alcanzar la precisión técnica. Esta se contraponía a un modelo que hasta ese momento se mantenía vigente, vinculado al trabajo de algunas individualidades que abonaban con su trayectoria un tipo de figura que le permitió a Hitchcock (1947) sostener la idea de una *arquitectura del genio*. La emergencia de esa nueva *arquitectura de la burocracia*, acompañada por la producción prefabricada de gran escala, “ya no podrá tener —según este autor— la calidad de las expresiones abstractas de las primeras casas modernas seriadas diseñadas por Le Corbusier” (p. 4), ni tampoco será posible “que cada bloque industrializado de oficinas tenga la riqueza formal, la elegancia de materiales y el elaborado juego de volúmenes de la Johnson Wax, de Wright” (ídem). En estas prácticas, el concepto de calidad también tiene un lugar central, pero su

⁴ Resulta interesante contraponer a esta publicación otra del mismo año, nos referimos al número especial dedicado a Brasil de *La Arquitectura de hoy* publicado en Argentina. En el capítulo 1 observamos detenidamente ese número especial de la revista. Allí todavía se ofrecía una visión de una arquitectura moderna exclusivamente liderada por los *maestros*, o lo que sería para Hitchcock (1947) la persistencia de la tradición que denomina *arquitectura del genio*. En ese número de *La Arquitectura de Hoy* no se encuentra ninguna mención a lo que el autor está mostrando como la emergencia de una nueva concepción de la arquitectura, la *arquitectura de la burocracia*, y que también formaría parte, desde su perspectiva, de la corriente mayor de la arquitectura moderna.

significación difiere de la noción de calidad asociada a la originalidad formal de las expresiones modernas subrayadas más arriba en relación con la obra de Le Corbusier o de Wright. Aquí la calidad se piensa vinculada al “fino y eficiente diseño del ensamblaje de una máquina, como el producto de muchas mentes técnicas en vez de un único genio mecánico” (p. 5).

La *arquitectura de la burocracia* era presentada, así, como un producto de organizaciones arquitectónicas de gran escala y ausente de expresión personal. Un ejemplo paradigmático lo ofrecía una firma de arquitectura como la Albert Kahn Inc. La fuerza de la firma de Kahn, para Hitchcock (1947), o la que podría encontrarse en algún proyecto de planificación estatal, “dependía no del genio arquitectónico de un solo hombre [...], sino del genio organizativo, el cual podía establecer un *fool-proof system* con un veloz y completo plan de producción” (p. 4). En el extremo opuesto de la polarización, que se apoya en la figura de una *arquitectura del genio*, encontramos otro ejemplo paradigmático: una obra como el Museo Solomon R. Guggenheim, de Wright, proyectado en 1943.⁵ El maestro estadounidense es valorado, en todo caso, en tanto “funciona como un creativo individual más que como un miembro anónimo de un equipo” (p. 6).

La *arquitectura de la burocracia* está lejos de tener, para Hitchcock (1947), una carga meramente negativa: su preocupación al referirse a ella estaba centrada, ante todo, en caracterizar un estado de situación de la producción arquitectónica en Estados Unidos. El avance de los equipos de planificación a gran escala, con parámetros de alta industrialización y eficiencia configuraron un fenómeno sin precedentes que, no cabe duda al respecto, desafiaba y ponía en crisis la figura del arquitecto vanguardista. Es en este sentido que el autor intenta replantear un posible escenario de acción y reconfigurar la posición de estas figuras para valorarlas en su justa dimensión. El mundo de la segunda mitad del siglo XX necesitará de “algunos edificios hechos por el arquitecto genio para que estos puedan equilibrar y contrarrestar la necesaria monotonía y el bajo nivel de interés plástico de la arquitectura burocrática” (ibidem, p. 6).

Por lo tanto, los valores de la *arquitectura del genio* frente a la crisis que atraviesa la figura del arquitecto vanguardista no caen completamente en desgracia. Por el contrario, se le asigna un rol social muy importante a la hora de construir estructuras focales o monumentos, como teatros, iglesias,

⁵ En ese mismo año de 1943 tuvo lugar la muestra ya mencionada *Brazil Builds* que será el centro del número especial dedicado a Brasil en la revista *La Arquitectura de Hoy*, publicado en 1947, y cuyo enfoque también puede asociarse con lo que Hitchcock (1947) denominaba *arquitectura del genio*.

bibliotecas, edificios municipales. Se trata, en particular, de aquellos edificios que sirven a la comunidad, en un sentido simbólico y concreto.⁶ Para que estos cumplieran su rol de manera óptima, el vigor y la riqueza de expresión formal debían guiar a estos edificios hacia el mundo del arte.⁷ Como puede verse, mientras el avance de los equipos de planificación y el nuevo paradigma de la *arquitectura de la burocracia* significó una verdadera crisis para el núcleo de los planteos modernistas de vanguardia, la figura del arquitecto característica de una *arquitectura del genio* —que enlaza con la noción de *form giver*— también gozó, por aquellos años, de cierta ampliación, ya que, paradójicamente, su componente creativo se reafirmó como medio transformador guiado por sus valores técnicos y plásticos.

Avanzados los años de la segunda posguerra, la consolidación de la idea de un profesional arquitecto portador de un acentuado valor creativo y singular puede verse de manera elocuente en la noción de *form giver*. La significación que, ya para entonces, había adquirido esta manera de entender la profesión se plasmó en la muestra realizada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, titulada *Form Givers at Mid-Century*, y organizada por la revista *Time* y la American Federation of Arts, en 1959. Dedicada al trabajo de arquitectos destacados por la originalidad de sus formas, procuraba expresar un estado de situación en el que la disciplina y la profesión se organizaban a través de una serie de grandes figuras creadoras. La exhibición enfatizaba este enfoque a partir de una decisión expositiva, la de abordar una sola obra por arquitecto, que era tratada como un objeto único en el que se sintetizaba una marca de autoría a través de fotografías, planos y maquetas, los que configuraban un medio considerado apropiado para dar cuenta de los rasgos distintivos de esas producciones.⁸ El espíritu de la muestra, con un claro énfasis celebratorio, se evidencia en la referencia a Frank Lloyd Wright, señalado como uno de los grandes exponentes

⁶ Esta valoración que hace Hitchcock (1947) sobre la *arquitectura del genio* asociada a la resolución plástica y objetual de la arquitectura en la ciudad la encontramos manifestada en el perfil y la producción profesional de Benetti, ver capítulos 3 y 4.

⁷ La relación entre arquitectura y arte fue un tema tratado con interés en el número especial dedicado a Brasil en *La Arquitectura de Hoy*, publicado en 1947. A su vez es un tema que relevamos como significativo en el perfil profesional de Benetti. Ver capítulos 1, 3 y 4.

⁸ En la lista de las obras señaladas se destacan la TWA Terminal, Idlewild, 1959-1960, de Eero Saarinen; la UNESCO Secretariat, Paris, 1958-1959, de Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi y Bernard Zehruss; la House of Seagram, New York City, 1958-1959, de Ludwig Mies van der Rohe; y The Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, 1959, de Frank Lloyd Wright. Finalmente, se aclara que se exhiben, igualmente, las obras de Louis Sullivan —en tanto pionero—, y de Richard Neutra, Alvar Aalto y Le Corbusier.

de la arquitectura moderna estadounidense de proyección internacional. El *form giver* era caracterizado como una figura cuyas virtudes artísticas le permitían hacer un uso singular e innovador de las nuevas posibilidades técnicas. A la luz de esta figura, la arquitectura es vista como “un fermento de logros y nuevas soluciones creativas”, guiados por la “confluencia cultural entre la tecnología y los factores artísticos”.⁹

El historiador y crítico británico de la arquitectura Reyner Banham hizo referencia también, algunos años más tarde, a la noción de *form giver*. Su particular punto de vista sobre esta definición del arquitecto moderno resulta un aporte valioso para nuestro trabajo. Uno de sus aspectos relevantes es la estrecha relación que existe entre la definición de arquitectura moderna y el énfasis del liderazgo de una serie de grandes arquitectos o *maestros*. El protagonismo de estas figuras fue de tal orden que su sola mención era considerada un modo de definir la arquitectura. En la perspectiva de Banham, más allá de reconocer las implicancias propagandísticas que tuvieron para un movimiento moderno que los mostró como voceros de un movimiento homogéneo, es innegable que fueron figuras ejemplares, las cuales conformaron un grupo reducido que actuó, principalmente, en Francia y en Alemania, y tuvieron un rol determinante en la definición de la arquitectura moderna a partir de 1910. Banham delineó esquemáticamente algo de estos planteos en un libro publicado en 1962 bajo el título *Guide to modern architecture*, en el que, con un formato breve, presentaba y conceptualizaba la arquitectura moderna. Sin embargo, esta perspectiva se acentuó en 1975, tras incorporar una introducción y cambiar el título de la primera publicación por el de *Age of the masters: a personal view of modern architecture*.¹⁰ La nueva perspectiva de Banham transmitía la idea de una época cuyo ciclo había concluido. En efecto, para ese momento, los *maestros* (Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier) habían muerto.¹¹ El autor británico subrayaba

⁹ Cita de una nota de prensa, junio de 1959, titulada *Form Givers at Mid-Century to show work of major architects*; la traducción es propia (“The world of architecture is a ferment of achievement and new creative solutions. Behind this exhibition is the realization that architecture — whether it is ‘the great spirit’ as conceived by Frank Lloyd Wright, or a cultural confluence of technology and artistic factors”). Metropolitan Museum of Art, Nueva York, disponible en <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/pl6028coll12/id/970>

¹⁰ Nos referimos la primera edición publicada por *The Architectural Press Ltd*, Londres, 1975.

¹¹ Banham introdujo su propia perspectiva generacional. Comentaba que nació en el mismo año en que se construyó la primera casa moderna de Le Corbusier en París. Podrían parecer nostálgicas sus reflexiones pero adquieren mayor dimensión si pensamos que fueron elaboradas para una segunda publicación de su libro de 1962 en un contexto nuevo, el de 1975, en el que los *maestros*

allí, además, que, tanto para él como para tres generaciones de arquitectos, los *maestros* del movimiento moderno se habían constituido en figuras paternas a las que se referían con “asombro y sospecha, afecto, respeto y las molestias comunes de la brecha generacional” (1977, p. 3).¹² Estas afirmaciones expuestas en la introducción de 1975 reafirman una cuestión que se hallaba implícita en la primera edición del libro: “ellos estaban a cargo, ellos le daban seguridad y solidaridad al Movimiento y nosotros les dimos a ellos una especie de lealtad que los artistas nunca le dieron a Picasso, ni los músicos a Stravinsky” (ídem). Asimismo, tales afirmaciones dan a entender que el tiempo de la prevalencia de un cierto perfil de arquitecto moderno ha finalizado. De este modo, la revisión retrospectiva propuesta por Banham deja en claro cómo el rol de los *maestros*, que caracterizó como *apostólico*, resultaría fundamental para entender el desarrollo de la arquitectura moderna:

Su sucesión apostólica, la consciencia de ser portadores del mensaje de una actitud de reforma en el diseño, es de vital importancia para el concepto de arquitectura moderna: aunque solo sea porque hay momentos y lugares donde la arquitectura moderna no se puede definir excepto como lo que es hecho por los arquitectos modernos y porque el Movimiento Moderno puede siempre ser definido más rigurosamente nombrando a sus miembros que tratando de enumerar sus métodos (1977, p. 12).

La conciencia del fin de un proceso de este tipo abría, para Banham, la discusión sobre el porvenir de la figura del arquitecto; una discusión que ya estaba en juego en los años sesenta. En palabras del autor británico, “la más grande de las dudas era cómo podrían los arquitectos continuar manteniendo su papel tradicional de *form giver*, creadores y controladores del ambiente humano” (1977, p. 5). Esta pregunta cobró una particular

abandonaban definitivamente la escena: “Ahora que todos ellos están muertos es difícil no sentir una liberación así como una pérdida, mientras vivieron tiranizaron el Movimiento Moderno, monopolizando la atención y previniendo el reconocimiento de otros (no siempre menores) talentos” (Banham, 1977, p. 3).

12 En relación al tema de los *maestros* y la sucesión generacional podemos destacar lo relevado en Borthagaray quién en sus años de juventud y formación buscó un acercamiento a Amancio Williams (ver capítulo 1, apartado una *lucha contra la academia*). También relevamos la misma intención de buscar *maestros* modernos en Benetti quién expresamente le asignó ese rol a Luis Rébora y con quien comenzó una relación de colaboración en sus años de juventud como estudiante de arquitectura; asimismo observamos que Molteni siguió ese mismo camino tras la figura de Borgato (ver capítulo 3, apartado Años de formación).

importancia en el contexto de los cambios sociales, culturales y políticos que sobrevinieron entre los años sesenta y setenta, cuando las siguientes generaciones tuvieron que interrogarse sobre el legado de los *maestros*.¹³

La referencia a los *maestros* y a su individualización como protagonistas que definieron la arquitectura moderna se encuentra, asimismo, en el capítulo que Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co publicaron en 1976 y titularon “La actividad de los ‘maestros’ en la posguerra”.¹⁴ Allí se realiza un seguimiento individual de cada uno de ellos (Gropius y Mendelsohn, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright) y se elabora un balance crítico de esas trayectorias ya consagradas pero que continuaron su actividad durante la segunda posguerra. Para los autores italianos, los *maestros* no pueden considerarse ni causantes ni realizadores en las vicisitudes de la época, lo cual asigna a sus últimas obras características ambiguas: mientras por un lado se acentúa la individualidad, por otra parte se sigue hablando de un movimiento en un sentido colectivo. Por esto, reconocen la situación como *mensajes últimos*, testimonios exaltadamente subjetivos, en los que sobresalen búsquedas de carácter autobiográfico y cierta idea de un retorno a los orígenes.¹⁵ Cobra protagonismo —para Tafuri y Dal Co— una “recuperación de la autonomía del lenguaje” que entra en tensión “con los problemas planteados por la reorganización capitalista del orden productivo, que introduce nuevas temáticas y verdaderas revoluciones en la estructura del trabajo intelectual” (1982, p. 143). Tal circunstancia es presentada como una dicotomía dramática; y observan que durante los años cincuenta la convergencia mundial de una simplificación reductiva del vocabulario International Style ya no hacía referencia a un elementarismo trágicamente consciente de sí, como el de Mies, sino a una mera reducción sin atributos. En la nueva situación, esa arquitectura estaba vinculada, según los autores, al “adecuamiento de los instrumentos de proyectación a una demanda en gran escala que comporta reestructurar la profesión, aceptar pasivamente los rápidos tiempos para realizar las obras y la estandarización tipológica necesaria para una edificación industrializada” (1982, p. 152). En relación con este fenómeno, que da cuenta de los cambios en la

13 Las representaciones sobre la arquitectura moderna que observamos sobresalientes en el perfil profesional de Benetti a lo largo de su trayectoria entre los años 1945 y 1970 dan cuenta, en cierta medida, de ese proceso en el ámbito nacional y local de Rosario, y en los espacios profesional y universitario de formación, ver capítulo 3.

14 Nos referimos a Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electra Editrice, Milán, 1976.

15 En algunos casos, como el de Gropius, Tafuri y Dal Co encuentran, simplemente, una “pasiva asunción de una realidad profesional [...] inmodificable” (1982, p. 143).



Retrato de los maestros en edad avanzada. De arriba a la izquierda, hacia la derecha y hacia abajo: Mies Van Der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier. Reproducida en Banham, *Age of the masters. A personal view of modern architecture*, Londres, The Architectural Press, 1977. Los créditos de las fotografías se asignan, en esta publicación, a la revista *The Architectural Review*.

estructura del *trabajo intelectual* de los arquitectos, Tafuri y Dal Co marcaban el surgimiento y la expansión de una “auténtica ‘arquitectura de la burocracia’ que ponía pie en Europa, como en América o en Asia” (ídem). Tal situación, como vimos, ya había sido planteada en términos muy similares por Hitchcock (1947), sin embargo, para los italianos, esos cambios fueron claramente desfavorables y negativos valorados en relación con la experiencia utópica de la vanguardia, de la cual los *maestros* fueron protagonistas. Las “empresas de proyectos”, como también llaman Tafuri y Dal Co a esta arquitectura, ya no referían a figuras singulares, es decir, a arquitectos que “intentaban comunicar sus opiniones al mundo, sino que se promovía a los grandes estudios en los que la parcelación profesional alcanzaba estándares de cadena de montaje” (ídem). Su principal característica es corresponder “a un intenso ritmo productivo y a una demanda de elevados niveles tecnológicos” (ídem) y su rasgo formal más distintivo es el *curtain wall*.¹⁶ Los rascacielos de cristal y acero son, para los autores, símbolos de eficiencia y de autosujeción al imperativo de la organización, son la expresión de un purismo desilusionado y “fantasmas” acristalados donde coincide “el anonimato de sus edificios con el anonimato de la organización que les da vida” (ídem).¹⁷ Aunque algunos aspectos de esos procesos considerados de *burocratización*, como la vinculación entre producción arquitectónica y producción industrial, podrían asociarse con algunos temas centrales de la arquitectura moderna, Tafuri y Dal Co consideran que se trata de una transformación que ha roto con sus planteos fundadores ligados a las vanguardias. El distanciamiento producido es visto como irreparable; no restan allí trazas de los alientos utópicos de la vanguardia, dado que antes que “proponer una racionalización de la estructura urbana, lo que hace [esta arquitectura] es acentuar el carácter casual” (ídem) de cada intervención, ya no puede ser ni planea ser “punto de partida para un control global de la realidad urbana” (ídem). En cierto modo, el análisis propuesto por Tafuri y Dal Co pone a prueba los alcances de las vanguardias históricas y de la figura de los *maestros*, a la par que deja entrever el agotamiento de ese proceso inicial.¹⁸ Sin embargo, este momento crepuscular

16 Esta fue, entre los actores, una manifestación técnica y formal muy presente, a la cual no vieron como un mero recurso técnico sino que estuvo asociada a una figuración en la que técnica y forma se asociaban, por medio de cierta originalidad, pero también entraban en tensión. Ver capítulo 2, apartado Representaciones sobre la técnica, y los capítulos 3 y 4 dedicados al perfil y la producción profesional de Benetti.

17 Son abundantes los ejemplos que se ofrecen, principalmente en Estados Unidos; allí destacan lo que llaman “empresas de proyectos norteamericanas” como Skidmore, Owings & Merrill o Harrison & Abramovitz.

18 Entre otras apreciaciones los autores describen ese momento y comentan que “a finales de los años cincuenta, por otra parte, al optimismo del Team 10 se

de la figura de los *maestros* ofrece todavía algunas continuidades, se trata de un panorama complejo y múltiple que, no obstante, muestra una clara oposición entre figuras individuales, o *arquitectura del genio*, en términos de Hitchcock (1947), y la *arquitectura de la burocracia*. Curiosamente en este momento final vemos una intensificación de las experimentaciones sobre los propios lenguajes formales de cada uno de los *maestros*. Así, a la par de un proceso de disolución de ese perfil de arquitecto, vemos, en la segunda posguerra, un proceso, aunque momentáneo, de acentuación y amplificación de ese perfil donde sobresalen todavía ideas como la de originalidad e individualidad creadora asociada al vocabulario formal.

En tal sentido, como vimos en Hitchcock (1947) y su planteo de una *arquitectura del genio*, en Banham (1977) y sus comentarios sobre el *form giver*, o en Tafuri y Dal Co (1982)¹⁹ con el irremediable sesgo subjetivo e individual de los *maestros* en su última etapa, podemos considerar la idea de originalidad asociada a la forma arquitectónica como una representación propia de esas figuras. Asimismo, la apelación a la forma arquitectónica fue constitutiva del discurso sobre la arquitectura moderna. En su libro *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Adrian Forty (2016) sostiene que la forma como preocupación distintiva y central de la arquitectura es, precisamente, una invención moderna. Forty (2016) propone, al respecto, un arco de tiempo que se inicia con las definiciones de August Endell hechas en 1897, cuando este se refería al arquitecto como un *form-artist*, y sugería que solo el arte de la forma llevaría a una nueva arquitectura. En cuanto a la posibilidad de establecer un momento en el que el auge de la forma comenzó a diluirse, y así observar su especificidad, Forty apela a una advertencia de Tschumi, en la que el arquitecto francés observaba en 1987²⁰ que “el paradigma del arquitecto que nos llegó a través del período moderno es el del *form giver*, un creador de estructuras simbólicas y jerarquizadas, caracterizadas [...] por su unidad de partes y [...] por la transparencia [con la cual] la forma [se orienta] hacia el significado” (Tschumi citado en Forty, 2016, p. 149). Para Forty, en las palabras de Tschumi pueden leerse los principales supuestos respecto a la forma en el

contrapone un difuso sentido de crisis: en 1959, Philip Johnson declara muerta la arquitectura moderna, y comienza a proyectar formas inspiradas en un historicismo tan desencantado como ambiguo”. (1982, p. 167).

19 En Banham y Tafuri y Dal Co nos referimos a los años de reimpresión y/o edición de los libros consultados que se consignan en las Referencias Bibliográficas. Sin embargo, como mencionamos con anterioridad los años de sus primeras publicaciones son de 1975 para el libro de Banham: *Age of the masters: a personal view of modern architecture*; y de 1976 para el libro de Tafuri y Dal Co: *Architettura Contemporanea*.

20 Nos referimos Bernard Tschumi, 1987, *Architecture and Disjunction*.

discurso moderno, “la suposición de que la forma es lo que crea el arquitecto y la creencia de que la forma existe para transmitir un sentido” (2016, p. 149), el cual es y está inscripto en la forma material y percibida por los sentidos. Una manera de comprender esta problemática de la *forma* en un sentido moderno implica, según Forty (2016), reconocer una ambigüedad inherente a ella, su oscilación entre el significado de *forma* y el de idea o esencia; mientras “uno describe las propiedades de las cosas como se conocen por los sentidos, el otro [las presenta] como se conocen en la mente” (p. 149).²¹ Para el autor británico, la utilización tan categórica de este término en el discurso moderno remite a razones como la posibilidad de afirmar “que la verdadera substancia de la arquitectura radicaba en el inmediato mundo perceptible de los sentidos, [y en que la forma] conectaba el aparato mental de la percepción estética con el mundo material” (2016, p. 161). Así, los arquitectos modernos encontraron “una descripción de la parte de sus trabajos sobre la cual ejercían un control exclusivo e inequívoco” (ídem). La posibilidad de una delimitación específica de sus prácticas novedosas y modernas estaba mediada por la *forma*. Así, su significación, según Forty (2016), se afianzaba y reforzaba por medio de una categoría opositiva, que se definía, principalmente, en contraste con otros valores. Para el autor, la *forma* tomó parte, de este modo, en una operación de resistencia en tanto autodelimitación y de oposición en tanto distinción, que, como mencionamos, fue fundamental para definir una práctica sustentada sobre nuevos valores —que le decían *no*, por ejemplo, a la decoración, al ornamento, a las representaciones sociales o a la cultura de masas—.

En un sentido más acotado —orientado al análisis de las obras de arquitectura—, también resultan de interés los aportes brindados por Kenneth Frampton (2015), en su libro *A Genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form*, en el cual ofrece algunas nociones teóricas y pedagógicas, provenientes en parte de sus dictados de seminarios de análisis de casos arquitectónicos, que permiten abordar la práctica de la arquitectura moderna con foco en las claves del diseño de la *forma* o de los aspectos específicos que permiten comprender cómo la

²¹ La traducción es propia (“There is in form an inherent ambiguity, between its meaning shape on the one hand, and on the other idea or essence: one describes the property of things as they are known to the senses, the other as they are known to the mind”). En relación a este tema Forty (2016) comenta que el concepto moderno de *forma* proviene del lenguaje alemán. Explica que el alemán tiene una ventaja sobre el idioma inglés, mientras este tiene la simple palabra *form*, el alemán tiene dos palabras, *gestalt* y *form*. La primera generalmente refiere a los objetos tal como son percibidos por los sentidos mientras que la segunda generalmente implica cierto grado de abstracción sobre lo particularmente concreto. Por esta razón, Forty (2016) deja en claro y profundiza sobre la ambigüedad inherente a este concepto que existió desde el primer momento de su uso.

forma se configura. Frampton (2015) explica, que su preocupación no es determinar la superioridad de una obra sobre otra, sino que “la intención es revelar el modo en que un espectro de diferentes valores y referencias es incorporado en cada trabajo” (p. 28). Para Frampton, tal espectro es el que permite llevar adelante una interpretación de la obra, pues remite a un significado propio en la distribución de los espacios dentro del edificio o a “la manera en que la envolvente expresa y/o suprime la estructura básica que soporta la construcción” (ídem).²² Por otra parte, aunque el conjunto de valores y referencias se identifica con lo que el autor denomina “intenciones culturales”, abarca, igualmente, cuestiones muy concretas, presentes en la obra construida, como la manera en que cada obra logra articular la relación entre la *estructura* de sostén y la *envolvente* del edificio. Estos aspectos señalados por Frampton son los que nos interesa seguir con mayor énfasis en nuestro abordaje de las obras de arquitectura. En esta dirección, destacamos, por ejemplo, una de las categorías de análisis propuestas por Frampton (2015), expresada como el par *estructura-envolvente*. Para el autor, este aspecto tan específico es central al encarar un análisis crítico de las obras de arquitectura modernas; y explica que, más allá de que se trate de una estructura básica que se configura a partir de una retícula de esqueleto o de una construcción de mampostería portante, esta *estructura* se verá expresada o suprimida en distintos grados. Es decir que esa expresividad o articulación relativas son consecuencia del grado en que la *envolvente* revela o encubre la *estructura* de sostén del edificio. Lo concibe, pues, como una interacción que ejerce una marca decisiva en el carácter de la obra. En esa interacción, debe tenerse en cuenta todavía otra característica, en la cual la *envolvente* cumple un rol destacado, ya que “el sistema de revestimiento tiene un efecto decisivo sobre la expresividad tectónica de la obra” (p. 32). Para Frampton (2015), la arquitectura moderna heredó del clasicismo la propensión a la abstracción formal, pero, más allá de la asociación propuesta con lo clásico, es relevante observar la manera en que concibe una relación entre tecnología y forma. Al respecto, expone que, “en general, la tensión entre la tecnología, que no se dirige a la forma, y el clasicismo, que sí lo hace” (p. 8), actuó permanentemente en la heterogeneidad de la práctica arquitectónica moderna.²³ Esta última in-

²² La traducción es propia (“the way in which the membrane expresses and/or suppresses the basic structure supporting the fabric”). Lo que Frampton (2015) llama *membrane* decidimos traducirlo y nombrarlo a partir de aquí como *envolvente*.

²³ En una genealogía Frampton (2015) reconoce tres paradigmas culturales conflictivos que sustentaron la cultura arquitectónica moderna: el tecnológico, el clásico y el vernacular. Entre estos, como comentamos, nos interesan las relaciones conflictivas que el autor plantea entre los dos primeros. El primero de ellos se apoyó en métodos tecnocientíficos avanzados, tanto como un medio como un

terrelación —concebida como una tensión conflictiva y que lleva implícito el anterior par *estructura-envolvente*— nos resulta de especial interés para el análisis de las obras de arquitectura que abordaremos.

Lecturas historiográficas sobre el profesional arquitecto moderno en Argentina

Entre la historiografía argentina de los años ochenta cabe detenerse en el artículo de Anahí Ballent (1983) titulado “La condición profesional en la década del 50”.²⁴ Allí, la autora ofrece una delimitación de problemáticas que definieron el período, principalmente a partir de 1955, y cuyas resonancias se extendieron hasta mediados de los sesenta y marcaron la vida profesional de los arquitectos. Su perspectiva estimula una visión amplia del conjunto de los arquitectos, al no centrarse en personalidades singulares, sino más bien en experiencias de formación asociadas a las escuelas y facultades de Arquitectura y a una práctica profesional desarrollada dentro de Argentina.

Ya en los primeros años de la década del cincuenta, Ballent (1983) señala modos diferenciados del ejercicio profesional que entran en tensión. El modo avalado por lo que la autora denomina la *institución* chocaba con el nuevo modelo de ejercicio profesional dependiente del Estado requerido por el peronismo. Así, los temas específicamente disciplinares entraban en tensión con el poder político, ya que este actuaba como legitimador de decisiones técnicas. Una expresión concreta de esta situación se encuentra en la contraposición entre el concurso de arquitectura, como expresión significativa de una producción liberal y la modalidad productiva encarnada por las reparticiones técnicas de organismos estatales. El conflicto con el nuevo rol del Estado pasaba, principalmente, por los modos de produc-

fin en sí mismos; y el segundo fue un legado de larga data del clasicismo que al inicio de la Ilustración fue tanto un estándar normativo como la encarnación de una emergente cultura liberadora, pero una de sus consecuencias a largo plazo fue la propensión moderna a la abstracción formal.

²⁴ En el n.º 3 de agosto de 1983 de la revista *Materiales* publicada por la Sociedad Central de Arquitectos en la ciudad de Buenos Aires.

ción y validación de la arquitectura, y no por las ideologías arquitectónicas, ya que, en muchos casos, eran compartidas por los profesionales que trabajaban para el Estado.²⁵ Con el golpe de Estado y la caída del peronismo, frente a la nueva situación política iniciada en 1955, esa tensión constante entre diferentes ideologías políticas y profesionales se diluyó. Mientras la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) estableció una alianza ideológica con la llamada Revolución Libertadora, el poder político entrante se mostró, a su vez, favorable a un modo de validación asociado a la autoridad del técnico, de modo que parece haber hecho recaer sobre los arquitectos “la decisión y la convalidación de las transformaciones, no ya de la arquitectura, sino de la totalidad del ambiente” (ibidem, p. 32). Así, entre los profesionales arquitectos liberales, entrar al campo de acción del Estado ya no significaba actuar “como instrumentos de políticas gubernamentales, sino como agentes con poder de decisión, [...] avalado por un determinado saber, con técnicas e instrumentos específicos” (idem); es decir, no consideraban que su validación dependiese de factores políticos o partidarios, sino de su saber técnico específico. Esto puede apreciarse en la consolidación del asesoramiento técnico al Estado o a particulares como una función propia de los arquitectos. Otro aspecto significativo es el afianzamiento del sistema de concursos, que ponía en valor la creatividad y contribuía a enriquecer los debates disciplinares de la arquitectura como práctica cultural. El aumento de la cantidad de obras concursadas, por otra parte, parecía abrir el camino para lograr el ideal de una obra pública completamente concursada. No obstante, hacia finales de la década del cincuenta comienza a observarse el fracaso de ese anhelo, al comprobar que la mayor parte de las obras concursadas no logran construirse; aunque esa experiencia haya sido, en su medida, un medio legítimo para la concreción de importantes obras durante este período. Los concursos, finalmente, funcionaron como una posibilidad para volcar las búsquedas que para los arquitectos eran difíciles de afrontar en el ejercicio profesional. De este modo, para Ballent (1983), el concurso deja de estar vinculado a la producción de modernidad, para enfatizar, en cambio, una intensificación del debate arquitectónico.

25 Otro tema recurrente en la época, señala Ballent (1983), fue la función social del arquitecto; un tópico que no era ajeno a los problemas abordados por la arquitectura moderna, pero que había permanecido en un plano conceptual. Sin embargo, eso cambió a partir de la década del cincuenta con la posibilidad de hacer operativa esa función. Esto desató un debate en el que los arquitectos como profesionales defendieron el carácter demiúrgico y la autonomía del arquitecto. Así rechazaban la estructura propuesta por el peronismo. Entremedio de este debate la reciente idea de planificación era un argumento técnico, una herramienta idónea para asegurar el control de las transformaciones del ambiente por parte de la disciplina, pero también era uno de los conceptos políticos claves de la gestión del peronismo.

En el escenario surgido tras el derrocamiento de Perón, a la vez que persistían ideas sobre la arquitectura moderna que habían sido dominantes en los años cuarenta, emergieron nuevas expresiones y nuevas ideologías, marcadas por un claro interés en construir el ámbito específico de la arquitectura moderna, de modo que fuera posible autodefinir sus límites y especificidades, en un momento, según Ballent (1983), de “densificación del campo cultural de la disciplina” (p. 33). Los cambios que sobrevinieron tras 1955 implicaron, asimismo, una búsqueda por definir otra idea de cultura nacional en diálogo con un contexto internacional marcado por la crisis de la arquitectura moderna en Europa y por su viraje hacia nuevas experiencias, como las que se dieron en América Latina. La elocuencia de estos cambios puede apreciarse, para Ballent (1983), en el quiebre que sufren los discursos ortodoxos, dentro de cuyos ejemplos nos resulta de mayor elocuencia las distancias que separan a obras como La Cámara Argentina de la Construcción (1951) y el Centro Cívico de Santa Rosa (1958), ambas con protagonismo en sus definiciones de Clorindo Testa.

En relación con la nueva configuración de la disciplina, Ballent (1983) destaca con especial interés la experiencia de la revista *Nueva Visión* y el grupo oam (Organización de Arquitectura Moderna), en virtud de su decidida apuesta por la experimentación en torno a los procedimientos e instrumentos disciplinares.²⁶ Sin embargo, al considerar globalmente los limitados ocho números de *Nueva Visión*, que comenzaron a publicarse a fines de 1951, queda claro “que pese a la pretendida unidad de las artes” (ibidem, p. 35), la que tuvo un rol protagónico en la publicación fue la pintura concreta. Tampoco se profundizaban los temas de arquitectura, un aspecto que, para la autora, se conecta con las pocas obras concretadas que podían tomarse como referencia.²⁷ Considera, asimismo, que en un primer momento la publicación tuvo un alcance limitado dentro del medio profesional amplio de los arquitectos, sin embargo, la avanzada de vanguardia de este proyecto, más allá de sus limitaciones fue central para la convalidación cultural de la arquitectura moderna, pues “implicó el surgimiento

²⁶ Ballent (1983) explica brevemente que la revista *Nueva visión* aparece vinculada con las ideologías europeas de vanguardia, a las que se propone introducir en el ámbito local como contribución a la consolidación de lo moderno. No se trató de un proyecto restringido a la arquitectura, sino que incorporaba a todas las artes visuales. El objetivo era propiciar la síntesis de todas las artes en un sentido de objetividad y funcionalidad y convocar a todos aquellos que directa o indirectamente colaboran en la tarea de lograr una “nueva cultura visual”. Del grupo oam formaron parte, entre otros, Juan Manuel Borthagaray y Francisco Bullrich.

²⁷ Se destacan algunas viviendas individuales del grupo oam y otras de de C. Janello y G. Clusellas, presentadas en la Exposición de Las Américas (1954), en Mendoza; a pesar de que estos últimos no pertenecían al grupo de *Nueva Visión*, Ballent (1983) los considera influenciados por la poética de sus integrantes.

de una crítica arquitectónica y la construcción de una historia del pasado reciente codificado como genealogía convalidante del presente” (íbidem, p. 33). Para este programa, era fundamental modificar las estructuras de la enseñanza oficial con el fin de introducir tales ideologías en la totalidad de la disciplina y los profesionales. Este proyecto de transformación asociaba su imposibilidad de concreción con las estructuras de las escuelas y facultades del peronismo, a las que también asociaba con la persistencia inaceptable del clasicismo.²⁸ Desde *Nueva Visión* se resaltaba el papel transformador de la educación: principalmente, a través de las problemáticas vertidas por Tomás Maldonado y Max Bill. Sin embargo, al mantenerse activos por fuera de la estructura de la universidad peronista, dieron lugar a lo que Ballent (1983) llama “un tiempo de trabajo de laboratorio”, que sirvió como modelo preparatorio para los actores que, más tardes, tras el derrocamiento de Perón, formaron parte del grupo que tuvo a su cargo, como ya mencionamos al comienzo de la introducción, la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, en 1956. En especial, nos referimos a Borthagaray, Méndez Mosquera y Bullrich, pero, aunque no hayan estado relacionados con *Nueva Visión* y oam, nos referimos también a Benetti y Molteni.

Por último, Ballent (1983) hace referencia a otras publicaciones, orientadas a construir “una genealogía convalidante de la arquitectura moderna en Argentina, que eliminase cualquier posibilidad de desviación, que conectara a la disciplina con otros ámbitos de la cultura y [que] otorgase la carta de presentación necesaria para imponerse frente a otras alternativas” (p. 36). A su juicio, sobre el que partimos en el desarrollo de nuestra investigación,²⁹ este fundamento puede observarse “en una serie sintomática de artículos, vinculados por la preocupación obsesiva de presentar una síntesis de la arquitectura argentina” (ídem). Asimismo, es interesante la forma en que describe algunos elementos comunes de esos artículos,³⁰ en los que podían encontrarse “cronologías simplificadas del acontecer arquitectónico, [y] sucesiones teleológicas, estructuradas como genealogías del presente” (ídem). Como desenlace de ese

28 Como veremos esta posición fue característica del conjunto de actores que estudiamos, ver capítulo 1, apartado *Una lucha contra la academia*; y capítulo 3, apartado Años de formación.

29 Ver especialmente capítulo 2, apartado *La segunda generación* y una historia para la arquitectura moderna en Argentina.

30 Se refiere a publicaciones de Peanni en *Casabella*, de Méndez Mosquera en *Sur* y de Sacriste en la *Revista de Arquitectura* de la SCA (no se consignan datos de publicación).

programa destaca la publicación en 1963 del libro de Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea*.³¹

A continuación, nos interesa detenernos en la propuesta historiográfica de Roberto Fernández (1996), quien sostiene la existencia de dos modos posibles de entender lo que llama la *estructura profesional de la disciplina* en el país. Así, señala la aparición, a mediados de la década del veinte del siglo XX, de un grado de estructuración con características de *empresarización*; un modo que entiende la práctica profesional como una empresa constituida por asociaciones de profesionales, caracterizadas por la falta de referencia a figuras individuales y por hacer primar la agrupación. Reconoce las lógicas empresariales en cierto desarrollo organizacional de los estudios de arquitectura que siguen el modelo de los estudios norteamericanos. Para caracterizar la idea de la *empresarización*, se vale de ejemplos como los que brinda la sociedad entre Sánchez, Lagos y De La Torre, o el estudio que se desarrolló a partir de la firma Virasoro, y que alcanzó dimensiones empresariales. En relación con este último caso destaca, como características de esas asociaciones, la estructura del estudio, la cantidad de empleados y la cantidad de metros cuadrados construidos. Es elocuente cómo en estas agrupaciones prima la idea de los *empleados* antes que la de los *colaboradores* que, en cambio, sí fue adoptada por otras estructuras de estudio profesional. Para Fernández (1996), los parámetros que guían estas prácticas empresariales suponen entender la producción arquitectónica en términos de rentabilidad y eficiencia, dos rasgos que enfatizan aspectos tecnológicos y constructivos. Aquí, el lenguaje formal asumido resulta de la coherencia de los parámetros anteriores, y también incorpora la elección o la intención del cliente; dentro de este espectro, lo moderno se presenta como un lenguaje más. Sin embargo, una sofisticada disponibilidad de avances tecnológicos es registrada por Fernández (1996) como marca de este modo de practicar la profesión; tales avances configuran modos modernos y concretos de construir o pensar, como por ejemplo, la idea de *confort* —el autor advierte recordar el caso pionero de Sánchez, Lagos y De La Torre con la incorporación de máquinas de aire acondicionado—. No encontramos en esta modalidad lugar para experimentaciones, sino que se trabaja con soluciones probadas y garantizadas, que se constituyen en credenciales de un prestigio profesional. Otro ejemplo a tener en cuenta —propone— es el de SEPRA, en el cual destaca “la internalización

³¹ En el capítulo 2 nos centraremos en estos temas y los relacionaremos con la renovación de la Escuela de Arquitectura de Rosario, ocurrida en 1956, así como con la idea patente entre los actores porteños pero también verificable entre los rosarinos, de verse a sí mismos como una *segunda generación* de arquitectos modernos.

de lo moderno como un sistema de trabajo” (ibidem, p. 27) y no en términos de un lenguaje que busca la novedad formal. Fernández le atribuye a esta sociedad de arquitectos un protagonismo en la introducción de aspectos técnicos y de *confort* asociados a la arquitectura moderna en una sociedad conservadora y renuente a las novedades como era la de los años treinta, con un mercado profesional todavía dominado por el eclecticismo.

En una clara contraposición con la idea de la *empresarización*, Fernández (1996) propone la idea del *arquitecto como artista*, un “gestor individual de una operación fundamentalmente ligada a una innovación, a una ruptura respecto de los marcos contextuales” (p. 29), que gana terreno hacia los años cuarenta. El énfasis está puesto en el trabajo individual o el estudio encabezado por una figura individual, que impulsa la idea de originalidad y del carácter transformador del estado de cosas como guía de una práctica profesional. Esta idea de profesional arquitecto se liga, como explica el autor, “al éxito de los llamados maestros de la arquitectura moderna, principalmente, Le Corbusier, Wright, Mies y Gropius” (ídem), y a la trascendencia del movimiento moderno. Se perfila aquí un rol profesional eminentemente ligado al modelo dominante del vanguardismo, y asociado con la figura del *form giver*, de los *maestros*, y de la *arquitectura del genio*. Para caracterizar esta figura profesional, Fernández vuelve a recurrir a casos ejemplares. En este sentido, Bonet sería el más indicado para ilustrar la definición anterior; a él se suman, en la misma dirección y en una selección ejemplar y acotada, Amancio Williams y Clorindo Testa. Estos profesionales comparten “prácticas individuales, artísticas, arquitecturas de firma, semejantes o equivalentes a la producción de una obra de arte, logrando [...] hacer que tal producción sea protagónica en el mercado de la arquitectura” (ibidem, p. 29). Esta trilogía es elocuente, para Fernández, respecto de una articulación entre la vanguardia, entendida como “forma o modalidad de producción de discursos específicos de arquitectura” (ídem), y la figura del artista, entendido como “sujeto específico y particular no sustituible y no generalizable de dicha producción” (ídem).

Dentro de estas caracterizaciones generales, cada caso presenta, por supuesto, matices y particularidades. En referencia a la figura de Williams, aparece destacada, por ejemplo, su actividad al frente de un estudio privado que funcionó, según el modelo lecorbusierano, como una suerte de *atelier*.³² Fernández subraya rasgos que permiten caracterizar la forma

³² Explica Fernández (1996) que Williams dedicaba un importante tiempo a los aprendices de arquitecto que llegaban a su taller como sitio casi reverencial de estudio. En este sentido incluye, como partícipes de esa experiencia formativa, a J. Goldemberg, J. M. Borthagaray (al que ya hicimos referencia), H. Pando, J. Saal

de trabajo de Williams, como la constante elaboración y reelaboración de conceptos arquitectónicos; o el interés por las innovaciones tipológicas y tecnológicas que intentaba aplicar rigurosamente en los encargos profesionales. Se trata, a juicio del autor, de una “práctica estrictamente regulada por argumentos estéticos inflexibles y, por ello, fuertemente disociada, o al menos independiente, de su concreción en circunstancias efectivas” (1996, p. 29).³³ En el caso de Testa, predomina el gesto de artista asociado con la intuición y la creatividad, un gesto que no se limita a la arquitectura, sino que se detecta, del mismo modo, en su práctica pictórica o escultórica. Según Fernández (1996), “el posicionamiento profesional de Testa es, como en el caso de Williams, de una marcada excentricidad” (p. 30), difícilmente generalizable. La consagración internacional de ambos conlleva el reconocimiento de su talento: “Junto con Williams, Testa, es uno de los arquitectos más publicados, conocidos y reivindicados por los circuitos internacionales de información” (ídem). El *arquitecto como artista*, entonces, constituye un tipo de figura excepcional que instala una discontinuidad dentro de la medianía profesional. Sin embargo, muchos de los valores destacados por el autor para este modo de practicar la arquitectura pueden encontrarse en una gran cantidad de arquitectos que produjeron su obra durante los años cincuenta y sesenta: aunque no sea posible definirlos como *artistas*, trabajaron siguiendo la idea de originalidad y experimentación para llevarlas, como premisas de la arquitectura moderna, al campo efectivo de la producción profesional.³⁴

Para finalizar este apartado, resulta valioso comentar algunos puntos de vista ofrecidos por Francisco Liernur (2001). Para este autor existieron dos grandes concepciones de la práctica moderna: por un lado, sitúa los perfiles *profesionalistas* y, por otro, los que reconoce de manera general como *utópicos*. La utopía se entiende en términos de una búsqueda de reconciliación, según Liernur (2001) los *utópicos* reunían a quienes te-

y J. Gazaneo. Como vimos en los planteos de Fernández, mientras el rol de las asociaciones empresariales parece relacionarse con la idea de *empleados*, en los estudios individuales tenemos *aprendices* o *colaboradores*, siendo lugares que funcionan como *ateliers* y centros de formación no oficial. Este modo de valorar una formación como arquitecto moderno lo encontramos también en Benetti y su acercamiento como colaborador de Rébora. Como veremos fue una representación arraigada en el conjunto de actores analizados en sus años de juventud y formación. Ver capítulos 1 y 3.

33 Fernández asocia estas características a arquitectos como Loos, Rietveld, Meyer o Leonidov.

34 Sostenemos, como ya mencionamos, que el perfil profesional de César Benetti es un caso significativo de ese conjunto más amplio de arquitectos que se pensaban a sí mismos como profesionales arquitectos modernos. Ver capítulo 3 y 4.

nían “la sensación de encontrarse ante una profunda escisión entre Arte y Vida, Arquitectura y Sociedad” (p. 230). Al respecto, la figura de Bonet y la experiencia del grupo Austral se presentan, para Liernur (2001), como ejemplares del extremo opuesto a los *profesionalistas*, ya que “criticaban la repetición profesionalista de fórmulas a que se había ido reduciendo el modernismo local y el academicismo vacío de los viejos tradicionalistas, y deseaban reconstruir una dimensión cultural, crítica y, en cierto modo, utópica de la disciplina arquitectónica” (pp. 229-230).

También, para este autor argentino, resulta insoslayable el rol de Estados Unidos en la segunda posguerra: un centro que irradió el impulso de su avance industrial y técnico y se convirtió, en muchos casos, en un ideal a emular para los países que, dentro del nuevo mapa internacional, comenzaban a definirse como subdesarrollados. Reconoce, sin embargo, que la intención de trasladar a nuestro país lo que llama los *estándares anglosajones* no fue simple, “especialmente porque el acelerado aumento del volumen construido en la segunda mitad de la década del '40 desarticuló las modalidades artesanales de la edificación sin llegar a reemplazarlas por una verdadera industrialización” (ibidem, p. 236).³⁵ Al mismo tiempo, la predominancia de este enfoque llevó, en muchos casos, a la consolidación de estudios *profesionalistas*. Un rasgo característico de esos estudios consistía en atender de forma privilegiada a los parámetros de eficiencia técnica y tipológica; en tal sentido, eran fácilmente identificables por la repetición de soluciones ya comprobadas, y poco proclives a la incertidumbre en lo atinente a la formalización del proyecto. Según Liernur (2001), ese posicionamiento profesional se caracterizaba por no establecer “relaciones entre Técnica y Sociedad” (p. 224). Asimismo, otro empleo que hace Liernur (2001) de la caracterización de los *profesionalistas* es simplemente el de quienes producen “réplicas eficientes de modelos elaborados para ser repetidos en todo el planeta [que] se identifican con la neutralidad profesionalista [o con un] vaciamiento semántico” (p. 241).

También Liernur (2004) en su artículo “Vanguardistas *versus* expertos”, sobre el que volveremos más adelante, propone la revisión de la figura del arquitecto vanguardista entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, a partir de lo que considera su reconfiguración al interior del CIAM. Al respecto, observa que el impulso de formación del CIAM, a fines de los años veinte,

³⁵ Parte de estas ideas sobre la técnica y la industria las encontramos en el conjunto de actores estudiados, quienes continuamente cuestionaban el atraso de la industria de la construcción frente a las demandas de una arquitectura moderna que debía materializarse con urgencia. Ver capítulo 2, apartado Representaciones sobre la técnica; y capítulos 3 y 4, en particular para el perfil y la producción profesional de Benetti.

se sostuvo sobre la radicalidad de la vanguardia arquitectónica europea que buscaba la unidad entre arte y vida. Para Liernur, las figuras vanguardistas que dominaban la agrupación consideraban, como condición constitutiva de la vanguardia, cierta idea de plan que implicaba una estrategia homogénea y un carácter totalizador en distintos niveles de intervención. Al caracterizar la idea de plan sigue a Tafuri, quien le asigna un sentido ideológico y teleológico, en tanto tiene como función direccionar el diseño hacia todos los niveles de intervención y reorganizar objetivamente la “producción, distribución y consumo en la ciudad del capital” (ibidem, p. 18). Esta situación se tornó problemática cuando la dirección de esa estrategia presentada bajo la forma del plan pasó de las manos de los arquitectos vanguardistas a las del Estado.³⁶ Así, el nuevo protagonismo estatal, que cobró magnitud en la segunda posguerra, determinó que la posición ideológica —definida en los términos de Tafuri—, la cual apuntaba a la transformación total, se viera superada y obligada, en cierto modo, a replegarse. Algo semejante ocurriría con la figura del arquitecto vanguardista, que Liernur asocia con esa misma posición ideológica. Durante el desarrollo de las políticas estatales anticrisis, se definió, precisamente, “la aceptación universal de los conceptos y figuras de la planificación” (ídem). En el período de entreguerras y, en particular, a partir de la Segunda Guerra Mundial, el refuerzo que obtuvieron dichos conceptos llevó a la demanda de actores capaces de impulsar esta práctica; los llamados *expertos*. Así se definió, explica Liernur, a quienes tendrían a su cargo la “administración eficiente de la producción, distribución y empleo de bienes a escala masiva, primero en territorios noratlánticos y después sobre toda la superficie del planeta” (ídem).

Frente al impacto y los cambios impuestos por esta nueva situación, Liernur (2004) sostiene que los líderes del CIAM, en su mayoría exiliados en Estados Unidos, “trataron de adaptar sus ideas, actitudes y formas de organización” (p. 19), desafiados por el avance de la figura del técnico y el *experto*, así como por el dominio de las administraciones estatales en el planeamiento. Ante este estado de situación, “los arquitectos líderes del CIAM intentaron abandonar la imagen de artistas revolucionarios que habían forjado antes de la guerra, para transformarse en expertos confiables” (ídem). En efecto, una de las principales manifestaciones de las alteraciones que sufrió la conformación del grupo fue la migración de gran parte de sus líderes hacia los Estados Unidos. Los nombres de Mies Van Der Rohe, Walter Gropius, Sigfried Giedion, Ludwing Hilberseimer, Richard Neutra, José Luis Sert y Marcel Breuer, entre otros, son bastante elocuentes. La

³⁶ Un antecedente relevante de este tipo de desplazamiento que ponía el rol transformador en la acción estatal es el conjunto de políticas que se llevaron adelante en Estados Unidos para enfrentar la crisis de 1929.

nueva imagen que los líderes del CIAM buscaban adquirir requería que su rol de arquitectos y planificadores fuese aceptado por las autoridades de los Estados y las instituciones y que, al mismo tiempo, en la organización del CIAM se diera lugar a un tipo de trabajo colectivo que incluyera la colaboración de especialistas como ingenieros, sociólogos o planificadores provenientes de otras disciplinas. Ello demandaba una serie de condiciones con frentes de lucha y espacios bien determinados: que Estados Unidos se incorporase a la organización, que se sumara una importante cantidad de grupos no europeos y, por último, que se lograra convencer al nuevo liderazgo internacional de la neutralidad técnica de los arquitectos de los CIAM.

Sin embargo, estos líderes vanguardistas, aunque más o menos arropados en una nueva imagen de eficiencia y neutralidad, no dejaban de irradiar sus premisas guiadas por la capacidad transformadora del arte y de la arquitectura. Así, mostraron un especial interés por la educación y la enseñanza en su nueva posición estratégica en Estados Unidos. Son elocuentes los nombres y los cargos: Gropius, a quien más tarde se le sumó Breuer, fue director de la Escuela de Arquitectura de Harvard; Moholy-Nagy abrió el Institut of Design de Chicago, y Mies fue decano de Arquitectura en el Armour Institut de Chicago. Por último, se puede mencionar la llegada de Sert y su posterior designación como decano de la Harvard Graduate School of Design. Teniendo en cuenta la centralidad de Estados Unidos en el nuevo mapa internacional y la proyección en este ámbito pretendida por el CIAM —dentro del cual América Latina era un objetivo claro—, no debería soslayarse el influjo de sus ideas, que alcanzó otros espacios distantes de estos centros de formación. Así el mensaje que se esperaba transmitir, el de una pretendida neutralidad técnica, no alcanzó a revertir la imagen predominante de un perfil de arquitecto vanguardista con su asociación a la figura de los *maestros* o el *form giver*.³⁷

Como vimos, entonces, en Ballent (1983), Fernández (1996) y Liernur (2001, 2004), la tensión entre utopismo o vanguardia y ejercicio profesional, como concepciones ligadas a la reflexión sobre la disciplina y a la práctica profesional de la arquitectura, se manifestó vivamente en Argentina en los años de la segunda posguerra. Se trató de una tensión que, como vimos, pareció presentarse en un juego de polos opuestos, pero, aunque atravesada por grandes desencuentros, también integró superposiciones y proyectos

³⁷ Como mostramos en el capítulo 1 y en los sucesivos, sostenemos que así fue recibida —por el conjunto de actores estudiados— la imagen de arquitecto moderno ofrecida por el CIAM. Para ampliar sobre este tema, ver capítulo 1, apartado La imagen de los CIAM.

comunes. Es en esta tensión paradójica entre vanguardia y profesión que desarrollaron su práctica arquitectónica muchos profesionales formados en las escuelas de arquitectura de Argentina durante los años cuarenta, entre los que consideramos al conjunto de actores estudiados.

En esta dirección, podemos agregar, para terminar, la observación que Graciela Silvestri (2001) ha hecho sobre la historiografía de la arquitectura moderna en Argentina, que señala una carencia en su transmisión en los medios académicos. La autora marca que, muchas veces, se produce “la impresión de una serie de puntos luminosos sobre un vasto fondo gris e indiferenciado”, pues se la constituye a partir del estudio de “obras canónicas derivadas de una selección limitada de autores” (ibidem, p. 31). Y dado que, con frecuencia, no se conoce de ellos más que esa obra, no deja de resultar paradójico que la importancia que se les asigna no se corresponda con una indagación más amplia del universo profesional en el que actuaron.³⁸ Asimismo, para un enfoque no centrado en obras realizadas por autores canónicos, resulta interesante el planteo de Agüero y García (2013) sobre la necesidad de revisar un supuesto arraigado según el cual las experiencias que tuvieron lugar en los escenarios provinciales implicaban sólo a figuras menores. En este sentido, una problemática recuperada a partir de estos autores y de sumo provecho para nuestra investigación fue “la determinación de los contextos que interesan y la consideración de las modalidades diferenciales de circulación de ideas, figuras y objetos culturales” (ibidem, p. 181).

³⁸ En lo referente al interés historiográfico, en Argentina, para indagar en un universo que no quede restringido a las figuras excepcionales, existen antecedentes relevantes que contemplaron un panorama mayor. Al respecto, cabe referir, el trabajo impulsado por Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, los compiladores del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (2004). El volumen, organizado según estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades, es un antecedente de gran importancia para las investigaciones que se emprenden en este campo, las cuales se enfrentan, habitualmente, con problemas relativos al acceso, la conservación y sistematización de archivos documentales. Este *Diccionario* hace posible, por ejemplo, una revisión de los arquitectos argentinos de la segunda mitad del siglo veinte, y facilita identificar las principales regiones del país donde desarrollaron sus prácticas. Trabajos más recientes, presentados mediante una serie de números monográficos en la colección *Maestros de la arquitectura argentina* (2014), renuevan estos intereses, pues apuntan a comprender la historia de la disciplina y la profesión a través de las prácticas de diversos actores en sus distintos contextos, e intentan ofrecer una caracterización de dichas prácticas y de quienes las llevaron adelante, junto con la difusión de sus producciones.

Sobre la biografía y la generación en relación con los procesos de profesionalización

Una de las nociones que estructuran esta investigación es la de *biografía reconstruida en contexto*. Tanto Giovanni Levi (2011) como Jacques Revel (2005) revisaron el tema y propusieron tratamientos metodológicos aplicables a la biografía como modo de abordaje histórico; ambos coinciden en que el valor singular de una vida está en su posibilidad para dar cuenta de un contexto dado, que la determina al mismo tiempo que permite sus desvíos.³⁹ Levi (2011) desarrolló un programa que incluía la “tipología” que denominaba *biografía y contexto*. En esta modalidad, se mantiene la especificidad de la biografía, aunque se “hace mucho hincapié en la época, el entorno y el medio ambiente como factores que pueden caracterizar a una atmósfera que explicará los destinos en su singularidad” (ibidem, p. 5). Una estrategia relevante consistía en rellenar las lagunas documentales “a través de comparaciones con otras personas, cuya vida tiene cierta analogía de un modo u otro con la del personaje estudiado” (ídem). La hipótesis implícita en el abordaje de *biografía y contexto* en Levi se formulaba así:

Sea cual sea su originalidad aparente, una vida no puede ser comprendida solamente a través de sus desviaciones o singularidades, sino, por el contrario, relacionando cada desviación aparente con las normas, demostrando que tiene lugar en un contexto histórico que lo permite (2011, p. 6).

Revel (2005), por su parte, propuso una *biografía reconstruida en contexto* para “explicar el texto biográfico por el (los) contexto(s) de referencia en el que está inscripto” (p. 224). Para el autor, la representación de la sucesión cronológica de una vida como totalidad y como contenedora de un significado constituye un problema común al abordaje biográfico que debe cuestionarse. Revel apoyaba este argumento afirmando que “pueden cuestionarse los efectos de conocimiento relacionados con el principio de continuidad decidiendo, digamos, no seguir más que un segmento de una trayectoria biográfica” (ibidem, p. 226). En este sentido, si bien la delimitación temporal que adoptamos para la investigación sigue un orden cronológico, se estructura a partir del recorte de la trayectoria biográfica de César Benetti en un periodo acotado a partir de los temas relevantes de análisis.

³⁹ En Argentina, la biografía ha sido recientemente revisada en relación con las nuevas perspectivas de la historia de la cultura por Bruno (2009, 2012).

Sobre la cuestión documental y el trabajo con las fuentes, tanto Levi como Revel plantean que se trata de un aspecto que presenta particularidades estrechamente ligadas al abordaje teórico de la *biografía reconstruida en contexto*. Levi (2011) observó que el contexto puede ser un aporte positivo cuando encontramos lagunas documentales, pues permite extraer conclusiones de la incorporación de voces diversas cercanas a determinados acontecimientos. Por otro lado, el planteo de Revel (2005) sobre la reconstrucción de fuentes también se tuvo en cuenta en nuestro estudio, ya que entra en sintonía con la idea de una *reconstrucción biográfica* que marca el límite de lo que puede abarcarse y analizarse a partir de las fuentes disponibles. En este sentido, se trabajó, principalmente, incorporando fuentes de documentos oficiales de instituciones o archivos privados y registros orales o escritos de aquellos protagonistas cuyo testimonio permitiera iluminar espacios sociales y circunstancias concretas del contexto y de los actores. Fueron especialmente valiosos los testimonios orales registrados a partir de entrevistas personales y en profundidad, tanto semiestructuradas como no estructuradas (Marradi, Archenti y Piovani, 2011). Con ellas, se buscó abarcar un grupo amplio de actores cercanos a César Benetti, tanto en relación con su práctica profesional como con su desempeño en la universidad, en procura de establecer *cierta analogía* —en palabras de Levi— entre las figuras estudiadas. Marradi, Archenti y Piovani (2011) señalan que en la entrevista en profundidad “no se expresa simplemente una sucesión de acontecimientos vividos sino la verbalización de una apropiación individual de la vida colectiva” (p. 196). Los autores subrayan que no “se trata de un registro fedatario de hechos o datos; es, en cambio [...], un juego de estrategias comunicativas a partir del cual se registra un decir sobre el hacer” (ídem). Este tipo de fuente nos permitió obtener una visión de ciertos temas y acontecimiento que orientaron nuestras indagaciones, sin perder de vista la importancia de interrelacionarlas con otros tipos de fuentes documentales.

Con respecto a los documentos escritos, nos encontramos frente una diversidad de materiales provenientes tanto de instituciones oficiales como de archivos privados y publicaciones de testimonios —principalmente, aquellos incluidos en revistas especializadas—. Se accedió, entre otros elementos, a currículums y resúmenes de actividades profesionales de César Benetti y de otros arquitectos de su entorno, como Alfredo Molteni. Se accedió, además, a los archivos de la ex Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional del Litoral: de allí provienen copias de distintas resoluciones relacionadas con nombramientos en cargos o cambios en los planes de estudios, y copias de los programas de estudio presentados por los distintos talleres y materias de la Escuela, que permitieron observar algunos aspectos de la dinámica institucional. Con

relación a la trayectoria profesional y la producción de obras de arquitectura del estudio de César Benetti, fue determinante la elaboración de un archivo sistematizado sobre aquellas más destacadas, el cual se concretó a partir de la información disponible en la oficina de Obras particulares de la Municipalidad de Rosario y de documentos del archivo privado de César Benetti, aportados por distintos familiares. La posibilidad de consulta parcial que habilita esta oficina nos llevó a la elaboración de numerosas copias de planos para disponer de un archivo de consulta directo. Fueron importantes los aportes de familiares y de allegados del estudio, concierne tanto a planos como a fotografías. Asimismo, la disponibilidad de las obras construidas en la ciudad de Rosario permitió experimentar de manera directa la arquitectura proyectada por Benetti.

Por lo tanto, en el marco que ofrece la *biografía reconstruida en contexto*, es necesario precisar que la idea de *generación* se propone tanto en el sentido de reafirmar el carácter de la lectura *en contexto* como de enfocar lo biográfico desde una perspectiva que incorpora lo colectivo. El concepto de *generación* así abordado permitió estructurar la investigación de modo tal que el tiempo histórico siempre aparezca entramado en el tiempo biográfico. El interés de las generaciones reside en que puede ser una variable estructural del acontecer histórico y una categoría de análisis para comprender la dinámica de los cambios sociales.⁴⁰ La forma de tratamiento que se propone aquí no asume las correspondencias etarias —establecida, por ejemplo, a través de la fecha de nacimiento— como el modo de constitución de una realidad positiva basada en aspectos biológicos. Esta información se reconoce, más precisamente, como un sustrato potencial sobre el que se puede desarrollar un recorte generacional que, sin embargo, no queda atado a que quienes se incorporan a él hayan compartido un determinado segmento temporal, pues aquello que interesa, sobre todo, es la aparición de una serie de representaciones comunes asociadas a los momentos de formación durante la juventud de los actores. Lo que, en palabras de Mannheim (1993), se define como *posición generacional* es considerado un estado potencial para la definición de una *conexión generacional*; en nuestro trabajo, se entiende dicha conexión en relación con una serie de representaciones y objetivos afines. Por esto mismo, las generaciones nunca son únicas, y pueden existir múltiples generaciones dentro de un rango etario compartido; en particular, cuando se adopta una perspectiva en la que predomina un enfoque histórico-social. Otra parti-

⁴⁰ El estudio de Karl Mannheim, *El problema de las generaciones*, de 1928, ofrece una primera referencia obligada sobre el tema, tal como se menciona en la entrada “generaciones” de la compilación *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigida por Carlos Altamirano (2008).

cularidad de estos planteos es la posibilidad de diferenciar distintas experiencias: por ejemplo, la del grupo autoconsciente que actúa como tal y la de las expresiones aisladas. Aun cuando en ambas posiciones se detecten representaciones afines, ello no implica que sus integrantes se vean como parte de un colectivo. Estos distintos marcos grupales no impiden, sin embargo, considerar a las generaciones como un conjunto amplio y de mayor alcance, pero indican que será necesario atender en todo momento a esos marcos en los que se propagan, asimilan y difunden ciertas representaciones y objetivos afines.

Por otra parte, los usos del abordaje generacional descriptos por Mannheim cobran especial interés para reconocer el momento de emergencia de ciertas ideologías o estéticas que se presentan como procesos de renovación y cambio dentro de ciertas tradiciones. Al acentuar la sucesión de generaciones como manera de entender el tiempo, el momento de la juventud se destaca de manera particular. Un trabajo más reciente, de Margulis y Urresti (1996), pone, precisamente, el foco en la juventud como momento propicio para la manifestación de ciertos cambios, por “la circunstancia que emana de ser socializado con códigos diferentes, de incorporar nuevos modos de percibir y de apreciar, de ser competente en nuevos hábitos y destrezas, elementos que distancian a los recién llegados del mundo de las generaciones más antiguas” (p. 19). Los autores, a partir de las ideas generales propuestas por Mannheim, vinculan el concepto de generaciones con el de cultura:

La condición etaria no alude sólo a fenómenos de orden biológico vinculados con la edad: salud, energía, etc. También está referida a fenómenos culturales articulados con la edad. De edad como categoría estadística o vinculada con la biología, pasamos a la edad procesada por la historia y la cultura: el tema de las generaciones (1996, p. 18).

Este enfoque puede enmarcarse dentro de la corriente historiográfica conocida como historia de la cultura. La historiadora argentina Paula Bruno (2009) ha reseñado, en un artículo titulado “Apuntes historiográficos sobre la historia de la cultura”, las múltiples perspectivas y temas característicos de esta corriente. Así, comienza por señalar una serie de procesos que modificaron el modo de abordar los objetos históricos. Objetos como las ideas y las imágenes, por ejemplo, fueron, durante el siglo XX, el foco de una importante revisión impulsada desde la escuela de los Annales; a partir de ello, se abrieron nuevos canales entre la Historia y otras disciplinas sociales. Un ejemplo elocuente de este viraje, y que tiene una clara relación con la perspectiva que nos interesa adoptar, se relaciona con el desplazamiento de la

historia de las ideas políticas como centro de atención y la entrada en escena de una nueva sensibilidad atenta a “los pensamientos colectivos, es decir, [a] las representaciones compartidas por todos los hombres y las mujeres de una misma sociedad” (Bruno, 2009, p. 9). Surge, entonces, un particular interés por “las conductas y las actitudes difundidas en los diversos grupos sociales” y se priorizan “las percepciones, los procesos de pensamiento cotidianos y las ideas implícitas de las representaciones colectivas” (idem).

En este sentido, Bruno destaca, en el escenario francés de fines del siglo XX, la labor de Roger Chartier. En la perspectiva de este historiador, la autora reconoce la centralidad de una “historia de las representaciones colectivas del mundo cultural” (2009, p. 13). Aquí lo destacado pasa por una exploración de la cultura como vía de entrada para responder preguntas sobre la sociedad. Este modo de indagación encuentra su medio de análisis en las *representaciones*, las cuales “muestran las formas en las que el mundo es dotado de sentido por los individuos y los grupos” (idem).

En su libro *El mundo como representación*, Chartier (1992) señala la existencia de numerosas series de *prácticas* determinadas históricamente “que modelan las diversas representaciones y experiencias” (p. II); entre dichas *prácticas*, incluye los rituales —religiosos, políticos, festivos, privados, y otros—, junto con las demostraciones de respeto o transgresión hacia las convenciones que reglamentan ciertas conductas cotidianas. Con este planteo, Chartier apunta a constituir un enfoque histórico de gran alcance, capaz de comprender a la sociedad como conjunto amplio y complejo. Se trata de cuestiones que entiende como definitorias a la hora de pensar en una historia cultural, la cual, desde su perspectiva, es concebida como “la historia de las representaciones y de las prácticas” (1992, p. IV). Dada la interrelación existente entre las *representaciones* y las *prácticas* de los actores, es posible afirmar que unas y otras se construyen y se determinan mutuamente; así, a través de ellas, los individuos intentarían producir una imagen de lo que piensan ser tanto como de su estatus dentro de la sociedad o dentro de un grupo determinado, como, por ejemplo, el de los profesionales.

Aunque con un alcance más modesto, es posible, desde nuestra perspectiva, vincular estas ideas con los mecanismos de construcción de un estatus propio entre los profesionales practicantes de las profesiones liberales. En esta dirección, nos interesa reconocer las representaciones de un grupo acotado de arquitectos sobre lo que significaba ser un arquitecto moderno y un profesional moderno, entre mediados de los años cuarenta y fines de los sesenta del siglo XX en Argentina, lo cual implica, también, indagar el modo en que se desarrollaba la práctica profesional de un arquitecto moderno. Como ya se mencionó, indagamos en las posibles convergen-

cias de un grupo de profesionales arquitectos provenientes de la ciudad de Buenos Aires y de Rosario, respectivamente, en torno a un cierto número de *representaciones y prácticas* comunes, y observamos esta construcción, particularmente, en sus años de juventud y de formación, y en los años posteriores, cuando ya se encontraban abocados al ejercicio profesional.

Se entrecruzan aquí los espacios de la enseñanza de la arquitectura —con una marcada atención en el caso de la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, a mediados de los años cincuenta, al ser el espacio de confluencia del conjunto de actores estudiados— con los de la práctica profesional concreta —que implica el acceso a considerar la obra construida principalmente de César Benetti en Rosario—. Tales cuestiones se ligan, a su vez, con la circulación de un discurso de mayor alcance sobre lo moderno, que fue difundido y naturalizado por distintos medios y que atravesó las experiencias de formación y moldeó las definiciones de estos profesionales sobre su práctica. Es por ello que las representaciones del grupo se relacionan, ampliamente, con ciertas representaciones extendidas y difundidas por distintos medios sobre lo moderno en general: sobre la arquitectura moderna, sobre el rol del arquitecto moderno como *form giver*, sobre la relación entre la arquitectura moderna, la técnica y la industria o sobre los procesos de modernización. Así, el trabajo con las *representaciones* se abre a múltiples reflexiones que tienen en cuenta los modos de circulación del discurso moderno. Desde el recorte adoptado en esta tesis, se ha indagado sobre algunos de dichos aspectos, pero muchos podrían profundizarse a partir de los esbozos alcanzados.

En relación con los temas mencionados, resulta valioso considerar, asimismo, algunas problemáticas que pueden delinearse a la luz de la teoría de las profesiones. Como ha precisado Ricardo González Leandri (1999), en un sentido amplio, todo proceso de profesionalización conlleva ciertas *estrategias de persuasión* como recurso característico para defender una posición de prestigio o de estatus. Esta problemática ha sido considerada por este autor como uno de los focos de atención más destacados en torno al estudio de las profesiones. Tales procesos pueden explicarse como un camino de persuasión ideológica que encuentra su anclaje en un proyecto colectivo de movilidad social. Estas ideas consideran que los grupos y asociaciones profesionales tienen el objetivo de elevar su respetabilidad, de persuadir; así, nos interesa aquí destacar la importancia de dichas estrategias en los procesos de profesionalización y en relación con el rol social de los profesionales. Además, no se debe perder de vista el modo en que estos procesos se entraman con el rol de la educación, mediante la cual se espera someter a los nuevos miembros de estos grupos a un control regularizado.

En relación a esta perspectiva sobre la profesión un antecedente clave son los trabajos de Sarfatti Larson, de cuya compleja y desarrollada perspectiva solo reseñaremos algunos aspectos puntuales a partir de la síntesis ofrecida por Michael Schudson (1980). En tal sentido, para Sarfatti Larson, explica Schudson (1980), no es posible analizar históricamente una profesión sin considerar la existencia de un proyecto profesional de carácter colectivo; lo cual no implica ignorar la importancia de los aportes individuales con los que se construye. De este modo, se enfatiza que todo análisis que intente indagar y definir un espacio profesional determinado debe atender al establecimiento de una serie de objetivos y estrategias comunes compartidos por los profesionales de dicho espacio, tengan estos o no plena consciencia de ello. Por otro lado, al estudiar los procesos de profesionalización de diversas disciplinas en la modernidad, se distinguen dos objetivos y estrategias fundamentales: los esfuerzos por controlar el mercado —una problemática característica de los momentos tempranos en la organización de las profesiones liberales— y el interés por impulsar un proyecto de movilidad colectiva, asociado, ante todo, con la búsqueda de prestigio y posiciones de estatus en la sociedad. De esta manera, una profesión es definida, en parte, por los modos en que los profesionales buscan acreditar cierta posición de honor que les permita ser aceptados y reconocidos por una sociedad. En relación con estos aspectos de las ideas de Sarfatti Larson, Schudson (1980) explica que el reconocimiento social o estatus proveía de manera general “a las profesiones una licencia para controlar una determinada arena de trabajo y el mandato de definir el significado de ese trabajo para la sociedad como un todo” (p. 118).

Ahora bien, lo que nos interesa de este enfoque, como destaca Schudson (1980), es la manera de observar este fenómeno, dado que entiende a las profesiones como un proyecto sustentado en “una imagen de ellos mismos [los profesionales] o en otras palabras, [el proyecto] tiene una ideología” (p. 221), que configura, hasta cierto punto, un espejismo. Ello se debe a que, en las sociedades modernas, las profesiones nunca pueden traducir por completo, en un poder y una autonomía concretos, sus pugnas por una posición de estatus. Así, en este marco, se reconoce que las profesiones confrontan con el límite que les impone la ideología predominante en las sociedades del capitalismo avanzado. Al respecto, Schudson (1980) explica que si bien las profesiones enmascaran su ideología bajo una noción de servicio a la sociedad —cuando en verdad lo que buscan es abonar intereses propios—, esto no impide pensar que esa ideología pueda, a veces, también “ser un arma en las manos de algunos segmentos profesionales para la reforma de una profesión” (p. 227).

Por esto, más allá de que se trata de un enfoque de gran alcance, nos interesa resaltar lo provechoso de este para pensar, también, la dinámica particular que caracteriza a un grupo profesional que se recorta al interior de una profesión. En efecto, esta perspectiva ofrece la posibilidad de reflexionar acerca de la manera en que los profesionales movilizan un proyecto colectivo e ideológico para alcanzar prestigio y estatus en una sociedad, pero, igualmente, para lograr estas metas al interior de una profesión determinada.

Nos interesa, asimismo, la manera en que Randall Collins (1990) entiende la interacción de los grupos sociales y, en especial, de los grupos profesionales.⁴¹ Los grupos son definidos por este autor como “aquellas redes de personas, dentro de las grandes formas estructurales de estratificación, quienes desarrollan rituales de interacción entre ellos, y mediante estos arriban a una concepción común de su identidad, sus propósitos y sus estatus de honor” (ibidem, p. 24). En relación con la perspectiva que intentamos desarrollar en el presente trabajo, las dinámicas de la interacción, entendidas como “rituales sociales, los cuales producen creencias morales e ideales que tiñen el pensamiento de los grupos” (ídem), destacan como cuestiones de primer orden. Asimismo, coincidimos con Collins (1990) en que “los miembros de un grupo [...] creen en sus propias ideologías”, y esto se acentúa cuando deben “obtener ventajas sobre otros grupos” (ídem).

Para terminar, en esta misma dirección, los profesionales pueden ser observados no sólo poniendo la atención en su trabajo específico, sino, fundamentalmente, en sus estrategias para presentarse a sí mismos en relación con ciertas ideas acerca del estilo, el prestigio y los estándares morales. Estas cuestiones ponen el acento en aspectos culturales y honorables de las profesiones, a los que Collins (1990) considera como los “más portátiles [y] fáciles de emular” (p. 26). Desde su perspectiva, la educación —incluye aquí también la enseñanza universitaria o académica— puede concebirse como un ritual. Esta noción, elaborada por Collins (1990), “implica la reunión de un grupo, un foco de atención común, el ensalzamiento de un modo colectivo, y como resultado, el significado simbólico del contenido de la ceremonia” (p. 38). Así, esta deviene “un emblema cargado con sugerencias morales y representaciones de afiliación al grupo” (ídem). La participación de este ritual tiene como consecuencia formar ciertas *identidades de grupo* y de otorgar, además, “a los miembros, una credencial que pueden llevar alrededor con ellos, guiando e idealizando sus propias actividades” (ídem).

⁴¹ El punto de partida del enfoque de Randall Collins (1990), tal como el autor lo explica en su texto, parte de la teoría del conflicto y de una revisión del concepto de *status group* de Weber.

Orden de exposición

La tesis se ordena en cuatro capítulos. Comienza en el capítulo 1 y 2 exponiendo las representaciones sobre la arquitectura moderna que pudimos relevar y considerar comunes al conjunto de actores seleccionados para nuestro estudio, tanto para los que cursaron su formación en la Escuela de Arquitectura de Rosario (Benetti, Rébora, Molteni), como para los que lo hicieron en la Escuela de Buenos Aires (Borthagaray, Méndez Mosquera, Bullrich). La importancia y generalidad de estas representaciones se articula con aspectos centrales de los debates y la circulación del discurso moderno en los años de la segunda posguerra en América Latina. Así, en el capítulo 1, titulado *El form giver* y la atracción brasileña, presentamos temas como la idea que los actores sostenían de ser parte de una *lucha contra la academia*, la imagen que tenían del CIAM, y la centralidad que tuvo en sus años de juventud y formación la arquitectura brasileña expuesta en la exhibición *Brazil Builds* de 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Cuestión que abordamos desde la particular difusión que tuvo en Argentina a través de la revista *La Arquitectura de Hoy* durante los años cuarenta. En el capítulo 2 mostramos como la idea de lo moderno respondía a un impulso histórico y modernizador que no podía demorarse más tiempo en su manifestación en Argentina, cuestión que se entendía estrechamente ligada a los procesos de modernización técnica e industrial. Además, nos detenemos en la particular preocupación por la difusión de las ideas modernas y de la necesidad de argumentar históricamente esos cambios en relación con la historia de la arquitectura en Argentina, y al interior de la profesión y la enseñanza. Una misión de la que los actores estudiados se consideraban estar a cargo al pensarse como una *segunda generación* de arquitectos modernos.

Consideramos que este conjunto de representaciones da cuenta de ideas generales y comunes que el conjunto de actores tenía sobre la arquitectura moderna y sobre el perfil que debía tener un profesional arquitecto moderno. Sin embargo, para una mayor claridad y orden en la exposición en los capítulos 1 y 2 nos detenemos en los registros relacionados con los actores de Buenos Aires (Borthagaray, Méndez Mosquera, Bullrich), sobre los que, por otro lado, se encuentran mayores antecedentes en la historiografía de la arquitectura moderna en Argentina. Y en los capítulos 3 y 4, a partir de las representaciones ya presentadas, nos centramos en el perfil y la producción profesional de César Benetti. Así abordamos en estos capítulos las referencias relacionadas con los actores de Rosario (Benetti, Rébora, Molteni) y mostramos los matices y particularidades que encontramos sobre ese conjunto común de ideas que sostenemos fueron co-

munes al conjunto de actores. Para mostrar esa conjunción, en el capítulo 3, titulado César Benetti, el profesional arquitecto moderno y la Escuela de Arquitectura de Rosario, comenzamos inmediatamente con el apartado Confluencia en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario para mostrar como el conjunto de actores se reunió en un mismo espacio a partir de 1956. Este apartado permite anudar y muestra el punto de encuentro que, como sostenemos, debe comprenderse principalmente por las ideas compartidas sobre la arquitectura moderna y el profesional arquitecto moderno que nos ocupamos de mostrar y analizar como las más relevantes a lo largo de todos los capítulos. En los Comentarios finales recogemos los resultados principales obtenidos en cada capítulo y los presentamos conjuntamente para así reflexionar sobre el alcance de nuestro planteo inicial y establecer relaciones e interrogantes posibles de ser abordados en otras investigaciones.

El *form giver* y la atracción brasileña

En este capítulo buscamos mostrar las representaciones más recurrentes y abarcadoras sobre la arquitectura moderna que reconocimos en el conjunto de actores estudiados y su relevancia en sus años de formación como profesionales. Un texto de Borthagaray titulado “Universidad y política 1945-1966”, publicado en la revista *contextos* en 1997, servirá de punto de partida, ya que en él se ofrece una mirada retrospectiva de gran interés sobre acontecimientos vividos en primera persona. Allí, el autor recupera sus años de juventud y formación en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires y brinda una oportunidad para delinear una serie de representaciones que interconectan la experiencia biográfica con la circulación del discurso moderno durante los años cuarenta, especialmente, en América Latina. Sin embargo, las representaciones expuestas en este ca-

pítulo son el resultado de observar su recurrencia tanto en los actores de Buenos Aires —Borthagaray, Méndez Mosquera, Bullrich— como en los de Rosario —Benetti, Rébora, Molteni—; en los sucesivos capítulos, veremos de qué manera se manifestaron estas cuestiones y el peso que adquirieron en cada caso. Entre otros aspectos, en dichas representaciones se pudo reconocer una conexión estrecha entre las experiencias de formación de los distintos actores durante los años cuarenta y el perfil profesional asociado a la figura del *form giver*. Un perfil que puede ligarse con la manera en que estos jóvenes arquitectos percibieron el programa internacional del CIAM, dirigido a Estados Unidos y América Latina, además de relacionarse con la espectacular centralidad de la arquitectura brasileña, expuesta en la célebre exhibición del Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Brazil Builds* en 1943. La idea de una *lucha contra la academia* que se libraba internacionalmente abonó, asimismo, estas posturas, ya que derivó en la valoración de vías no oficiales de formación como arquitectos modernos. El despliegue de este primer capítulo busca introducir las representaciones y su relación con el plano de los debates internacionales que ejercieron una importante gravitación sobre los actores de Buenos Aires y de Rosario. Al respecto, el foco en la experiencia biográfica y en las representaciones de los actores será contrastado con distintas perspectivas historiográficas.

Una *lucha contra la academia*

En el texto⁴² de Borthagaray, de un registro cercano a lo autobiográfico y al testimonio, resulta valioso —para el propósito de establecer ciertas representaciones comunes a los actores— detenerse en la narración de sus años de estudiante. Borthagaray ingresó a la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1946, como parte de un grupo de noventa aspirantes. Tras comparar esa cantidad con la de ingresantes del año anterior, consideró que significaba toda una *explosión* frente a los cincuenta del año previo. Por aquel entonces, la escuela dependía de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; esta dependencia, comparada con la situación de profesiones

⁴² Nos referimos al artículo de Borthagaray titulado “Universidad y política 1945-1966”, publicado en el número 1 del año 1 de la revista *contextos* de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Buenos Aires en 1997.

más establecidas, se traducían en una moderada cantidad de interesados, aunque su matrícula se encontraba en ascenso.

Desde la perspectiva de Borthagaray (1997), la escena de aquellos años se hallaba dominada por una arquitectura signada por el *bon goût* francés. Como justificación de estas afirmaciones, esgrimía la contratación de profesores formados en la École des Beaux Arts de París, como René Karman y René Villemín, en el momento de fundación de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires durante los años veinte. Borthagaray enfatiza, incluso, el hecho de que, cuando él ingresó, Karman estaba jubilado, pero seguía asistiendo a las mesas examinadoras de Arquitectura; y en tal sentido, vincula estrechamente su experiencia de estudiante con la influencia que adjudica a aquella escuela original. En referencia a sus años de formación, habla de sí mismo y de sus compañeros como los últimos que respetaron la tradición *Beaux Arts*. Para reforzar esta visión, recupera, con cierto asombro, por ejemplo, el tiempo que le dedicaban al dibujo en carbonilla de los modelos de yeso iluminados por un reflector o la concurrencia al taller de plástica y escultura dictado por el arquitecto Antón Gutiérrez y Urquijo y el escultor Tasso, donde modelaban en arcilla. Estas prácticas, según el autor, bastarían para ilustrar hasta qué punto estaban inmersos en esa tradición, sin embargo, es una afirmación que otras perspectivas permiten relativizar.

La hegemonía del modelo *Beaux Arts* no era, precisamente, tan abarcadora. Por ejemplo, al año siguiente del ingreso de Borthagaray, en marzo de 1947, Ermete De Lorenzi es nombrado director de los Talleres de Arquitectura en la Escuela de Buenos Aires en reemplazo de René Karman. La figura y la producción de Ermete De Lorenzi ha sido reconsiderada y puesta en valor como un caso ejemplar de “los primeros arquitectos modernos en el cono sur americano”.⁴³ Esta caracterización lo ubica dentro del conjunto de arquitectos que “se debatía en el esfuerzo por establecer criterios procedimentales y estéticos que sustituyeran el fenecido marco de certezas de la estética normativa vitruviana en un ciclo marcado por la renovación formal y la innovación técnica” (Rigotti, 2014, p. 23). La figura de De Lorenzi, aunque todavía inmersa hasta cierto punto dentro de la tradición de la École de Beaux Arts de París, vigente en Argentina cuando él se formó, en

⁴³ Ver Actas del Seminario “Primeros arquitectos modernos en el cono sur americano”. Dir.: Ana María Rigotti, codir.: Noemí Adagio, Rosario, 2004. Repositorio Universidad Nacional de Rosario. Disponible en <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/2641>.

los años veinte,⁴⁴ deja a la vista la existencia de una temprana revisión de esa tradición. Tales cuestionamientos buscaban renovar el lenguaje formal, replantear la concepción de composición, indagar la implicancia de las nuevas técnicas y materiales y promover la reflexión sobre soluciones novedosas frente al tema del programa.

La relevancia de De Lorenzi dentro del ámbito académico de la Escuela de Buenos Aires es más difícil aún de soslayar si consideramos sus publicaciones y su nombramiento al frente de Teoría de la Arquitectura, en 1939. Como explica Noemí Adagio (2004), la breve duración de esa titularidad habría motivado, en ese mismo año, la preparación de *Fundamentos de teoría de la arquitectura*. En dicha publicación, se incluye una serie de dibujos realizados por el mismo De Lorenzi que ilustran edificios modernistas de variadas expresiones.⁴⁵ Resulta de interés que la solución gráfica sea coherente con las cualidades formales que se busca destacar: desde extendidas transparencias —como en el dibujo que reproduce el edificio de la Bauhaus— hasta líneas gestuales y expresionistas, y también, volúmenes macizos y cúbicos articulados de modo abstracto, que manifiestan tensiones equilibradamente asimétricas.

La asociación entre el *Beaux Arts* y el academicismo contra el que se afirmaba estar en lucha fue, sin duda, un lugar común dentro de la expansión del discurso moderno. Se trata de una mención persistente en el testimonio del conjunto de actores estudiados. Esta idea se sustentaba en la posición de una arquitectura moderna de vanguardia que había producido un quiebre con la historia y la tradición. Pero, como recuerda Elisa Iturbe (2019), la historia y la tradición estuvieron siempre presentes, por ejemplo, en la abierta admiración del propio Le Corbusier, o de Hilberseimer, por las ciudades y la arquitectura de la antigüedad griega, romana, china o egipcia. Una mirada crítica actual de las vanguardias históricas permite vincularlas con el siglo XIX y mostrarlas menos distanciadas de lo que sus discursos rupturistas pretendían. Como explica también Iturbe, “la desaprobación moderna hacia el pasado no implicó un rechazo general hacia la historia sino más bien una crítica específica a la transformación de la ciudad decimonónica desde el advenimiento de la industria” (2019, p. 15).

⁴⁴ Ermete De Lorenzi ingresó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1923.

⁴⁵ Ver Ermete De Lorenzi, *Fundamentos de teoría de la arquitectura. Apuntes del Arquitecto Ermete De Lorenzi*, Rosario, 1941, p. 90.

Si volvemos al texto de Borthagaray (1997), resulta interesante recuperar su posición sesgada con relación a lo que pudo haber representado De Lorenzi en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, sesgo que puede asociarse con un especial modo de pensarse a sí mismo en tanto arquitecto moderno. En tal sentido, restringe el trabajo de De Lorenzi a un conjunto de “obras de excelente calidad [propias] de la cepa modernista del International Style” (ibidem, p. 23). Un modernismo con el que, claramente, no se identificaba. Esa valoración de De Lorenzi no lo excluye de una arquitectura de calidad, pero lo sitúa como parte de una etapa superada en la evolución modernista. El International Style sería, según leemos en Borthagaray, la primera codificación estilística que trascendió y contribuyó a difundir la arquitectura moderna a costa de la simplificación de las creaciones de los grandes *maestros*. Sin embargo, se le otorga a este estilo el valor de iniciador de un consenso familiar y reconocible que permitió configurar un vocabulario formal renovado.

En oposición, tanto a la supuesta predominancia del *Beaux Arts* como a la cepa modernista del International Style, Borthagaray destacaba la existencia de otra arquitectura, cuya genuina expresión correspondía a un acotado número de figuras individuales que no se plegaban a la corriente dominante, y a las que presentaba como respetables pioneros. Por ejemplo, subrayaba, aunque hubiera sido fugaz, el paso de Eduardo Catalano y de Alfredo Casares por la Escuela de Buenos Aires, pues los consideraba referentes de una *modernidad casi clandestina*. Lo mismo había sucedido, a su juicio, con Mario Roberto Álvarez, quien no tuvo ninguna participación en la Escuela y, sin embargo, llegó a formar parte de su historia como un referente extracadémico y a alcanzar una notable gravitación entre los estudiantes. La genealogía que propone Borthagaray, y a la que él deseaba sumarse, reconoce sus ascendientes, precisamente, en estas figuras a las que, como veremos, se suma Amancio Williams.

Borthagaray se vale de esta oposición entre modernismo y *Beaux Arts* para argumentar la existencia de un malestar con respecto a la formación académica ofrecida en las escuelas de arquitectura nacionales en los años cuarenta. La vida universitaria de la época —tanto en tiempos de la Escuela, como, posteriormente, en la ya constituida Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, en 1947— se presentaba, a los ojos del autor, llena de contradicciones. Ese aspecto negativo también tenía una connotación política, vinculada con el perfil que adquirió la universidad bajo el primer gobierno del General Perón. De este modo, el malestar político se asimila con una concepción que choca directamente con los intereses de los jóvenes estudiantes identificados con la arquitectura moderna.

Anahí Ballent (1993), quien estudió las relaciones entre los arquitectos y el peronismo, destaca la particular relevancia que tuvo, en esa relación, el momento de la creación y de los primeros años de la nueva Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires. La creación de la nueva facultad en 1947 fue, según la autora, una reivindicación para los arquitectos por parte de las políticas del gobierno;⁴⁶ aunque la formación de una nueva facultad, desde la óptica del debate arquitectónico de los años cuarenta, no significó una renovación sustancial en la enseñanza. El cambio de estatus de la carrera no asignaba un presupuesto diferenciado al de la anterior escuela para la nueva facultad. En cuanto al plantel docente, se registraba una continuidad —principalmente en el área de Arquitectura— en la que persistía la impronta de la vieja escuela de René Karman de 1943, aunque Karman ya no formara parte oficialmente, ya que se había jubilado en 1945. Para Ballent (1993), en general, durante esos primeros años, los profesores “aunque sin adherir mayoritariamente a la política del peronismo, sostuvieron la facultad [...], no solo a través de las cátedras, sino también de su participación en el Consejo Directivo” (p. 12). Al mismo tiempo, por parte del gobierno tampoco parecía imperar un clima de “adhesión ideológica al peronismo”, así como tampoco la “enseñanza de precisos contenidos” (ídem). Más bien, lo que parecía imperar era cierta visión general hacia la universidad por parte del peronismo que, según explica Ballent (1993) a partir de una cita a Tulio Halperín Donghi, puede sintetizarse a riesgo de generalizar como “un problema político, no ideológico o cultural” (p. 12). Es decir, sobre estos profesores no se esperaban definiciones políticas ni disputas, se les demandaba una aparente apoliticidad con el fin de que muestren una “extrema tolerancia o conformismo para abordar iniciativas gubernamentales particularmente irritantes para el medio universitario porteño” (ídem) como los cursos de formación política o las jubilaciones forzadas.⁴⁷

En cuanto a los contenidos de la enseñanza en esos años, ya existían herencias de la enseñanza académica anteriores al período del peronismo, entre las que destaca en materias como Arquitectura contenidos basados en Guadet y Vignola, y ejercicios de dibujo, plástica, perspectiva y sombras. Pero esa herencia no era homogénea, sino que coexistía “con propuestas

⁴⁶ Ballent (1993) comenta que fue Ricardo Guardo, quien en ese momento era presidente de la cámara de diputados y del Centro Universitario Argentino donde se nucleaban figuras intelectuales del peronismo, el responsable de impulsar en el parlamento la creación de la Facultad de Arquitectura, para independizarla de la Facultad de Ciencias Exactas. Esta iniciativa seguía la ya propuesta para independizar y crear la facultad de Odontología —dependiente de la Facultad de Medicina—; ambas, finalmente, creadas por el peronismo en 1947.

⁴⁷ La autora se refiere a los cursos de formación política implementados por la ley universitaria 13.031/47 o la jubilación forzada de profesores dispuestas en 1950.

modernistas, como puede observarse en los trabajos de alumnos publicados en la *Revista de Arquitectura* y en ciertas figuras del cuerpo docente: Isaac Stock, Alberto Prebisch, Eduardo Catalano, Ernesto Vautier” (Ballent, 1993, pp. 12-13). Para entender esta coexistencia entre academicismo y modernismo, la autora aclara que no se trataba de un modernismo radical.

Respecto a esto, Ballent (1993) recupera las palabras de Horacio Pando, en las que podemos ver una visión común a Borthagaray respecto al modo de entender la arquitectura moderna. Horacio Pando describe ese modernismo de los treinta como “híbrido o como casa de departamentos de Avda. Santa Fe” (Pando, citado en Ballent, 1993, p. 13). La autora explica que esa impresión se debe a una búsqueda de diferenciación con una arquitectura “que poco tenía que ver con las formas en que la arquitectura moderna se renovaba y refundaba en los años 40, tendencias que en nuestro país representaban los miembros del grupo Austral o Amancio Williams” (ídem). Así, “un modernismo producido por destilación del sistema clásico, pensado como una transformación del mismo antes que a partir de una ruptura con él [...] debía ser necesariamente un modernismo no radical” (ídem). Por esto, “su espíritu hegemónico, no podía tolerar la coexistencia con otras tendencias estéticas: dentro de su lógica, un modernismo que conviviera con la circulación del Vignola, no podía ser un auténtico modernismo” (ídem). Esta concepción implicaba pensar una facultad moderna que solo podría existir a costa de una ruptura con la inercia imperante en la enseñanza que apuntaba tanto a su historia como a muchos de sus miembros. Una condición que, como señalamos y veremos más adelante, se tornó posible algunos años más tarde y en otra ciudad, en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario iniciada tras el derrocamiento de Perón en 1955.⁴⁸

Para Ballent (1993) la nueva Facultad de Buenos Aires tuvo más bien una continuidad en cuanto a los contenidos de la enseñanza. Esto puede observarse en los concursos de las cátedras de Arquitectura y Urbanismo que se llevaron a cabo en 1948. Allí prevaleció la idea de ponderar los antecedentes docentes, por lo que Williams, Kurchan o Álvarez corrían con mucha desventaja frente a los antiguos profesores de la escuela, de quienes se esperaba que desarrollen una gradual y creciente carrera docente, un proceso que era contrario a las expectativas de estos arquitectos modernistas de los

48 Como ya señalamos fue en esta reforma que el conjunto de actores estudiados se reunió en un espacio común con el objetivo de poner en práctica un nuevo plan de estudios para la Escuela. En el capítulo 3 dedicamos un apartado a este punto de reunión tan significativo titulado Confluencia en la reforma de la Escuela de Rosario.

años cuarenta. Esta situación se presentó durante los años del primer decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), Ermete De Lorenzi, transcurridos entre 1948 y 1949. Su decanato fue breve, y al renunciar la situación cambió aunque no significativamente. Asumió como decano Francisco N. Montagna, quien había sido el vice decano de De Lorenzi y poseía una voluntad modernizadora fuerte, pero tampoco renunciaba a la idea de una continuidad que guiara a la facultad, sino que “trataba de articular continuidad con transformación” (ibidem, p. 14). Ese espíritu modernizador se manifestó en una serie de acciones como la modificación de la modalidad de los concursos por medio de la contratación de profesores en calidad de interinos, extraordinarios o visitantes. De esta manera, se acercaron o se proyectó el acercamiento de figuras como Catalano, Prebisch, Nervi, Zevi, Bill y Torroja, entre otros. En esta misma dirección transformadora sobresale, explica Ballent (1993): “la creación de dos publicaciones en el ámbito de la FADU: el Boletín y la revista *Canon*, como órgano representativo de la FADU”⁴⁹ (p. 14). Como editor de *Canon*, Montagna convocó a Rodolfo Möller, quien junto con sus colaboradores le dio a *Canon* una considerable calidad de contenidos y espacio de publicación para obras modernistas —como veremos más adelante, Möller había sido redactor en jefe de *La Arquitectura de Hoy*—. Si bien se presentaba como representativa de la FADU, Ballent retoma las palabras de Horacio Pando, uno de sus redactores, y explica que la revista en verdad no representaba la arquitectura que se enseñaba en la facultad “ya que los productos y orientación global de la institución distaban de los expuestos en la revista: pero posiblemente representaran lo que Montagna esperaba lograr de la FADU; *Canon* no reflejaba un presente sino un futuro deseable, y se planteaba como movilizador del debate” (Pando, citado en Ballent, 1993, p. 14).

Borthagaray (1997), sin embargo, esgrimía su argumento de una *lucha contra la academia* para valorar una formación por fuera de las escuelas. Señala el efecto que tuvieron, tanto en él como en sus compañeros, una serie de figuras que se destacaban en el ámbito profesional y que permanecían al margen de los circuitos institucionalizados de enseñanza. Durante sus años de juventud y formación, la figura gravitante para él fue la de Amancio Williams, a quien se acercó e inició una colaboración en su estudio gracias a la mediación de Horacio Pando. Su proximidad con esta figura, representativa de la superación del International Style, desde su perspectiva, significaba, coronar con éxito un anhelo de larga data, al punto que la refirió como una oportunidad *celestial*. De igual manera, el valor otorgado a los espacios alternativos de sociabilidad y de formación que se consoli-

⁴⁹ Se detalla en el artículo citado que el Boletín se publicó entre 1950 y 1955 y la revista *Canon* entre 1951 y 1952, período en el que sólo se publicaron dos números.

daban entre sus pares, puede interpretarse en relación con estas ideas. El café “El Querandí” constituía, en tal sentido, un verdadero centro paralelo de formación: Borthagaray llegó a definirlo como “el lugar donde ocurría todo lo importante en relación con la enseñanza”. Fue en esos espacios donde entabló relación con Horacio Baliero, y juntos, siguiendo el impulso de estos encuentros, formaron el grupo oam (organización de arquitectura moderna). Al respecto, Walter Gropius es el referente que mejor sintetiza, para Borthagaray, el clima que dominaba estos espacios de sociabilidad y formación de grupos, ya que lo distinguía como un promotor del trabajo integrado de equipos.

En esta dirección, los nombres de Le Corbusier, Gropius, Mies y Wright, asimilados a la definición misma de arquitectura,⁵⁰ no estaban exentos de ciertas diferencias que marcaban elecciones ideológicas. Mientras Le Corbusier, Gropius y Mies representaban a un grupo definido, Wright —a quien Borthagaray (1997) oponía la concepción de sus predilectos *maestros* europeos— constituía, para este arquitecto argentino, la expresión más acentuada del individualismo y de lo antiurbano; al respecto, consideraba que “ser wrightiano en Buenos Aires era una gran contradicción, algo imposible” (p. 24). En sintonía con estas referencias Borthagaray incluye con entusiasmo al grupo de arquitectos brasileños consagrado en la ya mencionada exhibición *Brazil Builds*, de 1943, cuyo reconocimiento corrió en paralelo a sus años de formación.⁵¹ Se trata de una visión que, en cierto modo, es una expresión de la extensión y reproducción de la idea de los *maestros* de la arquitectura moderna consagrados a través de la figura del *form giver*. Esa idea fue promovida, junto con la de movimiento moderno —como es sabido—, por la primera historiografía de la arquitectura moderna,⁵² por las publicaciones especializadas del campo, pero, también, por los mismos protagonistas. Estos se constituyeron en una suerte de hé-

50 Borthagaray (1997) se refiere a las publicaciones sobre la obra de Le Corbusier como “objeto de liturgias catacumbarias”, a la par de los libros dedicados a la Bauhaus. Nuevamente ambas referencias son exaltadas para marcar el contraste con la enseñanza formal implementada en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires.

51 Dada la relevancia que tuvo la arquitectura brasileña expuesta en la exhibición *Brazil Builds* para el conjunto de actores estudiados durante sus años de formación, abordamos su difusión en la revista argentina *La Arquitectura de Hoy* en el último apartado de este capítulo.

52 Son una referencia en este tema las miradas críticas sobre la historiografía canónica de la arquitectura moderna vertidas en el libro de María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platón a Giedion*, publicado por Officina, Italia, 1984; y el libro de Panayotis Tournikiotis *The Historiography of Modern Architecture*, publicado por Massachusetts Institute of Technology en 1999. Este último tiene una versión en castellano publicada por Celeste Ediciones, Madrid, 2001.

roes, y las imágenes, tanto de ellos como de sus obras, junto a los mitos que ya se habían condensado en sus personas, funcionaron como polos de atracción y magnetismo para estos estudiantes que se encontraban en los inicios de su formación. Eran estas las figuras con las que se identificaban a la hora de definirse como arquitectos modernos y, por qué no, más aún a la hora de oponerse a la formación oficial de las escuelas de Arquitectura.

La imagen de los CIAM

Junto con la idea de los *maestros* y el *form giver*, el CIAM conjuga una serie de representaciones íntimamente ligadas a la construcción de una idea de movimiento moderno que refuerza la imagen de estas figuras como líderes. Aquí interesa considerar, particularmente, la imagen y perfil de arquitecto que se promovió desde la agrupación CIAM. Como vimos en Borthagaray en referencia a la Bauhaus, cuestión presente en el conjunto de actores, existió una perspectiva de la arquitectura moderna como causa colectiva, a la que podemos sumar la imagen de los CIAM, percibida, ante todo y paradójicamente, a partir del liderazgo de figuras como Le Corbusier o Gropius. No obstante, la imagen de unidad y cierto grado de espectacularidad que asumieron los congresos distó mucho de dar cuenta de la multiplicidad de debates y de participantes e ideas encontradas que se agitaban en su interior. Como destacó Giorgio Ciucci (1998), los CIAM representan “uno de los puntos focales de la construcción de la ideología tradicional del movimiento moderno” (p. 554). En ellos confluyó, a partir de 1928, la idea de que en Europa “en el campo de la arquitectura había tenido lugar una transformación irreversible, una que ya no concernía solo a pequeños grupos de vanguardia sino que, en realidad, había tomado estado público en numerosos países” (ibidem, p. 553). Estas transformaciones llevaban implícito “un nuevo rol del arquitecto dentro de la sociedad, una nueva figura de profesional que debía trabajar por la construcción y la organización del espacio habitable de los habitantes de la ciudad” (idem). Según Liernur (2004), el objetivo inicial de los CIAM era “articular las teorías y las experiencias de la arquitectura radical o de vanguardia en un núcleo de principios comunes” (p. 18). Esta búsqueda de unidad tenía como aspiración alcanzar una expresión en el plano internacional, que se orientaba en la misma dirección que la idea, promovida por la historiografía, de la existencia de un movimiento moderno. En el caso de los CIAM, se

sumaba el protagonismo de las individualidades que participaron en esa construcción, y que aportaban el valor propagandístico de sus imágenes públicas y el carisma que emanaba de ellas. La razón que subyacía a la conformación de esos núcleos de principios comunes estaba fundada, para Liernur (2004), principalmente, en el interés por “obtener el apoyo de los gobiernos y la opinión pública” (p. 18). Es decir, del público en general, o el gran público, pero también de un sector social muy importante y permeable a esas consignas, el de los jóvenes estudiantes.

En este sentido, nos interesa recuperar algunos señalamientos de Ballent (1995) sobre las vinculaciones e interacciones entre los CIAM y América Latina,⁵³ para hacer énfasis en el perfil profesional que irradiaba esta asociación y en los modos en que interactuaban los arquitectos dentro de ese clima de trabajo colectivo. Así, Ballent (1995) explica que “la idea de internacionalismo de la nueva arquitectura, propiciada por los CIAM, exigía mostrar pruebas de la extensión geográfica del movimiento de renovación, trascendiendo el marco europeo” (p. 13). En los comienzos de los intercambios entre los CIAM y América Latina, en 1935, Wladimiro Acosta propuso a Giedion la organización de un grupo argentino ya que, para Acosta “los CIAM aparecían como emblema de una nueva forma de trabajo y de una nueva figura de arquitecto” (ibidem, p. 14). Algunas de las dificultades que, sin embargo, se dieron en los primeros intentos de extensión geográfica pueden relacionarse, según la autora, con el perfil profesional de delegados como Acosta, pues “eran figuras que por su procedencia, edad y formación, podían pensarse en competencia con los líderes CIAM” (ídem). Por el contrario, las relaciones posteriores “cuando los perfiles profesionales de los delegados latinoamericanos les permitieron colocarse claramente en la posición de alumnos o discípulos de los líderes europeos” (ídem), fueron más productivas. Los vínculos que mejor funcionaron fueron los que se dieron entre *maestros* con su carrera ya consolidada y los jóvenes arquitectos que se iniciaban en la arquitectura moderna. Estos vínculos, sin embargo, no dejaron de experimentar, según Ballent, una conflictiva relación entre maestros y discípulos y la conciencia por parte de los arquitectos latinoamericanos de “el lugar que ocupaban dentro de la asociación y de su distancia con el centro del debate” (ibidem, p. 8). Un ejemplo claro de estas relaciones puede verse en el episodio de Le Corbusier y su contacto con Lucio Costa y Oscar

53 En *El diálogo de los antípodas: Los CIAM y América Latina*, publicado en 1995, Ballent presenta algunos de los resultados obtenidos en la consulta de los archivos CIAM conservados en el Institut für Geschichte und Theorie der Architektur del Eidgenössische Technische Hochschule Zurich (Suiza) y los archivos de la Fondation Le Corbusier (Paris).

Niemeyer, que desembocó en el viaje de 1936 y el encargo del Ministerio de Educación y Salud y la Ciudad Universitaria, ambos en Río de Janeiro.

En un segundo momento, entonces, el contacto de los CIAM dejó de estar reducido a los vínculos entre maestros europeos de una misma generación, residentes en Europa unos y radicados en América Latina los otros,⁵⁴ para enfocarse en los vínculos con jóvenes discípulos locales. En Argentina, el caso de los jóvenes Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy es también ejemplar: ambos viajaron a Europa en 1937 y trabajaron en el *atelier* de Le Corbusier elaborando el Plan Director de Buenos Aires, en 1938. En 1939, de regreso en la ciudad, comunicaron a los CIAM la formación del grupo Austral y su voluntad de participar de la asociación. Para Ballent (1995) “en estos arquitectos, que prácticamente iniciaban su actividad profesional conformando un grupo, se observa una actitud mucho más proclive al tipo de propuestas CIAM” (p. 15). A estos antecedentes sobre el nuevo predominio de las relaciones intergeneracionales de maestros consagrados y jóvenes discípulos debe sumarse, para los años cuarenta, el rol de Estados Unidos como mediador y centro de los intercambios con América Latina, con lo que se abre un nuevo momento cultural que trae cambios de protagonistas y de escenarios. Fue entre 1945 y 1955 que los contactos oficiales del CIAM con la región, según explica Ballent (1995), fueron más fluidos y extendidos: fueron años de posguerra que constituyeron un momento breve pero intenso de interés mutuo que se plasmó en numerosos viajes y grupos de trabajo conformados por locales y nombres centrales para los CIAM de esos años, como Le Corbusier, Sert, Neutra, Giedion, Rogers. Otra particularidad es que, con la presencia de los Estados Unidos, para los latinoamericanos los referentes CIAM se ampliaron más allá de los *maestros* consagrados en Europa. De este modo, la autora subraya que “de la casi absoluta hegemonía de Le Corbusier, se pasa a la presencia de Sert, Neutra, y también de Gropius y Breuer, que [...] reciben en Harvard a alumnos latinoamericanos que luego pasarán a integrarse a los CIAM” (ibidem, p. 20).

Por otro lado, Liernur (2004) mostró cómo también los líderes CIAM se vieron afectados en los años de posguerra y ensayaron un viraje en el perfil de arquitecto que irradiaba la agrupación. El perfil de los años heroicos se encontró superado por un contexto donde las nuevas organizaciones burocráticas, tanto privadas como estatales, cumplían un rol del que ellos se habían considerado protagonistas, principalmente, a partir del desarrollo de la planificación y la figura de los expertos. La singularidad del arquitecto vanguardista no era una demanda de los nuevos comitentes, y a este

⁵⁴ Ballent (1995) destaca como casos emblemáticos el rol de Wladimiro Acosta en Argentina y Gregori Warchavchik en Brasil.

contexto intentaron adaptarse los *maestros*, según Liernur (2004), para no perder el objetivo del CIAM de desarrollar encargos concretos solicitados por las administraciones estatales. La ideología que había prevalecido hasta ese momento había sido la de los arquitectos vanguardistas que “confiaban en que llegaría el momento en el que el mundo entero tendría una expresión coherente, una ‘Forma’ que estaría basada en los mismos principios” (ibidem, p. 18). Este planteo continúa lo ya esbozado por Morris en el siglo XIX, quien afirmaba que “las reglas de esos principios determinarían tanto la forma de la cucharita de café como la del territorio” (ídem). La idea de un plan como “una estrategia homogénea que conduciría a un control lógico del mundo entero” (ídem) se condice claramente con estos planteos; sin embargo, las ideas de planificación que surgieron en la segunda posguerra pusieron en crisis las ideas vanguardistas guiadas por la forma y el rol del arquitecto vanguardista.

Así, cobraron relevancia, en cambio, figuras técnicas y neutrales, como la del experto, con la que incluso los mismos *maestros* se vieron tentados, según Liernur (2004), de asimilarse, con el fin de “convencer al liderazgo internacional de su neutralidad técnica” (p. 21).⁵⁵ A pesar de estos objetivos, la *vieja guardia de los congresos* no se acomodó a la realidad, y “resultó casi imposible incorporar a la organización un número considerable de arquitectos norteamericanos importantes” (ibidem, p. 22), quienes podrían haber aportado una productiva actualización del perfil de arquitecto propio del CIAM.⁵⁶ En cuanto a las relaciones con América Latina y los modos de interacción, también Liernur destaca el modelo de vinculación fluida entre maestros y discípulos, al que igualmente, como vimos, se refiere Ballent (1995). Liernur (2004) explica que “en países como Perú, Colombia y Cuba,

⁵⁵ Para Liernur (2004), con el fin de cumplir esos objetivos “coquetear con Latinoamérica fue una actitud conveniente, especialmente durante los primeros años después de la guerra. El bloque latinoamericano dentro de las nuevas organizaciones internacionales, reunía una cantidad lo suficientemente importante de votos como para condicionar decisiones relevantes en el campo de la construcción o la planificación” (p. 21). Debemos tener en cuenta también que, como explica el autor, “el lugar de la región estaba, en ese momento, en su punto más alto en la consideración internacional” (ídem). Esto se ejemplifica elocuentemente con una serie de publicaciones destacadas como *Una década de nueva arquitectura*, publicado en 1951 por Sigfried Giedion como resultado del Congreso de Bridgewater, con central importancia de edificios y arquitectos latinoamericanos; y el libro *Arquitectura Latinoamericana desde 1945*, publicado en 1955 por Henry Russell Hitchcock, asociado a una exposición desarrollada por El Museo de Arte Moderno de Nueva York.

⁵⁶ Entre otras razones, Liernur (2004) explica que esto puede explicarse por “la ignorancia europea acerca de la larga y fructífera experiencia [norteamericana] de planificación así como de la consistencia de las ideas e instituciones desarrolladas en esa área” (p. 22).

participar del CIAM parece haber dado a los arquitectos jóvenes un apoyo para su propia consolidación y para enfrentarse con el sistema arquitectónico y urbano local” (p. 23). Algo semejante ocurrió en Argentina con Kurchan y Ferrari Hardoy, discípulos directos de Le Corbusier; por el contrario, “el caso más relevante de resistencia a participar de las maniobras del Congreso, fue el de los modernistas brasileños” (ibidem, p. 24),⁵⁷ aunque su asociación a la figura de Le Corbusier y el proyecto del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1943) les valió el título de una *nueva generación*, tal como veremos más adelante.

El principal problema se encontraba, según Liernur (2004), en la concepción misma del rol de los arquitectos promovido por el CIAM y su idea de planificación. Les fue imposible cumplir con sus objetivos, y dar una respuesta a la “reorganización objetiva del universo global de posguerra” (p. 25). Liernur explica que esa era una *reorganización objetiva* “en la que no había lugar para el arte o totalidades ideológicamente integradas, como aquellas fomentadas por el CIAM” (ibidem, pp. 24-25), y así el fracaso de los objetivos puede explicarse por “la permanencia de su vieja vocación por una síntesis entre vida y arte, una síntesis que estaba en conflicto con el desencantado concepto de modernización” (ibidem, p. 27). Dicha permanencia persistió incluso en la nueva generación europea, que se sumaba a los viejos líderes, y en los arquitectos latinoamericanos. Finalmente, subraya el autor, en ambos casos, “cada uno estaba buscando un modo de encontrar una arquitectura y un urbanismo que no permitiera la disolución de la individualidad de sus creadores en el desierto del mundo administrado” (ídem). Así, la imagen de neutralidad que buscaban imprimir a la institución no logró trascender las bases de la relación arte-vida que ya comentamos, la reorganización de actividades e instituciones en la posguerra que anhelaban direccionar los líderes del CIAM a lo largo del mundo entero terminó por encontrar su cauce en diversos “procesos globalizados de burocratización” (ibidem, p. 26). Más allá del fracaso que representó para los CIAM no alcanzar la deseada convocatoria estadounidense, los líderes radicados en Estados Unidos jugaron un papel trascendente en el ámbito de la enseñanza de la arquitectura, al combinar acciones pedagógicas y propagandísticas. Liernur (2004) explica que fue por medio de los jóvenes estudiantes que conformaban la audiencia internacional en las clases de las universidades norteamericanas “que los principios de los CIAM pudieron expandirse, especialmente durante fines de los años cincuenta

⁵⁷ Liernur (2004) comenta que aun siendo invitados y considerados miembros desde los años treinta, “Niemeyer, Costa, los hermanos Roberto, Reidy y el resto de las figuras destacadas de este país no asistieron a los encuentros, ni colaboraron con la organización” (p. 24).

y sesenta” (p. 22). Al mismo tiempo, dado el protagonismo que los líderes CIAM tuvieron en la reformulación de los programas para la enseñanza oficial de la arquitectura, su gravitación fue persistente desde los años de la posguerra y, más también, durante los años cincuenta y sesenta.⁵⁸

Tras este esbozo de algunos rasgos que marcaron el avance de la arquitectura moderna en los años de la posguerra en América Latina, a través de los CIAM, es posible interrogarse sobre la percepción que de esas intervenciones tuvieron numerosos jóvenes estudiantes de arquitectura que aspiraban a integrar los cuadros de la arquitectura moderna. En cuanto al conjunto de actores estudiados, que fueron jóvenes estudiantes en los años cuarenta, todos intentaron o desearon acercarse a un maestro modernista en el camino de su formación. Varios de ellos viajaron para visitar sus obras, e intentaron, incluso, buscar maestros en el ámbito local. Si en lugar de concentrar la atención exclusivamente en los objetivos y el público al que buscaban persuadir los líderes CIAM, reparamos en un espectro de arquitectos y profesionales más amplio, tal vez pueda considerarse que las ideas y los modelos CIAM no resultaron un fracaso tan rotundo. Muchas ideas dominantes en cuanto a la arquitectura y al rol del arquitecto dentro del conjunto de actores estudiados, se hallan claramente asociadas a los principios fundantes del CIAM, principalmente los asociados a la imagen de sus personalidades más destacadas difundidas como *form givers* y no como expertos de una neutralidad técnica. De igual manera, podría observarse su implicancia en la renovación del Plan de Estudios de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956 impulsado por el ya mencionado Ferrari Hardoy y, posteriormente, en la Facultad de Buenos Aires. La ocasión de pensar un plan de estudios en los mismos años en que se intensificaron las relaciones entre América Latina y el CIAM y se difundían sus ideas en los centros de enseñanza internacionales no debería pasarse por alto.

⁵⁸ El autor ejemplifica la prolongada duración de esta prevalencia mencionando que aun en 1959, Sert y Reginald Isaacs fueron consultados como asesores en la creación de una Escuela de Arquitectura en Puerto Rico.

Brasil y La Arquitectura de Hoy

Muchas de las imágenes y representaciones antes mencionadas respecto a la arquitectura moderna pueden asociarse a un medio de circulación muy consultado por los estudiantes y jóvenes arquitectos como el de las publicaciones especializadas en arquitectura. Las mismas parecen haber contribuido en una magnitud no menor a la formación de los entonces estudiantes. Borthagaray (1997) destacaba durante los años cuarenta, sus años de estudiante, por ejemplo, las revistas provenientes de Estados Unidos como uno de *los mejores alimentos*, ya que ofrecían una posibilidad especialmente rica de revisar la producción contemporánea, particularmente, la revista *The Architectural Forum*. La importancia de las revistas norteamericanas en la cultura de la segunda posguerra no puede leerse al margen de la reconfiguración internacional de los intercambios que tuvieron lugar en los años de la Segunda Guerra Mundial y que se prolongaron durante la posguerra. En ese momento, Estados Unidos relevó a Europa en una posición de centralidad geopolítica. Sin embargo, existió una publicación de origen europeo que cobró gran relevancia en esos años. La revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* gozó de una circulación en nuestro país, pero fue principalmente el proyecto de lanzar su versión en castellano —que se materializó bajo el título *La Arquitectura de Hoy*— el que significó una verdadera novedad y una particular atracción entre los jóvenes estudiantes y arquitectos interesados en la arquitectura moderna. El proyecto de la revista se originó en Buenos Aires por medio de la editorial Kraft y su primer número fue lanzado en enero de 1947.

Por entonces, existían otras publicaciones nacionales que convocaban un importante número de lectores entre arquitectos y estudiantes: entre las más populares, se sitúan *Nuestra arquitectura* y *Ver y estimar*.⁵⁹ Borthagaray (1997) señala la aparición de *La Arquitectura de Hoy* como un *estallido*. Enfatiza su llegada más cercana a los estudiantes y la contrapartida que ofrecía, en algún sentido, con relación a las publicaciones norteamericanas, pues presentaba en sus páginas muchos proyectos directamente vinculados a las problemáticas de la posguerra en Europa. Ciertamente, los europeos necesitaban reconstruir sus ciudades tras la tragedia que las había asolado. En tal sentido, el contraste con el traslado de esa experiencia a América Latina resulta particularmente intenso al pensar en el caso del re-

⁵⁹ La importancia de estas publicaciones, como también de *La Arquitectura de Hoy*, radica en su amplia circulación dentro del medio profesional de arquitectos y estudiantes. Una circulación que las diferencia y contrasta, por ejemplo, con el perfil vanguardista de la revista *Nueva Visión*.

novado modernismo brasileño, cuyas ciudades, reinventadas bajo esta perspectiva, asumen un carácter más bien colorido y celebratorio. Justamente, fue el número especial dedicado a la arquitectura de Brasil el que llamó la atención de Borthagaray: un *número impactante*, que incluía la obra de Costa, Niemeyer, los Roberto, Reidi y otros. Borthagaray (1997) valora la *frescura, desenfreno y humor* de las obras presentadas en la publicación, precisamente, como parte de un intento por vivificar la tradición modernista. Así, considera, en este registro, como sus aportes más originales, la reintroducción del revestimiento, las curvas, los colores y la vegetación. Pero hay algo más, el clima en el que se recepcionó este fenómeno brasileño dentro de América Latina marcó en Borthagaray un fuerte sentido de participación en una causa común.⁶⁰ Observaremos cómo la arquitectura brasileña, ilustrada ejemplarmente en el número especial de *La Arquitectura de Hoy*, es percibida como una renovación central dentro del período y el devenir de la arquitectura moderna, así como la atracción de los perfiles de sus principales arquitectos y obras construidas deslumbró a los jóvenes estudiantes. Esto pudimos relevarlo, y será expuesto con mayor detenimiento en los próximos capítulos, tanto en Borthagaray, que en este caso nos sirve de presentación, como en Bullrich, y también en Benetti y Molteni, durante sus años de estudiantes en la Escuela de Arquitectura de Rosario.⁶¹

Dada la centralidad que ocupó el número doble 9-10 de *La Arquitectura de Hoy* dedicado a Brasil, publicado en 1947, creemos pertinente detenernos en una aproximación más circunstanciada de este caso.⁶² Brinda la oportunidad de acercarnos uno de los debates centrales de la cultura arquitectónica en esos años, además de permitirnos entrever qué motivó la valoración registrada en la recepción que tuvo entre el conjunto de actores estudiados. Las sugerentes propuestas del grupo de arquitectos brasileños, sin

60 En el capítulo 2 vimos cómo Bullrich presenta un balance del avance de la arquitectura moderna en nuestra región situando como centro de comparación el caso ejemplar del modernismo brasileño.

61 Si Borthagaray (1997) reconoció la aparición de *La Arquitectura de Hoy* y el número doble de Brasil como un *estallido*, Bullrich le asigna a ese mismo modernismo brasileño un lugar central en la cultura moderna de los años cuarenta (ver capítulo 2). Asimismo, Benetti valoró esa arquitectura moderna brasileña como central en su experiencia de formación al haber visitado el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro cuando era estudiante, obra central en el número de Brasil (ver capítulo 3); por otro lado, Molteni recuerda también enfáticamente su encuentro con el número doble dedicado a Brasil como un verdadero descubrimiento durante sus años de estudiante (ver capítulo 3).

62 También podemos mencionar la importancia de otros números de la revista donde se expusieron proyectos y obras de Amancio Williams (n.º 1, n.º 2, 1947); o las páginas dedicadas al “Plan director para Buenos Aires”, Le Corbusier, 1938-1940 (n.º 4, 1947).

duda, alcanzó a los jóvenes estudiantes de arquitectura de Buenos Aires y Rosario, y su impacto, dado el contraste con las ideas dominantes en el ámbito tradicional en el que cursaban oficialmente su formación, debió ser tan grande que la atracción brasileña fue difícil de soslayar.

Por otra parte, la revista constituye una experiencia singular dentro de la compleja multiplicación de publicaciones especializadas que se inició en los años cuarenta y se profundizó en la posguerra. Al respecto, Patricia Méndez (2014) observó que, en la proliferación de publicaciones especializadas en esos años, se verifica una *interrelación* entre distintas revistas que persiguieron los mismos temas y modelos, los cuales atravesaron las barreras idiomáticas por medio de una “comunicación a través de las fotografías” (p. 30). Otra ventaja que poseía este tipo de comunicación, y que Méndez reconoce al citar palabras de Mumford, consistía en “que los términos de la modernidad no solamente tenían preeminencia a través de la literatura, sino que quedaban asegurados desde la convergencia de la arquitectura y la fotografía” (ídem). En esta dirección, considera que existió una verdadera *reciprocidad editorial* de la cual *La Arquitectura de Hoy*, en su breve pero notable trayectoria, ofreció sobrada prueba, pues en ella prevalece “un recurso ya aplicado por sus pares, que acentuaba la interrelación entre publicaciones persiguiendo idénticos modelos [...] que repetían imágenes ya publicadas en ediciones anteriores de *Architectural Forum* y de *Architectural Review*” (ídem). Por ejemplo, fueron *Architectural Review* y *L’Architecture d’Aujourd’hui*, las principales revistas europeas que reprodujeron rápidamente el plan de difusión y publicidad que planteaba la muestra *Brazil Builds* y su difundido catálogo.

Por lo tanto, es oportuno esbozar, muy brevemente, el marco en el cual el número doble dedicado a Brasil de *La arquitectura de Hoy* salió a la luz. La selección de arquitectura brasileña publicada en el número doble, como veremos, formó parte de una gran operación publicitaria que se originó y se precipitó a partir de la muestra *Brazil Builds*, y que llegó a los estudiantes de arquitectura en Argentina gracias a esta revista nacional que podía adquirirse de manera directa. La exposición *Brazil Builds* llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno de Nueva York se inauguró el 13 de enero de 1943, acompañada por la publicación de un importante catálogo en formato de libro bajo el título de *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, con la autoría de Philip L. Goodwin y fotografías de G. E. Kidder Smith. El material exhibido era producto del viaje de varios meses a Brasil que Goodwin y Kidder Smith habían realizado durante el verano norteamericano de 1942. El volumen consistía en unas doscientas páginas que incluían trescientas ilustraciones en blanco y negro y cuatro ilustraciones

a color, seleccionadas entre unas mil, todas ellas tomadas durante la travesía. La introducción del libro estuvo a cargo de Goodwin.

La extensa red de amplificación del fenómeno brasileño fue impulsada, igualmente, desde el Departamento de Estado de Estados Unidos; es decir, más allá del talento de sus arquitectos y de los temas novedosos que pusieron en práctica, parte de la centralidad que cobró la muestra fue estimulada por esas intervenciones institucionales. Las relaciones políticas y culturales que Estados Unidos mantuvo con otras naciones durante los años de la Segunda Guerra Mundial tuvieron una conexión innegable con el marco de la contienda bélica que se desarrollaba entre las distintas potencias y sus aliados. Por entonces, se profundizó la política llamada de “buena vecindad” que Franklin Delano Roosevelt, en 1933, oficializó como política internacional con América Latina. Se buscaba dejar atrás la antigua imagen de “hermano mayor”, con la cual Estados Unidos ostentaba abiertamente su hegemonía, para redefinirla según un acercamiento y comprensión mutuos entre naciones en un marco de supuesta fraternidad o unidad continental. En este sentido, fue central la creación de la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), dependiente del Departamento de Estado y patrocinadora de la exhibición *Brazil Builds*. Los intercambios y el énfasis en la idea de “buenos vecinos”, como explica Serviddio (2012), pueden interpretarse como una respuesta directa a las amenazas y a la propaganda antinorteamericana que las fuerzas del Eje desplegaban sobre el territorio latinoamericano. Es decir, de esta manera, según Serviddio se procuraba

frenar la importante gravitación alemana en Latinoamérica, fortaleciendo los vínculos con las naciones de la región y la seguridad de sus intereses políticos y comerciales en el hemisferio, que se veían severamente amenazados en el contexto de los recientes acontecimientos de la Segunda Guerra (2012, p. 124).

La exhibición, a la que el museo le dedicó una planta completa, fue anunciada con gran entusiasmo, dada la importancia que le asignaban los patrocinadores. En las notas de prensa se señalaba, por ejemplo, que “el gobierno de Brasil está a la cabeza de todos los otros gobiernos nacionales del hemisferio occidental en su fomento activo y agudo de la arquitectura moderna”.⁶³ Al mismo tiempo, se advertía: “Ahora, a causa de la guerra, esta

⁶³ Comunicado de prensa, Museo de Arte Moderno de Nueva York, disponible en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304>.

posición es preminente en el mundo”,⁶⁴ y así, el lugar de Brasil —por su ubicación geográfica y por su importancia como país— era llamativamente puesto de relieve.

Según Serviddio (2012), sin embargo, el motivo de la muestra no parece haber sido un hecho planificado en todos sus detalles por la Oficina de Coordinación del Departamento de Estado; desde su perspectiva, la particular sensibilidad de Kidder Smith tuvo cierta injerencia en la empresa a la hora de definir y proponer un tema de exhibición. No obstante, ese tema fue cobrando un sentido que “no se circunscribió solo a la escena artística, sino que fue efectivamente aprovechado a los fines del mandato político del momento” (ibidem, p. 137). De hecho, Kidder Smith tenía un interés personal en fotografiar la arquitectura moderna; ya, anteriormente, había viajado a Suecia donde produjo las fotografías que luego formaron parte de la exhibición, también, del Museo de Arte Moderno, *Stockholm Builds*, en 1941. Fue inmediatamente después de inaugurada esta muestra cuando viajó con Goodwin a Brasil y ambos comenzaron a idear la exhibición *Brazil Builds*.

Así es como esta particular selección y concepción de la arquitectura moderna brasileña ilustrada por las fotografías de Kidder Smith y representada por las ideas de Goodwin, que partió de un interés arquitectónico innegable, contó con unas condiciones expositivas y publicitarias extraordinarias. En efecto, los años de la Segunda Guerra y las políticas del Departamento de Estado fueron definitorios y, de este modo, no es difícil relacionar dicha particularidad con la maravillosa expansión y amplificación del fenómeno brasileño en publicaciones especializadas de todo el mundo.

Los números especiales dedicados a Brasil se propagaron rápidamente, entre otros países, por Inglaterra, Francia e Italia, en un fenómeno en el que existió una estrecha vinculación entre un gran número de publicaciones especializadas dedicadas a Brasil con la exhibición *Brazil Builds* y el catálogo de Goodwin y Kidder Smith. De esta manera, las publicaciones contribuyeron a impulsar una idea de la arquitectura moderna que se reprodujo muy rápidamente. En ese contexto, la publicación de *La Arquitectura de Hoy* en Argentina configuró un episodio particular dentro del fenómeno internacional, en especial, por tratarse —como podía leerse en la tapa— de la versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Ciertamente, a raíz de la doble nacionalidad de esta publicación franco-argentina, en ella pueden identificarse intereses que van más allá de las preocupaciones de los renovadores locales.

64 Ídem.

La versión en castellano tenía un cuerpo principal dedicado a temas de planeamiento, arquitectura y diseño en Francia y en algunos países de Europa, con un apartado que incluía los mismos temas para América Latina. La versión francesa, aunque con un recorte diferente, publicaba también los temas para América Latina; así, la edición argentina operaba como un aglutinante de visibilidad para las obras latinoamericanas seleccionadas por la edición europea. De alguna manera, esta confluencia también puede leerse como resultado de las circunstancias de posguerra en el contexto europeo y latinoamericano. Mientras Europa atravesaba un duro período de reconstrucción, el mundo latinoamericano se reconfiguraba en el mapa internacional de la arquitectura moderna, pues cobraba un nuevo interés que le otorgaba cierta centralidad dentro de los debates de esos años; como puede observarse, el caso de Brasil fue el más significativo.

Por otra parte, los actores que llevaron adelante la revista en Argentina compartieron circunstancias biográficas que, en su entramado, también dieron forma al proyecto. En 1946, Amancio Williams comenzó un intercambio de cartas con Le Corbusier, a quien enviaba imágenes de sus obras y proyectos; Le Corbusier quedó sorprendido por el trabajo de Williams y decidió publicar, casi inmediatamente, su obra en la revista *L'homme et*



Portada de la revista *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9-10, 1947.

L'architecture. El arquitecto y escultor André Bloc, director desde sus inicios de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, estaba, a su vez, en contacto cercano con Le Corbusier y con sus colaboradores argentinos, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Rodolfo Möller. Este último era su corresponsal en el país, y luego de que Hardoy y Kurchan decidieran quedarse trabajando con Le Corbusier en el plan de Buenos Aires, retornó al país para ser el redactor en jefe de *La Arquitectura de Hoy* a la par que Williams comenzaba el contacto con la editorial Kraft para impulsar la publicación de la revista en Argentina.⁶⁵

En cuanto al número doble dedicado a Brasil, se publicó en Argentina, en 1947, como número 9-10, de septiembre-octubre; y, a su vez, se correspondía con el número doble 13-14 de septiembre de 1947 de la versión francesa. La “Presentación” de la edición argentina estaba firmada por Alexandre Persitz, quien la tituló “La arquitectura en el Brasil”: el título aparecía en mayúsculas debajo de una fotografía, de algo más de media página, de la playa de Leme en Río de Janeiro. En sintonía con la imagen de la primera página, el texto comienza resaltando las condiciones naturales de Brasil. Persitz destaca su extenso territorio, casi tan vasto como el de Estados Unidos o la URSS, pero se indica que, a diferencia de estos países, Brasil “comienza a realizar sus posibilidades con relación a las sugerencias del mundo moderno” (1947, p. 3); se habla de ese país como “la tierra de las bellezas encontradas” (ídem). La vegetación, la geografía y el clima de esta zona tropical se presentan como *exuberantes* y *lujuriosos*, lo cual acentúa la idealización de estos factores como características de cierta esencia brasileña transmisible a la arquitectura; se trata, más precisamente, de Río de Janeiro. Allí, según Persitz, a partir de “los espléndidos alrededores, las numerosas bahías, las montañas, las playas y los árboles se podría componer tanta belleza” (1947, p. 6).

Otro punto de la presentación se aboca a señalar a los arquitectos seleccionados, a quienes se nombra, de modo general, como la *joven generación*: Persitz observa que, bajo la conducción de Lucio Costa, “un grupo joven de arquitectos se ha impuesto particularmente desde hace algunos años” (íbidem, p. 4), al mismo tiempo que aclara que “es difícil señalar con exactitud la parte correspondiente a las influencias individuales en el vuelo de la arquitectura brasileña actual” (ídem). A juicio del presentador, esta *generación joven* llega para continuar y revitalizar el impulso modernista, no obstante, resulta notorio el modo en que tales concepciones esquemáticas revelan cierta tensión entre la idea de un grupo o movimiento y la noción

⁶⁵ Para ampliar sobre estas vinculaciones ver Aparicio (2015) y Borthagaray (1997).



LA PLAYA DE LEME, EN RIO DE JANEIRO

Doc. *The Architectural Review*

LA ARQUITECTURA EN EL BRASIL

"...este gran problema: Cómo pueden los hombres llegar a vivir en paz sobre la tierra, a despecho de todas las diferencias de razas, de clases, de pigmentos, de religión y de convicciones, ningún país lo ha resuelto de una manera más feliz y más ejemplar que el Brasil.

"De no considerar sino el sentimiento humano, que, según nosotros, proporciona la escala real de la cultura y de la civilización... el Brasil me parece uno de los países del mundo más dignos de ser amados".

STEFAN ZWEIG: "El Brasil. Tierra del futuro".

De todas las regiones del mundo, dos solamente poseen una superficie superior a la del Brasil, China y la U.R.S.S., y este inmenso país más grande que los Estados Unidos, comienza apenas a realizar sus posibilidades con relación a las sugerencias del mundo moderno. Brasil es la tierra de las bellezas encontradas.

Desde su frontera norte se desarrolla el bosque continuo más grande que existe en el mundo. En la costa del Atlántico se encuentran las palmeras y los vientos tibios, y unos kilómetros más allá los montes severos y desolados de Minas Gerais.

Picos desgarrados se levantan a ocho mil pies sobre la bahía de Río, y la jungla espesa invade la misma ciudad. A cuatrocientos kilómetros hacia el Oeste, sobre una alta llanura, está Sao Paulo, rodeada por la industria naciente.

El clima de sus diversas regiones es variado y pasa de las temperaturas medias a los calores muy fuertes. Las heladas son en general desconocidas, salvo en el Sur y en la parte alta del país. El clima costero está temperado por brisas constantes.

La conjunción de la temperatura y de las lluvias provoca una vida vegetal lujuriosa.

Las incidencias de tales condiciones climáticas sobre la arquitectura son múltiples: ausencia de instalaciones de calefacción, nece-

sidad de una protección contra los rayos solares y las lluvias de una intensidad repentina, importancia de la ventilación y de la orientación con respecto a los vientos dominantes.

Fundado en 1520, Brasil permaneció colonia portuguesa hasta 1807. Los primeros exploradores encontraron en las regiones costeras a las que se limitó durante largo tiempo su actividad, un clima comparable al de la madre patria, y las diferencias existentes no eran suficientemente sensibles para incitarlos (como en el caso de los colonos de Nueva Inglaterra) a crear métodos de construcción y una arquitectura independiente de la metrópoli.

Los muros espesos, los cielos rasos altos, los pisos embaldosados con piedra y los muros con revestimiento de baldosas de cerámica (azulejos) fueron transplantados sin modificación sensible sobre el suelo conquistado. Ciertamente, bosques inmensos se extendían en el interior del país, pero la imposibilidad de acarrear la madera al pie de la obra en las regiones colonizadas y la natural predilección por la piedra, material rico, hicieron que la madera no fuera nunca considerada como material esencial para la construcción.

Así se edificaron durante siglos monumentos que llevan el sello del deslumbrante barroco portugués. El ejemplo más magnífico de este florecimiento de la arquitectura en el Brasil, permanece hoy en

de creatividad o *vuelo* individual. Así, esta arquitectura es vista como fresca y joven en comparación con lo que sucede en Europa: “deseamos también que el ejemplo de esta frescura de espíritu de emprendedora juventud que se opone a la mortal rutina que se encona en tantos países y ¡ay! en el nuestro pueda extenderse con fuerza” (Persitz, 1947, p. 6). También aquí resulta insoslayable la presencia de Le Corbusier, a quien se caracteriza, ante todo, como un *sembrador de ideas* que caló especialmente en Niemeyer; pero, en lo que respecta al resultado de la nueva arquitectura, insiste en subrayar que “ha sido siempre específicamente brasileño” (ibidem, p. 5).

Es oportuno destacar la organización de la revista, cuyo orden privilegia una serie de temas o características centrales de lo que se considera una arquitectura brasileña. En esa dirección, se alternan algunas páginas dedicadas a ilustrar esos temas de forma casi pedagógica, mediante una serie de obras emblemáticas. Entre las principales características resaltadas por la revista se encuentran el uso del revestimiento, el quita-sol como solución de la fachada, la placa como tipología urbana y la síntesis de las artes.

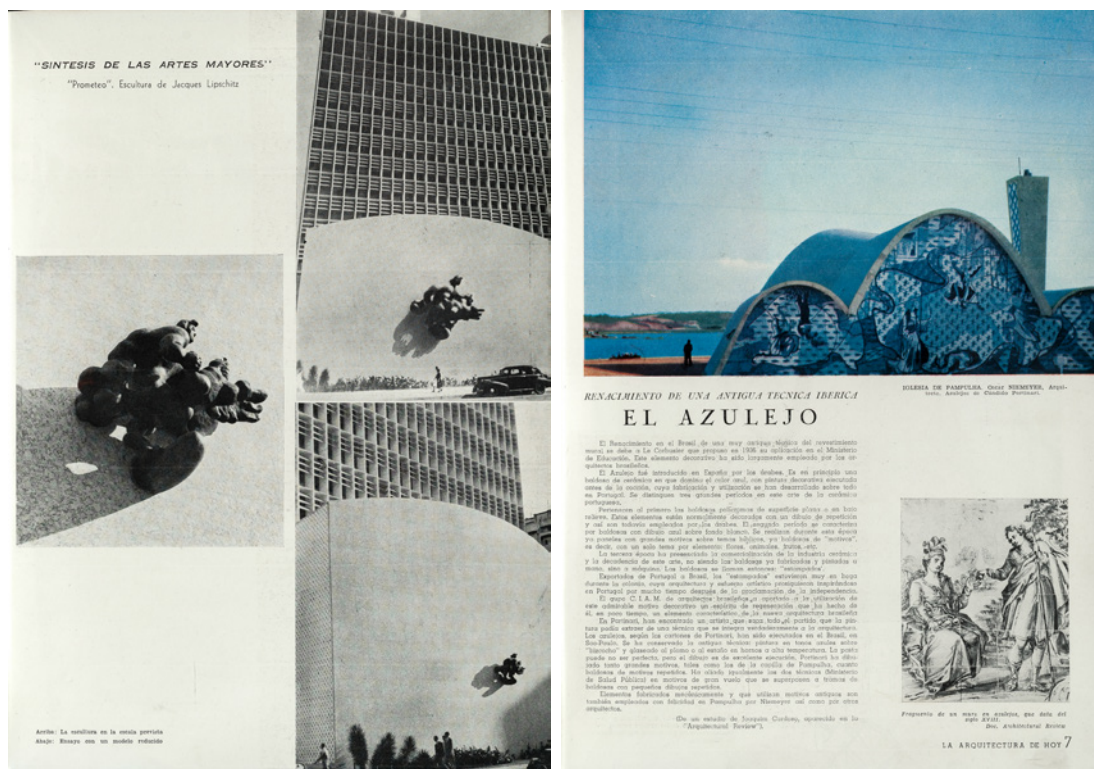
En lo relativo al uso del revestimiento, se refiere, específicamente al uso del cerámico y del azulejo. Este tema se presenta bajo el título “Renacimiento de una técnica ibérica, el azulejo” y el artículo está acompañado de una fotografía de la iglesia de Pampulha (1940-1943), obra de Niemeyer, donde se compone a partir de azulejos un espectacular mural realizado por Cândido Portinari. De este modo, el revestimiento cobra protagonismo como un elemento decorativo que, paradójicamente, es incorporado a la arquitectura moderna. Por un lado, esto puede entenderse, en el caso brasileño, como un antecedente propio de su tradición portuguesa, incluso con cierta influencia árabe. Pero no debe soslayarse que la solución técnica del revestimiento permite incorporar a la arquitectura la pintura de artistas modernistas como el mismo Portinari. Se destacan, pues, las posibilidades del revestimiento por su condición repetitiva —al seguir patrones ya contenidos en la pieza cerámica—, y también como soporte disponible para una expresión plástica como la pintura.

La “breve historia del quita-sol”, que ocupaba otro de los lugares destacados, había sido adaptada de la obra completa de Le Corbusier; así, incluía, luego de sus proyectos no concretados —la Casa locativa en Argel, de 1933, y la Ciudad Comercial de Argel, de 1938-1942—, el caso del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, proyectado y construido entre 1936-1943, y su diseño para la protección solar con parasoles móviles horizontales y fijos verticales. En relación con este edificio, la revista insiste en el protagonismo del maestro franco-suizo, y lo define como “la primera realización integral de envergadura de las doctrinas de Le Corbusier” (VV.

AA, 1947, p. 14). Asimismo, se enfatiza la importancia de dicha obra para el desarrollo de la arquitectura brasileña, y se destaca su trascendencia internacional por la influencia que tuvo en Nueva York, donde la difusión de sus principales ideas puede apreciarse, según la revista, en la Sede Central de las Naciones Unidas, construida entre 1948 y 1952.

La influencia atribuida al edificio —íntimamente asociado por la publicación, como ya se dijo, con las ideas y figura de Le Corbusier— constituye un dato relevante si se considera que, en lo que respecta a otro de los rasgos subrayados en el artículo —la tipología de la placa— el Ministerio fue realmente una pieza única frente a las ideaciones y proyectos canónicos del modernismo; principalmente, por contarse entre los primeros llevados

Páginas interiores dedicadas al “azulejo” (con fotografía de la iglesia de Pampulha de Niemeyer y el mural de Portinari) y a la “síntesis de las artes mayores” (con fotografías del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro y la escultura de Lipchitz), revista *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9-10, 1947.



a cabo en su totalidad. Es evidente, además, que se intentaba postularlo como una avanzada de vanguardia en la disputa por una nueva idea de ciudad. Las ocho páginas que se le dedican ofrecen un tratamiento pedagógico de ciertos temas centrales siguiendo el estilo expositivo de Le Corbusier en sus libros y conferencias. Se hace énfasis, por ejemplo, en la página 15, en la cubierta superior del Ministerio con los volúmenes salientes de tanques de agua y locales para las máquinas de ascensores, para ilustrar la concepción escultural de estas piezas sobre el plano neutro de la terraza. Finalmente, en sintonía con los temas expuestos, como el del revestimiento o los murales y las formas esculturales de la terraza, se presentan elementos que dan cuenta de la importancia asignada a *la síntesis de las artes mayores* en la arquitectura moderna. Al respecto, se indica que “ciertas salas están decoradas con paneles de Portinari, dando de nuevo a la pintura el lugar que debe realmente ocupar dentro de la arquitectura moderna” (ídem); y algo semejante, sucede con la escultura, por lo cual, en el exterior, se ubica la pieza el *Prometeo* de Lipchitz.

Tras este largo tratamiento otorgado al Ministerio, la publicación repasa el pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York de 1939 y el conjunto de Pampulha de 1940-1943, y así completa una selección de obras jerarquizadas que transmiten una caracterización muy marcada de lo que se muestra como arquitectura brasileña. El texto introductorio a las obras de Pampulha está a cargo de Niemeyer, quien sostiene allí que el problema arquitectónico debe entenderse en los términos de la libertad artística y la potencialidad de la técnica; esta libertad es asociada a una cierta *imprudencia* brasileña que se valora como imprescindible para la creación arquitectónica. Para Niemeyer, esa *imprudencia* es una característica de “los pueblos cuya formación cultural apenas comienza a evolucionar” (1947, p. 22). Esta idea de la libertad creadora vuelve a retomarse en el cierre del texto donde, más que de *imprudencia*, pareciera tratarse de cierto arrojo, espontaneidad y libertad de talento creador: “Por lo demás somos, en arte, partidarios de una libertad total. Únicamente creemos en un arte espontáneo, despojado de preconceitos y caracteres especiales” (ídem). Por otro lado, Niemeyer también explica que la arquitectura tiende a *universalizarse*, un proceso posibilitado por la facilidad de intercambios culturales y materiales a través del uso de los mismos métodos constructivos alrededor del mundo. Estas cuestiones tienen, asimismo, implicancias sociales que marcan un punto de partida hacia una *era de mayor comprensión y solidaridad*. Sin embargo, la universalidad de la técnica y la reforma social no alcanzan a definir la nueva arquitectura; lo verdaderamente necesario, diría el brasileño, es una *nueva concepción plástica*. Así, en contraposición con el hierro, presenta al hormigón armado como el material y medio constructivo más apto para la nueva arquitectura; este material, desde su



Página interior dedicada al texto de Niemeyer
 “Pampulha: la Arquitectura” (con dibujo de
 Niemeyer del Casino y Yacht Club de Pampulha),
 revista *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9–10, 1947.

perspectiva, permite “una concepción plástica diferente, más libre en su forma y movimiento” (idem). Si bien Niemeyer habla, en parte, de su propia arquitectura y de una idea general de arquitectura brasileña, su artículo puede leerse como un programa, una manera de entender la arquitectura dentro del continuo modernista. Es claro que se respetan los avances conseguidos, la técnica, pero se valora una actitud más suelta en cuanto a las convenciones. Se piensa lo artístico como lo singular, lo espontáneo, lo asombroso, lo sensual —que atrae a los sentidos—, lo expresivo. Estas ideas parecen oponerse, de manera sugerente, a la de un profesional técnico preocupado por las convenciones y reacio a los experimentos y los riesgos.

Para finalizar este apartado dedicado al tratamiento que *La Arquitectura de Hoy* le dio al fenómeno brasileño, cabe comentar brevemente algunos aspectos relacionados con el modo en que el caso de Brasil fue caracterizado y estudiado por parte de la historiografía. Para esto seguimos a Horacio Torrent, quien extrae una definición sintética y general del fenómeno, acorde con lo que acabamos de observar en la revista. Torrent (2011) se apoya en las ideas de Carlos Ferreira Martins y comenta:

El trabajo de Goodwin inauguró una matriz de lectura que se tornó recurrente en la historiografía, basado en la originalidad de la experiencia y en su identificación con un proyecto que reunía tradición y modernidad. Las lecturas más tradicionales se han hecho eco de la idea de la originalidad, la utilización de formas libres y abstractas, el uso imaginativo de los materiales y las manifestaciones de un cierto exotismo (p. 45).

A ello, Torrent agrega otras características que definieron las representaciones más comunes que despertó la arquitectura brasileña, lo cual dio lugar a ciertos paradigmas interpretativos que prevalecieron hasta los años sesenta. En tal sentido, retoma las interpretaciones de Bruand, quien resaltó:

La materialización en hormigón armado, el predominio de la personalidad inventiva del arquitecto, la imaginación sometida a la regulación de la razón [...], la superación del funcionalismo inicial por el simbolismo, la monumentalidad, la plasticidad y la investigación formal, la simplicidad, la liviandad y la riqueza decorativa (Bruand, citado en Torrent, 2011, p. 48).

Torrent y Téllez (2009) elaboraron, además, una conceptualización sobre el rol de la revista *La Arquitectura de Hoy*, que consistiría en

explicarle a un auditorio local, cómo debía acompañarse o desarrollarse —más que reproducirse o apropiarse— la labor iniciada por las auténticas vanguardias. Estarían cumpliendo un papel secundario, pero absolutamente necesario en el proceso de formación de nuevos horizontes desde los cuales contribuir a su continuidad (p. 53).

Los autores asignan a la revista el rol de divulgación de la labor iniciada por las *auténticas vanguardias*, estableciendo una continuidad, en los años cuarenta, sustentada en obras que se conciben como actualización de ese proceso. Así, la publicación buscaba dirigirse a un público amplio que alcanzara a la disciplina y la profesión. Entonces, no parece llamativo encontrar, en los testimonios de los jóvenes estudiantes de arquitectura de los años cuarenta en Argentina, una exaltada admiración por la arquitectura brasileña y, sobre todo, en aquellos que accedieron al número especial de Brasil. La admiración renovadora que dejan ver esos testimonios —a los que ya se hizo referencia y a los que volveremos en los próximos capítulos— debió contrastar fuertemente con la arquitectura que estaban estudiando en la Escuela de Buenos Aires o de Rosario. De allí que resulte interesante

preguntarse si estas impresiones de los años de juventud pudieron haber dejado cierta marca en el conjunto de actores estudiados al momento de pensarse ellos mismos como profesionales arquitectos modernos. Aunque los arquitectos brasileños eran muy diversos, en Argentina, las versiones cariocas más exuberantes y formalmente más creativas fueron las que se impusieron de manera contundente a través de esta publicación.

Con todo, la historiografía de la arquitectura moderna en Argentina se ha mostrado, en general, indiferente a la recepción del fenómeno brasileño. Liernur (2001), por ejemplo, vincula el fenómeno brasileño con cierta idea de organicismo y explica que los rasgos formales más icónicos que se propagaron por todo el mundo, como “las formas orgánicas vegetales o ameboides que inspiraron buena parte de la arquitectura del Brasil no fueron empleados con frecuencia en la Argentina, casi como si se hubiera eludido deliberadamente este camino” (p. 244). Aun si esas formas icónicas no destacaron en Argentina consideramos que la cuestión no debe ser soslayada, ya que resulta provechosa a la hora de indagar algunas de las direcciones más singulares que asumió el perfil de profesional arquitecto moderno en relación con las representaciones comunes que encontramos dentro del conjunto de actores estudiados. En este sentido, veremos en los capítulos 3 y 4, con especial atención, ciertas características del perfil y la producción profesional de César Benetti asociadas con las marcas que reconocimos en esta revista como referencia local del fenómeno brasileño.

El impulso moderno y la segunda generación

Si el episodio brasileño muestra la centralidad de Brasil y Estados Unidos durante los años cuarenta, también deja ver una representación muy persistente y marcada: la idea de transitar un momento de *revivificación de la tradición moderna*, según palabras de Borthagaray (1997). La noción de un impulso moderno proyectado hacia el futuro y en expansión sobre sus límites geográficos, que revive y se refunda cíclicamente, motorizó las ideas sobre la arquitectura moderna en los actores de Buenos Aires y de Rosario. En el presente capítulo se continuará profundizando sobre las representaciones comunes en esos actores quienes se sentían partícipes de una transformación que llevaría a una plena manifestación de la arquitectura moderna en Argentina. Asimismo, ese cambio de situación llevaba implí-

cito un rol asignado a la técnica que la asociaba directamente y de manera urgente con los procesos de modernización en la industria.

Estas transformaciones pueden resumirse en lo que consideramos un rol que los actores se asignaban a sí mismos: el de formar parte de una *segunda generación* de arquitectos modernos, según palabras de Méndez Mosquera (1961). En el caso de los actores de Buenos Aires esto fue más notable y se plasmó en la formación de grupos, proyectos editoriales y publicaciones escritas. Asimismo, la postulación de ese programa tuvo alcances en la construcción de una historia de la arquitectura moderna en Argentina, particularmente en Méndez Mosquera y Bullrich. Sobre este tema nos detendremos en este capítulo, para mostrar cómo las formulaciones de esa historia estuvieron implicadas directamente con la renovación de la Escuela de Arquitectura de Rosario y su nuevo Plan de Estudios, elaborado en 1956 y aprobado en 1957. Fue en esa renovación cuando el conjunto de actores estudiados se reunió en un mismo espacio y sus ideas comunes delinearon un perfil de profesional moderno tanto a partir de la práctica que estos arquitectos desarrollaron durante los años cincuenta y sesenta, como en su rol de educadores en la formación oficial de profesionales durante esos años. En este sentido, los actores de Rosario —Benetti, Rébora, Molteni— no desarrollaron una actividad de difusión por medio de la publicación de artículos o reflexiones históricas ni de proyectos editoriales o de la elaboración de planes de estudio, sino que se destacaron por su producción profesional como arquitectos, en la que el programa que describimos también puede reconocerse de manera implícita. Sobre estas particularidades y matices propios de los actores de Rosario, registrados entre las representaciones comunes al conjunto de actores, especialmente en el caso de Benetti, nos detendremos en los capítulos 3 y 4.

Para mostrar el alcance de esas representaciones comunes, en este capítulo, nos servirán de punto de partida tres textos publicados en la década del sesenta. Nos referimos al artículo de Méndez Mosquera, “Arquitectura y Urbanismo”, publicado por la editorial Sur en 1961, al texto introductorio del libro de Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea*, editado por Nueva Visión en 1963 y a un artículo de Borthagaray publicado en 1964 en el número 3 de la recientemente fundada revista *summa*, titulado “Industrialización liviana: Curtain Wall”.

El impulso moderno

Para Méndez Mosquera, la incorporación de la arquitectura moderna al ámbito de la arquitectura argentina supuso un *cambio favorable*, de un orden radical y único, ya que propició la manifestación y la aparición de una nueva arquitectura:

A partir del año 1930 comienza a evidenciarse [...] la introducción de los nuevos conceptos de la arquitectura y el urbanismo modernos. Así, la década que va de 1930 a 1940 marca un cambio radical y constituye una etapa única en la historia de la arquitectura argentina, pues sus nuevas generaciones hacen posible, aunque en una escala aún no visible en la ciudad, la aparición de nuevos ejemplos de arquitectura moderna (1961, p. 316).

La *escala aún no visible* de las obras en la ciudad no impidió, sin embargo, que se ofrecieran como ejemplos de la arquitectura deseable. Dicha escasez era puesta en relación, entre otras cuestiones, con aspectos económicos referidos a los procesos de modernización, los cuales habían traído aparejado un adelanto notable en la técnica de la construcción, aunque no sin conflictos y contradicciones. No obstante, un hecho que Méndez Mosquera trata como fundamental para explicar este *cambio favorable* es la visita de Le Corbusier a la Argentina, que tuvo lugar en 1929. El creciente vínculo que el arquitecto europeo estableció con nuestro país se inició a partir de una colaboración previa con dos arquitectos argentinos, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, pero si algo explica, para Méndez Mosquera, la gravitación de la figura de Le Corbusier en el país durante los años treinta es, ante todo, la circulación de un selecto inventario de su producción escrita.⁶⁶ Más aun, según el arquitecto porteño, la aparición de esta nueva arquitectura era parte de un fenómeno que él relacionaba con un gran movimiento internacional: se trataba de “la difusión, por medio de revistas extranjeras, libros especializados y testigos oculares, de la lucha que libraba en esa década (lucha llegada con retraso a nuestro país) la arquitectura moderna contra la academia” (1961, p. 317). Al otorgarse a la difusión el rango de vehículo del cambio, esta adquiere los atributos de una

⁶⁶ Entre las publicaciones de Le Corbusier destacaba el libro *Precisiones* publicado en 1930 en París, para recoger las conferencias dictadas en Argentina y otros países latinoamericanos; su participación junto al pintor Amédée Ozenfant en la colección de *L'Esprit Nouveau* iniciada en 1919 y terminada en 1925; y su libro *Vers une Architecture* de 1922, el cual consideraba que era una “obra capital para el conocimiento de la arquitectura contemporánea” (Méndez Mosquera, 1961, pp. 317-318).

herramienta indispensable para imbuir a la práctica de la arquitectura de los nuevos ideales. La idea común a estos autores —Borthagaray y Bullrich también compartían esta visión— es que la difusión impulsa la extensión y la propagación del proyecto que les interesa; se trata de una impronta que hallan tanto en los años treinta como en los años cincuenta y sesenta, cuando estos referentes tomaron parte activa en esa difusión.

La expansión de los límites de un territorio en el cual pudiera tener lugar esa *lucha contra la academia* implicaba definir, al mismo tiempo, un espacio de acción propio de la arquitectura moderna, y una acción de la cual esta debía salir necesariamente triunfante. Así, el recurso de la difusión fue adoptado y reproducido con toda conciencia por el mismo Méndez Mosquera, quien procuró promover y tener presencia en diversos proyectos editoriales; de hecho, en “Arquitectura y Urbanismo”, el autor enfatizaba la circulación provista por las “revistas extranjeras, los libros especializados [también extranjeros] y testigos oculares [aquellos que viajaban]” (1961, p. 317). Se demarcaba un circuito alejado de lo local, y en tal sentido, esta arquitectura se representaba a sus ojos como un fenómeno externo o internacional en términos de límites geográficos y, también, culturales.⁶⁷

Al respecto, podemos observar que, ya para inicios de los años cincuenta, la difusión había sido adoptada y llevada activamente a la práctica por Méndez Mosquera, quien había participado enérgicamente de la fundación de la editorial Infinito en 1954.⁶⁸ Desde sus inicios, fue clara su voluntad de difundir la arquitectura moderna dentro del ámbito de habla hispana, mediante traducciones y publicaciones de textos extranjeros inéditos. El desarrollo editorial argentino había significado un soporte relevante para los debates intelectuales desde fines de los treinta, como contrapartida de los años franquistas en España. Además, Infinito contó, en su distribución, con el apoyo de una de las principales editoriales españolas radicadas en Argentina: Emecé Editores. La selección del primer catálogo de la editorial es elocuente: se trata de la publicación de la colección Arquitectos del Movimiento Moderno, iniciada en 1955. Estaba compuesta por breves números monográficos dedicados a creadores singulares o *maestros*, una réplica de la colección editada en Italia bajo el título Architetti del movi-

⁶⁷ La posibilidad de realización de esa nueva arquitectura en Argentina no se consideraba imposible, sin embargo, veremos que ciertas particularidades locales, desde la concepción de Méndez Mosquera pero también de Bullrich, fueron consideradas verdaderos obstáculos.

⁶⁸ Los fundadores de Infinito fueron Eduardo J. Aubone, Jorge Enrique Hardoy, Carlos A. Méndez Mosquera, José A. Rey Pastor y Leonardo Aizenberg,

mento moderno,⁶⁹ de la cual, en Argentina, se publicó solo una selección de números con cambios en el orden y el diseño gráfico.⁷⁰

El repertorio de personajes y experiencias a la cual apela Méndez Mosquera en su artículo está estrechamente conectado con los proyectos de los que participó. Dos rasgos sobresalen en dicho repertorio: el lugar de los *maestros* asimilados a la figura del *form giver*, el CIAM y la Bauhaus, estos últimos como las imágenes más frecuentadas de lo colectivo en el discurso del movimiento moderno cuestiones que ya desarrollamos en la introducción y el capítulo 1. En cuanto a la Bauhaus, fundada en 1919, no vacila en caracterizarla como “la extraordinaria escuela alemana dirigida por W. Gropius, y cerrada por los nazis en 1933” (1961, p. 318), sin perder de vista cómo los famosos “14 Bauhausbücher e innumerables publicaciones en revistas y periódicos” (ídem) impactaron en el país. Por otro lado, en referencia a la primera reunión del CIAM, que se llevó a cabo en Suiza, en 1928, resulta interesante observar la forma en que Méndez Mosquera, aunque no duda en calificar a esta asociación colectiva como la “entidad destinada a fundamentar y llevar a la práctica los postulados básicos de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos” (ídem), tampoco se priva de enfatizar el papel de Le Corbusier como uno de sus miembros más activos.

Ese carácter internacional y unitario del movimiento moderno era visto por Méndez Mosquera como un impulso transformador de su propio tiempo —la arquitectura moderna— con los atributos de una contienda librada a *escala mundial* e insiste sobre una mirada internacional, es decir, universal. Otro elemento que llama la atención en el artículo de Méndez Mosquera está dado por el carácter intercambiable que se les atribuye a las expresiones *arquitectura contemporánea* o *arquitectura moderna*, dando a entender que son una y la misma cosa, algo que también abona la idea de universal. Pero, además, lo especialmente significativo es la gravitación que adquiere esa arquitectura como pauta subyacente que condiciona las argumentaciones y los juicios de valor, en particular, en lo referido a la valoración de otras corrientes de la disciplina. La arquitectura moderna pasa a ocupar el lugar de una necesidad histórica, de un gran influjo renovador que debe concretarse, incluso hasta puede advertirse un cierto halo de determinismo. Así, según el proceso que presenta Méndez Mosquera,

69 La colección estuvo a cargo de Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto N. Rogers, y fue publicada por la editorial Il Balcone en Milán.

70 La totalidad de los números publicados por Infinito fueron: *William Morris* por Giancarlo De Carlo (1955), *Pier Luigi Nervi* por Giulio Carlo Argan (1955), *Frank Lloyd Wright* por Bruno Zevi (1956), *Mies van der Rohe* por Max Bill (1956) y *Erik Gunnar Asplund* por Bruno Zevi (1957).

el modo en que se dio a conocer y se irradió el impulso transformador de la arquitectura moderna en Argentina estuvo vinculado tanto a sus ideales como a sus imágenes. Pero no debe obviarse que, específicamente en este artículo, se trata de una visión que adjudica carácter nacional a un proceso registrado por el autor, ante todo, en la ciudad de Buenos Aires.

Por otra parte, tanto Méndez Mosquera como Bullrich compartían la visión de integrar activamente un movimiento de renovación que era necesario impulsar. En tal sentido, en el texto de Bullrich, la denominación *movimiento moderno* es utilizada con referencia a una corriente de cambio que se presenta como una situación dada, como un producto inexorable de su tiempo. También alude a la *arquitectura contemporánea* como el producto de ese *movimiento*. Este tema, ligado a un determinismo que conduce a la arquitectura moderna como punto de llegada, debe ser especialmente tenido en cuenta debido al trabajo de Bullrich, a cargo del grupo de materias de Integración cultural e Historia de la Arquitectura,⁷¹ que comenzó a dictar a partir del nuevo Plan de Estudios aprobado en 1957 en la Escuela de Arquitectura de Rosario. La concepción de lo *inexorable* se encuentra ya en las primeras historias europeas de la arquitectura moderna, que aportaron su contribución respecto a la consolidación de la idea de movimiento moderno, al situarlo en una suerte de punto de llegada histórico.⁷²

En conexión con esta perspectiva determinista, es igualmente clara la concepción universal e internacional de la arquitectura moderna que se halla implícita en la idea de movimiento moderno expuesta por Bullrich; sin embargo, este no pierde de vista el problema de lo local, de las inflexiones regionales. Es decir, si en el texto de Bullrich se ubica en primer lugar la valoración del carácter internacional, ello no le impide referirse a la necesidad de conciliarlo con las diversas situaciones regionales. En tal sentido, según el autor, una búsqueda coherente orientada a lograr esa conciliación es uno de los rasgos principales que definen a la *nueva generación*, encarnada, ante todo, por el grupo Austral. Particularmente, Bullrich alude

⁷¹ El orden de cursado que proponía el Plan de Estudios aprobado en 1957 (exp. n.º 71757 c/8 y agreg.) para estas nuevas materias era el de Integración cultural I, Integración cultural II y, por último, Historia de la arquitectura. Presuponemos que las materias de Integración Cultural apuntaban presentar en primer lugar la cultura moderna y contemporánea.

⁷² Tal vez el caso más ilustrativo de estas concepciones sea el del historiador del arte Nikolaus Pevsner, formado en Alemania y luego emigrado hacia Inglaterra. Fue en este último país donde difundió la idea de un movimiento moderno; especialmente, en los años treinta, a partir de la publicación de su libro *Pioneros del movimiento moderno* —que sería reeditado como *Pioneros del diseño moderno* en Nueva York a fines de los años cuarenta.



Portada del libro *Arquitectura argentina contemporánea* de Francisco Bullrich publicado por Nueva Visión en 1963 y portada del libro *Argentina 1930-1960* publicado por la editorial Sur en 1961.

a los números de la revista *Tecné*, en la que se “encuentra [a su entender] un programa cuyo internacionalismo no dejaba de reconocer la necesidad de una concreción arraigada en las necesidades regionales” (1963, p. 26).

Entendemos que esta perspectiva puede relacionarse con el papel asignado por Bullrich a Brasil en tanto centro respecto del cual medir la situación del movimiento moderno en nuestro país. Mientras, desde su punto de vista, en Brasil ya había tenido inicio el proceso que condujo de la realización del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1943), al conjunto de Pampulha (1940-1943) y a Brasilia (1956-1960), “en nuestro país el movimiento moderno se encontraba aislado y en crisis” (ibidem, p. 23). Esta comparación revela la posición central que le atribuía al modernismo brasileño, especialmente a sus expresiones cariocas. Se trata de una cuestión que ya desde los años cuarenta se presentaba como atrayente y gravitaba sobre el ámbito de América Latina, tal como se expuso en el capítulo 1 y el caso de la exhibición *Brazil Builds* y la revista *La Arquitectura de Hoy*. El tema de la relativa relevancia otorgada a las particularidades locales o regionales no debe leerse, a nuestro juicio, como una contradicción ante

el peso teórico e ideológico que se le asigna a la concepción internacionalista y universalista, esas particularidades o matices se piensan, siempre, como aportes dirigidos a revitalizar el impulso y la continuidad de ese movimiento en su expresión internacional.

La justificación de la urgente necesidad de adoptar las transformaciones modernas —una meta que se expresa de manera vehemente en los textos de Méndez Mosquera y de Bullrich— se sustenta, pues, principalmente, en el argumento de la necesidad histórica, fundamentado en la correspondencia entre la arquitectura moderna y la contemporaneidad; y así es como aquella viene a convertirse en un sinónimo de arquitectura contemporánea. Y si se extiende aún más el campo de acción de estas ideas, no sería desacertado afirmar que, para este grupo, la arquitectura moderna, caracterizada por las ideas y representaciones que nos interesa enfatizar, tal como lo venimos exponiendo, es la única posible, es la definición misma de arquitectura.

Representaciones sobre la técnica

Las necesidades históricas y las transformaciones indispensables que definen esta arquitectura son entendidas, igualmente, tanto por Méndez Mosquera como por Bullrich, en relación directa con los procesos de modernización, dentro de los cuales destacan sus aspectos técnicos, vinculados a la industrialización. Así, la correspondencia entre arquitectura moderna y arquitectura contemporánea lleva implícita, a su vez, una correspondencia con los procesos de modernización industrial. Al respecto, cunde cierta idea de verse como continuadores de una labor vanguardista, ya que el programa implícito en esas representaciones, como veremos, supone asumir una posición de radicalidad con respecto a las circunstancias en las que estaban inmersos.

Al mismo tiempo, el tema de la técnica es donde se encuentra un cruce concreto entre el internacionalismo y el regionalismo sobre el cual especula principalmente Bullrich y sobre el cual ve un ejemplo a seguir en los planteos de la revista *Tecné*. Esta problemática de la conciliación con lo regional introduce, asimismo, para Bullrich, un obstáculo insoslayable, en virtud de las carencias técnicas que presenta el desarrollo industrial del

momento en el país. La *nueva generación* —expresión que utiliza principalmente en referencia al grupo Austral— había logrado, a su juicio, plantear un programa pleno y coherente para la arquitectura moderna en Argentina, pero se había encontrado imposibilitada de concretar su plan de acción debido a una serie de impedimentos muy concretos. Es relevante detenerse en la descripción de uno de ellos: “el subdesarrollo de nuestra industria, que carecía de todo soporte siderúrgico pesado y se hallaba por ello en una evidente situación de dependencia” (Bullrich, 1963, p. 27). Consecuentemente, no es menor el papel atribuido por el argentino a la situación en la que se encontraba la industria nacional de la construcción, la cual contaba, en sus palabras, con “una experiencia y una mecanización obsoletas, presionada por una demanda a la que apenas podía responder” (1963, p. 28). Respecto de estas preocupaciones, hay que considerar que el modelo industrial al que parece remitirse Bullrich apunta a un salto de gran proyección, ya que supone posicionar a la Argentina a la par de los paradigmas ofrecidos por Estados Unidos y Europa. Llega a plantear incluso el problema de una estandarización efectiva en la industria de la construcción y, en esa dirección, interpela a los industriales, a los que se dirige cuestionándolos por la falta de inversiones sólidas y por tener sus intereses puestos en *operaciones de corto plazo*.

El énfasis con el que se les presentaba la cuestión técnica a estos arquitectos renovadores está en relación con la idea de la arquitectura moderna como impulso superador y transformador que seguía el curso de desarrollo y el destino correspondiente a una gran causa. Se explicaba que “el destino de la arquitectura requería un plan de acción, y el grupo Austral, [...] y los [...] colaboradores de *Tecné* se propusieron forjarlo” (Bullrich, 1963, p.26). Es evidente que dicho programa de acción y sus arquitectos eran valorados como representantes de un destino complejo, y, de alguna manera, de gran alcance —pues comprometía un cambio general de la sociedad—, que le estaba especialmente reservado a la arquitectura moderna. En consecuencia, las expectativas que Bullrich deposita en esta transformación, y que estos mismos arquitectos también promueven, son muy elevadas.

Así, Bullrich elabora una imagen del modo en que los arquitectos deberían ejercer su profesión en una línea acorde con los principios modernos. En sus observaciones sobre este punto, prevalecen ideales profesionales vinculados con la noción de creadores singulares y, bajo esta luz, reúne en la *nueva generación*, como ya se dijo, a los integrantes del grupo Austral. No obstante, aunque en menor medida, da muestras de una concepción más amplia de la práctica de los arquitectos al considerar como no menos importantes a ciertos *estudios comerciales* guiados por parámetros de eficiencia. Así, como un caso diferenciado de los protagonistas de la

nueva generación, Bullrich menciona especialmente el trabajo del estudio SEBRA, conformado por Sánchez Elías, Peralta Ramos y Agostini en los años cuarenta. Tras asimilar el trabajo de este grupo al de los mejores estudios comerciales estadounidenses, celebra el logro de “producir un conjunto de obras honestas y de un *standard* de calidad” (ibidem, p. 30). De esta manera, puede observarse que, para este autor, existen dos modelos claramente diferenciados de perfil profesional: por un lado, el modelo al que nos referimos más arriba, representado por la *nueva generación*, con planteos utópicos y orientados a la singularidad y el impulso creativo; por otro, el de quienes integran un *estudio comercial* cuya arquitectura es valorada por alcanzar un cierto *standard de calidad*, modelo que se halla enfocado en la idea de un parámetro constante y repetible de soluciones certeras. No obstante, esto parece sugerir, en tales profesionales, el alejamiento de cualquier indagación profunda sobre los temas modernistas, así como sobre la singularidad creativa. Si bien este perfil comercial se encuentra, para Bullrich, en el marco del horizonte abierto por la arquitectura moderna, le opone serios reparos al compararlo con el paradigma de la *nueva generación*, que se encuentra en el centro de sus intereses.

Con estos objetivos en mente, Bullrich intenta ofrecer un balance de los logros obtenidos que muestra los límites con los que debió confrontarse ese programa: “la nueva generación no logró romper la barrera de prejuicios y desencadenar un proceso productor de gran envergadura” (1963, p. 27). Para el autor, las causas de este fracaso no deben adjudicarse a la falta de ideas, intuiciones o voluntad de acción, sino al “gigantesco desencuentro de la Argentina con su destino como nación en las décadas de 1940-1960” (ídem); algo en lo que se halla tácitamente implicado el rol que le asigna al peronismo. Así, la frustración de los hombres de esa *nueva generación* se encuentra directamente relacionada con “una frustración general del país que aún sentimos en carne viva” (ídem). El reconocimiento de la limitada producción que el programa de acción logró materializar se pone en evidencia mediante un resumen de proyectos imposibilitados o frustrados. Entre los más destacados, se encuentra el frustrado proyecto de reconstrucción de la ciudad de San Juan y sus alrededores, elaborado según Bullrich en función de los nuevos ideales y principios urbanísticos.⁷³ También se hace referencia a la imposibilidad de llevar adelante las obras de Bajo Belgrano elaboradas por el equipo del Plan Regulador de Buenos Aires, y a la incapacidad de establecer en Tucumán un centro de enseñanza “estructurado sobre principios pedagógicos contemporáneos, y acorde con la experiencia arquitectónica nacional e internacional más reciente” (Bullrich, 1963, p. 28).

⁷³ Esta ciudad había sido destruida casi por completo por el terremoto de 1944.

Para Borthagaray (1997), el lugar de la técnica era central para conducir una integración entre los procesos de modernización y las expresiones modernistas de la arquitectura. Al reflexionar sobre los años del peronismo y de la Segunda Guerra Mundial, señalaba que las apasionadas disputas ideológicas, resumidas en una serie de designaciones y acusaciones esquemáticas —se hablaba de *neofascistas*, de *comunistas* y de *capitalistas norteamericanos* como de tres posicionamientos tajantes—, eran una de las principales causas por las que el proceso de modernización no formaba parte del debate arquitectónico y, consecuentemente, no lograba *despegar* en el país. Sin embargo, a diferencia de los textos de Méndez Mosquera y Bullrich, en este testimonio de los años noventa, se halla un reconocimiento a los logros alcanzados durante el gobierno de Perón, cuando, desde su punto de vista, existieron algunos casos en que modernización y arquitectura corrían a la par. El ejemplo emblemático presentado por Borthagaray es el de la Ciudad Universitaria de Tucumán (1947-1951). Según esas reflexiones, no obstante, fue para Borthagaray recién en los años de la posguerra y de la Guerra Fría cuando el debate arquitectónico se entroncó efectivamente con las fuerzas de la modernización.

En el artículo de Borthagaray, publicado en 1964, bajo el título de “Industrialización liviana: Curtain Wall”, en el número tres de la recientemente fundada revista *summa*⁷⁴, el tema de la industrialización es tratado en relación con un procedimiento emblemático y, para esa altura, consagrado: el *curtain wall*. En este caso puntual, aun cuando se habla de una *industrialización liviana*, las preocupaciones planteadas pueden, sin duda, servir de modelo para una idea de industrialización que, como veremos, se encuentra en correspondencia con aspectos centrales de lo que Borthagaray entiende por *arquitectura contemporánea*. Para Borthagaray, el tema del *curtain wall* va más allá de un mero aspecto técnico, en tanto lo sitúa como parte del “proceso dialéctico entre técnicas de realización e imagen figurativo arquitectónica” (1964, p. 67).⁷⁵

⁷⁴ Es oportuno recordar que Méndez Mosquera había sido central en la fundación de la revista *summa* en abril de 1963. Fue el director de los primeros números de la revista que según la primera nota editorial se dirigía a arquitectos, ingenieros, técnicos y diseñadores industriales y gráficos. La perspectiva internacional de la revista aportaba resúmenes en inglés y francés. En el diseño gráfico, los temas y los autores que publicaban se evidencia el programa de difusión que los actores que estudiamos consideraban necesario para la construcción de un público receptivo a las transformaciones modernas.

⁷⁵ Borthagaray relaciona la difusión y lo que él llama la imagen figurativo arquitectónica del *curtain wall* con las imágenes publicadas en la revista *Architectural Forum* en los años cincuenta.

En el artículo de Borthagaray se habla de la técnica y de la industrialización en términos de un problema internacional o universal, aunque con una especial mención a referencias norteamericanas y europeas; de hecho, en el texto no aparecen referencias a Argentina.⁷⁶ Sólo encontramos una imagen de página completa al comienzo del artículo en la que se observa un *curtain wall* en construcción con un pie de imagen por medio del cual nos informamos que es un edificio construido en Argentina.⁷⁷ Por otra parte, el autor es muy preciso a la hora de describir los nuevos materiales que componen un *curtain wall* eficiente y las técnicas necesarias para producirlos, pero no se especifican los grados de disponibilidad de esos materiales manufacturados en Argentina; lo cual hace suponer su escasa disponibilidad, y que el modo de acceder a esas soluciones estaba acotado a la importación y a las empresas de construcción extranjeras.

Borthagaray (1964) explica que para lograr las complejas exigencias de *confort* que requerían los modernos edificios de oficinas fue necesario el desarrollo de dos industrias recientes. Por un lado, la industria del aluminio, que ocupó el primer plano en las técnicas de la construcción después de la Segunda Guerra mundial. Como las uniones de los perfiles de aluminio requerían ser perfectamente impermeables, explica el autor, y debían “mantener esa condición pese a los formidables efectos que el viento produce en los rascacielos” (ibidem, p. 69), también había sido necesario desarrollar la industria “del plástico, en la rama de los elastómeros” (idem). Así, la industria pudo ofrecer “una extensa gama de selladores, burletes y mastics que son condición sine-qua-non de una *curtain wall* eficiente” (idem). En cuanto al control climático y la calidad de los espacios interiores, explica Borthagaray (1964), que los vidrios térmicos y las “poderosas y precisas instalaciones de aire acondicionado” (p. 70) hicieron posible su difusión.

⁷⁶ El tema del *curtain wall* es tratado en la misma revista por L. González Lanuza y Raúl V. Isola. Al contrario que en el artículo de Borthagaray, pero con una perspectiva compartida, en este caso se habla de las posibilidades de ese sistema industrializado en Argentina. La situación se presenta como problemática y el tema se extiende al de la industrialización de la construcción y a los procesos de prefabricación a gran escala. Para estos autores el “*curtain wall* es un intento de prefabricación liviana que puede servir como experiencia para prefabricaciones de mayor envergadura. Nuestra situación en este respecto es de innegable atraso. El proyectista de una *curtain wall* tropieza a cada paso con dificultades para relacionar su sistema prefabricado con la construcción tradicional que todavía empleamos” (1964, p. 82).

⁷⁷ Se refiere al edificio Brunetta en Buenos Aires. La fotografía muestra el edificio en construcción y se agrega la información sobre una empresa involucrada en la realización del *curtain wall*: Flamia SA, bajo licencia de General Bronze, NY Arqs. N. Pantoff y F. Fracchia.

Edificio Brunetta en Buenos Aires. Página del artículo de Borthagaray "Industrialización liviana: Curtain Wall", en revista *summa* n.º 3, 1964.



Edificio Brunetta, Buenos Aires, en construcción. Curtain-wall: Flomia S.A., bajo licencia de General Bronze, N.Y. Arqs. N. Pantoff y F. Fracchia.
Brunetta Building, Buenos Aires, under construction. Curtain-wall: Flomia S.A., by licence of General Bronze, N.Y. Arqs. N. Pantoff y F. Fracchia.
Edifice Brunetta, Buenos Aires, en construction. Curtain-wall: Flomia S.A., avec permission de General Bronze, N.Y. Arqs. N. Pantoff y F. Fracchia.

68

Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro junto a edificio Porte Molitor en París (abajo). Página del artículo de Borthagaray "Industrialización liviana: Curtain Wall", en revista *summa* n.º 3, 1964.



Le Corbusier, Ministerio de Educación, Río de Janeiro.
Le Corbusier, Educational Board Building, Río de Janeiro.
Le Corbusier, Ministère d'Éducation, Río de Janeiro.

Le Corbusier. Fachada de la Porte Molitor, 1933. Edificio típico —dice Le Corbusier en 1960— de hormigón armado provisto de dos muros de vidrio al este y al oeste. Sin protección contra el sol. En mi estudio del último piso de esta casa pensé e inventé el "brise-soleil" —¡y no sin motivo!

Le Corbusier. Façade of the Porte Molitor: Typical building —Le Corbusier says in 1960— made of re-enforced concrete, with two glass walls to the east and west. No protection against sun. In my study on the last floor I invented the "brise-soleil" —and not without reason!

Le Corbusier. Façade of the Porte Molitor: Edifice typique —dit Le Corbusier dans 1960— de béton fourni de deux murs en vitre à l'Est et à l'Ouest. Sans aucune protection du soleil. Dans mon cabinet de travail du dernier étage de cette maison, je pensai et j'inventai le "brise soleil", et pas sans raison!



El resultado de las enormes fachadas de vidrio desnudo al rigor del clima moscovita fue terrible. No estuvieron mucho mejor los ocupantes del Ejército de Salvación. Los mejor parados fueron los del edificio Clarté de Ginebra, protegidos por sus balcones y cortinas exteriores.

Le Corbusier mismo fue una de las víctimas de su sacrificio a la lámpara de la belleza. No sin humor decía casi 30 años más tarde, al describir su edificio de la Porte Molitor:

"Edificio típico de hormigón armado provisto de dos muros de vidrio al este y al oeste. Sin protección contra el sol. En mi estudio del último piso de esta casa pensé e inventé los 'brise-soleil'. ¡Y no sin motivo!"

A partir de este momento de su carrera Le Corbusier se convierte en uno de los más prolijos respetuosos de la carrera del sol en el firmamento, hasta tal punto que algunos de sus detractores lo califican de "adorador del sol".

Diez años más tarde, en 1940, Le Corbusier recapitula sus experiencias con el "pan de verre" y las soluciones que ha elaborado. Parte en su recapitulación de las posibilidades de la estructura de esqueleto para vidriar el 100 % de la fachada y de la alegría con que utiliza este don técnico.

El hombre moderno exige constantemente sus ojos, necesita la luz natural; "la arquitectura" —se dice Le Corbusier— "consiste en construir pisos iluminados. El sol será bienvenido en invierno; en verano provoca condiciones insoportables: hay que mantenerlo afuera". Revisa todas sus soluciones hasta llegar al "brise-soleil" inventado para sus construcciones en Brasil. "La palabra 'rompe-sol' implica que se ha dominado un elemento", dice Le Corbusier.

En 1947 Le Corbusier, uno de los primeros ideólogos y el primer realizador moderno —también el primer escéptico experimentado— de la "curtain-wall", mantiene una polémica con Wallace Harrison, el arquitecto encargado de proyectar el edificio para las Naciones Unidas. En la polémica no está ausente el resentimiento personal. Le Corbusier ha inventado la UN. La ha construido en el Ministerio de Educación de Río y la ha desarrollado en su propuesta del block de oficinas de Argel. Sus ideas están en el siglo, son patrimonio común, Harrison se apodera de ellas y se queda con la obra.

Le Corbusier, veinte años después del Centrosoyus, vociferó contra el vidrio sin protección, contra el aire acondicionado y los desequilibrios técnicos que se producirán en las personas. La respuesta norteamericana es un refuerzo a la instalación de aire acondicionado.

Parecería que hubiésemos escrito la historia de una derrota; no es así sin embargo. La arquitectura de vidrio no ha sido para Le Corbusier solamente la nitidez constructiva o la imagen estilística a la que fanáticamente sacrificó todo en la casa de la Porte Molitor. Ha sido principalmente la portadora de las alegrías esenciales al interior del edificio. En este papel, de cielo y panorama, se mantiene en sus obras.

Los otros dos puntos, la nitidez constructiva y la imagen estilística, han sido abandonados en pos de otros que su dinamismo creador elaboró en su reemplazo. Pero de esto nos ocuparemos más adelante.

Vemos cómo, llamativamente, surge con gran naturalidad la referencia a los rascacielos, y se mencionan esos adelantos técnicos y materiales como un acervo cultural común, como un logro universal. El modelo técnico al que se hace referencia es, de hecho, el del desarrollo industrial norteamericano, que constituye, en ese momento, para el autor, el paradigma de una modernidad técnica e industrialmente desarrollada. Pero, por otro lado, el modelo que ronda las representaciones de Borthagaray es el de los creadores de una *imagen figurativa*, creadores singulares, ejemplares, valorados como *form givers*, entre los que se encuentran Le Corbusier, Mies van Der Rohe y los arquitectos de Brasil, con la variante del *brise soleil*.⁷⁸ Estos fueron los creadores que, si bien no fueron ejemplos de eficacia técnica, sentaron los principales antecedentes de una imagen figurativa para lo que Borthagaray llama *la arquitectura de vidrio*. En los planteos de este artículo, encontramos referencias al libro de Le Corbusier *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, escrito luego de su primera visita a los Estados Unidos en 1935 y publicado en 1937 en París, en el centro de cuyas reflexiones se encontraba el rascacielos.⁷⁹ Según Borthagaray, el rascacielos responde a una tipificación de necesidades como la catedral gótica respondió a la tipificación de la necesidad de la organización de la iglesia católica en obispados,⁸⁰ y en este marco sitúa a Le Corbusier como “el pensador que mejor comprendió las implicaciones urbanísticas del rascacielos y de sus aportes a la ciudad —contemporáneamente posible— que él planteaba” (1964, p. 70). No debemos pasar por alto el tipo de rascacielos que imaginaba Le Corbusier: grandes edificios de elevada altura y una gran densidad con extensas superficies vidriadas que cubrían por completo el volumen e interiores asistidos por ventilación mecánica y

⁷⁸ Borthagaray (1964) habla del *brise soleil* como una variante tardía del *curtain wall* y atribuye su invención a Le Corbusier.

⁷⁹ El libro se tradujo al español como *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*. Existe una publicación en Argentina hecha en 1948 en Buenos Aires por la editorial Poseidón. Sobre el tema del rascacielos en este libro ver Ricci, Federico y Cutruno, Jimena (2014), “Un plan sinfónico: extensión y altura. El rascacielos definiendo el espacio en *Cuando las catedrales eran blancas*”, en Rigotti, A. M. (ed.), *Arquitectura para la Gran ciudad: dimensión, planta, envolvente y autonomía*, Rosario, pp. 53-64. Disponible en <https://bdp.academia.edu/FedericoRicci>.

⁸⁰ En *Cuando las catedrales eran blancas* Le Corbusier se vale desde el título y a lo largo de todo el libro de un claro y explícito paralelismo entre las catedrales góticas y los rascacielos a partir del cual establece relaciones y diferencias entre la cultura europea y norteamericana.

aire acondicionado; todo esto llevado a un máximo hipotético gracias a las posibilidades técnicas de su tiempo.⁸¹

Dado lo radical de estas propuestas, encontramos en Borthagaray cierta autorreflexión sobre el impacto de esas técnicas y procesos avanzados de industrialización en los entornos habitables y en los que el autor denomina aspectos *biológicos* de sus ocupantes. Así, plantea algunas dudas sobre aspectos que ya habían sido objeto de crítica por parte de otros autores, relativos al impacto de esta nueva solución técnica y a las discusiones sobre sus beneficios en la vida de las personas. Cita, principalmente, las críticas de Mumford, quien había señalado que esas innovaciones poco tomaban en cuenta las actividades o deseos humanos, y en tal sentido, planteaba que “el arquitecto moderno se había acomodado con los procesos mecánicos que favorecían una rápida explotación comercial, y con anónimas formas repetitivas y burocráticas, tales como la torre de oficinas o de departamentos, con facilidad matemática a la explotación financiera” (Mumford, citado en Borthagaray, 1964, p. 69). Aunque reconoce la exactitud de las críticas, Borthagaray observa que, en cualquier caso, *nunca ha sido posible volver hacia atrás en el tiempo*, y en la medida en que “el arquitecto contribuye a la formación del mundo, debe hacerlo con lo que tiene a mano a cada instante” (1964, p. 70). La disponibilidad a la que se refiere proviene de una cultura determinada: está marcada por una imagen de civilización proveniente de Estados Unidos. Para intentar superar las críticas de Mumford, se apoya, además, en aspectos estéticos que se corresponden con los más avanzados adelantos técnicos, e insiste en recuperar una cita —paradójicamente, de Frank Lloyd Wright— en la que el maestro estadounidense “exclamaba, emocionado ante el espectáculo de la Chicago nocturna: ‘si para que la civilización sobreviva es necesario que esto desaparezca, nuestra civilización ya está condenada’” (Wright, citado en Borthagaray, 1964, p. 69).

A partir de esta problemática, Borthagaray plantea una visión sobre el rol del arquitecto en una época que “tiende hacia la síntesis y la universalidad, y el producto que alcanza a grandes masas se despersonaliza” (1964, p. 69).

⁸¹ En *Cuando las catedrales eran blancas*, para Le Corbusier, los rascacielos de Manhattan eran *demasiado pequeños y numerosos*. De sus propuestas para rascacielos en este libro sólo aparece la del rascacielos en planta de “Y”, una propuesta que se remonta a su proyecto de Antwerp en Bélgica de 1933 y que se publica en la primera edición de su libro *La Ville Radieuse* del mismo año. Para Le Corbusier los rascacielos de Manhattan eran pequeños, más allá de sus 300 metros de altura o más, y eran muy numerosos. Los rascacielos, plantea Le Corbusier en su libro, deben ser *grandes*, según sus cálculos podrían albergar entre 10.000 a 40.000 *usuarios*. En este sentido apunta a una máxima evolución técnica tanto de ascensores, acondicionamiento y ventilación de aire y fachadas herméticas de vidrio.

En esta concepción, el arquitecto “ha respondido a la tipificación [la de los productos industriales] y al dinamismo de las necesidades mediante la planta de tipo modular” (ídem). Esto se asocia, para el autor, a una arquitectura concebida a partir de grillas y retículas, tabiques desmontables e intercambiables y fachadas modulares. A su juicio, en este nuevo marco de situación, son *los equipos de administración* los que guían el desarrollo industrial en una sociedad de masas; aunque sin especificarlo, se refiere a los equipos técnicos e impersonales y a los procesos de burocratización. Habla de la ciudad de *la administración*, la cual es *la ciudad vertical* y del rascacielos, y observa que “la correcta utilización del rascacielos lo presenta como una herramienta estupenda y como un vehículo estético simbólico a la altura de las grandes construcciones de la historia” (íbidem, p. 70), que, declara, habría sido imposible sin el *curtain wall*.

A pesar de su reconocimiento del lugar de Estados Unidos, en relación especialmente con una *arquitectura de la burocracia*, tal como había sido planteado por Hitchcock en 1947,⁸² para Borthagaray (1964) los antecedentes sobresalientes se encuentran en Europa, en tanto atribuye las primeras imágenes del *curtain wall* a los *maestros de la arquitectura contemporánea*. Aunque en relación con la extensión que esta técnica alcanzó enfatiza el lugar determinante que tuvieron los adelantos técnicos, al lograr resultados eficientemente inapelables, descritos por Borthagaray como una serie de *hard facts*, asociados con la liviandad, la rapidez, la simplicidad, la delgadez, la modulación, la inalterabilidad, el costo, la diafanidad, la nitidez y la elegancia. Sin embargo, la repetición de estas soluciones trajo aparejada, una vez más, la cuestión de la forma. Así, el rol de los *maestros*, que para Borthagaray es central en cuanto definieron la *imagen figurativa*, entra en colisión con la problemática de una repetición superficial de imágenes arquitectónicas *burocráticas* o de una mera eficiencia técnica. Borthagaray pone de relieve los adelantos industriales pero es claro al afirmar que fueron los *maestros*, valorados como *form givers*, a quienes se les debe la primera elaboración de “un ideario en torno a esta forma de construir” (1964, p. 72). Por esto, es en relación a ellos que hay que pensar el perfil de profesional arquitecto que le interesa resaltar a Borthagaray. Se refiere al tratamiento del tema del *curtain wall*, especialmente en la obra de Le Corbusier y Mies van Der Rohe. Desde su visión, Le Corbusier, en particular, fue un precursor en esta figuración arquitectónica, cuyos planteos llevaban a la imagen por delante de las posibilidades técnicas; en cierto modo, afirma, los mismos proyectos y obras eran laboratorios de experimentación para desarrollar o aplicar tecnologías existentes en un

⁸² En la introducción se trató este tema a partir de los textos de Hitchcock (1947), Tafuri y Dal Co (1982) y Liernur (2004).

estado precoz.⁸³ Es en este punto que el autor se detiene para proponer un contraste entre la invención del *brise soleil* y el ya por entonces reconocido procedimiento del *curtain wall*. Tal contraste remite a una diferencia insoslayable, para Borthagaray, entre Le Corbusier y Mies. En ese contexto, sostiene que el “*brise soleil*, grandes aletas exteriores graduables de acuerdo con la posición del sol” (1964, p. 77), dio a los edificios del maestro suizo-francés “el mismo aspecto de absoluto que el de los íntegramente vidriados” (ídem), y agrega que se transformaron “en el sello de su arquitectura [y] que como receta estilística alcanza tanto éxito como lo había tenido el vidriado transparente del international style” (ídem). Por este camino llega, además, a convertirse, para Borthagaray, en uno de los rasgos distintivos de *la pujante escuela brasileña de arquitectos*.

La puesta en debate de esta resolución formal, finalmente lleva a Borthagaray a proponer a Mies van Der Rohe como el arquitecto central que se ocupa del tema en los años cincuenta; principalmente, a partir de una sucesión de obras que se inicia en 1951 e incluye sus torres de departamentos del Lake Shore Drive (1949-1951), la casa Farnsworth (1946-1951) y el Crown Hall (1950-1956). Borthagaray subraya que por la vía de la producción de Mies “la arquitectura de vidrio impacta nuevamente al mundo, y sus imágenes se reflejan en la mente de todos los arquitectos” (1964, p. 77). El hecho de que el maestro alemán diera continuidad al tratamiento del *curtain wall* en busca de la transparencia pone en juego, al mismo tiempo, una cierta idea de industrialización vinculada a la arquitectura de vidrio. Resultan interesantes, al respecto, las palabras de Borthagaray (1964) que recuperan una conversación que mantuvo con Mies durante la cursada de un seminario en Estados Unidos. Comenta en primera persona: “cuando era su alumno en el Illinois Institute of Technology de Chicago le planteé la pregunta [sobre el *brise soleil*]” (p. 77). Y a continuación rememora la respuesta que le dio Mies:

Los brise soleil son una nueva decoración. Somos constructores, no decoradores. Las soluciones constructivas deben ser universales. La respuesta debe darla la tecnología y no la decoración. Debemos construir con pureza y síntesis. La solución debe estar en el material mismo y no en agregados. Si la indus-

⁸³ Borthagaray (1964) comenta que Le Corbusier realizó *pans de verre* de gran pureza en un estado prematuro de las técnicas requeridas. Sus membranas de vidrio se adjetivaban con finas líneas de acero como en el edificio de su propio atelier de Porte Molitor. Agrega que en el Centrosoyus en Rusia y en La ciudad de refugiados en París, aunque era su objetivo inicial, no pudo resolver los requerimientos técnicos requeridos de aire acondicionado, asoleamiento, impermeabilidad y ventilación.

tria del vidrio invirtiese durante un año en investigación lo que gasta en el mismo tiempo en propaganda, nos daría un vidrio que pudiese regular a voluntad la luz y las radiaciones solares (Borthagaray, 1964, p. 77).

La referencia, vertida al modo de una consigna, le sirve a Borthagaray para volver sobre la problemática que conecta la técnica con el día a día de la práctica profesional —más allá de la inclinación por lo plástico o lo constructivo—, justamente, como un modo de reafirmar la necesidad de que la innovación industrial y la técnica acompañen la marcha de la *arquitectura contemporánea*, inseparable del impulso moderno:

Mientras los arquitectos se debaten en torno a la búsqueda de esta piedra filosofal, día tras día hay que construir. Según la proclividad a lo plástico o a lo constructivo de cada uno, se van adoptando decisiones, siempre de compromiso, a la espera de los nuevos materiales que la técnica debe aún darnos (Borthagaray, 1964, p. 77).

Como vemos, el texto se cierra de manera contundente y no deja de tener su interés el hecho de que el tono utilizado por Borthagaray dé cuenta de las exigencias de un cierto espíritu de vanguardia,⁸⁴ donde se sostiene a los profesionales arquitectos, asociados a la figura del *form giver*, como guías para una sociedad y una industria que debe transformarse: la técnica debe seguir las pruebas, el laboratorio, los descubrimientos y las demandas de las formas arquitectónicas. Como vimos y seguiremos viendo más adelante, este modo de concebir la relación entre arquitectura, técnica e industria fue un aspecto presente en el conjunto de los actores estudiados.⁸⁵

84 Encontramos aquí cierto desfasaje con el momento histórico en que el autor escribe su texto. Como vimos en la introducción desde una perspectiva historiográfica, al tratar los textos de Banham (1977) y Tafuri y Dal Co (1982), desde mediados y fines de los sesenta la situación y el rol de los *maestros* y la figura del *form giver* ya se distancia definitivamente de la imagen de sus años de vanguardia.

85 Volveremos sobre esta cuestión en los capítulos 3 y 4 al detenernos en el perfil y la producción profesional de Benetti.

La segunda generación y una historia para la arquitectura moderna en Argentina⁸⁶

Otra cuestión que surge al ver las representaciones comunes al conjunto de los actores es la ya mencionada idea de pensarse a sí mismos como una *segunda generación* de arquitectos modernos, según palabras de Méndez Mosquera (1961). El fin que se auguraban era el de continuar y, al mismo tiempo profundizar y renovar, la tarea hecha por la *primera generación*, entre los que se encontraban maestros como Williams, Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, el grupo Austral y Catalano. De esto se desprende, particularmente en el caso de Méndez Mosquera y Bullrich, la idea de que era preciso formular una historia de la arquitectura en el país; en efecto, ello se cuenta entre las acciones consideradas como urgentes para profundizar el desarrollo de la arquitectura moderna en el ámbito nacional. Para estos actores, más involucrados en la difusión y la producción escrita, la argumentación histórica se les presentaba como una herramienta central para legitimar el ambicioso cambio de paradigma. Un cambio que podemos pensar, principalmente, en relación con lo que Khun (1977) llamaba una *historia interna*, atenta a las modificaciones producidas al interior de la propia disciplina y a las figuras que se consideran como referentes de tales. Esa *historia interna* viene a postular un nuevo paradigma disciplinar y, para instituir esa condición, apela a una justificación histórica que le otorgue validez; así se la muestra como una consecuencia objetiva y natural del desarrollo de la disciplina y la profesión.

Asimismo, el material que se aborda en este apartado puede ser considerado dentro del campo de lo que Hayden White (2011) llamó *narrativa histórica*. Desde esta perspectiva, el foco de atención está puesto en la manera en que se narra, y es mediante la escritura de ese relato que el discurso histórico encuentra su validez y contribuye a dar verosimilitud a una determinada construcción histórica. Para White, al destacar el aspecto narrativo, “estamos poniendo de relieve la relación entre la voz del narrador y su objetivo que consiste en llamar nuestra atención hacia evidencias organizadas de una determinada manera” (2011, p. 240). Así, la voz, el tono asumido por un autor, por ejemplo, en pro de una pretendida objetividad, supone la adopción de una manera de narrar que refuerza, en

⁸⁶ El planteo y los temas de este apartado fueron presentados parcialmente en “Carlos Méndez Mosquera y un esquema de generaciones” en *Sobre la biografía y el gran arquitecto*, Ana María Rigotti y Georg Leidenberger (eds.), Buenos Aires, Diseño, 2019. Disponible en <https://bdp.academia.edu/FedericoRicci>.

este caso, esa pretensión objetiva. Otro aspecto destacado por White —y que encontramos por igual en Méndez Mosquera y en Bullrich— es que en algunos tipos de narrativa se puede distinguir una clara dirección hacia un desenlace predeterminado. En el caso de los textos que aquí analizamos, a su vez, ese momento del desenlace no conduce sino al presente mismo del que los autores son protagonistas.

De este modo, “Arquitectura y Urbanismo”, de Méndez Mosquera (1961), y el texto introductorio del libro *Arquitectura argentina contemporánea*, de Bullrich (1963), ambos de la primera mitad de los años sesenta, constituyen —como ya ha sido señalado por Ballent (1983) y Liernur (2002)— antecedentes tempranos en la formulación de una historia de la arquitectura moderna en Argentina orientada a apuntalar un cambio de paradigma. Tanto Méndez Mosquera como Bullrich diseñaron esquemas de interpretación de la historia de la arquitectura argentina que coinciden en señalar a la arquitectura moderna como inevitable corolario. Igualmente, debe destacarse la manera en que se introducen a sí mismos como parte de esa historia, en particular, en conexión con la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, de 1956, tendiente a impulsar un nuevo perfil de profesional arquitecto y en la cual jugaron un papel central. El texto de Méndez Mosquera, de hecho, fue escrito después de la renovación de la Escuela de Rosario. En aquellos años, su adhesión a la arquitectura moderna, la pertenencia a un grupo de arquitectos destacados, así como el triunfo de esas renovaciones en la universidad, le habían otorgado cierto prestigio como joven docente y profesional moderno.

Lo primero que observamos en el artículo de Méndez Mosquera es una escritura que mantiene, en su mayor parte, un tono definitivamente académico, marcado por una clara pretensión de objetividad. Al mismo tiempo, esta se referencia directamente con una serie de juicios de valor histórico que estructuran el texto. De ello resulta la construcción de un artefacto argumentativo que produce la impresión de una total correspondencia entre lo afirmado por el discurso y los fenómenos analizados. Por otra parte, se destacan ciertos pasajes en los cuales, mediante una escritura de cariz autobiográfico y testimonial, se ponen en evidencia formas indirectas de autorrepresentación. En cuanto a esto, resulta central la creación de una genealogía de arquitectos modernos organizada según un esquema de generaciones dentro de la cual se incluye el propio autor. Se concibe así una generación de maestros y otra de continuadores o discípulos, en correspondencia directa con una historia de la arquitectura moderna en Argentina.

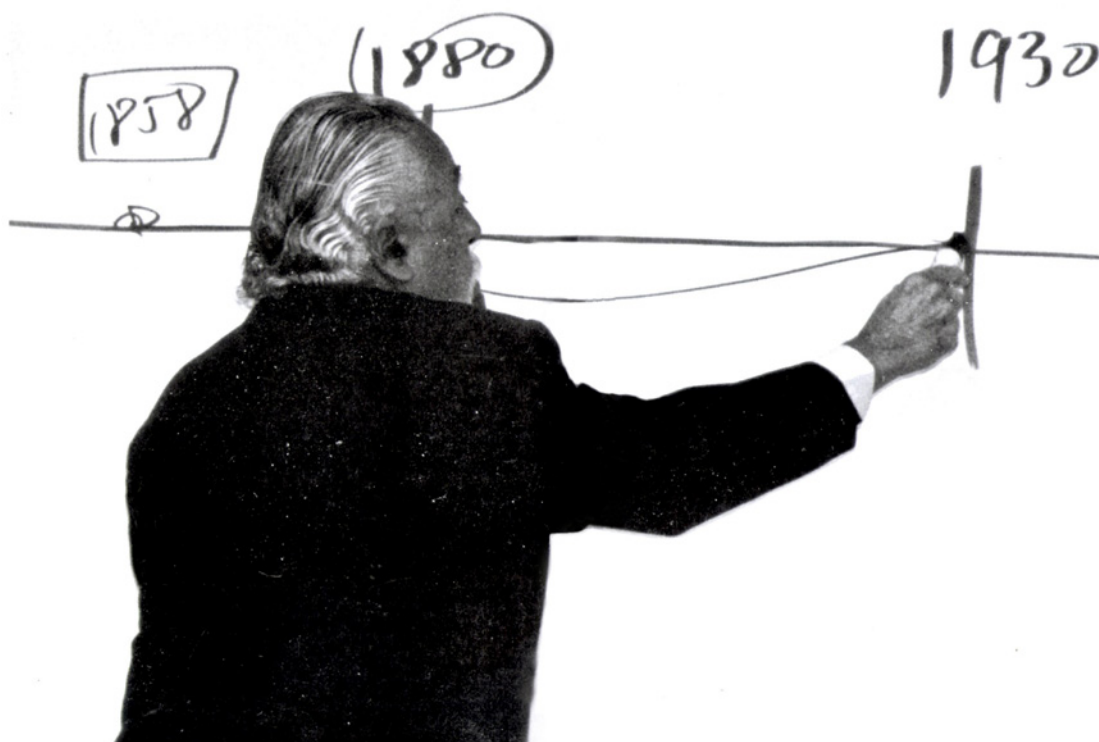
El artículo se ordena a partir de una serie de subtítulos que postulan una periodización cuyo inicio se sitúa en la época colonial y se extiende hasta

el momento contemporáneo a la producción del texto.⁸⁷ Se cierra con un apartado titulado “Conclusiones”, que sintetiza las principales problemáticas de la arquitectura y del urbanismo en los *últimos años*. Allí Méndez Mosquera se comunica en primera persona con el lector y le explica: “he presentado un esquema de la arquitectura argentina de los últimos 30 años” (1961, p. 324). A continuación, aclara que su principal interés residía en destacar la “evolución desde la arquitectura académica hasta la contemporánea” (ídem). Es importante aquí que no pasemos por alto lo que implica pensar la historia de la arquitectura en términos evolutivos, sobre todo, por la conexión de esta idea con los aspectos técnicos y la noción de progreso según la cual, en la serie evolutiva, una etapa anterior siempre queda subsumida o superada por la etapa siguiente.

Hagamos un paréntesis para detenernos en lo que supone presentar esta historia como un *esquema de la arquitectura argentina*, ya que no es posible obviar allí la resonancia de la traducción al español del difundido libro de Nikolaus Pevsner, *Esquema de la Arquitectura Europea*. En ambos casos, curiosamente, se evita la utilización del término *historia*, como si de ese modo se atenuara la interpretación narrativa del proceso, para poner el acento en lo estructural. Además, no debemos olvidar que fue la editorial Infinito la que publicó, en 1957, la versión en español de dicha obra.⁸⁸ Así, la idea de *esquema* le da forma al modo de narrar de Méndez Mosquera, que se sirve de ella para dotar a su relato de objetividad, con la intención de validar los puntos cardinales de una historia de la arquitectura en Argentina al tomar argumentos ya aceptados como soporte de un texto relativamente breve. El autor mismo se excusa al respecto, y explica que, debido a la extensión acotada de su escrito, no podrá desarrollar un análisis histórico: “no es posible, dado lo breve de este trabajo, efectuar un estudio previo de la arquitectura moderna desde el punto de vista historiográfico” (1961, p. 326). Tal aclaración —que puede sonar contradictoria— busca transmitir una posición cautelosa y cierta precisión en los análisis abordados, que, sin duda, responde también al modo de narrar en cuestión.

⁸⁷ A la “Introducción”, en la que se presenta un panorama de la arquitectura de los años coloniales, le siguen “La década del treinta”, luego “La década del cuarenta” y, finalmente, bajo los subtítulos “Los últimos años (1955-1960)” y “Conclusiones”, se desarrolla un abordaje de la situación contemporánea en el que se alcanza un punto culminante que condensa los objetivos y el programa que se busca promover.

⁸⁸ La primera edición en español es de 1957 y fue realizada por Infinito. Como ya mencionamos, Méndez Mosquera había participado del grupo fundador de la editorial y además, en el caso de este libro en particular, encontramos su nombre asociado a la autoría del diseño gráfico de la portada y a la dirección de la colección que la editorial llamaba Biblioteca de Arquitectura. La primera edición en su idioma original, *An Outline of European Architecture*, es de 1943, realizada por Penguin Books Ltd. en Londres.



Carlos Méndez Mosquera. Fotografía sin autor conocido, reproducida en Méndez Mosquera, *Diseño gráfico argentino en el siglo XX*, Buenos Aires, Infinito, 2015.

La idea de esquema, en el sentido que venimos mencionando, contribuye a la construcción de un relato sobre la arquitectura moderna. Pero si reparamos en el libro de Pevsner y en la palabra *Outline*, que encabeza el título en el original inglés —y que Méndez Mosquera reproduce como *esquema*—, podemos referirnos también a otras ideas afines, como la de contorno o perfil. ¿No podría pensarse, acaso, ese relato, como la manera en que se delinea o se dibuja un contorno o un perfil? Líneas que dan fuerza, que buscan hacer nítido un recorte: estos trazos determinan también la forma en que son presentadas las evidencias. Observamos así la construcción de una historia en la cual es central el rol que cumplen sus protagonistas, vinculados entre sí a través de una genealogía de maestros. Son héroes consagrados por sus logros y hazañas en la avanzada de la arquitectura moderna respecto de los cuales se repite el modelo de la interacción

entre *maestros* y discípulos.⁸⁹ Principalmente, son valorados por sus obras construidas, pero, como veremos, el terreno conquistado en la universidad también resultó fundamental.

Méndez Mosquera, ya lo mencionamos, considera la década del treinta como el momento en que irrumpe la arquitectura moderna en Argentina. El autor desarrolla una explicación de esta irrupción y le dedica un lugar especial a una serie de acontecimientos internacionales propios y canónicos de la cultura arquitectónica moderna.⁹⁰ Sin embargo, en su construcción histórica, en su definición cualitativa y en su genealogía de biografías, este período y sus protagonistas tienen una connotación solo preparatoria. El momento que le interesa de modo especial es el que corresponde a la década del cuarenta. Es decir, los años treinta fueron importantes solo como años preparatorios: “[se] preparó a la generación que tomaría parte activa en la difusión de las nuevas ideas arquitectónicas en la próxima década” (1961, p. 318).

Entonces, desde la perspectiva de Méndez Mosquera, el período relevante que trae las nuevas ideas se abre con la década del cuarenta, precisamente con la publicación del manifiesto del grupo Austral en la revista *Nuestra Arquitectura* en 1939. Es revelador encontrar que los integrantes más destacados de este grupo están en el centro de los intereses de Méndez Mosquera, pero parece incluso más significativo observar la manera en que son presentados estos protagonistas. El autor explica que los colaboradores de esta revista “pertenecen a la primera generación de arquitectos modernos” (1961, p. 320).⁹¹ Ellos, a diferencia de los de la década del treinta, fueron quienes “llevaron a la práctica las nuevas ideas y prepararon el campo para la realización de la arquitectura moderna en el país. Sus obras más importantes son ejecutadas principalmente entre los años 1940-1950” (ídem).

Para completar esta construcción, en el período abarcado en el título “Los últimos años (1955-1960)”, encontramos una operación fundamental que, en este caso, involucra directamente al autor del artículo. Allí se superponen la narración con pretensiones objetivas de la historia y las propias experiencias del autor del texto y su grupo de pertenencia. Como con-

⁸⁹ Sobre este tema nos detuvimos en la introducción a partir de los planteos de Banham (1977).

⁹⁰ Ver apartado El impulso moderno en este mismo capítulo.

⁹¹ Se trata, como ya vimos y como veremos más adelante, del mismo grupo caracterizado por Bullrich (1963) como la *nueva generación*. Los arquitectos sobre los que se hace mayor énfasis, como ya mencionamos, son Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan.

tinuación de la idea de generaciones de arquitectos modernos, Méndez Mosquera explica que:

así como durante el período que va del 30 al 40 se había ido formando la primera generación de arquitectos modernos [que, como ya vimos, será la que ejecute sus obras más importantes entre los años 1940-1950], también entre los años 1940 y 1955, se manifestaba, en la facultad de Arquitectura de Buenos Aires y en otras escuelas y facultades del país, la segunda generación de arquitectos modernos, la generación joven (1961, p. 323).

Esta última se convertiría en protagonista desde mediados de los cincuenta y durante los sesenta. El autor del artículo continúa explicando que la llegada de esta *segunda generación* y su acoplamiento y sucesión con la primera “ha hecho que la arquitectura moderna en la Argentina, por lo menos en el ambiente universitario, fuera ya una realidad indiscutible: en una palabra, actualmente ya no es posible hablar de arquitectura de estilos, o de revivals sino de arquitectura moderna” (ídem). Así, la polémica solo se limitaba, según Méndez Mosquera, a *cómo debe ser la arquitectura moderna*, y se consideraba un hecho que los edificios que vayan a ser construidos deben mantenerse “dentro de las características visuales, técnicas y formales de esa arquitectura” (ídem).

Méndez Mosquera explica el logro principal de la *segunda generación*, obtenido gracias al impulso y el ímpetu de la primera: “la labor desarrollada por ese segundo grupo de arquitectos opera más en la difusión de ideas (en conferencias o enseñanza universitaria) y en la realización de concursos que en la erección de edificios” (ídem). Conviene no desatender, en este punto, a que es precisamente dentro de la universidad donde el autor considera ganada la *lucha* de la arquitectura moderna: en efecto, dicha institución constituye el ámbito donde parecen haberse logrado las condiciones indicadas para su desarrollo más completo. En este sentido, la renovación de la Escuela de Arquitectura de Rosario, iniciada en 1956, es presentada como un hecho central. Dándole un marco de continuidad a esta experiencia, el autor del artículo reconoce un antecedente en la Escuela de Tucumán, inaugurada en los años cuarenta, y propone leer la renovación de la Escuela de Rosario como uno de los logros más destacados de la década del cincuenta.

Méndez Mosquera postula que el movimiento producido *en otra escuela del interior* —aunque no lo explicita, se refiere a la Escuela de Rosario— sigue el camino iniciado por la Escuela de Tucumán. El caso de Rosario es presentado bajo la forma general de *escuela del interior*, dado que Méndez

Mosquera no está interesado en afincarse el fenómeno en la ciudad, sino más bien en destacar la presencia, dentro del ámbito universitario, del grupo que inició esa transformación. Así el autor narra la gesta de la Escuela de Rosario: “un equipo de arquitectos de Buenos Aires, especialmente contratado, trabajó durante los años 1956/58 en esa escuela y logró un cambio total del plan de estudios y una profunda modificación en el contenido de la enseñanza” (1961, p. 323). La importancia de este hecho y del accionar del grupo cobra, en la narración, un lugar muy destacado: “es este el acontecimiento más importante en lo referente a la enseñanza en este período. Ello, conjuntamente con un cambio total en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, garantiza y afirma las raíces culturales de la arquitectura moderna argentina” (ídem). Fiel a la distancia que demanda la objetividad de la construcción histórica a la cual aspira Méndez Mosquera, él mismo evita presentarse en primera persona en esta experiencia. Sin embargo, incluye su nombre en la lista de los integrantes de ese *equipo de arquitectos de Buenos Aires* que llevó adelante la renovación de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956. Paradójicamente en la lista también encontramos a Hilarión Hernández Larguía, un arquitecto de Rosario que, junto con Benetti, sería jefe de uno de los nuevos talleres verticales de Arquitectura en la renovada Escuela.⁹²

En el equipo de Buenos Aires se destaca la presencia de Ferrari Hardoy, quien participó del mencionado grupo Austral y que es reconocido como un arquitecto central de la *primera generación*. Asimismo, él fue la figura que ofició como organizador y guía del equipo en los años de la renovación de la Escuela de Rosario. La presencia de esta figura nos permite corroborar el encadenamiento de intereses y legitimaciones mutuas en la estrategia de las generaciones propuesta por Méndez Mosquera. Ferrari Hardoy gozaba de un gran prestigio como arquitecto moderno y esto se refuerza si valoramos la plena confianza de Alberto Cignoli y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de Rosario, quienes se encargaron de contactar a Ferrari Hardoy; y, también, del Dr. José María Fernández, interventor de la Universidad Nacional del Litoral, quien legitimó la firma de los contratos del nuevo equipo docente.⁹³ De esta manera, pudo conformarse un

⁹² Ver de manera ampliada el tratamiento de la participación de Benetti en la renovación de la Escuela en el capítulo 3 apartado Confluencia en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario. Allí se pone en relación la resolución oficial n.º 77/58C.D. de la nueva Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario con los testimonios de Bullrich (2003), Molteni (2012), Corea (2013) y Carli (2012); dejando en claro que desde 1956 Benetti ya se encontraba en actividad como docente en los talleres verticales.

⁹³ Ver de manera ampliada el testimonio de Bullrich (2003) sobre ese momento en el cap. 3 apartado Confluencia en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario.



En la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario, de pie: Manolo Paz, Alberto Cignoli, Atilio Gallo, Jorge Enrique Hardoy, Jorge Ferrari Hardoy; abajo: Gito de la Torre, José Lepera y Carlos Méndez Mosquera. Fotografía sin autor conocido, reproducida en revista contextos, año 1, n.º1, FADU UBA, 1997.

grupo de arquitectos que gozó de las condiciones óptimas para crear un nuevo plan de estudios y organizar una nueva didáctica docente.

Podemos observar que la idea de generaciones propuesta por Méndez Mosquera aspira a la construcción de un lugar de prestigio y a la obtención de una legitimidad para él y para el grupo al que él pertenecía. La narración histórica se construye, en gran medida, con el fin de presentarse como continuadores de un grupo de arquitectos legitimados y consagrados —la *primera generación* de arquitectos modernos—, y de diferenciarse, al mismo tiempo, en tanto *segunda generación*. Asimismo, procura validar los logros y conquistas de este grupo en la universidad como uno de los hechos centrales de los años cincuenta. Es necesario no perder de vista que el prestigio que Méndez Mosquera se asigna a sí mismo y a la *segunda generación* busca afianzar los logros ya obtenidos. Es decir, al momento de escribir el texto ya se había retirado de la Escuela de Arquitectura de Rosario junto a otros protagonistas.

Para terminar, cabe referir, brevemente, que una periodización y un esquema muy parecidos a los planteados por Méndez Mosquera, se encuentra en la “Introducción” de Bullrich a su libro *Arquitectura argentina contemporánea* (1963). Para Bullrich, acometer la tarea de definir la arquitectura argentina contemporánea igualmente significó centrarse, casi por completo, en la arquitectura moderna. Al sopesar el rol de aquellos a quienes consideraba protagonistas del proceso en cuestión, Bullrich realizó una periodización y una selección de arquitectos similar a la de Méndez Mosquera. A partir de las obras de arquitectura, propuso definir la década del treinta como “el período de las blancas casas de departamentos” (1963, p. 23). Se trata de un período al que valoró, en particular, por mantener ciertos estándares de calidad, y mediante esa caracterización formal resumió la producción de la arquitectura moderna entre 1930 y 1939. Fue con la llegada —al iniciarse la década del cuarenta— de una *nueva generación*, que dio por concluida la etapa previa. Para Bullrich, la *nueva generación* era aquella que “proclamaba la contemporaneidad de su programa y la claridad de sus propósitos” (1963, p. 25). Desde su punto de vista, las obras de este nuevo período representaron “una superación evidente y singular de la plástica característica del período de los treinta” (1963, p. 24). Bullrich se refiere principalmente como ya mencionamos, a un número acotado de arquitectos asociados a la revista *Tecné*, la conformación del grupo Austral y la experiencia de formación directa como colaboradores de Le Corbusier, quien era presentado como un maestro.

La característica principal de esta *nueva generación*, explicaba Bullrich, estaba en “su decidida reacción contra todo modernismo exterior” (1963, p. 23). El adjetivo *exterior*, utilizado para caracterizar el modernismo que estos arquitectos rechazaban fue tomado por Bullrich del manifiesto “Voluntad y acción” del grupo Austral; esa exterioridad a la que se refería se hacía eco del rechazo por los “tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna” (ídem) que había generado “la nueva academia, refugio de los mediocres, dando lugar al estilo moderno” (ídem). Es decir, el *modernismo exterior* implicaba una valoración negativa de formas sustentadas en una concepción estilística que se basaba en la mera repetición de gestos y elementos formales ya conocidos tratados superficialmente. Sin embargo, como ya se señaló, al reflexionar sobre lo que llama *la situación actual*, se vuelve hacia las obras de la *nueva generación* con una mirada crítica que reconoce *lo limitado de su producción*. Un programa que se muestra bajo la apariencia de una integración totalizadora y que implica un cambio cultural a gran escala tiene como contraste cierta pobreza en cuanto a la realización concreta de obras de arquitectura que expresen esa voluntad.

En el marco de estas valoraciones que realiza Bullrich, pero que también están presentes en el artículo de Méndez Mosquera, encontramos una asociación entre ciertos impedimentos para desarrollar el programa transformador de la arquitectura moderna y la situación política en los años de gobierno del general Perón. En este sentido, no puede obviarse el fenómeno del peronismo y el antiperonismo, como extremos de los posicionamientos que gravitaban de manera dominante en aquellos años. Si observamos el mundo intelectual y de las universidades en aquellos años, como ha desarrollado Silvia Sigal (2002), más allá de los matices ideológicos, la pauta dominante entre los intelectuales universitarios había sido el antiperonismo. La idea generalizada era que el peronismo atentaba contra la democracia y la autonomía universitarias. Fue entonces, luego del golpe de 1955, que muchos de esos intelectuales confluyeron dentro del nuevo rumbo político y se propusieron llevar adelante una nueva universidad, basada en recuperar lo que consideraban la preciada autonomía universitaria y oponerse a los modelos peronistas. Es dentro de este clima que tanto Bullrich como Méndez Mosquera escriben los textos analizados. En el caso de Méndez Mosquera (1961), esto se expresa muy claramente si nos remitimos a la periodización que se propone —“Los últimos años 1955-1960”— y a ciertas expresiones que se repiten en el texto, como *el fin de la dictadura de Perón* y la alusión al comienzo de un ciclo de oro en la universidad. Aunque no lo desarrollemos en profundidad, esto debe destacarse, ya que explica, en gran medida, la confluencia de los actores en el ámbito de la universidad en virtud de las posibilidades habilitadas por el cambio político, que son vistas como favorables para sus intereses.

El texto de Méndez Mosquera está inmerso dentro de la política cultural que la revista *Sur* adoptó a partir del año 1955 y durante el período que siguió al golpe del gobierno de Perón. Al mismo tiempo, tal contexto entronca con el debate ideológico y estético que este representativo arquitecto expone en su artículo. La compilación de *Sur* que incluye el artículo de Méndez Mosquera puede situarse, debido a su forma de publicación —como balance de una época— y a su cercanía histórica con la coyuntura en que tal publicación tuvo lugar, dentro de lo que Beatriz Sarlo (1992) llamó *forma revista*. Desde su perspectiva, en la publicación de una revista, existe un grupo de intelectuales decididos a impulsarse voluntariamente hacia *lo público*. Entonces, se publica “por razones diferentes a las necesidades que los intelectuales descubren en los libros” (Sarlo, 1992, p. 9). Mientras que las revistas pertenecen a la coyuntura, los libros juegan su destino en el mediano y largo plazo; para la crítica argentina, publicar una revista quiere decir *hagamos política cultural*, “cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico” (ídem).

Si bien es cierto que, para los actores estudiados, en aquellos años era necesario legitimar los logros de una serie de arquitectos a los que identificaron como parte de una *primera generación*, para dar paso así a sus continuadores de la *segunda generación*, lo que se intentaba era, principalmente, consolidar un nuevo perfil de profesional arquitecto a instalar en la enseñanza universitaria. Un objetivo que el mismo Méndez Mosquera se atribuye y reconoce como uno de los principales logros del período para la arquitectura moderna. Así, se busca afianzarla en un ámbito universitario incipiente y obtener, de este modo, su consolidación en la academia. Digamos que resulta por demás significativo que tal búsqueda coincidiera con las primeras intenciones de elaborar una narración histórica acerca de la arquitectura moderna en Argentina.

César Benetti, el profesional arquitecto moderno y la Escuela de Arquitectura de Rosario

En este capítulo, a partir de las representaciones comunes al conjunto de actores ya presentadas, incorporamos los registros que remiten al modo en que se manifestaron en los actores de Rosario. Todos ellos llevaron adelante su formación, respectivamente, en las Escuelas de Arquitectura de Buenos Aires y de Rosario durante los años cuarenta, principalmente alrededor de 1945. Más tarde, en 1956, cuando hasta entonces habían actuado en ámbitos separados, confluyeron en un espacio común que los convocó: la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario. Esta confluencia, como señalamos, sostenemos que debe entenderse por las representaciones comunes y recurrentes que encontramos en el conjunto

de actores. Sin embargo, al mismo tiempo, existieron particularidades que los diferenciaban, como —en el caso de Benetti— la marca sobresaliente del modernismo brasileño y el predominante valor asignado a las obras construidas y a la producción profesional como vía para las transformaciones modernas. Sobre las obras construidas en la ciudad de Rosario nos detendremos exclusivamente en el próximo y último capítulo de la tesis.

En este capítulo nos ocupamos de presentar una caracterización del perfil profesional de Benetti y su rol en la Escuela de Arquitectura de Rosario, a partir de la reconstrucción de su trayectoria y producción profesional elaborada gracias al trabajo de investigación realizado para esta tesis. Seguimos su trayectoria desde tres aspectos: los años de formación en la década del cuarenta, el desarrollo de su carrera profesional, entre las décadas del cincuenta y del sesenta, y su paso por la universidad, en los años que van desde la reforma de 1956 hasta el fin de su desempeño como decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, en 1970. Al mismo tiempo, la trayectoria de Benetti, que se encuentra atravesada por acontecimientos históricos relevantes que marcaron el período, brinda la posibilidad de recuperar un entramado de relaciones biográficas que abarca a otros actores como Rébora y Molteni. Los elementos que aporta el caso de Benetti lo tornan especialmente provechoso para analizar la historia y la cultura de la arquitectura moderna en Argentina desde una perspectiva centrada en Rosario. Entre los documentos en los que hace foco este capítulo se les da una especial importancia a los testimonios autobiográficos plasmados tanto en entrevistas personales —realizadas como parte de la investigación— como en textos recuperados de diversas publicaciones.

Si en los capítulos anteriores recorrimos aspectos panorámicos que ponían en relación las representaciones ya referidas con la circulación del discurso moderno en América Latina, aquí seguimos esas conexiones y ampliamos sobre el perfil profesional de Benetti y la Escuela de Arquitectura de Rosario. Se busca caracterizar dicho perfil a partir de las recurrencias y desvíos que hagan posible mostrar tanto las generalidades comunes al conjunto de actores, como los desvíos singulares en términos de aportes a ese marco mayor. Mostraremos el modo en que en los actores de Rosario se manifestaron las representaciones ya expuestas: el valor asignado a los *maestros* como *form givers*, la idea de formar parte de una *lucha contra la academia*, la búsqueda de una formación no oficial a través de maestros modernistas locales, la atracción que ejerció la espectacular arquitectura brasileña, la percepción de ser parte de una *segunda generación* de arquitectos modernos en Argentina, y una representación de la técnica asociada directamente con los procesos de modernización industrial, procesos a los que la arquitectura serviría de guía.

Confluencia en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario

La confluencia del conjunto de actores en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956 fue el momento en que compartieron una experiencia común bien circunscripta a un espacio determinado.⁹⁴ Este es el punto en el que se cruzan las experiencias y la biografía de estos arquitectos (Benetti, Molteni, Borthagaray, Méndez Mosquera, Bullrich).⁹⁵ Nos parece oportuno mostrar esta confluencia como un nudo que, como dijimos, motivó la selección del conjunto de actores estudiados, pero que principalmente permite situar y presentar a los actores de Rosario. Si bien los arquitectos de Buenos Aires cumplieron un rol central en la reforma de la Escuela de Rosario y ya gozaban de cierto reconocimiento dentro de la cultura arquitectónica moderna, sobre la participación de los actores de Rosario en dicha reforma no se ha profundizado. Al mismo tiempo, estos actores, más allá de algunas publicaciones nacionales, no han gozado de una visibilidad que los ubique dentro del debate arquitectónico de esos años en Argentina.⁹⁶ Una clara diferencia que observamos en los arquitec-

94 Nos referimos a la reforma que atravesó la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario luego de los cambios políticos de 1955 y a partir de 1956 cuando modificó su cuerpo docente, el Plan de Estudios y su Reglamento Orgánico. Para 1957 el nuevo Plan de Estudios se encontraba aprobado y la escuela pasó a denominarse Escuela de Arquitectura y Planeamiento, dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales Aplicadas a la Industria de la Universidad Nacional del Litoral (exp. n.º 71757 c/8 y agreg.).

95 En nuestro punto de partida, al considerar la selección del conjunto de actores, como explicamos en la introducción, tuvimos en cuenta la participación en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario y la particularidad de haber transitado sus años de formación como estudiantes de arquitectura durante los años cuarenta en Buenos Aires y Rosario, cuestión que se vincula con la cercanía existente en sus fechas de nacimiento (Benetti: 1924, Molteni: 1925, Borthagaray: 1928, Méndez Mosquera: 1929, Bullrich: 1929).

96 Como vimos en el capítulo anterior, tanto Borthagaray (1997) como Méndez Mosquera (1961) y Bullrich (1963) sitúan la experiencia de la Escuela de Arquitectura de Rosario como un hecho central, pero no mencionan a ningún arquitecto ajeno al grupo de Buenos Aires. Podría decirse que hasta se ha procurado evitar esas menciones. Ya hemos visto cómo Méndez Mosquera (1961) incluía a Hernández Larguía e indirectamente a Benetti en el grupo de Buenos Aires, sin reparar sobre su procedencia de Rosario. Al mismo tiempo, en la “Introducción” del libro de Bullrich (1963) *Arquitectura argentina contemporánea*, encontramos una fotografía del edificio La Segunda (1955), obra de Molteni, Mariotti y Valenti. Los nombres de los arquitectos de Rosario solo aparecen en el pie de foto y la obra no es mencionada en el cuerpo principal de texto de la “Introducción”. Sin embargo, la cercanía de la fotografía con la parte del texto que desarrolla el tema de “la influencia de Mies Van Der Rohe” sugiere una relevancia significativa para esta obra construida en Rosario en cuanto a este tema, sobre el que no hay ninguna otra obra como referencia.

tos de Rosario es que se destacaron por su nítido perfil profesional: fueron sus obras construidas en la ciudad las que los vincularon y diferenciaron del grupo de Buenos Aires. De esta manera, nos pareció pertinente, en este capítulo, presentar brevemente a los actores de Rosario en ese momento clave en el que se cruzan las trayectorias del conjunto de arquitectos que estudiamos, para luego centrarnos en la trayectoria de Benetti.

Luego del golpe de 1955, se intervino la Escuela de Arquitectura de Rosario y la mayoría de los docentes de la llamada universidad peronista renunciaron o fueron dejados cesantes. Las asambleas de estudiantes asumieron en todo este proceso un papel activo. Mediante el Centro de Estudiantes y la Sociedad de Arquitectos se convocó a un grupo de jóvenes arquitectos de Buenos Aires interesados en nuevos enfoques didácticos para la enseñanza de la arquitectura, que implicaban, igualmente, una nueva idea de profesional. El contacto inicial fue con Ferrari Hardoy a quien se le encargó la dirección de la Escuela y de la conformación del grupo inicial de profesores. Así, se conformó un grupo representativo de jóvenes, entre los que se encontraban Méndez Mosquera, que ingresó en la materia Visión, Borthagaray y Molinos, en Arquitectura, Bullrich, en Integración Cultural e Historia de la Arquitectura, y Enrique Hardoy en Planificación. Al mismo tiempo, como veremos a continuación Hernández Larguía y Benetti, ambos afincados en Rosario y hasta ese momento por fuera de la cercanía que unía al grupo de Buenos Aires también participaron con un taller en Arquitectura. El grupo de Buenos Aires elaboró un Plan de Estudios en base a proyectos y experiencias didácticas previas. Referentes de este grupo, como Enrique Hardoy y Bullrich, venían de experiencias de posgrado en Harvard y en la escuela de diseño Hochschule für Gestaltung Ulm, en Alemania. La característica distintiva de esta empresa pedagógica tuvo que ver con la explicitación de expectativas comunes con respecto a las búsquedas de integración entre el campo de la Arquitectura, el Planeamiento y el Diseño. La voluntad de integración que guio la reforma, así como la importancia dada a la investigación y el interés por realizar aportes al medio, pueden referenciarse con la inercia de experiencias didácticas paradigmáticas como las escuelas de diseño de Bauhaus y sus continuadores de Chicago y Ulm. Estos son los años a los que un estudiante, que cursó Arquitectura en la transición posterior a 1955, se refirió como aquellos en que la *Escuela se internacionalizó*.⁹⁷

Ya consolidada la reforma del Plan de Estudios, especialmente a partir de 1958, se hizo evidente la necesidad de formalizar la situación de algunos

⁹⁷ Entrevista personal realizada por el autor, 2012. Carli vivió como estudiante la transición del cambio del Plan de Estudios entre 1955 y 1957.

docentes del nuevo plantel o incorporar otros nuevos a causa de la renuncia de algunos de los profesores provenientes de Buenos Aires. Tras su breve experiencia, los porteños tuvieron que afrontar irremediablemente un programa de continuidad para la Escuela. Aunque parece arriesgado considerarlo un plan consciente y sistematizado, no deja de ser cierto que los docentes que se acercaron convocados para formar parte de la planta de la Escuela compartían, cuanto menos, una visión común de los problemas de la profesión enfocados desde la arquitectura moderna y marcados por un interés de renovar, en esa misma línea, su enseñanza. El 1 de mayo de 1958, Benetti e Hilarión Hernández Larguía fueron designados oficialmente para el cargo de jefe del 5° Taller Vertical de Arquitectura.⁹⁸ Este es el registro oficial documentado más temprano del que disponemos, pero tanto Mario Corea como César Luis Carli,⁹⁹ o Bullrich (2003), como veremos a continuación, testimonian que Benetti ya se venía desempeñando de forma destacada en los talleres verticales desde 1956, año en que se encontraba en elaboración el nuevo Plan de Estudios y Benetti era un joven arquitecto de 34 años.¹⁰⁰ Por los años de la designación de su jefatura, y antes también, Benetti ya había finalizado la casa Slullitel (1953) y el sanatorio MAPACI (1953), mientras que el edificio LAGA (1954), estaba pronto a terminarse; más adelante volveremos sobre estas obras.¹⁰¹

Bullrich (2003) brinda también algunos datos sobre el momento en que el grupo de Buenos Aires ve como una necesidad incorporar profesores residentes en Rosario:

El 16 de marzo de 1956 yo suscribía con el Dr. José María Fernández, interventor de la Universidad Nacional del Litoral, un contrato por el cual me hacía cargo del dictado de los cursos de Historia de la Arquitectura en la Escuela y cada uno de los

98 La designación se oficializó mediante resolución n.º 77/58 C.D. de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento.

99 Entrevistas personales realizadas por el autor; Corea, 2013, y Carli, 2012.

100 Podemos considerar que este fue el momento oportuno para regularizar la situación de quienes ya estaban trabajando en los talleres sin contar con una designación oficial. Asimismo, en el Currículum Vitae de Benetti se detalla la actividad como “Titular interino Jefe de Taller” entre los años 1956-1958. Por otro lado, sus inicios en la docencia pueden remontarse a algunas experiencias que había desarrollado como colaborador siendo estudiante y luego como graduado, en los años previos al 56.

101 Las obras de arquitectura producidas por el estudio Benetti, más nombradas en la tesis, llevan entre paréntesis el año en que, según consideramos, fueron proyectadas. En el próximo capítulo, donde abordamos una serie más extensa de obras, aportamos más detalles sobre los documentos que utilizamos para considerar esos años.

demás miembros del grupo firmaba los respectivos convenios. De inmediato se hizo evidente la necesidad de incorporar colegas rosarinos al proyecto y es así que se pudo contar con la participación de Don Hilarión Hernández Larguía, y otros colegas arquitectos como Rufino de La Torre, César Benetti Aprosio y Alfredo Molteni (p. 8).

También podemos reconstruir aquel momento a partir de las palabras de Molteni, quien ofrece una descripción elocuente sobre cómo fue el acercamiento de los arquitectos de Rosario a la Escuela:

Tuvieron una actitud muy abierta. [...] Nos citaron a algunos de nosotros. Éramos toda gente joven, Benetti, yo [...]. Ellos analizaron las obras que se estaban haciendo en la ciudad. Preguntaron y [buscaron] gente que tuviera coherencia, o posible coherencia, con la posición ideológica de ellos.¹⁰²

Así, podemos ver cómo a partir del nombramiento de Benetti y otros arquitectos de Rosario el conjunto de actores estudiados compartió un espacio común. Vemos la importancia de los rosarinos en la reforma de la Escuela en tanto se sumaron como partícipes de una causa común y continuaron con el espíritu de grupo que marcaba a los porteños liderados por Ferrari Hardoy. Así, hecha esta breve presentación que aporta una mirada inédita de este acontecimiento, y sobre la cual volveremos más adelante, pasaremos a centrarnos en la trayectoria de Benetti, comenzando por sus años de formación.

102 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

Años de formación

César Benetti¹⁰³ ingresó en la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1945. Tras culminar su formación en la escuela media, se había propuesto seguir los pasos de su hermana y sus hermanos mayores, y se inscribió en la Facultad de Medicina de Rosario. Pero, al poco tiempo, junto a Silvio Mariotti, su amigo y futuro socio, comenzó a frecuentar la Escuela de Arquitectura. Finalmente, ambos decidieron establecerse definitivamente en Arquitectura, y el abandono de medicina le significó a Benetti un distanciamiento con su padre. La carrera de Arquitectura no era depositaria del prestigio social y profesional que otorgaba el ingreso a Medicina, cuya Facultad era una institución ya consolidada; por el contrario, la Escuela de Arquitectura, creada durante los años veinte, ocupaba un rango institucional más bajo, pues dependía de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico Químicas y Naturales Aplicadas a la Industria. Si bien se alejó de sus estudios de medicina, los vínculos con sus hermanos y el círculo de los médicos profesionales de Rosario se sostendría en el tiempo y sería un espacio en el cual se desarrollaría una sociabilidad que se expresó en encargos de arquitectura. Otra actividad destacada, también una marca familiar, fue su dedicación a la natación. En este ámbito alcanzó a integrar la selección argentina de nadadores que participó en las olimpiadas de Londres 1948. Así, la natación se combinó tempranamente con su interés por la arquitectura. Gracias a su participación en distintos certámenes, pudo conocer Europa en la etapa de la reconstrucción de posguerra, años en los que se encontraba ya iniciada su carrera en Arquitectura, así como visitar destacados centros de la arquitectura moderna en América Latina, como el caso de Río de Janeiro.

En el inicio de su vida universitaria, los acontecimientos del 17 de octubre de 1945 dieron comienzo a transformaciones que afectaron todos los ámbitos de la vida colectiva, a través de la presencia de nuevos actores sociales que confluyeron en el peronismo. Como explica Sigal (2002) la relación de Perón con los estudiantes y profesores universitarios estuvo marcada por

103 César Augusto Benetti Aprosio nació en Rosario el 7 de marzo de 1924. Fue el menor de cuatro hermanos. Su padre, Martín Dante Benetti, fue un reconocido veterinario que se había especializado en el instituto Pasteur de París a principios de siglo y que se desempeñó por varios años en el cargo público de director de Bromatología del municipio. Elena María Silvia Angela Aprosio, la madre de César, provenía de una familia italiana de comerciantes navieros que llegó a la ciudad con una posición económica ya consolidada; con el tiempo, abrió una de las primeras academias de idiomas de Rosario. Para los años veinte, la familia Benetti Aprosio ocupaba un lugar destacado dentro de la vida social y cultural de la ciudad.

desencuentros que se pueden remontar a los discursos que este les dedicó cuando estaba a cargo de la Secretaría de Previsión Social, en 1943. El contexto del apoyo recibido de los trabajadores y las tensiones entre los distintos bandos que se conformaron durante la Segunda Guerra Mundial fueron definitorios de la manera en que los académicos se relacionarían con el nuevo gobierno. Benetti mostró tener una posición que lo acercaba más a la disidencia, incluso, al antiperonismo —que fue una pauta dominante en las distintas universidades—. Las consignas que primaban entre esa juventud tendían a desacreditar las políticas académicas promovidas desde las esferas gubernamentales nacionales, y llegaban incluso a la confrontación abierta. Durante esos años de estudiante, Benetti se desempeñó como secretario de Extensión Universitaria del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas y como delegado en el Consejo Federal de la Federación Universitaria del Litoral, cargo que ocupó entre 1945 y 1946. Su hermano mayor, Pablo Benetti, lideraba el movimiento estudiantil en la Facultad de Medicina y fue suspendido en las intervenciones de 1946.

Tras su triunfo electoral, el general Perón impulsó una serie de nuevas leyes universitarias que interferían con la autonomía de la reforma de 1918, al mismo tiempo que posibilitaban el ingreso popular mediante la eliminación de aranceles. Continuando con estas políticas, se crearon la Universidad Tecnológica Nacional y la Facultad de Filosofía y Letras de



César Benetti en sus años de nadador olímpico y estudiante de arquitectura. Fotografía sin autor conocido, reproducida en suplemento *Ovación*, diario *La Capital*, miércoles 25 de julio de 2012

Rosario. Para los opositores, la política peronista se resumía en la “anulación de la autonomía, la censura y la persecución de quienes no representaban un criterio acorde con los anhelos populares” (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2002, p. 37); o por lo menos así lo indicaban, según sus intérpretes, las políticas de la nueva ley universitaria. Esta misma oposición criticó también los contenidos por su ensimismamiento y su deterioro. Como indica Pons, “mientras los formadores se preocupaban por formar pensadores e intelectuales nacionales, populares y cristianos, la mayoría del estudiantado —de extracción pequeñoburguesa— rechazaba las directivas emanadas de sus profesores” (2000, p. 247). A estas circunstancias se sumaban, en la Escuela de Arquitectura de Rosario, los cuestionamientos de algunos estudiantes hacia un esquema pedagógico y unos contenidos que eran vistos como desactualizados y ajenos a las renovaciones contemporáneas. Esto se ejemplificaba con los reproches al uso del tratado de Vignola como texto de referencia. Esos reclamos postulaban cambios radicales, y la modernidad que comenzaba a manifestarse planteaba “cambios en las escuelas del período, elevadas muchas a facultad, que no fueron suficientes para lograr una modernización sustancial de las formas y contenidos de la enseñanza” (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2002, p. 37). Para los jóvenes estudiantes identificados con las renovaciones modernas, no pasó desapercibida la creación del Instituto de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Tucumán, en 1946, vista como una de las experiencias más innovadoras del período.

En general, en la Escuela de Rosario —como en muchas otras escuelas de Arquitectura del país— se le otorgaba mayor prioridad a una formación orientada a los problemas constructivos que la arquitectura compartía con la ingeniería, ya que ambas carreras contaban con materias comunes dentro de la Facultad de Ciencias Matemáticas. En cuanto a las materias específicas para arquitectos, estas incluían formas académicas basadas en el modelo francés de la *École des Beaux Arts*: allí se replicaban un lenguaje clásico y las formas de enseñanza del *atelier*. Se producía, de este modo, una peculiar combinación entre la referencia al maestro y la transmisión de una extensa tradición disciplinar donde el saber histórico tenía una especial relevancia. Dentro de esta escuela, esos esquemas clásicos convivían, sin embargo, con los intereses de algunos profesores que comenzaban a introducir referencias asociadas a la arquitectura moderna de la segunda posguerra. Tal es el caso de Mario Solari Viglieno, un arquitecto destacado dentro de las renovaciones modernas de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta en Rosario. Un ejemplo de esa arquitectura fue el proyecto para el conjunto de la Galería Rosario de 1952. Solari Viglieno, quien dictaba una cátedra del último año de Arquitectura, fue profesor de Benetti durante el mismo año en que este último se destacó con un proyecto que fue seleccionado y premiado en el VII Congreso Panamericano

de Arquitectos en la Habana de 1950. Benetti había desarrollado el proyecto como parte del cursado de la materia.

Las diferencias entre los modos de enseñanza se fueron pronunciando cada vez más, lo cual llevó a que muchos estudiantes comenzaran a valorar vías de formación por fuera del ámbito académico.¹⁰⁴ Los jóvenes estudiantes cuyas inquietudes sobrepasaban los límites delineados dentro del ámbito de la educación formal salían en busca de experiencias que solían conducirlos por caminos no oficiales. Los viajes de estudio, las colaboraciones en estudios profesionales con inclinación modernista, la formación de grupos y reuniones informales, las búsquedas de bibliografía —como el caso de las revistas especializadas— adquirieron una trascendencia novedosa, porque les permitían expandir sus inquietudes en una línea directa con ciertas indagaciones contemporáneas. Veremos que esta particularidad se manifestó entre los jóvenes Benetti y Molteni pero también en Rébora, graduado en 1943, unos años antes de que Benetti inicie sus estudios.

Todos ellos fueron aspirantes a arquitectos en la Escuela de Arquitectura de Rosario durante los años cuarenta y también para ellos formarse como arquitectos modernos tenía que ver con modificar su vínculo con lo académico. Si bien entre ellos, y en Rosario en general, no se formaron grupos autodefinidos, se puede seguir una trama de afinidades y concurrencias en torno a las representaciones que guiaban a estos jóvenes atraídos por la arquitectura moderna. Dichas afinidades tendrían un correlato, años más tarde, en los temas modernos que abordarían en sus prácticas profesionales, cuestión que veremos en el cuarto y último capítulo de la tesis. Benetti, cuando era todavía estudiante, comenzó a colaborar en el estudio de Rébora y a participar de encuentros junto con otros estudiantes, como Molteni, reunidos en torno a la figura de Hilarión Hernández Larguía, quien era por entonces un arquitecto reconocido y representante del mundo cultural de la ciudad.¹⁰⁵ Recordemos que Hernández Larguía era considerado

104 Así ocurrió también, como vimos en el capítulo 1, con Borthagaray (1997) y su narración de sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. Cuestión que asociamos, como vimos en ese mismo capítulo, con la consigna de una *lucha contra la academia*. También pudimos registrarlo en los textos de Méndez Mosquera (1961) y Bullrich (1963) que abordamos en el capítulo 2.

105 Las búsquedas de formación alternativa por fuera de los ámbitos oficiales son muy claras en el caso de Benetti y Molteni. Molteni recuerda (entrevista personal realizada por el autor, 2012) las reuniones de las que participaban siendo estudiantes. Eran reuniones informales que organizaba Hilarión Hernández Larguía; generalmente, tomaban la forma de cenas en las que se encontraban numerosos jóvenes. Entre ellos, Molteni menciona a Benetti y a otros dedicados a distintas profesiones —abogados, músicos, ingenieros—, quienes eran igualmente convocados y atraídos por el influjo de este profesor.

Dora Mercedes Tizón y César Benetti, año 1961, junto a seis de sus ocho hijos. Fotografía sin autor conocido, cortesía de Gabriela Benetti.



por Méndez Mosquera como integrante del grupo de arquitectos que logró llevar a cabo un cambio *total* del Plan de Estudios en la reforma de la Escuela de Rosario en 1956;¹⁰⁶ además, como vimos, fue jefe de uno de los recién creados Talleres Verticales de Arquitectura junto con Benetti.

En tal sentido, los estudios profesionales que trabajaban con una orientación moderna se constituyeron en espacios atrayentes: lo personal y la práctica arquitectónica confluían allí en una experiencia que se consideraba un aprendizaje valioso, necesario y parte de la búsqueda de una formación más auténtica. En el caso de Benetti, fue central su acercamiento y colaboración, cuando todavía era estudiante, en el estudio de Rébora. Rébora había sido un destacado alumno de De Lorenzi y comenzaba a profundizar en las renovaciones modernas de los años cuarenta. Además de su colaboración en el estudio, Benetti entabló un vínculo de amistad que

106 Ver capítulo 2 apartado La *segunda generación* y una historia para la arquitectura moderna en Argentina.

perduró por años. Asimismo, este temprano contacto con la práctica de la arquitectura en un sentido moderno, le valió a Rébora su consideración como maestro. Un ejemplo de estas vinculaciones fue, en septiembre de 1945, cuando Benetti comenzaba sus estudios de arquitectura, la participación de ambos en el concurso de la sede central del Banco Provincial de Santa Fe en Rosario, donde obtuvieron el cuarto puesto. En el jurado se encontraba Ángel Guido, y el contraste con la propuesta ganadora de Daumas y Maisonnave¹⁰⁷ había sido tan elocuente que el mismo Guido les confesó, después de la premiación, que el proyecto de ellos había sido audazmente concebido con excesivas transparencias.

Rébora se recibió de arquitecto en la Escuela de Rosario en 1943. En el texto homenaje que le dedicó en 1999, Benetti destacaba su desempeño como estudiante —Rébora había ganado el premio Mitre— y reconocía a una serie de arquitectos que habían sido sus profesores —Dellarolle, De Lorenzi, Guido y Micheletti—. Entre los últimos años en los que Rébora cursaba la carrera y las primeras aproximaciones a la Escuela de Arquitectura hechas por Benetti —ingresó oficialmente a la Escuela en 1945 pero antes estudiaba medicina y frecuentaba Arquitectura—, ambos se encontraron por primera vez y comenzaron una relación de amistad y colaboración que perduró por años. Así recuerda Benetti aquel momento:

en el salón de la ochava sudeste, del edificio de Pellegrini 250, se vivía un clima de creación, con compañeros que fueron insignes arquitectos, Odrici, Thomas, Marquardt, Martínez, Puertas, Borgato, Solari Viglieno. Los que entonces cursábamos los primeros años de la carrera, nos asomábamos para satisfacer nuestras ansias y nuestra curiosidad, para ver lo que era la arquitectura que estábamos empezando a conocer. Así lo conocí a Luis Rébora y comencé una amistad que ha superado casi 55 años, y que se resume en una admiración y un cariño sin límites (1999, p. 75).

Como ya vimos en el caso de los jóvenes porteños, especialmente en el valor que Borthagaray (1997) le daba a su vínculo con Amancio Williams, también en Rosario existe una referencia a maestros de una generación anterior a los cuales se los reconoce como referentes para una generación joven que buscaba orientarse como profesionales modernos y asumir una continuidad pero también una diferenciación. El valor otorgado por Benetti a los nombres de los profesores de Rébora, cuestión que tras-

107 El anteproyecto ganador se publicó en la revista *Edilicia*, n.º 10 de octubre de 1945.

ciende la mera nómina, sugiere una genealogía de maestros y discípulos, la cual se amplía también a otros arquitectos de la generación de Rébora como Solari Viglieno o Borgato.¹⁰⁸ Sería para Benetti, entonces, central el reconocimiento de Rébora como maestro, quien, desde la distancia de una trayectoria profesional ya transitada, lo recuerda asociado, al mismo tiempo, con cierta definición singular de la arquitectura:

Compartíamos la definición de Arquitectura, la creación de espacios habitables para el hombre, que tensados por la luz son capaces de conmoverle. Para poder responder, el arquitecto debe ser poeta y técnico. Rébora ha respondido en su obra a esas premisas, sueños, riesgos, soluciones. En su quehacer siempre ha logrado responder con eficiencia a las necesidades funcionales, las ha encerrado en forma arquitectónica de belleza, y ha puesto este cuerpo en el espacio urbano, configurando un “gesto”. Esa obra con esa forma es para ese lugar, y no otra (1999, p. 75).¹⁰⁹

Los pocos textos disponibles escritos por Benetti son —como este dedicado a Rébora— homenajes a arquitectos que él apreciaba y consideraba verdaderos maestros. Esto ocurre también con Wladimiro Acosta, a quien le dedica un texto homenaje en el año 1968.¹¹⁰ Además del texto se incluye una fotografía de media página tomada por Rodolfo Aproso de la casa proyectada por Wladimiro Acosta y construida en Rosario en 1940. En 1947, siendo estudiante, Benetti tuvo contacto con Acosta en la Sociedad de Arquitectos de Rosario, con motivo de un curso. El encuentro afianzó y orientó su vocación como arquitecto, ya que Acosta representaba para Benetti “el concepto acabado, la crítica justa, el consejo oportuno y la modernidad plenamente ejercida en el campo intelectual” (1968, p. 3). Así como, “la imagen cabal de un universitario, a través de su formación cul-

108 En tal sentido, si utilizamos la genealogía generacional propuesta por Méndez Mosquera (1961), teniendo en cuenta que la desplazamos de sus intereses programáticos, podemos ubicar a estos arquitectos de Rosario dentro de una *primera generación* de arquitectos modernos. Siguiendo esta misma idea Benetti y Molteni serían los continuadores de una *segunda generación*. Ver capítulo 2 apartado La *segunda generación* y una historia para la arquitectura moderna en Argentina.

109 Vemos como resuenan en esta definición las características de un perfil profesional asociado a la figura del *form giver* y a la arquitectura brasileña de la exhibición Brazil Builds publicada en *La Arquitectura de Hoy*. Ver capítulo 1, apartado Brasil y *La Arquitectura de Hoy*.

110 Nos referimos a *A&P. Revista de Arquitectura y Planeamiento* n.º8, 1968, editada y publicada por la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario.

tural y científica” (ídem). Wladimiro Acosta, explica Benetti, “ganó, en el consenso de sus alumnos y para una generación, que se lo llamara maestro” (ídem). Al respecto, para ilustrar su idea de un maestro, utiliza una cita de Gastón Berger:

Los mejores discípulos de un maestro no son los que repiten sus lecciones, sino aquellos en quienes ha despertado el entusiasmo, cuya inquietud ha alimentado y cuyas fuerzas ha sabido desarrollar para ponerlos en condiciones de andar solos por sus propios caminos. El espíritu crítico no basta para que el hombre sea autónomo. Su libertad verdadera, para la que un profesor forma a sus alumnos, no se alcanza hasta que estos se han hecho capaces de crear (Berger, citado en Benetti, 1968, p. 3).

La referencia a Wladimiro Acosta, en el caso de Benetti, llama la atención, ya que se encuentra ausente en las referencias a generaciones previas de arquitectos modernos hechas por los actores de Buenos Aires. Para estos últimos, Acosta, un moderno de los años treinta, implicaba cierta distorsión dentro de su genealogía de arquitectos y su esquema de generaciones, a partir del cual buscaban situar en una posición central a los modernos de los años cuarenta, específicamente a los arquitectos del grupo austral o los colaboradores de Le Corbusier, Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy, así como a la figura individual de Amancio Williams. Por otro lado, aquí podemos considerar dos cuestiones: una, la ya señalada, de cierta distancia respecto a esas referencias que les permitió a los actores de Rosario cierta amplitud de referentes, y otra, una relación más libre con esos referentes por no estar interesados en construirse como continuadores respecto de ellos en un programa claro y definido como el de, principalmente, Méndez Mosquera y Bullrich, el cual, a su vez, debía ser difundido públicamente.¹¹¹

Escrito en 1968, este texto se puede utilizar como índice de una autorrepresentación de Benetti respecto al lugar que le correspondía al profesional-intelectual-universitario-moderno en un momento en el que él mismo se encontraba ocupando el cargo de decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, dentro de la cual se hallaba incluida la Escuela de Arquitectura, en la que Benetti lideraba también un taller vertical. Acosta aparece condensando, como maestro, un ideal de intelectual universitario y de profesional que, combinando la ciencia y la cultura, se aboca a formar creadores. Son los finales de los años sesenta, cuando el perfil de arquitecto irradiado por los *maestros* y el *form giver*, desde una perspectiva histo-

¹¹¹ Ver capítulo 2, apartado La *segunda generación* y una historia para la arquitectura moderna en Argentina.

riográfica, ya mostraba la imposibilidad de su continuidad,¹¹² pero él aún reivindica la conjunción entre el científico y el artista como creador.

De esta manera, podemos observar una concepción de la arquitectura moderna asociada a la idea de maestros y discípulos o continuadores. Algo que, como vimos, tiene su aplicación también en un ámbito nacional y hasta local. Sin embargo, la gravitación de los *maestros* de la arquitectura moderna, una vez más, era definitiva: entre los jóvenes de la ciudad de Rosario, reconocemos, otra vez, la veneración a los maestros, en ellos también alcanzaron a ser un sinónimo de arquitectura, tal como Benetti lo recuerda en sus comienzos como estudiante en Arquitectura:

Era la época en que los jóvenes arquitectos y los alumnos, bebíamos las enseñanzas, las formas, los pensamientos de varios maestros, aún vigentes, todo el grupo del Bauhaus, pero sin lugar a duda la devoción y el reconocimiento del liderazgo de Le Corbusier y de Frank Lloyd Wright (1999, p. 75).

También para Rébora la obra de Le Corbusier había sido una vía más auténtica de formación que la impartida en las Escuelas de Arquitectura: “descubrí las obras completas de Le Corbusier, que no las había visto en mi vida: nadie me había hablado de él en la Facultad. Yo empecé a ver los libros ‘esos’ y para mí fue como descubrir un mundo nuevo” (2001, p. 84). Aunque resulte inverosímil que nadie en la Facultad mencionara a Le Corbusier, es interesante el modo en que Rébora, a partir de este relato, se posiciona a sí mismo en una situación de descubrimiento personal de los *maestros*, que enfatiza la iniciativa y su propia imagen de arquitecto moderno. El libro que resplandece en la memoria de Rébora se convierte, de esta forma, en un medio de acceso directo entre los potenciales discípulos alrededor del mundo. Los libros de las obras completas de Le Corbusier, en su cuidado diseño, obra también del mismo Le Corbusier, materializan un modo de entender la arquitectura por parte del propio maestro, un sentido del diseño como gesto totalizante que permite el cruce entre prácticas y disciplinas, y abonan también, el diseño de la propia figura pública.

Por otro lado, es significativo el modo en que Rébora recordaba sus primeros años como profesional arquitecto. Para Rébora (2001), “hasta entonces, la arquitectura tenía estilos: uno podía hacer un edificio estilo moderno, clásico, francés, colonial, pero empezaba a haber alguna cosa nueva” (p. 84). Si bien los pioneros modernos habían aportado una renovación im-

¹¹² Ver introducción, apartado *Los maestros y el form giver*, Banham (1977), Tafuri y Dal Co (1982).

portante, “muy años 30: habían reducido las molduras, evitaban todo lo que era clásico” (ídem),¹¹³ eran percibidos por Rébora como practicantes de un *estilo moderno*. Esta lectura sobre el estilo y el uso de una expresión como *muy años treinta* da cuenta de una posición que puede conectarse, una vez más, con las representaciones comunes al conjunto de actores estudiados relativas a un proceso de superación del modernismo de los años treinta.¹¹⁴ Asimismo, muestra el distanciamiento con los pioneros modernos como De Lorenzi. Una arquitectura diferenciada por *estilos* aparece como un modelo ya en vías de extinción, frente al dinamismo de la propuesta moderna, encarnada en el *form giver*, que enfatiza la creación antes que el ejercicio de un formalismo codificado estilísticamente. No debe pasarse por alto el hecho de que Rébora se presentase, a ojos de Benetti, como un verdadero guía en su formación como arquitecto moderno; no en vano, ya como estudiante, este último buscó unirse al estudio de Rébora, con quien mantuvo una colaboración estrecha.

En este marco, se carga de una peculiar significación y, en cierto modo, se clarifica, ese *desfasaje de expectativas* al que hacen referencia estos jóvenes estudiantes tras ingresar a la Escuela de Arquitectura y encontrarla abiertamente contrastante con el atractivo que generaban en ellos las obras de los *maestros* y de la arquitectura moderna contemporánea. Este énfasis, esta falta de matices en el juicio sobre la formación universitaria disponible, resuena, una vez más, en directo vínculo con la apropiación del discurso sobre la necesidad de emprender una *lucha contra la Academia*. En el discurso retrospectivo, siempre se encuentra, como marca significativa, una afirmación que tiende a reforzar la idea de una batalla ganada a través de la asunción de una formación alternativa sin resquicios y totalmente opuesta a la formación oficial en la Escuela.

Esta actitud descrita reaparece en las remembranzas de Alfredo Molteni, estudiante ingresado a la Escuela de Rosario en 1947, dos años después de Benetti y uno de sus primeros socios. Molteni¹¹⁵ recuerda la Escuela como una escuela que respondía a *la vieja estructura* y estaba influenciada por el *Beaux Arts*. Para este arquitecto, era una escuela muy conservadora y tradicional en la que prevalecía lo que llama la arquitectura “entre comi-

113 Rébora (2001) reconoce haberse distanciado completamente de esa concepción estilística cuando proyectó junto con Lange el edificio Tesón en la ciudad de Córdoba.

114 Ver capítulo 1 y 2. Tanto Borthagaray (1997) como Méndez Mosquera (1961) y Bullrich (1963) se refieren a la misma periodización y valoración de la arquitectura moderna de los años treinta.

115 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

llas, ‘clásica’ o digamos la arquitectura francesa que fue la dominante en la academia”. Por ejemplo, en el primer curso de Arquitectura todo se relacionaba con el dibujo de los órdenes clásicos. Explica, por ejemplo, que “con el Vignola nos daban un módulo determinado, y sobre la base de eso, el profesor nos decía: ‘bueno, hay que dibujar un templete de estilo jónico’”. La materia Arquitectura I consistía en una práctica en la que prevalecían el dibujo y la referencia al tratado de Vignola. Estas observaciones de Molteni, como venimos mencionando, se asocian a las ya estudiadas en el capítulo 1 en relación a una *lucha contra la academia*. Vemos una vez más cómo la mención del Vignola como marca de una supuesta posición dominante en la enseñanza universitaria de la arquitectura se trata, más bien, de una afirmación que apuntala una identidad moderna, antes que de un dato objetivo históricamente verificable.

En su relato, Molteni se muestra, asimismo, fiel a una escena que podemos llamar *del descubrimiento*, que, como vimos, forma parte de los relatos de varios de los actores estudiados; en dicha escena, un nombre se repite o llega único, para luego dar lugar a la aparición de un movimiento más amplio: es el de Le Corbusier. En este marco, relata que para él todo cambió cuando comenzó a encontrar documentación sobre *arquitectura contemporánea*, una arquitectura que los jóvenes identificaban con el rechazo de cualquier herencia histórica y que se asentaba, como ya se observó en otros casos, en la imagen, más o menos general, que tenían de los *maestros* modernos. De esta manera, la escena construida enfatiza los rasgos de una Escuela situada en las antípodas de los modernos, que dejaba librada a los estudiantes la búsqueda de cualquier vía externa que los aproximara a la arquitectura contemporánea. Al respecto, Molteni¹¹⁶ cuenta un suceso que sitúa hacia la mitad de la carrera: “En la mitad de tercer año, escuché por primera vez un nombre, Le Corbusier. Bueno, eso produjo una especie de fractura en nosotros”. Ese nombre no aparecía como parte de los programas de estudio, sino que era, justamente, un nombre que circulaba por los pasillos de la Escuela conduciendo a los estudiantes a procurarse maneras alternativas de enriquecer y actualizar su formación, la cual vivían como *estancada* en un modelo arcaico desde la perspectiva académica.

El acercamiento de Molteni y de otros jóvenes de su generación a esa arquitectura contemporánea quedó asociado en su memoria a la presencia de alumnos avanzados, de cuarto y quinto año que estaban *en otra cosa*, como Benetti que estaba un año adelante. Sin embargo, no todos se sentían defraudados por la manera en que se transmitía la arquitectura en

116 Ídem.

el ámbito académico, había alumnos que seguían la Escuela tradicional, y son valorados por Molteni como *grandes dibujantes*. Muchos de estos arquitectos, que se iniciaron como profesionales en los años cincuenta, mostraron preferencia por un estilo francés deslucido o simplificado en función de una arquitectura revestida de buen gusto, con ecos lejanos de una tradición francesa al modo del academicismo o escuela de *Beaux Arts*.¹¹⁷ Al recordar sus primeros años como profesional, Molteni¹¹⁸ cuestiona a algunos arquitectos consagrados de esos años, que “hacían [la] arquitectura que el cliente les pedía, no importaba. Si quería arquitectura, entre comillas, ‘moderna’, [la] hacían. Pero cuando nosotros mirábamos esa arquitectura, la mirábamos [...] de costado”. Esa valoración despectiva se refiere a una arquitectura moderna concebida en términos estilísticos. Por el contrario, explica Molteni: “nos pusimos ortodoxos en nuestra posición. Si el cliente quería otra cosa, se trataba de convencerlo, y si no, mala suerte. No concedíamos. Una arquitectura fiel a nuestra ideología arquitectónica”.

Es decir, aun cuando Molteni insiste en la condición estilística de la arquitectura moderna de los años treinta, cuestión recurrente tal como venimos observando, no se le escapa la significación de ciertas figuras. Así, no duda en reconocer el trabajo y el legado como arquitecto moderno de Ermete De Lorenzi. Pero también en este caso, como se adelantó, la manera en que observa y valora su trabajo se vincula con sus propios intereses como arquitecto moderno. Molteni¹¹⁹ se detiene ampliamente en De Lorenzi, a quien juzga como un profesional “con gran capacidad conceptual”, a pesar de sus rasgos “un tanto heterogéneos”. En cuanto a su obra propiamente moderna, destaca “el edificio De Bernardis, en Boulevard Oroño”, en el que reconoce “alguna influencia lecorbusierana”, y la esquina de La Comercial. También resulta reveladora la lectura de detalle que hace, por ejemplo, del edificio Gilardoni, en el que, tras observar la elaboración geométrica al modo *Art Decó*, destaca la existencia de “un gran hueco en el medio, cerrado con lo que sería, para aquella época, una especie de *curtain wall*”. Luego de proponer esta particular analogía con el reconocido procedimiento moderno Molteni subraya la continuación de la superficie vidriada por sobre los antepechos gracias a unos “tramos de chapa ciegos”.¹²⁰ Otra

117 Un ejemplo de esta arquitectura lo ofrece el conjunto de edificios situado por calle Dorrego entre Córdoba y Rioja, frente a la actual plaza San Martín, en la ciudad de Rosario.

118 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

119 Ídem.

120 Encontramos valoraciones afines con las realizadas por Borthagaray (1964) sobre el *curtain wall*. Ver capítulo 2 apartado Representaciones sobre la técnica.

particularidad constructiva de De Lorenzi que se hace acreedora de su meticulosa evaluación es la fachada del edificio Roselli, Grimaldi y Cía. En ella, Molteni resalta “una gran perfilería, que era de chapa porque no había acero inoxidable”, ordenada a manera de grilla. Otros elementos que señala son el “basamento de granito negro y todo un gran vidriado completo”, procedimientos que asocia, según se puede inferir, con la posibilidad de trabajar el modelo de gran fachada vidriada. En su valoración del legado de De Lorenzi, Molteni pone en evidencia la admiración y el conocimiento que tiene de esa obra, sin que ello le impida mostrarse muy crítico de otros aspectos de la figura del reconocido arquitecto santafesino, como el que resume con la calificación de *heterogéneo*. Pero el rechazo de lo heterogéneo se combina con el reconocimiento de su capacidad creadora y de ideación en sintonía con los temas propios de la arquitectura moderna contemporánea, según Molteni.

Otra de las vías no oficiales de formación privilegiadas, por medio de las cuales estos jóvenes buscaban convertirse en auténticos arquitectos modernos, fue el viaje y el contacto directo con las obras de los *maestros*. A Benetti¹²¹ los viajes le permitieron estudiar de manera directa obras destacadas de la arquitectura moderna contemporánea. La posibilidad de viajar durante su época de estudiante se derivaba, principalmente, de su desempeño como deportista, así pudo concretar verdaderas experiencias de formación. Recuerda, por ejemplo, el impacto que le produjo, mientras participaba de una competencia latinoamericana en Brasil, en los años cuarenta, la visita al Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1943). Esa experiencia, según Benetti, le facilitó asimilar de primera mano el impacto de esta obra que se hallaba en el centro de la atención internacional, junto con otras expresiones del modernismo brasileño, especialmente en su versión carioca. También se destaca la importancia brasileña, tanto en sus recuerdos de viaje como en una anotación realizada para una charla en el Colegio de Arquitectos: allí enumeraba una serie de obras que, tras visitarlas, marcaron su desarrollo como arquitecto, y entre ellas se encontraba el Ministerio de Educación.¹²² Esta obra había significado un verdadero hito, tal como se lo celebraba en la exhibición *Brazil Builds* de 1943 y había ocupado un lugar central en el número doble dedicado a Brasil en 1947 por la revista argentina *La Arquitectura de Hoy*, tal como lo desarrollamos en el capítulo 1.

121 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

122 Archivo privado César Benetti. Cortesía de Gabriela Benetti.

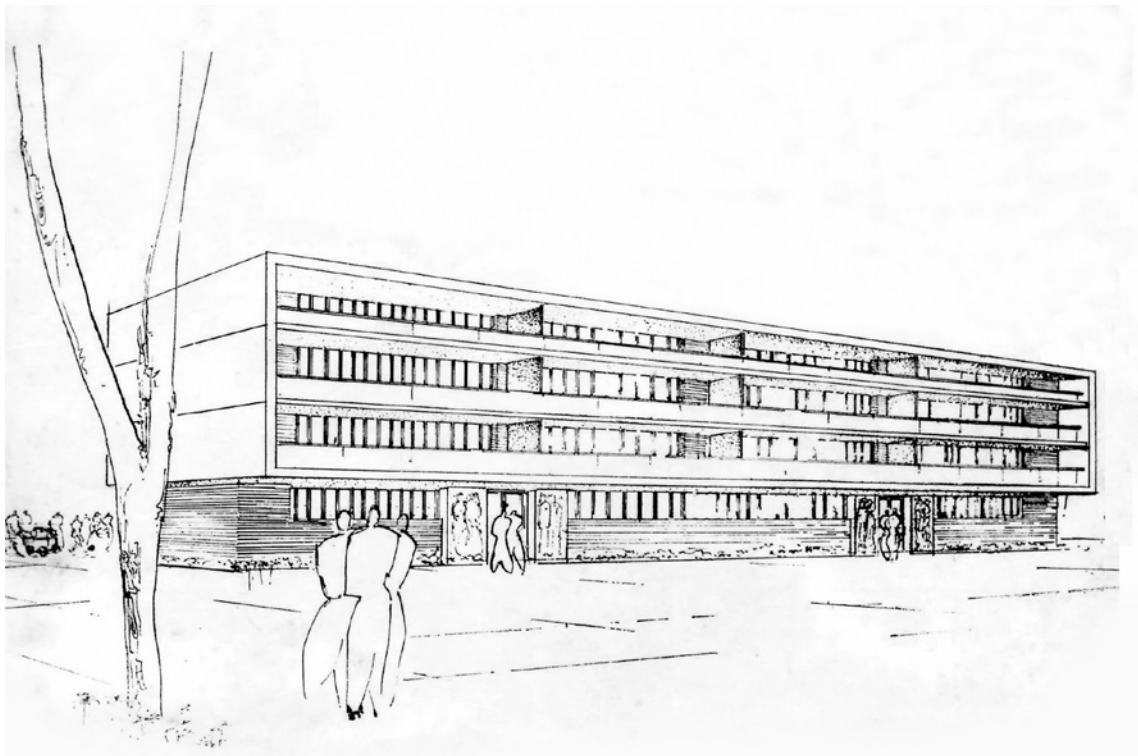
Asimismo, Molteni¹²³ sitúa su primer encuentro con esa misma arquitectura brasileña en la revista *La Arquitectura de Hoy*, hacia fines de la década del cuarenta: “Yo estaba en tercer año de la Facultad, creo que sería en 1949, y mi papá me regaló la colección de la revista *Aujourd’hui*, editada por Kraft en castellano”. Pero fue especialmente el número doble dedicado a Brasil —ese número al que Borthagaray (1997) también se refirió como revelador— el que lo deslumbró, especialmente, porque en sus páginas se desplegaban las obras de “Niemeyer y todo el grupo de jóvenes de aquella época”. Una vez más, la atención de Molteni a los detalles técnicos y a la aplicación de ciertos procedimientos se deja apreciar en su testimonio: “La primera obra que a mí me impactó, en la revista, fue la del Ministerio de Educación de Río. Tenía un frente acristalado y, del otro lado, estaban todos los parasoles, los pilotis de Le Corbusier, y el gran mural de [Portinari]”.

La referencia a la arquitectura brasileña de *Brazil Builds* tal como era difundida internacionalmente y especialmente por la revista *La Arquitectura de Hoy*, como ya mencionamos y analizamos detalladamente en el capítulo 1, fue central para los jóvenes estudiantes de arquitectura. Todos ellos relatan con énfasis de admiración el encuentro con el Ministerio de Educación y Salud de Río y con la arquitectura exhibida en esa revista en particular. Recordemos también que Bullrich (1963) les otorgaba un lugar central a esos mismos arquitectos brasileños en su diagnóstico de la situación de la arquitectura moderna en América Latina. Consideramos así que la impronta de esa arquitectura brasileña durante los años cuarenta en Argentina se debe tener presente a la hora de observar las representaciones sobre la arquitectura moderna y el profesional moderno como una imagen novedosa y atrayente frente a la arquitectura que predominaba en el ámbito de la transmisión académica.

Por otra parte, para finalizar, resulta oportuno recordar el papel de otras publicaciones locales, con menor alcance en su difusión, pero que pueden ilustrar aspectos de la vida estudiantil durante los años cuarenta. Por ejemplo, en el caso de Rosario, en la revista publicada por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas¹²⁴ durante los años cuarenta, aun cuando quedaba poco espacio para los arquitectos —estaba más orientada a la ingeniería—, circulaban todo tipo de referencias a la cultura moderna. En uno de los números, se publicó una serie de trabajos realizados por Benetti en sus primeros años de estudiante.

123 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

124 Nos referimos a la revista *CEFCM. Ingeniería Arquitectura*, órgano oficial del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad del Litoral, Dir. Alberto Manus.



Viviendas colectivas, César Benetti, dibujo de proyecto, 2° curso de Arquitectura, prof. Ángel Guido, Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas *CEFCM*, n.º 19, 1945.

Tal vez sea, precisamente, en estos trabajos donde puede observarse, de manera nítida, la temprana identificación moderna en Benetti. El n.º 19 de la revista al que ya hicimos referencia se publicó durante el tercer trimestre de 1945, Benetti participó allí con algunos dibujos de proyectos. En esa edición, la revista otorgaba un singular protagonismo a los temas de matemática, ingeniería y agrimensura, mientras que los vinculados con la arquitectura y el arte se encontraban relegados a las páginas finales. Distribuidos en cinco páginas, bajo el título de “Trabajos de la Escuela de Arquitectura”, aparecían los dibujos de Benetti, que conformaban una serie de proyectos de vivienda elaborados por él como alumno del segundo curso de Arquitectura dictado por el profesor Ángel Guido. Incluido a continuación de estos trabajos, podía leerse un artículo de Romero Brest titulado “Curso de introducción a las Artes”, en el que se desarrollaban temas de arte moderno.

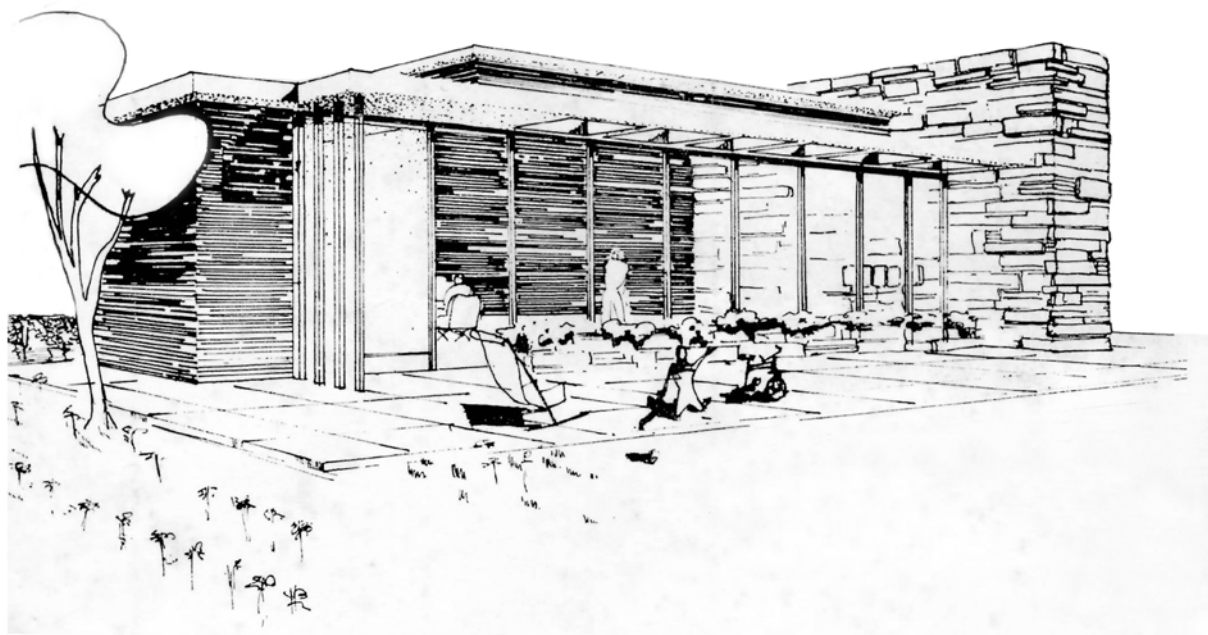
Es oportuno destacar que, al momento de la publicación de la revista, Benetti se encontraba en el inicio mismo de su formación. En este sentido, no podemos pasar por alto la convicción con la que son asumidos los planteos modernos que encontramos ya en esos proyectos, ni el modo en que estos se subrayan a partir de la manera despojada del dibujo y de los puntos de vista adoptados, que tratan, por ejemplo, de resaltar las formas prismáticas y los volúmenes. La revista atestigua, también, en cierto modo, el paso de Benetti por el Centro de Estudiantes de la Facultad.¹²⁵ Desde nuestra perspectiva, estos dibujos, realizados cuando era un joven estudiante de 21 años, sugieren que Benetti ya había adoptado ciertas concepciones formales de manera muy temprana. Al respecto, puede pensarse que su encuentro con Rébora y la colaboración en el concurso de la sede del Banco Provincial en Rosario en septiembre de 1945 constituyeron un impulso crucial.

Perfil de un profesional arquitecto moderno

César Benetti comenzó su práctica profesional antes de obtener el título oficial de arquitecto.¹²⁶ Aún como estudiante, contó con el apoyo de profesionales locales como Hilarión Hernández Larguía, cuyo estudio frecuentaba asiduamente, y Ángel Guido, quien había seleccionado los trabajos de Benetti para su publicación en la revista del Centro de Estudiantes, y con quien tenía un contacto frecuente. Benetti egresó de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1950 y, al poco tiempo, recibió sus primeros encargos profesionales de relevancia, a los que se enfrentó con una clara actitud propositiva; ya por entonces comenzaron a manifestarse los temas y la manera en que desarrollaría su práctica durante los años cincuenta y sesenta. Puesto que desarrolló la práctica profesional de manera liberal desde sus inicios, pronto se sintió impulsado a crear un estudio del que, en

125 Dentro de la lista de autoridades del Centro, se encuentra su nombre ubicado en tercer lugar, como secretario de extensión, luego del presidente, Alberto J. Maineri, y el secretario general, Aníbal Rodríguez Larrinaga.

126 Entre 1946 y 1950, siendo estudiante de arquitectura, proyectó la casa del Dr. Jorge Aletta de Sylvas construida en Fisherton, una zona suburbana de Rosario, y la casa de la familia Peirano, construida en los límites del del radio céntrico.



Vivienda individual, César Benetti, dibujo de proyecto, 2° curso de Arquitectura, prof. Ángel Guido. Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas *CEFCM*, n.º 19, 1945.

un comienzo, participaron Silvio Mariotti y Alfredo Molteni —con quienes compartía cierta idea de grupo al formar parte de la misma promoción de graduados o de promociones cercanas que se identificaban con la arquitectura moderna—. Mariotti era su amigo con quién había comenzado la carrera de arquitectura y había sido compañero de promoción, Molteni, graduado unos años más tarde, se sumaría poco después de recibirse.

Como observamos al ocuparnos de sus años de formación, la identificación como arquitecto moderno llevó a varios de estos jóvenes a defender su manera de concebir la arquitectura en relación con los comitentes y con el mercado local. En este sentido, rechazaban de plano cualquier arquitectura que no convalidara sus propios intereses. Este posicionamiento más radical los diferenciaba de otros profesionales que se inclinaban por una arquitectura más acorde con el gusto predominante entre los comitentes y el mercado —por ejemplo, algunas manifestaciones de un clasi-

cismo francés aligerado—. Sin embargo, ese discurso tajante en defensa de sus ideales parece haber sido más una pose, vinculada a la consigna de una *lucha contra la academia*, ya que no significó un impedimento real para concretar obras de arquitectura. Al respecto, es oportuno señalar que al estudio de Benetti no le faltaron interlocutores ni encargos y que tuvo una producción constante y considerable dentro de un mercado acotado a la ciudad de Rosario y algunas ciudades de la región. Ya desde los años cincuenta, contó con comitentes receptivos a sus planteos, como el caso destacado del doctor Isidoro Slullitel, coleccionista de arte moderno local.

En la imagen del profesional moderno que se desprende de las menciones de algunos de sus antiguos socios y colaboradores,¹²⁷ vemos un gran talento imaginativo con un ímpetu constante de llevar las ideas a la práctica. La figura de Benetti, según estas perspectivas, transmitía un apasionamiento que envolvía a los clientes y los llevaba a seguir sus convicciones con cierta fe. En este marco, la práctica profesional se presentaba como un laboratorio de ensayos: en cada encargo, se buscaba obtener una compleja articulación entre comitentes, arquitectos, artistas e ingenieros. La conjunción entre disciplina y práctica profesional liberal se percibe como un continuo marcado por el anhelo de que la arquitectura, mediante la visión y la acción del profesional, deje su marca en la sociedad. En esta dirección, el perfil de Benetti se destaca por presentar un ánimo transformador, guiado por la idea de originalidad sobre una base —variada y libre— de referencias y temas modernos, rasgos que es posible asociar a la imagen de los *maestros* y a la figura del *form giver*. Al mismo tiempo, puede observarse una representación acerca de la importancia de la técnica, tal como ya vimos, acorde a la registrada en el conjunto de actores estudiados, en tanto la arquitectura se piensa como parte de un proceso de modernización técnica de gran alcance, en sintonía y como medio y guía para ese desarrollo de la producción industrial.¹²⁸

Este accionar, movilizado por fuerzas imaginativas y utópicas, tiene ciertas similitudes pero tampoco llega completamente a coincidir con el perfil de *arquitecto como artista*, según Fernández (1996) y cuyo modelo sería Amancio Williams, o con los arquitectos *utópicos* propuestos por Liernur (2001), cuyo modelo sería el grupo Austral, principalmente Bonet, Ferrari

¹²⁷ Entrevistas personales realizadas por el autor: Molteni, 2012; Selva Moreno, 2012; Fernández Milani, 2013.

¹²⁸ Volveremos sobre este tema más adelante y en el capítulo 4. Asimismo, ver su presentación para el conjunto de actores en el capítulo 2, apartado Representaciones sobre la técnica.

Hardoy y Kurchan.¹²⁹ Lo que predomina en la concepción de estos modelos de práctica se asemeja a un *atelier* o laboratorio de vanguardia, en el que se subraya contar con autonomía por fuera del mercado profesional, y las definiciones disciplinares, teóricas y utópicas poseen un rango sistemático mayor y muestran, a la vez, cierta inflexibilidad. Por esto, si bien la práctica de Benetti se acerca a estas categorías, no alcanza a coincidir completamente con ellas al concebir el ejercicio profesional como medio para llevar adelante las transformaciones y ensayos propuestos por su arquitectura. A su vez, no podemos considerar a Benetti dentro de las grandes figuras de la arquitectura moderna en Argentina, aunque su perfil, como mencionamos, haya estado marcado por esa idea de profesional donde la originalidad sobre una práctica moderna eran el horizonte que se seguía. Por esto, esa singularidad anhelada, consideramos, debe pensarse en el *hacer de muchos* según Crispiani (2015) y su valoración de los *arquitectos medios* más que en la figura individual del gran arquitecto o la *arquitectura del genio* en palabras de Hitchcock (1947), tal como desarrollamos en la introducción de la tesis. Su perfil es elocuente de la trayectoria de los profesionales en un sentido amplio que buscaban desarrollar una práctica moderna acorde a las renovaciones propias de su tiempo. En esa medianía, sin embargo, y como esa práctica misma demanda, no quita que podamos detenernos a reconocer caminos y un modo singular de articular esa práctica por medio de temas, procedimientos y referencias variadas y libres. Al mismo tiempo, queda claro que su perfil se aleja completamente de una actitud *profesionalista* o *burocrática* en los términos planteados por Liernur (2001, 2004) o Hitchcock (1947), así como de la *arquitectura empresarial* descrita por Fernández (1996).

Al igual que en sus años de estudiante, durante las décadas del cincuenta y sesenta Benetti continuó participando activamente en concursos públicos,¹³⁰ una modalidad que, según Ballent (1983), se relaciona con la valoración de una actuación profesional liberal asociada a la autonomía sobre el proyecto. Esta puede contraponerse con otra de las características destacadas de la condición profesional durante este período: la del profesional dedicado a trabajar en las dependencias del Estado.¹³¹ El nuevo protagonismo de los concursos públicos encuentra a Benetti involucrado —entre 1958

129 Ver introducción, apartado Lecturas historiográficas sobre el profesional moderno en Argentina.

130 Ya mencionamos su segundo premio en el VII Congreso Panamericano de Arquitectos de la Habana en 1950 y la participación junto a Rébora en el concurso para la sede Rosario del Banco Provincia de Santa Fe en 1945.

131 Ver introducción, apartado Lecturas historiográficas sobre el profesional moderno en Argentina.



Casa Jaime Slullitel, década de 1950, César Benetti. Fotografía sin autor conocido, archivo Centro de Documentación Visual, FAPYD UNR. La casa fue demolida, estaba ubicada en San Juan entre Alem y Ayacucho.

y 1966—, en tanto miembro del Colegio de Jurados de la FASA (Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos), en concursos nacionales e internacionales, y en los del Centro de Arquitectos de Rosario. Cabe agregar que sostuvo, además, una constante participación en distintos concursos como profesional, aunque los resultados que lo favorecieron no se hayan expresado en la realización de obras concretas.¹³² Por ejemplo, en 1950, formó equipo junto a Silvio Mariotti, De La Torre Pastor y Negrete, para el concurso destinado a la Sede de La Asociación Cultural Inglesa de Rosario, donde obtuvieron el primer premio. Entre los concursos nacionales, sobresale la obtención, en 1959, del segundo premio para la construcción de la sede del Instituto de Previsión Social en Posadas, Misiones. El primer premio les fue otorgado a Raúl Rivarola y Mario Soto, cuyo proyecto, finalmente, comenzó a construirse en 1961.¹³³ Unos años más tarde, en 1963, Benetti participaría de otro evento significativo junto a Oscar Molinos, uno

132 Entre otros concursos en los que participó en este período se encuentran tipos de edificios como bancos, hospitales, clubes y asociaciones como el Jockey Club.

133 Sobre este proyecto ver revista *summa* n.º 8, 1967.

de los arquitectos de Buenos Aires que se desempeñó como jefe de un Taller Verticales de Arquitectura en la renovación de la Escuela de 1956, y a quien lo unían la amistad y una especial afinidad profesional. En esa ocasión, se ocuparon de los temas de planeamiento, como integrantes de un equipo de consultores, para el concurso internacional vinculado a la construcción del Complejo Siderúrgico de SOMISA en la ciudad de San Nicolás, que tuvo lugar entre 1963 y 1964, donde su trabajo formó parte de los proyectos finalistas.¹³⁴

El estudio liderado por Benetti comenzó a desarrollar con mayor intensidad su actividad profesional con los proyectos de la casa del doctor Isidoro Slullitel (1953), el sanatorio MAPACI (1953) y el edificio de oficinas LAGA (1954), obras que sobresalen dentro de su producción de los años cincuenta. Durante esa década, también son de interés las casas del doctor Jaime Slullitel y la del doctor Cliscagne, entre otras viviendas individuales y colectivas de pequeña escala.¹³⁵ Los comitentes que encargaron las obras mencionadas y el sanatorio MAPACI provenían, como puede apreciarse, del ámbito de la salud y de la medicina y se hallaban ligados al círculo social de la familia de Benetti —especialmente, en relación con su padre y hermanos—, una particularidad que se repitió en otros casos.¹³⁶

Isidoro Slullitel era un médico especializado en ortopedia y traumatología que desarrolló una actividad cultural destacada en relación al arte moderno de los años cincuenta en Rosario, del que era coleccionista. En tal sentido, hay que destacar sus publicaciones sobre el arte en Rosario¹³⁷ y

134 Nos referimos al concurso Internacional para el Complejo Siderúrgico de SOMISA en la ciudad de San Nicolás desarrollado entre 1963-1964, patrocinado por el CONADE y la Dirección de Fabricaciones Militares. Benetti participó en la Sección de Planeamiento junto con los arquitectos Juan Oscar Molinos y Luis Morea y el trabajo propuesto formó parte de la selección final del jurado. Esta participación se hizo dentro de un equipo de consultores denominado ATICA, vinculado con CINAM de Francia, dirigido por el Dr. C. Dieulefait y el Ing. Francisco Sainz Trápaga.

135 Durante la década del cincuenta y del sesenta encontramos destacado en su C.V. la realización de alrededor de cuarenta viviendas individuales y una serie de pequeños conjuntos habitacionales de hasta dos pisos de altura.

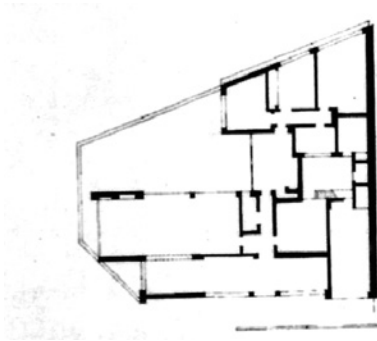
136 Podemos enumerar proyectos de casas que llevaban el nombre del comitente precedido de su distinción profesional como doctor. Durante la década del cincuenta sobresalen: Dr. Osvaldo Aletta de Sylvas, Dr. Cliscagne, Dr. Rubino, Dr. Mussi, Dr. Jaime Slullitel, Dr. Isidoro Slullitel; y durante la década del sesenta: Dr. Sileoni, Dra. Benetti, Dr. Finkelstein, Dr. Severino.

137 Podemos mencionar de su autoría: *Cronología del arte en Rosario*, publicado por la biblioteca Vigil en 1968, y *Crónicas, documentos y otros papeles* publicado en 1971.

el apoyo que brindaba, mediante sus vínculos con distintas galerías, a las muestras de artistas plásticos locales, en particular pintores. A la hora de construir su casa cercana a las barrancas del río Paraná, Slullitel contactó especialmente al estudio de Benetti. En el proyecto, construido en 1953, podemos distinguir los rasgos característicos de una arquitectura moderna que buscaba diferenciarse del modernismo de los treinta: en esta obra, reconocemos dichas búsquedas en las extendidas transparencias, el uso del color y de los revestimientos tipo Fulget, así como en la colaboración con los pintores Leónidas Gambartes y Froilán Ludueña, quienes realizaron sendos murales cerámicos en la vivienda.

Para el proyecto del sanatorio MAPACI (1953), Benetti fue convocado por el doctor Jorge Aletta de Sylvas, cuya casa había proyectado incluso antes de recibirse de arquitecto. En este caso, el encargo adquirió mayor complejidad y escala. Las decisiones formales aplicadas en el sanatorio MAPACI ilustran con elocuencia las problemáticas que definen la práctica de Benetti. El sanatorio se resolvió utilizando una de las tipologías más canónicas que elaboró la arquitectura moderna, un decidido esquema en placa —tal vez, uno de los primeros de la ciudad—. Esta placa se ubicaba recedida de la actual calle Sarmiento y al fondo de un lote de grandes dimensiones en una manzana consolidada de la zona céntrica. La voluntad de transformación del entorno construido es elocuente de una arquitectura capaz de imprimir un cambio radical a la ciudad. En el joven arquitecto de 29 años, ya es evidente y firme una identidad moderna desplegada en la práctica. Además del esquema tipológico y de su colocación en la planta urbana, también se destaca por su diseño estructural, con losas casetonadas sin vigas, diseñadas por el ingeniero Distéfano,¹³⁸ quien fue especialmente convocado para la ocasión. Al igual que en la casa Slullitel, nos encontramos con la realización de un extenso mural cerámico, esta vez a

138 José Nestor Distéfano (1931-1975), una vez graduado como Ingeniero Civil en la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral, se desempeñó, entre 1953 y 1956, como ingeniero dedicado a estructuras en el estudio de arquitectura de Hernández Larguía y como docente en la Escuela de Arquitectura de Rosario. Posteriormente se destacó como investigador en estructuras de hormigón armado y docente en distintos centros internacionales de investigación y enseñanza radicados en Italia y Estados Unidos, entre otros. Como veremos más adelante en este capítulo y posteriormente en el capítulo 4, podemos registrar un vínculo cercano a Benetti, tanto por la participación en algunos de sus proyectos de arquitectura como en su colaboración con el equipo de proyecto de la Ciudad Universitaria de Rosario en la segunda mitad de la década del sesenta en Rosario, cuando Benetti era decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas. Ver “University of California: In Memoriam. José Nestor Distéfano, Architecture; Civil Engineering: Berkeley”. Disponible en http://texts.cdlib.org/view?docId=hb1199n68c&chunk.id=div00029&brand=calisphere&doc.view=entire_text



Casa Isidoro Slullitel (1953), César Benetti; y mural cerámico realizado para la casa, Leónidas Gambartes (6 x 2 m aprox.). Plano, fotografías de la casa y el mural sin autor conocidos. Reproducidos en Sendra, *Isidoro Slullitel. Entre la tradición y la vanguardia*, Rosario, UNR editora, 2008. La casa fue demolida, estaba ubicada en Alem y San Luis.

cargo del artista Carlos Uriarte, convocado para desarrollarlo en el hall de ingreso de la planta baja del sanatorio. El mural se concretó exitosamente y, después de muchos años de permanecer en el edificio sin mantenimiento, fue reubicado para su conservación.¹³⁹

En 1954, al momento de proyectar el edificio de oficinas LAGA, ubicado sobre Avenida Alberdi, Benetti aún continuaba dirigiendo el estudio, pero ya no contaba con sus socios Mariotti y Molteni, quienes habían comenzado a trabajar por su cuenta en otros encargos significativos de esos años en la ciudad —por ejemplo, el edificio de la aseguradora La Segunda, de 1955—.

139 Fue reubicado en el auditorio de uno de los edificios más emblemáticos de las políticas de salud en la ciudad de Rosario, el nuevo edificio del hospital de emergencias HECA, proyectado por Mario Corea y finalizado en el año 2006.



Mural cerámico sanatorio MAPACI (1953),
Carlos Uriarte (fragmento). Fotografía sin
autor conocido, reproducida en diario *La
Capital*, 19 de septiembre de 2008.

Ya a solas, la actitud propositiva de Benetti no hizo sino acentuarse en el proyecto del edificio de oficinas LAGA. Allí, una vez terminada la obra, instaló su estudio, que ocupaba el último piso completo —con su particular planta circular—. En el LAGA, los rasgos de la modernidad a los que ya nos referimos en el caso de la placa del sanatorio MAPACI se vieron enfatizados por la acentuada objetualidad y el uso del hormigón armado en un sentido escultural. En esta obra, se aplica también la idea de una base o plataforma, sobre la que se posa una forma libre como suspendida, y, principalmente, se busca remarcar la descomposición del edificio en cuerpos autónomos articulados al modo de una composición abstracta. La singularidad de la concepción de la planta se destaca aun más al ser puesta a prueba dentro del loteo urbano. Algunas de las soluciones adoptadas en este caso permiten señalar una serie de referencias e ideas que, por entonces, no era común hallar trabajadas en Argentina.

Si bien para profundizar la práctica arquitectónica en un sentido moderno de Benetti el presente capítulo debe leerse junto con el próximo —y último de la tesis— en el cual nos centramos en los temas de arquitectura y en



Oficinas LAGA (1954), César Benetti. Fotografía sin autor conocido, reproducida en foto postal, sin fecha, archivo privado César Benetti. Ubicadas en Av. Alberdi y José Ingenieros.

un análisis más detallado de las obras, aquí nos interesa recuperar algunos aspectos ya mencionados sobre el perfil profesional de Benetti: en especial, la marca que significó la arquitectura brasileña, a la cual, como vimos, le otorgó un lugar central en su formación. Esa arquitectura se puede sintetizar en el número especial dedicado a Brasil de *La Arquitectura de Hoy* —amplificación, a su vez, de la exhibición *Brazil Builds*—. En este sentido, vemos funcionar, nuevamente, la referencia al *form giver* en una versión *revivificada*. En el capítulo uno, presentamos el análisis de ese número tan especial, precisamente, debido a que se nos hizo clara su importancia en las representaciones sobre la arquitectura moderna relevadas en el conjunto de actores, a pesar de ser una referencia que, en general, no ha sido sopesada en relación con estos temas. En el caso de Benetti, creemos que el alcance de esta referencia tuvo ecos en su perfil y su práctica, como lo muestran los temas del edificio LAGA y otras obras. Nos referimos, en particular, al valor acentuado que adquiere la objetualidad y al énfasis en las líneas circulares y en los volúmenes nítidos —aquí, un cilindro de vidrio— que contrastan con un volumen opaco. Al mismo tiempo, la planta se descompone en pro de resaltar cualidades esculturales e inscribir un gesto memorable

en la percepción de una parte de la ciudad. Si bien este punto es el más destacado en cuanto a una propuesta plástica y tipológica, también es clara la referencia a la tipología de la placa y a los parasoles en el sanatorio MAPACI en clara sintonía con el paradigma que significó en este sentido, y que tanto Benetti como Molteni destacaron, la placa y los parasoles del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936-1943). Claro que tampoco podemos pasar por alto la voluntad de incorporar murales cerámicos en las obras de arquitectura encargados a artistas plásticos que eran convocados para formar parte de la resolución formal de los edificios.

Un caso conocido y ejemplar de la arquitectura moderna de comienzos de los años cincuenta, al que podemos hacer referencia por su sintonía con los temas y características de los primeros proyectos de Benetti, principalmente el sanatorio MAPACI (1953) y las oficinas LAGA (1954), es el edificio para las oficinas de la Cámara Argentina de la Construcción. El proyecto realizado por un equipo integrado por Clorindo Testa, Augusto Gaido, Francisco Rossi y Boris Dabinovic, fue resultado de un concurso y se construyó en 1951 en Buenos Aires. En esta obra reconocemos cierto posicionamiento a favor de una racionalidad estructural y técnica, con el predominio de grandes transparencias contenidas en un marco prismático resaltado por el uso del revestimiento. La fachada vidriada alude a un *curtain wall* pero en una concepción de doble piel con cerramientos tipo *brise soleil* resueltos mediante celosías móviles de madera. En la terraza, sobresalen formas esculturales que contrastan con el prisma del edificio y en la planta baja unas esbeltas columnas cilíndricas revestidas en mármol se destacan libres como atrio previo al ingreso. Como ya mencionamos, estas características siguen al pie de la letra los temas del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro. En esta dirección, en el sanatorio MAPACI proyectado por Benetti en Rosario encontramos grandes transparencias que rellenan el esqueleto estructural, concebido según una racionalidad estructural de losas sin vigas y columnas exteriores, y una segunda piel de parasoles verticales de aluminio. A su vez, en las oficinas LAGA encontramos un esquema estructural que se aleja de la grilla o de la idea de pórtico ordenado a partir de un módulo para proponer un orden circular y unitario repetible solo en altura. La estructura de hormigón resultante se rellena con una doble piel de transparencias entre losas y celosías de madera. Si bien encontramos características comunes con la Cámara Argentina de la Construcción alineadas a su vez con la arquitectura carioca, el LAGA explota de un modo más notorio la contundencia escultural y la descomposición de la planta, desarticulando el programa por fuera del típico contenedor prismático, rasgos que acentúan y son más elocuentes a la hora de pensar en el influjo de la atracción brasileña.

Con el cambio de década, a partir de los años sesenta, podemos distinguir algunas variaciones en la producción y conformación del estudio. Tras alejarse de sus compañeros de promoción, Benetti convocó a formar parte del estudio a jóvenes profesionales locales que se formaron en la Escuela de Arquitectura de Rosario a inicios de los sesenta, y que luego se integraron a su plantel docente. En aquellos años, Benetti era jefe de uno de los talleres verticales de la Escuela de Arquitectura y muchos jóvenes se acercaron allí atraídos por la experiencia de formación que representaba. Algunos de ellos, luego del cursado o siendo alumnos avanzados, continuaron como docentes en el taller. Se destacan en este sentido, el paso de Jorge Scrimaglio o Augusto Pantarotto,¹⁴⁰ ambos alumnos y, posteriormente, docentes en el taller liderado por Benetti. En estos nuevos vínculos, sobresale una clara diferencia intergeneracional, que los distingue del vínculo que había establecido con sus compañeros de promoción al iniciar su estudio profesional. Asimismo, cabe señalar, como veremos en el próximo apartado, que los talleres verticales fueron una de las experiencias pedagógicas más destacadas que introdujo la reforma de la Escuela de 1956. Algunos testimonios acerca de las polémicas y debates que se generaron entre los distintos talleres, debido a sus diferentes perfiles, señalan al Taller Benetti como *formalista*.¹⁴¹ Esta cuestión se puede relacionar, desde nuestra perspectiva, con la importancia asignada por Benetti —guiado por nociones como la de idea, dentro de un marco de relaciones asociado a los *maestros* y en dirección a una figura como la del *form giver*— a las exploraciones espaciales y formales con las que apuntaba a lograr que sus estudiantes hicieran una experiencia original asociada con cierta experimentación formal.

Entre los jóvenes profesionales que se sumaron en los sesenta al estudio de Benetti, se encontraban Raúl Fernández Milani, Jorge Rosado, Oscar Vallejos y Selva Moreno, quienes participaron de muchas de las obras destacadas de este período, como el complejo mixto de comercio y vivienda para la empresa francesa Hierromat encargado en 1964. Algunas de esas obras pueden observarse en la publicación del número 28 de la revista

140 Como explica Pastorino (2017) Scrimaglio fue “alumno y profesor” junto a Pantarotto “como compañero” (p. 43-44) en el taller liderado por Benetti. Mientras cursaba los últimos años Scrimaglio era docente de un grupo de estudiantes de los primeros años en el mismo taller.

141 Ver “Crónica” realizada por Aníbal Moliné en la revista *A&P. Revista de Arquitectura y planeamiento* n.º 3-4 de 1964. Lo mismo puede verse en la evocación de sus años de estudiante realizada por Cané (2011) y una misma visión encontramos en Fernández Milani, un excolaborador en su estudio, y Carli, un exalumno; según entrevistas personales realizadas por el autor en 2013 y 2012, respectivamente.

summa, de agosto de 1970, dedicado especialmente a la ciudad de Rosario. El espacio dedicado al estudio de Benetti entre las primeras páginas de dicha publicación —que busca, como explica Moliné en la introducción, incluir una gran cantidad de trabajos— da cuenta de su relevancia en la producción de la ciudad. Ya a partir de la década del sesenta, se puede relevar en su obra una serie de variaciones materiales y algunos giros formales, sin que ello implique el abandono de los principios tácitos de la concepción profesional que había sostenido desde sus inicios. Estos cambios están marcados por una mayor sensibilidad hacia ciertos materiales, o bien por la incorporación de nuevas texturas y acabados. Por ejemplo, mientras en los años cincuenta, en el sanatorio MAPACI, la estructura de hormigón llevaba revoque y las superficies vidriadas estaban cubiertas con parasoles de aluminio, en los años sesenta, en el complejo Hierromat, la estructura de hormigón tenía un acabado visto y los parasoles eran de madera. Así, en algunas obras de los años cincuenta, encontramos revestimientos tipo Fulget o la utilización de piezas cerámicas o de mármol, en los sesenta, predominan el hormigón o los ladrillos vistos. Lo mismo ocurre con variaciones formales como la incorporación de cubiertas alternativas a la cubierta plana: por ejemplo, las cubiertas únicas de pendiente prolongada, las unidades espaciales definidas por cubiertas de pirámides truncadas o las cubiertas en forma de “V” o “mariposa”.

Como puede apreciarse a partir de las obras producidas durante los años cincuenta y sesenta, sin perder de vista los cambios de registros mencionados, el ímpetu del joven profesional interesado por asumir la experimentación y expandir las fronteras creativas en el marco de la práctica profesional no se ha perdido. Es constante el interés por la estructura de hormigón como medio técnico y expresivo, que sin el acercamiento temprano a ingenieros abocados a la investigación estructural del hormigón armado —como Distéfano, Bollero, y luego, Bollero Lema—, posiblemente no hubiese alcanzado la particular modulación que adquirió a lo largo de toda su obra. De este modo, las colaboraciones disciplinares fueron una marca central en su forma de concebir la arquitectura. Esa interdisciplina, sin embargo, no era vista como parte de una instancia previa al proceso de diseño, sino que se integraba desde un principio y se sostenía durante todo el desarrollo de la obra. La arquitectura era concebida como una integración entre los saberes del arquitecto, del ingeniero y del artista plástico. Es decir, no se trataba de una mera complementación entre ellos, sino de un intercambio que se realizaba sobre la base de intereses comunes en cuanto a lo que hace de una obra de arquitectura una obra moderna.

En estas dos décadas, como mencionamos, desde la tipología de la placa en el MAPACI (1953), la forma escultural de LAGA (1954) o las torres de Hierromat (1964), puede decirse que sus obras estuvieron en sintonía con un papel de ruptura con el tejido de la ciudad de Rosario. Con todo, la calidad constructiva del producto final, por diversos factores, no siempre estuvo acorde con las expectativas. Una variable que nos interesa registrar tiene que ver con la cuestión de la disponibilidad de ciertos avances técnicos: no hay que olvidar que, aunque existía la conciencia de los desfases entre las imágenes buscadas y las disponibilidades técnicas, —como vimos en el caso del *curtain wall*— había una convicción de que el progreso en este tipo de recursos podría llegar por la vía de la experimentación y de la prueba en obras concretas. Sobre este tema volveremos en el próximo capítulo dedicado a las obras construidas de Benetti en Rosario, especialmente en el caso de las oficinas LAGA. Se trata de una cuestión que ya vimos en el capítulo 2, en relación con Borthagaray (1964) y Bullrich (1963), acerca del ímpetu de un impulso moderno arrojado hacia el progreso técnico y la necesidad de participar de ese progreso comprometiéndolo a través de las obras llevadas a cabo, con lo que el arquitecto se convierte en un actor central de ese impulso. Así, se es consciente de un *atraso* en las posibilidades técnicas, pero, lejos de subsumirse a ese atraso, la arquitectura debe mostrar el camino que se impone a la técnica o los aspectos a los que urgentemente tendría que responder.

Los resultados y resonancias de estas obras, si nos basamos en las publicaciones y la historiografía de la arquitectura moderna, tuvieron un alcance que, escasamente sobrepasó la cultura arquitectónica local de Rosario en aquella época. Sin embargo, encontramos un uso novedoso de referencias modernas. Asimismo, el estudio de este período en Benetti permite describir un funcionamiento local del profesional, que remite a cierta cultura arquitectónica vinculada a su propio entorno y que utiliza referencias modernas que no se asocian de manera directa con Buenos Aires, ni con las del grupo que participó en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario. En Benetti, no encontramos un modelo definido, tampoco la formación o la experiencia obtenidas a través de un contacto directo, como en el caso de los colaboradores argentinos de Le Corbusier. No obstante, su identificación como arquitecto moderno lo llevó a estar, por otros caminos —los viajes y el consumo de publicaciones especializadas—, en sintonía con un debate central en aquellos tiempos, como el de Brasil. Aunque este manejo de las referencias pueda parecer superficial o no esté asociado a la formación directa con alguno de los grandes *maestros* modernos, vemos una libre apropiación del vocabulario moderno que no cae en un uso acrítico. Al mismo tiempo, Benetti tiene en cuenta a maestros locales, como Rébora, y establece una cierta continuidad con maestros anterior-

res, como Hilarión Hernández Larguía o De Lorenzi. En este sentido, en su vocabulario formal, resulta evidente la gravitación de referencias a los *maestros* (Le Corbusier, Wright, Mies, Aalto, Neutra) dentro de los que podemos ubicar, también, a los jóvenes arquitectos brasileños destacados en la exhibición *Brazil Builds*. La asimilación se lleva a cabo de forma abierta, no al modo de la cita o de la mimesis, sino de un vocabulario familiar en base al cual se siguen las premisas del *form giver*; asimismo, se mantiene como constante la indagación formal, espacial y técnica en edificios que dejan su marca en la ciudad. Es por ello que estas premisas no resultan en rasgos exteriores o simples envoltorios, por el contrario, la concepción operante responde al dominio de ciertas leyes internas propias de la obra que se ponen de manifiesto a la hora de formalizar los espacios. Así, la obra adquiere cierto grado de autonomía sistemática y en ella se integran soluciones técnicas y formales, cuyo resultado acuerda con las premisas modernas; se trata de cuestiones que veremos desarrolladas específicamente en el próximo capítulo.

Escuela, Facultad, Universidad: 1955-1970

Tras algunos años de la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario, iniciada en 1956, el grupo de arquitectos porteños que la había ideado comenzó su paulatina retirada. Los arquitectos locales que también habían participado en esa renovación se vieron en la situación de garantizar la continuidad de las reformas. Así, Benetti, ya sin Hilarión Hernández Larguía, formalizó por concurso de antecedentes y oposición, en 1959, el cargo de jefe de uno de los talleres verticales. Los jurados de aquel concurso fueron Clorindo Testa, Gómez Gavazzo y Odilia Suárez.¹⁴² De esta manera, dio inicio una experiencia que se extendió hasta entrados los años sesenta: en ese transcurso, la forma del taller vertical fue adquiriendo particularidades y marcando fuertes contrastes con relación a las posiciones disciplinarias e ideológicas que habían regido en la etapa anterior, pero también respecto de los liderazgos y propuestas de los otros talleres.

¹⁴² Así se encuentra consignado en el Currículum Vitae de César Benetti. Cicutti (1998) hace referencia a ese concurso como un momento de “reestructuración” de las jefaturas de los talleres verticales.

Benito y Chiarito (2003) explican los rasgos que definieron la concepción de los talleres verticales: remarcan que se trató de uno de los principales objetivos pedagógicos propuestos por el delegado organizador Ferrari Hardoy y su grupo de trabajo. La designación por contrato de un jefe de taller acentuaba la verticalidad, ya que su presencia era ofrecida como una garantía ideológica: una vez establecida dicha garantía, los profesores titulares, adjuntos y auxiliares que se sumaban lo hacían como adherentes a esa línea. De este modo, se brindaba un marco de formación en el que se veían incluidos los mismos profesores. Un espíritu semejante mostraba la interacción entre alumnos pertenecientes a distintos niveles. Las autoras mencionan, igualmente, que, en tal contexto, lo que se buscaba era preservar la coordinación horizontal y la integración de las materias como Arquitectura, Planificación, Visión y Estructuras. El modelo estaba basado en la misma fuerte cohesión de grupo que había liderado la reforma del Plan de Estudios, en consecuencia, más allá de la disgregación del plantel docente original, el esquema pedagógico se mantuvo, aunque comenzó a registrar rasgos más personalistas que atenuaron la potencia de esas ideas primeras de integración.¹⁴³

Juan Carlos Cané era un joven estudiante cuando ingresó al taller liderado por Benetti. En este arquitecto egresado en 1966, la arquitectura vivida como una *actividad creadora* aparece tempranamente unida de manera indisociable a los años en que cursó el Taller Benetti. Recuerda que el segundo proyecto de ese primer año del taller consistía en el diseño de una casa de fin de semana en terrenos ubicados sobre las barrancas del río Paraná. Cané (2011) comenta cómo fue que concibió aquel proyecto de estudiante y, una vez más, destaca la intervención de Benetti: “En ese momento, bosquejé una planta con cilindros aunados por distintas funciones en el proyecto básico, con cubiertas circulares planas a distintos niveles según su actividad interior, planteo apoyado y alentado por el maestro, como lo llamábamos todos, Benetti Aprosio” (p. 14). Resulta interesante observar cómo, en la manera de abordar el proyecto, el primer apoyo, el punto de partida, está dado por una idea formal que sirve como fundamento. Por otra parte, no parece menor que la referencia a los círculos y cilindros estuviera en sintonía con el edificio LAGA (1954) de Benetti, concluido a fines de la década del cincuenta.

En el expediente del curso lectivo de 1961 (folios 35 y 36) de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento, se encuentra el programa del Taller Benetti para ese año, en el cual resaltan aspectos similares a los del testimonio

143 Ver “Crónica” realizada por Aníbal Moliné en la revista *A&P. Revista de Arquitectura y planeamiento* n.º 3-4 de 1964.



Maqueta de proyecto, Juan Cané, estudiante
Taller Vertical Benetti, 1961. Reproducidas
en Cané, *Vivir como Arquitecto*, Córdoba,
Gabriel Maujo editores, 2011.

anterior. Por ejemplo, en el curso de segundo año se propone como primer tema una “Terraza Mirador sobre la barranca del río Paraná”. Se aclara que el desarrollo del proyecto es “en forma individual”. A continuación, se detalla una serie de procedimientos que se deben considerar como guía del proceso de proyecto. Asimismo, se enumeran las etapas principales: “análisis del sitio, relevamientos, proyecto”. Luego se aclaran algunas maneras de proceder a tener en cuenta: “Desarrollo de la idea a través de una maqueta experimental / representación posterior en plantas, cortes, fachadas y perspectivas / maqueta final”. Como último recado, se agrega la “Realización de un detalle escala 1:1 con el material especificado para la construcción”. En este primer ejercicio y tema, podemos leer cierta acen-
tuación de pautas dentro de las cuales desarrollar la actividad proyectual. En un principio, se destaca la importancia del trabajo individual, sumado al valor que se le adjudica al desarrollo de una idea formal, que se puede entender como una idea con cierto grado de originalidad. Al mismo tiempo, esa idea también se lee como un momento abierto a la experimentación, y debe ir acompañada con la realización de una “maqueta experimental”. Una maqueta de este tipo, como es sabido, prioriza y trae a una escala manejable e inmediata, principalmente, la forma y el espacio. En última instancia, se agrega el desarrollo de un detalle constructivo. Esto pone en segundo plano la resolución técnica, pero no deja de confrontar al alumno con esta problemática.

El segundo tema se refiere al “Análisis de una obra de un maestro de la arquitectura, realizado a través de una maqueta escala 1:50”. En este caso,

el trabajo es en equipo; los maestros a los que se apela son “Le Corbusier, Mies, Gropius, Wright”, presentados como si ellos fueran una definición de la arquitectura en sí mismos. Conocer sus obras por medio de la ejecución de maquetas permite a los estudiantes acercarse a la práctica del proyecto a través de un elemento que resalta las cualidades formales y espaciales. Como se ha venido mostrando, la figura del *form giver* mantiene su peso en Benetti bien entrados los sesenta. El tercer tema es el “proyecto de una casa taller para cuatro arquitectos jóvenes” en una zona de quintas cercana a Rosario, es decir, suburbana. Este trabajo de proyecto es también individual. Tanto el mirador en la barranca como esta casa taller se encuentran en entornos que son propicios para potenciar la objetualidad de los proyectos, así como sus cualidades plásticas, ya que exigen de lidiar con las limitaciones que implican las medianeras y el loteo de la ciudad.

En el programa del expediente de los cursos lectivos de 1963 (folio 60), resuenan algunas ideas características del perfil profesional de Benetti:

el concepto que en el taller se tiene de la CALIDAD en una obra de arquitectura presupone como VALOR FUNDAMENTAL, la aparición de una IDEA GENERADORA del proyecto, que importe darle al mismo una UNIDAD CONCEPTUAL Y PLÁSTICA y lograr a través de la misma que las demás componentes necesarias para desarrollarla estén subordinadas y utilizadas para lograr ese fin. El desarrollo de esta IDEA nos permite ponderar el grado de oficio por una parte y de proyección en sus aptitudes, actitudes y conceptos científicos, técnicos y plásticos. Todo ello reunido y complementado con la apreciación de la evolución de la personalidad del alumno, que tiene que ir madurando paulatinamente una formación ética, cultural, moral y técnica, que le permita una vez arquitecto, desenvolverse en el medio con un nivel de calidad que se presupone y se espera de quien ha podido lograr una educación superior.

Otro punto interesante aportado por Cané (2011) se vincula con el dictado de la materia Visión, a cargo, entre otros, de Méndez Mosquera; al respecto, explica uno de los ejercicios implementados:

los profesores de Visión I, Arquitectos Méndez Mosquera, Le Pera, entre otros llegados de Buenos Aires, con nuevas ideas en cuanto a formulaciones integrativas entre materias, aconsejaban estudiar a los maestros, quienes dominaban el panorama mundial en esos momentos, que contribuían al Movimiento Moderno e Internacional de la Arquitectura: estaban consi-

derando a personalidades sobresalientes como Le Corbusier, Alvar Aalto, Walter Gropius o Frank Lloyd Wright. Debimos elegir una entre las obras de alguno de ellos, estudiarla en profundidad, realizando a posteriori la crítica correspondiente derivada de las conclusiones arribadas (p. 15).

Nuevamente, es destacable la perspectiva que se ve implicada en este tipo de propuestas en relación con las consignas modernas. La referencia a los *maestros* ofrecía el acceso a nuevas definiciones sobre la arquitectura y permite observar cómo se inscribía en el espacio académico una idea de formación asociada a lo moderno y que, entre los profesores de la Escuela, había empezado y se relacionaba con un recorrido por fuera de la universidad y la formación oficial en las escuelas de Buenos Aires o Rosario.

Los cambios que se produjeron en la vida universitaria de Rosario y, particularmente, en la Escuela de Arquitectura estuvieron marcados por los acontecimientos políticos y sociales que conmovían al país. La década del cincuenta, como hemos expuesto en los distintos capítulos, “había formulado un relato heroico por el cual el retrógrado academicismo de los años peronistas había sido finalmente derribado por la democrática arquitectura moderna” (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2002, p. 39). Luego de esta institucionalización y triunfo de la arquitectura moderna, que coincide con lo que muchos autores mencionan como *la edad de oro de la universidad argentina*, la nueva etapa que comienza en 1966 tendrá rasgos muy distintos. Los años sesenta y los primeros setenta “llevaron al extremo la articulación arquitectura-política, al punto que, en 1973, cuando la izquierda se creía al borde de una revolución inminente a escala continental, hablar de cuestiones específicas de arquitectura parecía fuera de tiempo y lugar (Schmidt, Silvestri, Rojas y 2002, p. 39).

En 1967, bajo el gobierno de facto de Onganía, luego de la renuncia del rector Manuel de Juano y la asunción del nuevo rector, el doctor José Luis Cantini, Benetti —quien ya había sido nombrado en 1966—¹⁴⁴ fue nuevamente confirmado como decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico Química y Naturales Aplicadas a la Industria de la Universidad

144 Benetti contaba con antecedentes previos de participación político-partidaria e institucional, había sido vicepresidente del Concejo Deliberante de la ciudad en 1960, en 1965 formó parte del Movimiento de Integración y Desarrollo (MID), una línea desprendida del radicalismo durante la inestable situación política que devino del golpe militar de 1962. Ambas experiencias estuvieron alineadas con el desarrollismo de Frondizi en el orden nacional y con la figura de Carballo en la ciudad de Rosario.

Nacional del Litoral.¹⁴⁵ Ante las intervenciones universitarias y el autoritarismo del régimen, se había producido la renuncia de numerosos profesores, y Rosario no fue una excepción. En tal sentido, el perfil que tomó su decanato parece haber sido el de ocupar un lugar que pudiera lograr algunos puntos de conciliación dentro del funcionamiento académico, algo que se demostró ser imposible, especialmente debido al choque inevitable entre las fuerzas represivas y los jóvenes que rechazaban el gobierno de facto.¹⁴⁶ La polarización y el enfrentamiento entre estudiantes y profesores con las autoridades luego del golpe y las intervenciones de Onganía fueron acentuándose, hasta finalmente socavar la compleja situación del decanato de Benetti. En esta instancia, se produjeron episodios que tuvieron un impacto definitorio en la renuncia de Onganía: el Cordobazo en 1968 y el secuestro y muerte de Aramburu en 1970. En Rosario, por su parte, el movimiento estudiantil estuvo movilizado y se expresó en sucesivas manifestaciones públicas que se conocieron como el Rosariazo; en medio de estos acontecimientos, Benetti se encontró en el foco directo de las protestas, dada la autoridad de su cargo, y así fue que en diciembre de 1970 presentó su renuncia.¹⁴⁷

A partir de la posición que ocupaba Benetti en el cargo de decano de Ciencias Matemáticas, podemos ver su relación con experiencias significativas, tanto de ingenieros como de otros arquitectos, que confluyeron en el espacio institucional de la universidad. Flavio Bella fue designado

145 El cargo de decano se puso a “disposición del Poder Ejecutivo” por el rector Cantini por medio de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación. Sobre este nombramiento ver “Renovación de Autoridades, Universidad Nacional del Litoral, 1967, División de prensa y publicaciones”, en University of Florida, South American Collections, disponible en <https://ufdc.ufl.edu/uf00023459/00001>

146 Puede ilustrar esta situación la referencia que agrega difilm Argentina al registro filmico sobre una asamblea estudiantil en la Facultad de Ciencias Matemáticas registrado el 21/03/1969: “El decano de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura, arquitecto César Benetti Aprosio, aclaró en reunión de prensa detalles de los incidentes que se registraron durante una asamblea de estudiantes en la que resultó herido un oficial de policía y detenido un estudiante. Explicó el decano que la asamblea estudiantil se desarrolló sin autorización de las autoridades de la facultad. Afirmó que el oficial Jorge López que se hallaba controlando la reunión fue descubierto y perseguido por los estudiantes y encerrado en un aula, donde desenfundó una pistola y efectuó varios disparos. Declaró, además, que al observar la actitud descontrolada del policía le exigió que le entregara el arma. Aclaró que formuló la correspondiente denuncia policial y aseguró que el oficial López se encuentra detenido y sometido a proceso por abuso de autoridad.” Ver “Destrozos en la Universidad Nacional del Litoral 1969”, disponible en: http://www.difilmargentina.com/detalle_film_archivo.php?id=20101&page=1&return=search

147 Para ampliar sobre el período 1956-1970 en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario ver Rolla y Lapissonde (2015); Adagio, Pampinella y Rigotti (2003); Cicutti (1998); Bragagnolo (1994).

por Benetti como director de la Escuela de Arquitectura al poco tiempo de asumir su decanato. Unos años antes, entre otras obras destacadas de su estudio profesional, Bella había tenido a su cargo el proyecto de la planta pasteurizadora de la Cooperativa COTAR, que se llevó a cabo durante la intendencia de Carballo quien seguía la línea política del desarrollismo impulsada por Frondizi y a la que podemos también vincular a Benetti por su adscripción, alrededor de 1965, al Movimiento de Integración y Desarrollo (MID). Otro arquitecto que continuó como jefe de un taller vertical después de la retirada del grupo de Buenos Aires fue Molteni, quien, a su vez, fue convocado por Benetti en 1967 para dirigir el equipo de proyecto de la Ciudad Universitaria de Rosario. En ese marco se construyeron el edificio para el Instituto de Mecánica Aplicada y Estructura (IMAE), en cuyo diseño estructural participó el ingeniero Distéfano, al que ya mencionamos, y el edificio para alojar el Reactor Nuclear Siemens SUR 100, donado por la República Federal de Alemania, y cuyo destino final en Rosario fue gestionado a través de Mario Báncora y el decanato de Benetti. También, como decano, dio continuidad hasta 1968 a la publicación de la revista *A&P. Arquitectura y Planeamiento*. La asignación de los recursos para la revista, como explica Bella,¹⁴⁸ director de la Escuela durante esos años, tenía que ser aceptada por el decano de la Facultad.¹⁴⁹

Hacia el último momento del decanato de Benetti, en la Escuela de Arquitectura, un grupo de estudiantes y profesores, como Mario Corea y Pablo Benetti —hijo de uno de los hermanos de Benetti—, se movilizó y formó asambleas que comenzaron a gestar un cambio en la concepción de los talleres y un nuevo plan de estudios. Allí se presentaban como una vanguardia revolucionaria en el plano político, al mismo tiempo que cuestionaban los contenidos de la enseñanza de la arquitectura. La propuesta consistía en renovar los esquemas de organización pedagógica y concretar lo que se denominó el taller total en reemplazo del modelo anterior de los talleres verticales, además de impulsar el cambio del plan de estudios que se concretó en 1971. Este modelo de taller había surgido en Córdoba junto con las movilizaciones de 1968. Se esperaba que “el taller total daría un paso adelante con respecto a la filosofía, ya integrativa de los talleres verticales, constituyéndose como el locus de síntesis de todos los conocimientos, y trabajando en estrecha relación con las necesidades del comitente social” (Schmidt, Silvestri y Rojas, 2002, p. 40). La trayectoria académica de

148 Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

149 La revista había comenzado a publicarse en 1963 y abarcaba un espectro amplio de perspectivas e intereses: funcionó, por igual, como órgano de difusión de la Escuela y como medio para difundir artículos o reportar acontecimientos y noticias nacionales e internacionales referidas a la disciplina.

Benetti ofrece la posibilidad de registrar esos cambios relevantes en los modos de enseñanza de la arquitectura y los perfiles profesionales que representaban dentro de un entramado de disputas políticas y disciplinares. En la Escuela de Rosario estas disputas atravesaron por igual la formación, el desarrollo y el cuestionamiento de los talleres verticales, y su posterior clausura final seguida por la incorporación del taller total. Por otro lado, también se puede observar cómo el perfil profesional asociado a la figura del *form giver*, principalmente desde mediados de los años sesenta, entra en conflicto en la Escuela, al mismo tiempo que comienzan las revisiones críticas de la historiografía sobre la herencia de los *maestros* y el movimiento moderno.¹⁵⁰

Dentro de este período, el ciclo lectivo 1969 tuvo particular relevancia en el Taller Benetti, referido en aquel entonces como Taller Vertical n.º 2, según constaba en el programa. Es de destacar que los talleres verticales, durante la década del sesenta, no llevaban el nombre de sus titulares, sino que eran designados mediante números cardinales. No obstante, el uso corriente entre alumnos y docentes recuperaba el nombre del jefe a cargo como forma de designación. Esto lleva a pensar que, contradictoriamente, se enfatizaba la diferencia y se jerarquizaba el lugar de la personalidad contra la supuesta objetividad de la designación numérica. Es en el programa de este ciclo lectivo, donde está registrada la incorporación del arquitecto Mario Corea al Taller Benetti, a quien se le asignó el cargo de Profesor Titular para el quinto año. Corea recordaba de la siguiente manera su incorporación a la Escuela de Arquitectura:

Luego de seis años de vivir en los Estados Unidos, [...] pensé que debía retornar a mi país, donde había estudiado arquitectura y donde estaban todas mis raíces culturales y afectivas. [...] Volví a mi Rosario natal, donde César Benetti Aprosio, Decano de la Facultad [de Ciencias Matemáticas], me ofreció ingresar como docente de proyectos arquitectónicos. (Corea, entrevistado en *ClarínArq*, 6 de enero de 2017).¹⁵¹

Corea había regresado a la ciudad de Rosario en 1967 después de finalizar el Master en Diseño Urbano, recientemente creado a instancias de Josep Luis Sert en la Universidad de Harvard. A su regreso e incorporación como docente se destacó su protagonismo intelectual en casi todos los ámbitos

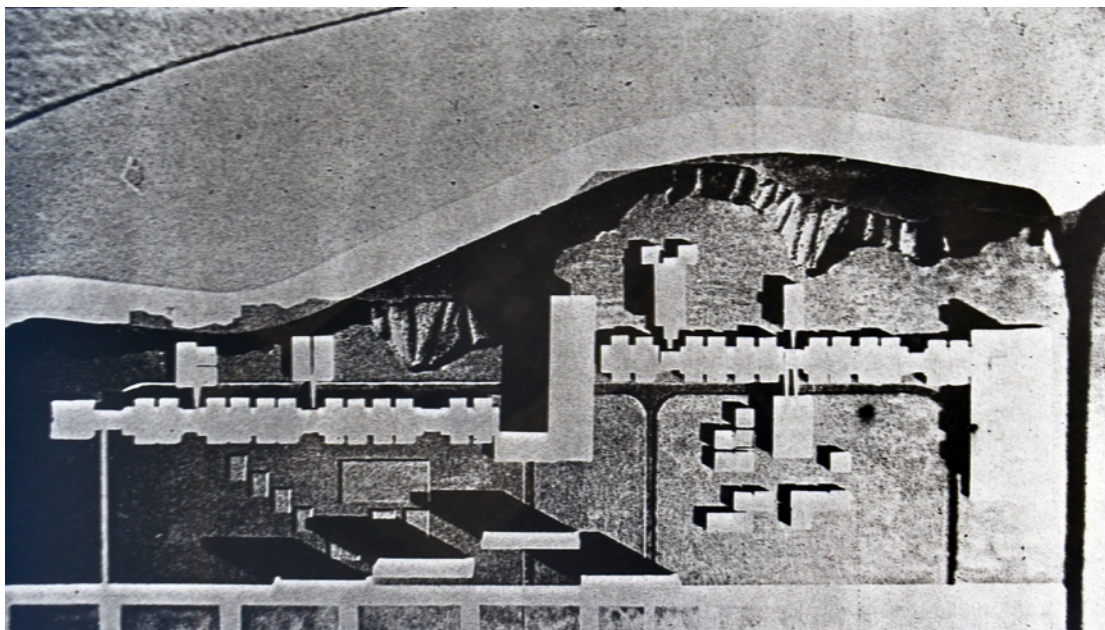
150 Ver introducción, apartado Los *maestros* y el *form giver*.

151 Disponible en https://www.clarin.com/arq/arquitectura/mariocoreaaaiellorenovadorarquitecturasocial_0_BJPxeKFB.html

de la Escuela, desde los talleres verticales, hasta los cursos para graduados del Instituto de Planeamiento Regional y Urbano del Litoral (IPRUL) y la participación en el equipo de proyecto de la Ciudad Universitaria de Rosario.¹⁵² En cuanto al Taller Vertical n.º 2, liderado por Benetti, resulta relevante observar las diferencias de enfoques introducidas en el programa del año 1969. Corea revive aquellos años de inicio a la docencia destacando temas que luego se reflejarán en la dinámica del Taller Benetti y de la Escuela: “Toda esa experiencia de Estados Unidos, [...] de alguna manera se expresan en un trabajo que produzco al final de ese período y que lleva por título ‘Sistemas de movimiento en la ciudad’” (Corea, entrevistado en Floriani, 1988, p. 16). Corea trajo consigo su experiencia norteamericana respecto a las nuevas tendencias en el pensamiento urbano y arquitectónico. De manera sintética, en la entrevista de 1988, repasa algunos de esos descubrimientos: se “encuentra” con Alexander y su libro *La ciudad no es un Árbol*, que considera una crítica al urbanismo de los CIAM, a la “concepción de la ciudad como estructura jerárquicamente ramificada, y una afirmación de la ciudad en tanto estructura en trama, o sea, más abierta y más compleja” (ídem). Fueron hallazgos, comenta también, las teorías de Friedman, los “metabolistas japoneses” y la figura de Kenzo Tange, que según recuerda Corea, se hacía sentir en el MIT, el proyecto para la bahía de Tokio había sido “muy comentado y estudiado” en aquellos años.

Es llamativo ver cómo en el programa del ciclo lectivo 1969 el tema urbano es presentado como prioritario. Se propone realizar el estudio “de un sector del área interpolar de la ciudad de Rosario”. Según estas categorías, se explica, la “zona interpolar” es el área comprendida entre la “ciudad infraestructurada (polo)” y la línea de “pueblos (polos de 2º orden)”, ubicados dentro del área de influencia de la “ciudad polo”. Asimismo, se considera la problemática de la “expansión y la renovación urbana” en relación a una serie de “factores culturales” que han puesto en crisis la ciudad tradicional: la “explosión poblacional, la revolución tecnológica que introduce elementos mecánicos, desde el teléfono hasta el monorriel y la dinámica social de intensa movilidad”. El trabajo de análisis que se busca realizar se organiza a través de temas como “estructura urbana”, “estructura económica” y “estructura circulatoria”; y es para resaltar, su desarrollo a partir de la entrega de un “informe escrito”. Se considera como un gran proyecto de investigación que es abordado por todo el taller y la práctica específica

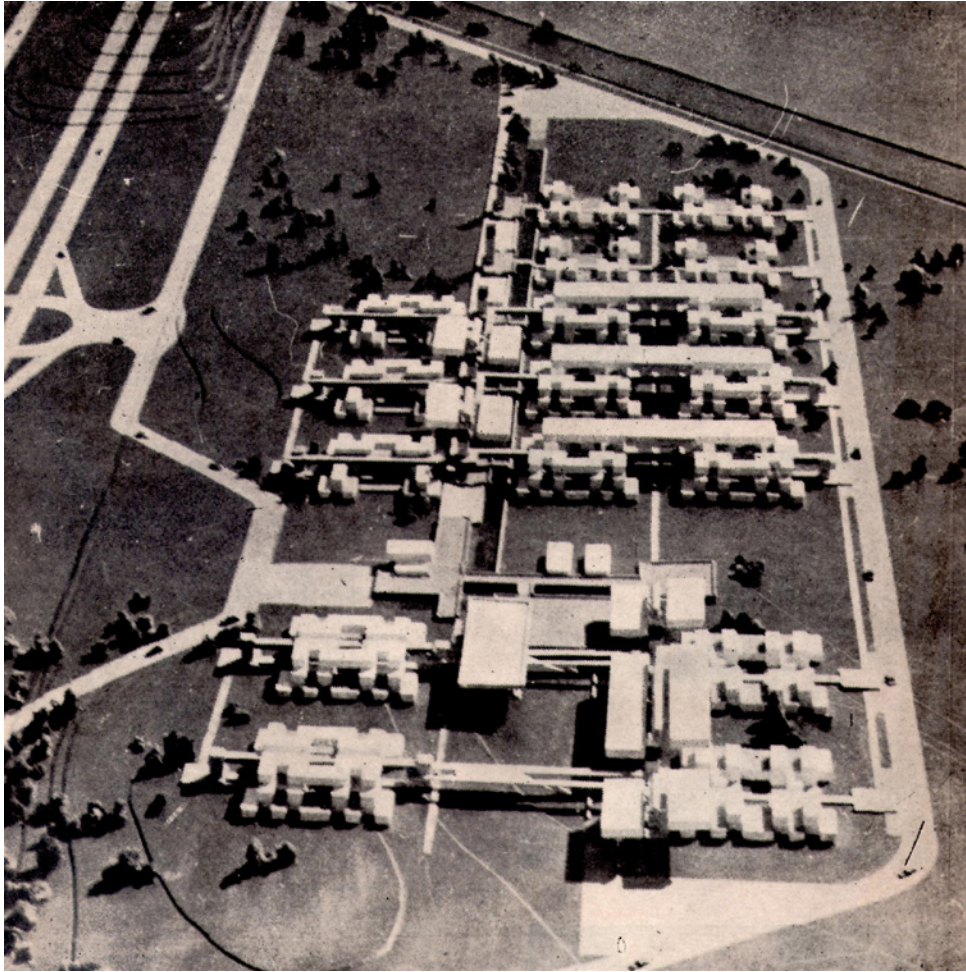
152 En la revista *A&P* n.º 8 de 1968, encontramos un registro de la inmediata incorporación de Corea a la Escuela: “Actualmente se desempeña como Profesor Titular Asesor en Diseño Urbano, en los Talleres de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la U.N.L. y Profesor del Curso de Diseño Urbano para Graduados del IPRUL”.



Maqueta de proyecto Ciudad Universitaria Rosario etapa 6-6 (CUR). Equipo de proyecto CUR, promotor: César Benetti, jefe de proyectos: Alfredo Molteni, 1969. Fotocopia de una fotografía de la maqueta, archivo privado Alfredo Molteni.

de la arquitectura deberá concebirse dentro de ese marco. Como síntesis de las relaciones entre Benetti, Corea y la Escuela de Rosario en el n.º 8 de la revista *A&P. Arquitectura y Planeamiento*, de 1968, encontramos publicado el trabajo de Corea ya mencionado titulado “Sistemas de movimiento en la ciudad”.¹⁵³ A su vez, en el mismo número encontramos otro artículo titulado “Estudio de un grupo de viviendas”, también de Corea, el cuál acompaña el proyecto de un conjunto de viviendas realizado por un grupo de alumnos del Taller Benetti. El proyecto había resultado ganador de un concurso nacional para representar a Argentina en el IX Congreso de la UIA en Praga en julio de 1967. La publicación coordinada del proyecto y el artículo de Corea dan cuenta de cierto acuerdo con las nuevas ideas que ingresaban al terreno de la formación. En estos textos se encuentran los mismos planteos que vimos en el programa del Taller Benetti de 1969.

153 Los autores del artículo que aparecen en la revista son Fumihiko Maki, Mario Corea, Eduardo Lozano, Gustavo Munizaga, Ian Wampler.



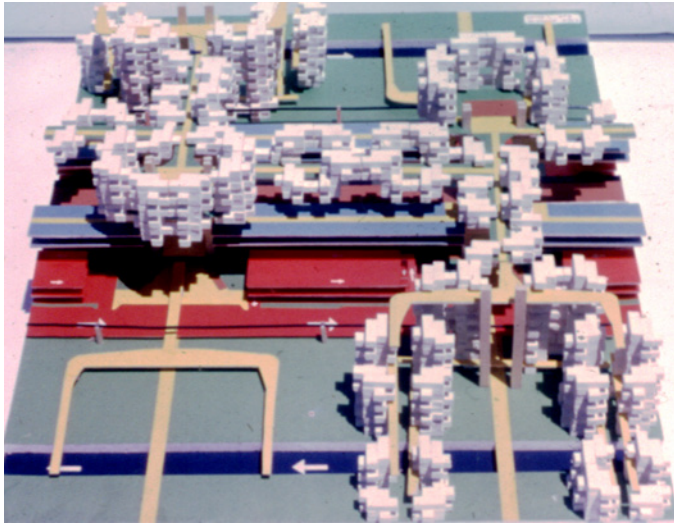
Maqueta de proyecto estudio de un grupo de viviendas. Presentado en IX Congreso de la UIA, Praga, julio de 1967. Jefe de Taller: César Benetti. Asesor: Mario Corea. Estudiantes: Julio Figueiras, Gabriela Iglesias, Gladys Castagno, Antenor Biga, Raúl Sanmartino y Raúl Gallardo. Fotografía reproducida en revista A&P, n.º 8, 1968.

Ya desde las definiciones conceptuales que intentan delimitar una serie de categorías de análisis, reconocemos una gran diferencia con los programas anteriores a la llegada de Corea en el taller. En el taller que Benetti continuaba liderando mientras se desempeñaba como decano, el énfasis había estado puesto en una formación profesional con los rasgos creativos propios del *form giver*; además, el interés principal seguía enfocado en la definición de un objeto arquitectónico de cierta originalidad en su

resolución formal, espacial y técnica. Para el tipo de profesional que promovía dicho taller, la arquitectura concebida, sobre todo, en términos de la complejidad de su resolución formal, cumplía un rol a la vez social y cultural, por su valor transformador, que apelaba a cierta integración de saberes técnicos y plásticos. Sin embargo, en la variación del programa del taller, vemos una gran apertura y redefinición respecto a estas nociones profesionales, dándole lugar al protagonismo intelectual de Corea que permitió ampliar la reflexión sobre el objeto arquitectónico y el diseño urbano. Predominaron las intervenciones urbanas de gran escala, al mismo tiempo que se incorpora una preocupación por una investigación en términos sociales y económicos, con cierta pretensión de cientificidad donde predomina un concepto amplio e indefinido de *estructura*. Las preocupaciones abstractas sobre las definiciones estructurales basadas en datos de la realidad sustituyen la concepción predominantemente objetual y física de la arquitectura y la ciudad. Sin duda estas concepciones significaron un cambio relevante en el Taller Benetti, sobre todo, si reparamos en los nuevos enfoques sociales y estructurales. Cuestiones que, en los últimos años de la universidad de Onganía y el decanato de Benetti, contradictoriamente, no pueden dejar de presentarse como renovadoras.

En 1970, Corea volvió a viajar para continuar con sus estudios de posgrado, esta vez se dirigió a Inglaterra para asistir a un curso en la Architectural Association. En esta experiencia, su principal aprendizaje fue su vínculo con estudiantes italianos y a través de ellos “con toda la reflexión de origen marxista sobre la ciudad y la arquitectura” (Corea, entrevistado en Floriani, 1988, p. 17). Allí, elaboró un trabajo meramente escrito, titulado “La dimensión socio política del diseño”.¹⁵⁴ Pero esta vez su regreso fue más inmediato, ya que el mismo año estaba de vuelta en Rosario, aunque sus ideas parecen haber dado un giro importante, comenzó “a desarrollar una crítica marxista a los contenidos ideológicos” (ibidem, p. 18). En el transcurso de esos años, las experiencias del Cordobazo y el Rosariazo marcaron la vida política y de los estudiantes universitarios de manera tajante. Con este acontecimiento vivido es que Corea llegó a Londres, y allí no hizo más que intensificar sus posiciones políticas: “ya había pasado el rosariazo, [...] negamos la especificidad, y reaccionamos con la crítica ideológica contra las posiciones tecnologistas y futuristas” (ibidem, pp. 17-18). Así, comenzó lo que llama su militancia política, en la cual ya “no se habla de arquitectura, ni de urbanismo ni de ciudad en tanto objeto físico” (ibidem, p. 18).

154 Corea enfatiza esa condición en la entrevista al comentar “dejo de dibujar”.



Maqueta de proyecto, estudiantes 5° año, 1967, Taller Vertical n°5, Jefe de Taller: Aníbal Moliné. Proyecto y fotografía sin autores conocidos, archivo privado Aníbal Moliné.

El Cordobazo había generado la nueva organización del taller total en la Facultad de Arquitectura de Córdoba, y cuando Corea llegó de Londres en 1970, advirtió esto y observó que en Rosario no se había producido ningún cambio en la Escuela, así que se propuso una “revisión, desde el marxismo, de los contenidos dominantes en la Escuela” (ibidem, p. 19). Corea, junto a un grupo de estudiantes, se propuso “romper desde la crítica ideológica, el profesionalismo, el tecnologismo, el metodologismo y el funcionalismo” (ídem). La ciudad pasó a ser pensada como una “estructura social”, así surgió el interés por “las villas de emergencia, y por los proyectos de erradicación” (ídem).

Como resultado de los cambios movilizados por los estudiantes, de los que Corea fue partícipe, en medio de sucesos de alta complejidad política y social, el 27 de octubre de 1971, el rector de la Universidad Nacional de Rosario, Sol Rabasa, aprobaba (resolución C.S n.º191/71), la homologación de un nuevo Plan de Estudios. Dicho Plan era considerado de carácter “experimental”, y reemplazaba al plan vigente a partir de una nueva estructura de materias y equivalencias. El Plan había sido presentado ante el Rectorado por la dirección de la Escuela de Arquitectura y Planeamiento y es posible conjeturar que el plan experimental había sido puesto previa-

mente en vigencia de manera no oficial a consecuencia de los cambios producidos dentro de la Escuela. El programa suponía un rechazo al régimen político de facto y a los contenidos y el perfil profesional promovidos hasta entonces. Es significativa la aclaración que se hace respecto al nuevo Plan de Estudios. Al aclarar, en la resolución, que se hace “en carácter de experimental”, y se agrega que “los resultados que se obtengan en la presente experiencia, serán evaluados por dicha Escuela a los efectos de la elaboración del plan definitivo”. Lo que parece indicar el cuadro de equivalencias es la desaparición de la forma de compartimentar los contenidos en materias individuales y su reemplazo por la idea de área, que abarcaría esos conocimientos sin delimitarlos bajo el antiguo esquema, por lo tanto, las materias debían, directamente, ser eliminadas.¹⁵⁵ Por esto, las áreas parecen funcionar como unos contenedores amplios en los que se incluyó una variedad de conocimientos que no se establecieron detalladamente. Más bien, destacaban por su amplio grado de indeterminación en el marco de una estrategia de enseñanza que parecía darle mayor libertad a las interpretaciones e intereses y búsquedas del estudiante. La concepción de una estructura sin materias parecía responder, asimismo, a una idea de totalidad o integración horizontal.

155 Se sustituyeron los seis años de la carrera por tres niveles, de uno, dos y tres años respectivamente. Se subdividieron los contenidos pedagógicos en cuatro áreas: Arquitectura, Socio Cultural, Implementación y Tecnología. Se explicaba que “la totalidad de los conocimientos impartidos en estas distintas áreas y en cada nivel serán integrados en trabajos de prácticas de taller, que a tales efectos se organizarán en comisiones. Dichas prácticas se denominarán en adelante ‘Trabajos de Comisión’”. El Plan de Estudios se estructuraba en tres niveles y cada nivel incluía las cuatro áreas más los Trabajos de Comisión. La única variación era que cada nivel incrementaba en un año el tiempo estimado para su cursado y aprobación, y para poder pasar de un nivel a otro era necesario completar y aprobar el nivel anterior. Así, el Nivel 1 se consideraba de un año de duración, el Nivel 2 de dos años y el Nivel 3 de tres años. Se establecieron también “las equivalencias entre el plan de estudios vigente al 1° de marzo de 1971 y el presente plan”. La principal cuestión que se observa es la desaparición de las materias en el plan nuevo y el predominio de las áreas. Estas absorbían a distintas materias del plan anterior. Por ejemplo, materias como Integración Cultural, Historia de la Arquitectura y Planeamiento, en sus distintos niveles, pasaban todas a formar parte de la única área de Socio Cultural en sus distintos niveles. Las anteriores materias de Visión y Sistemas de Representación pasan a formar conjuntamente parte del área de Implementación. Tanto Matemáticas como Construcción y Estructura pasan a agruparse en el área de Tecnología en sus distintos niveles.

César Benetti, definiciones formales

En este capítulo, nos proponemos analizar la práctica arquitectónica de Benetti a partir de una serie de obras construidas en la ciudad de Rosario durante las décadas del cincuenta y sesenta. Si bien observaremos las obras, las representaciones sobre la arquitectura moderna que reconocimos en los capítulos anteriores serán una referencia permanente. Benetti fue un profesional propositivo inmerso en los temas de la arquitectura moderna como guía para el ejercicio de la profesión. En su producción exploraremos las posibilidades de originalidad ligadas a un vocabulario formal en gran medida ya establecido por la cultura arquitectónica moderna. Aquí retomamos planteos ya desarrollados en la introducción de la tesis en torno al *form giver* como figura que sintetiza aspectos centrales del profesional moderno al que venimos haciendo referencia, como

la originalidad y los procedimientos de creación y control de la forma arquitectónica. Asimismo, recuperamos las propuestas de Frampton (2015), orientadas a centrarse críticamente no en la superioridad de unas obras sobre otras sino en el modo en que un espectro de diferentes *valores y referencias* es incorporado en cada trabajo; y a observar la interrelación entre *estructura y envolvente*, centrales para comprender la arquitectura moderna. Así, observamos los procedimientos y los modos de resolución de temas relacionados con la forma arquitectónica. La selección de las obras que estudiamos se orientó específicamente a este objetivo. Veremos el tema de la objetualidad en su versión escultural y de placa; la estructura de sostén, que se estudió en su interrelación con la envolvente; y el trabajo con la cubierta como vía para una nueva expresión formal. Todos estos temas están atravesados por los resultados espaciales que son producto de estas elaboraciones, y por la mirada integradora que procuraba incorporar colaboraciones que reunían en la arquitectura el arte y una exigente visión del rol de la ingeniería.

Por otro lado, este capítulo, permite profundizar y ampliar la visión sobre el perfil profesional de Benetti. Veremos nuevamente, desde las obras concretas, una asimilación abierta de referencias que incorporaba novedosamente en Argentina la arquitectura brasileña difundida por la exposición *Brazil Builds* (1943) realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. También los *maestros* (Le Corbusier, Wright, Mies, Aalto, Neutra) fueron considerados libremente como un vocabulario familiar a partir del cual seguir las premisas del *form giver*. Sobre esas referencias prevaleció de manera constante una siempre renovada indagación formal, espacial y técnica. Al mismo tiempo, los temas que subrayamos en la obra de Benetti nos llevaron a detenernos en la producción arquitectónica de sus pares locales como Rébora y Molteni. Así, además de las vinculaciones biográficas existentes entre ellos se procuró destacar los temas que sobresalieron como una búsqueda común en una serie de obras construidas en la ciudad de Rosario durante la década del cincuenta.

Placas y formas esculturales

Ya en los años cuarenta, en América Latina, la condición objetual —uno de los rasgos formales más característicos de la arquitectura moderna— empezó a manifestarse en obras concretas, a la vez que cobró un nuevo sentido ligado a las búsquedas esculturales. La objetualidad implica la indagación sobre una o varias unidades formales compuestas, de modo que sea posible percibir las como un objeto y reconocerlas claramente desde múltiples puntos de vista. Tal condición puede oscilar entre dos términos: una expresión vaciada de carácter, y otra que encarna lo escultural y explota las cualidades plásticas del objeto. Se va desde una tipología, más neutra, como la de la placa, hacia formas más elocuentes y expresivas, las cuales generan una mayor resonancia alrededor de ellas. En este sentido, en Argentina, Liernur (2001) ha reconocido la aparición, de manera temprana, de esos rasgos que serían típicamente modernos, en el diseño del sillón BKF. El diseño realizado en 1938 por Bonet, Kurchan y Ferrari partía del modelo de la silla Tripolina, para operar sobre él una transformación a partir de una *mediación artística*. Según Liernur (2001), dicha transformación estaba guiada por la búsqueda de un objeto capaz de trascender al sencillo motivo que lo inspiró y adquirir las características de “un objeto estático y estético, espacial y orgánico” (p. 230).

En esta dirección, resulta interesante también mencionar una obra de arquitectura llevada adelante por Eduardo Catalano que, a mediados de los años cuarenta, puede considerarse relevante desde la cuestión de la objetualidad y la mediación artística en la arquitectura moderna. Este joven arquitecto, con estudios de posgrado en Harvard, fue quien invitó a Marcel Breuer a visitar Buenos Aires en 1947. Esa experiencia impulsó, más allá de la visita, la realización de un trabajo conjunto, que se concretó en el proyecto y construcción del pequeño restaurante parador Ariston, en Mar del Plata, en ese mismo año. El equipo involucrado estaba integrado, además de Catalano y Breuer, por Carlos Coire. Catalano, graduado en 1945, fue otro de los referentes de la llamada *primera generación* de arquitectos modernos, en palabras de Méndez Mosquera (1961), de la cual se pensaron continuadores el conjunto de actores estudiados. Lo vimos especialmente en Borthagaray pero también podemos considerarlo para Benetti.¹⁵⁶

Como se indicó más arriba, otra variante de la objetualidad, formalmente menos elocuente, fue la de la placa, una tipología canonizada por la arqui-

¹⁵⁶ Ver capítulo 1, apartado Una lucha contra la academia. Borthagaray (1997) valora en gran medida el paso fugaz de Catalano por la Escuela de Arquitectura

tectura moderna. Aunque las elaboraciones teóricas y proyectuales en torno a la placa se remontan a las primeras exploraciones de los años veinte y treinta en Europa, la aplicación concreta de su forma en obras construidas se extendió más allá de los límites europeos solo a partir de los años cuarenta, y más aún, después de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los ejemplos más tempranos que pueden registrarse en cuanto a la materialización de la idea de la placa lo constituye la finalización, en 1943, de la construcción del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, en Brasil. Como se mostró en el primer capítulo, significó un verdadero acontecimiento. Benetti, ya lo dijimos, tuvo la oportunidad de conocer este edificio por la época en que se lo inauguró, a partir de sus viajes relacionados con el deporte, al mismo tiempo que cursaba sus primeros años de estudios en la Escuela de Arquitectura. La impresión que le causó la visita fue tan intensa que, cincuenta años más tarde, en una conferencia que dio en el Colegio de Arquitectos de Rosario en 1998, la destacó como una de las referencias insoslayables con respecto al desarrollo de su obra personal. En los apuntes para esa conferencia, enumeraba cinco obras que lo definieron como arquitecto. En el somero análisis que ofrecía de ellas, es posible leer el modo en que orientaron sus búsquedas formales tanto como su concepción del profesional arquitecto:

Tuve muchos Maestros, algunos en los libros, otros en la cátedra, otros colaborando en sus tableros, a todos he querido agradecerles en mis obras. No concibo mejor homenaje que éste. Cuatro veces en mi vida una obra me ha marcado, todas ellas me ayudaron a entender mi quehacer: 1: El Ministerio de Educación de Río [...]. 2: El primer contacto en Europa con una catedral gótica 3: La Filarmónica de Berlín, de Hans Scharoun. 4: La ampliación de la Iglesia Salesiana en San Isidro, de Juan Oscar Molinos.¹⁵⁷

En la producción de Benetti el tema de la objetualidad se encuentra tanto en su versión de placa como en la escultural, en tal sentido, las obras que se abordan aquí nos permiten indagar en su aplicación de ambas. En cuanto al uso de la placa, nos interesa detenernos en el caso del Sanatorio MAPACI (1953) y en las Viviendas Asociación Empleados de Comercio

de Buenos Aires durante los años cuarenta. En el caso de Benetti, Aníbal Moliné (entrevista personal realizada por el autor, 2016) recordaba el interés de Benetti por Catalano en relación a sus búsquedas arquitectónicas.

157 Nota personal, archivo privado César Benetti.

(1973).¹⁵⁸ El recurso de la forma escultural, en cambio, ofrece valiosos ejemplos en las Oficinas LAGA (1954) y el edificio de viviendas de La Argeliana (1979). Además, resulta interesante observar cómo estos lineamientos modernos, en el caso de Benetti, marcaron con una explícita voluntad transformadora el entorno construido; es decir, intervinieron de forma visible en la ciudad existente. Este tema apareció muy tempranamente en la obra de Benetti y constituyó un claro indicador de sus intereses en cuanto a su práctica profesional. Acudir a este tipo de soluciones plásticas y formales excedía de manera elocuente el marco de las condiciones impuestas por lo que se podría entender como un encargo profesional. Las decisiones que se tomaron en relación con el programa solicitado por cada comitente y con los requerimientos del terreno produjeron marcas destacadas en la ciudad.

El uso de la placa en el proyecto del Sanatorio MAPACI (1953),¹⁵⁹ responde a las características que definen ejemplarmente esta tipología moderna. Un prisma rectangular atraviesa el lote —de dimensiones generosas y ubicado en el centro de la ciudad— como un objeto que impone en el terreno sus propias leyes. Retrasado respecto de la línea de edificación, sus principales frentes se orientan en sentido este-oeste. Esta decisión puede asociarse a los requerimientos de una construcción aireada y luminosa, muy difundidos por cierta orientación cientificista de la arquitectura moderna promovida desde el CIAM, y más que justificados en el caso de un sanatorio. La placa responde a la conocida operación de liberar el suelo y permitir que el objeto condensado goce de la circulación de los vientos, del acceso a la luz solar y de las distancias necesarias para lograr una percepción visual del paisaje. A su vez, el objeto se presenta definido de manera nítida sobre el desorden de la ciudad existente; y está posado en un plano recto sobre una elevación del suelo en una calle en pendiente. Con toda claridad, se lo concibe como una pieza única, ya que no se observa ninguna articulación

158 Como adelantamos en el capítulo anterior, las obras de arquitectura producidas por el estudio Benetti, más nombradas en la tesis, llevan entre paréntesis el año en que, según consideramos, fueron proyectadas. En este capítulo, al momento de detenernos a comentar y analizar particularmente cada una de ellas, aportamos más detalles sobre los documentos que utilizamos para considerar esos años.

159 Es el año de proyecto que encontramos consignado en el Currículum Vitae de Alfredo Molteni (archivo privado Alfredo Molteni), quien, como vimos en el capítulo anterior, formaba parte del estudio Benetti en la primera mitad de la década del cincuenta. Asimismo, el permiso de edificación es de 1955, según los planos disponibles en el archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario.

de volúmenes: es un prisma rectangular y las proporciones entre su longitud y altura responden, aproximadamente, a una relación de tres a dos. Aunque escape a la periodización propuesta en la selección de obras, debemos hacer mención al conjunto de viviendas Asociación Empleados de Comercio (1973).¹⁶⁰ En este caso, el encargo tenía la particularidad de provenir de un sindicato de trabajadores locales. La obra se inició en 1973 y su ejecución se extendió hasta 1978. Principalmente, le otorgó a Benetti la posibilidad de disponer de una manzana completa para su proyecto. La contundencia del planteo salta a la vista por la transformación del tejido y la planta urbana de la ciudad. Aunque en cierta medida se respetan los lineamientos de la forma de la manzana, sobre la línea de vereda se ubican tres placas prismáticas independientes entre sí y se libera el centro de manzana. Las dos placas más grandes tienen 81 m de longitud y la más pequeña 56 m, las tres completan una altura de planta baja y diez pisos, y en total alojan 320 viviendas. El ancho de las placas responde a una planta de vivienda de dos frentes francos y un corredor abierto de distribución sobre el interior de la manzana. Estaba proyectado un cuarto edificio, más bajo y que incluía locales comerciales y otros servicios, que se disponía como cierre de la manzana hacia el norte, pero no se logró concretar. La tipología de la placa se combina, además, con un proceso constructivo afín con esta solución formal asociada con la repetición, como la utilización de un sistema constructivo industrializado a partir de moldes de encofrado provistos por la empresa Outinord.

Al poco tiempo de proyectar el sanatorio MAPACI (1953), Benetti recibió el encargo de las oficinas LAGA (1954).¹⁶¹ El registro escultural y la imagen urbana logrados en el edificio de oficinas LAGA permiten ubicar a esta obra, gestada a comienzos de los años cincuenta, en un lugar entre los antecedentes referidos a los pocos casos de realización de obras con esta clase de concepción objetual en la arquitectura practicada en Argentina. El edificio de oficinas LAGA consiste en una planta baja con local comercial y una serie de pisos de oficinas. El terreno estaba ubicado en la zona norte de la ciu-

160 Es el año de proyecto que consideramos según Petronio, Salgado, Viu (1991), *Vivienda Financiada por el Estado en Rosario 1928-1988*, y entrevista personal realizada por el autor en 2014 a Gustavo Benetti (hijo de César Benetti), quien trabajó durante esos años en el estudio Benetti.

161 Es el año de proyecto que consideramos según revista *041*, n.º 3, de 1999 y entrevista personal realizada por el autor en 2013 a Alfredo Molteni, quien comentaba que para el proyecto de las oficinas LAGA él y Mariotti ya no formaban parte del estudio Benetti y en 1955 ya trabajaban por su cuenta en el proyecto del edificio para la aseguradora La Segunda. Asimismo, el permiso de edificación y el final de obra coinciden y son de 1960, según los planos disponibles en el archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario.



Viviendas Asociación Empleados de Comercio (1973),
César Benetti. Vista desde calle Rueda, fotografía
del autor de la tesis. Ubicadas en la manzana
formada por Italia, Rueda, España y Amenabar.

dad de Rosario, sobre la avenida Alberdi, una zona comercial de creciente prosperidad. La pujanza de aquel centro de comercio se ve subrayada por el programa y la presencia singular que ocupa el edificio en la avenida. La forma de este, que se destaca sobre el entorno, imprime su particular figura en el paisaje urbano: sobre el espacio público de la avenida, se observa una forma cilíndrica dispuesta con soltura y elegancia. El ordenamiento del proyecto dentro del lote no se comprende inmediatamente, y esta desarticulación genera una impresión inesperada para el observador, dado que desarma, en particular, la idea de fachada urbana continua, propia del lote, para generar una situación en la que pueda concebirse la forma del edificio como una unidad en el espacio circundante. Se trata de un lote de esquina en el que la idea se resuelve interviniendo para su provecho la trama tradicional de la manzana. Si observamos la planta, el edificio parece concebirse como una articulación plástica de formas dispersas. Estas formas son un cilindro donde se alojan las oficinas y un prisma donde se encuentran los servicios. Este último se posiciona sobre el fondo del terreno y se concibe exteriormente como una forma opaca que, en la vista ur-



Oficinas LAGA (1954), César Benetti. Vista desde Av. Alberdi, fotografía de Chiavazza y Persia fotógrafos, diario *La tribuna*, diciembre de 1960, reproducida en *Joaquín Chiavazza y Blas Persia fotógrafos. Los años de La Tribuna 1950-1964*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2011. Ubicadas en la esquina de Av. Alberdi y José Ingenieros.

baña, pareciera simular otro edificio y representar la forma de crecimiento, marcadamente variable en altura, de la ciudad. Al posicionar este prisma sobre el fondo del terreno, se limitan y se generan los espacios necesarios para que el cilindro, completamente transparente, se perciba como una forma autónoma. Aquí la objetualidad adopta una versión que la vincula de manera directa con la expresión escultural. Como explica Venturi (2012), un edificio acentúa su valor escultórico cuando “las exigencias espaciales exteriores dominan a las exigencias interiores, y está diseñado de afuera hacia adentro” (pp. 175-176). Esta solución comparte el componente objetual con la placa, pero su valor escultórico se explota con la intención de lograr un objeto capaz de afectar e interpelar las percepciones de los transeúntes, algo que no ocurre en el caso de la placa, abstracta y neutra.

La relación entre las artes plásticas y la arquitectura fue un tema presente, también, en algunos círculos culturales de la ciudad de Rosario.¹⁶² Si bien los estudios sobre artistas plásticos de la ciudad son conocidos, los realizados sobre los arquitectos del período se encuentran relegados. No deja de ser una cuestión que resulta llamativa, puesto que las vinculaciones y colaboraciones entre artistas y arquitectos eran comunes durante aquellos años. Como ya anticipamos en el capítulo anterior, la obra de Benetti brinda un ejemplo de esa actividad: a inicios de los cincuenta, convocó en varias ocasiones a distintas figuras con el objetivo de incorporar, en las que eran sus primeras obras, murales cerámicos de artistas de la ciudad. Además de los murales cerámicos de Gambartes y Ludueña, incluidos en la casa Slullitel (1953), cabe mencionar el mural cerámico para el hall del sanatorio MAPACI (1953) que le encargó a Uriarte, artista del grupo Litoral. En las oficinas LAGA (1954), si bien no encontramos registro de un trabajo junto a artistas plásticos, sobre una de las paredes del ingreso al edificio se manifiesta una solución que apela a una superficie continua de cerámicos de vidrio de distintos colores compuestos de manera abstracta. A estos ejemplos, pueden sumarse los de otros arquitectos locales, como

162 Por ejemplo, a fines de los años cuarenta, cuando Benetti era alumno, la materia Plástica —que formaba parte del programa de arquitectura, pero que hasta entonces había seguido una línea más académica— quedó a cargo del artista plástico Julio Vanzo, quien se sirvió de la vieja estructura pedagógica para resignificar la materia mediante la introducción de las formas de la plástica moderna. Fantoni (2011), estudioso de la historia del arte en Rosario, explica que, en la ciudad, la expansión del modernismo había formado parte de una búsqueda consciente que los artistas locales habían iniciado ya en los años cuarenta. Asimismo, en los años cincuenta, existió un clima de producción, debates y difusión muy activo, que coincidió con la formación de diversos grupos; entre ellos, Litoral y Síntesis; también sobresalían figuras individuales, como el ya citado Julio Vanzo. Al mismo tiempo, las obras modernas contaban con sus propios lugares de exposición, como la Sala O; y comenzaron a aparecer algunos proyectos editoriales de revistas especializadas.

Molteni y Mariotti quienes decidieron convocar al pintor Rubén Naranjo para la realización de un mural situado en el hall ingreso al edificio de La Segunda (1955), construido en Rosario y representativo, junto con el LAGA, de los años cincuenta.

La forma objetual en su sentido escultural trae asociada, además, la posibilidad de un carácter representativo que no se limita solo a la sorpresa formal, sino que pone en juego la relación entre la arquitectura y el *hombre común*, algo que Giedion (1963) subrayó al preguntarse si era posible, para la arquitectura moderna, “alcanzar la vida sentimental del hombre común” (p. 45).¹⁶³ A escala local, dentro de una joven y pujante ciudad como Rosario, en el edificio de oficinas LAGA, la solución formal tuvo una trascendencia, en relación con la ciudad, marcada por la apropiación del público general; este le otorgó su reconocimiento al adjudicarle un valor simbólico transformador de la identidad de la llamada zona norte del municipio. Las fotos de Joaquín Chiavazza y Blas Persia, tomadas entre 1950 y 1964 mientras trabajaban para el diario *La tribuna*, así como los distintos comentarios vertidos por ese medio gráfico, dejan ver que el edificio tuvo una recepción positiva por parte de la prensa local.¹⁶⁴ Además, desde fines de la década del cincuenta y durante la década del sesenta, fue objeto de una serie de fotografías postales representativas de la ciudad; y, a través de los años, se lo conoció popularmente como *el ruler*. Esa particular presentación de la objetualidad lo convirtió, durante los años sesenta, en un edificio icónico para los rosarinos.

Así como la objetualidad marcó una inflexión en el discurso moderno de los años cuarenta y cincuenta, también llevó a reforzar el sentido de lo icónico. Como ejemplo paradigmático, presente en un gran número de publicaciones especializadas del período, puede mencionarse el museo

163 Si bien no es posible ampliar sobre estas ideas, podemos recordar la importancia que el tema de la objetualidad tuvo en las actualizaciones del discurso moderno durante los años cuarenta y cincuenta. Se buscaba superar los argumentos técnicos y funcionales, particularmente, en relación con un renovado sentido formal, que se ligaba a las experiencias de un nuevo arte. Esto quedó claro en el primer capítulo al observar la arquitectura brasileña de la muestra *Brazil Builds* (1943) y la publicación de *La Arquitectura de Hoy*. Otra referencia a este debate es la de los “Nueve puntos sobre monumentalidad” planteados por Sert, Léger y Giedion en 1943 y continuados por Giedion en su texto “Sobre una nueva Monumentalidad” en 1944. En dirección a nuestra lectura del edificio LAGA podemos retomar las palabras de Giedion (1963) en las que subrayó la necesidad de “un nuevo tipo de fantasía, que supiera dar un valor sentimental, emocional, a las inmensas posibilidades técnicas, a los nuevos materiales, a los nuevos colores y formas” (p. 44).

164 Ver VV.AA (2011), Joaquín Chiavazza y Blas Persia Fotógrafos. Los años de *La Tribuna* 1950-1964, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

Guggenheim (1943-1959), proyectado por Wright en Nueva York. La idea de edificio *icónico*, como bien explica Krista Sykes (2010), no se corresponde con una arquitectura que pasa desapercibida dentro del tejido urbano, sino que, por el contrario, busca hacer patente su excepcionalidad. Esta última implica, sin embargo, cierta vinculación arraigada a ese espacio singular ocupado por la obra, ya que el edificio que tiene estos atributos es “creado para y por el contexto y la población entre la cual [...] existe” (Sykes, 2010, p. 22). Podemos apelar a esta idea, que combina lo objetual y lo icónico, para leer el edificio LAGA en Rosario, el cual remarca su diferenciación respecto a la ciudad existente pero a su vez se lo puede referir como una obra icónica concebida para su contexto físico inmediato, que también la define, en particular, al tratarse de una esquina cuyo trazado no es el habitual. De esta manera, logró trascender la mera ocupación de un lote específico de la ciudad e interpelar a la comunidad de la que entró a formar parte. Sus atributos formales dejaron una marca memorable en los espectadores y resulta notable que, para ello, Benetti haya apelado a una modernidad que no se correspondía del todo con su entorno y su ciudad.

Otra de las referencias a tener en cuenta, para este momento, es el ya tratado caso de la difundida arquitectura brasileña que, como vimos en el primer capítulo, estaba dentro de los principales intereses de Benetti y el conjunto de actores estudiados desde sus años de estudiantes en la década de los cuarenta. Más allá de la operación publicitaria que, con *Brazil Builds* (1943), sustentó esa particular versión del modernismo brasileño, las producciones de sus arquitectos más representativos no dejan de evidenciar procedimientos formales novedosos que ampliaron las ideas y concepciones disciplinares del modernismo en general. Entre ellos, Niemeyer y sus obras alcanzaron gran significación. Como indica Fernando Aliata (2013), hasta la casa Canoas (1953), su producción, como la del modernismo brasileño en general, “se había caracterizado por un tenso juego de contraposición entre formas orgánicas y geométricas” (p. 145). En este sentido, durante los años cuarenta y cincuenta, se destacan sus obras ejemplares como el Casino y la casa de baile de Pampulha (1940-1943), en las que se observa claramente ese modo de composición. Aliata (2013) describe de qué manera “el restaurante oval [se sitúa] en oposición al bloque cuadrado del Casino en el primer caso; [mientras que, en el segundo, se detiene en] los círculos superpuestos en el Salón de Baile, en contraposición a la ondulante pasarela que recorre el jardín” (p. 145). Este autor también encuentra antecedentes dentro de algunos emprendimientos de gran escala, como el parque de Ibirapuera (1953), donde es posible “observar cómo las formas orgánicas asumen el carácter de una gran marquesina o circulación cubierta que pretende unir las estructuras puras de los pabellones del complejo” (ibidem, pp. 145-146). Acerca de las

manifestaciones orgánicas provenientes del modelo brasileño, Liernur (2001) halla que los aportes de este modelo fueron principalmente las formas ameboides o vegetales, así como una particular atención dirigida al encuentro entre el paisaje y las formas puras. Sostiene, asimismo, que no lograron una aceptación extendida en Argentina, “casi como si se hubiera eludido deliberadamente este camino” (ibidem, p. 244).

En relación con todas las referencias que se han venido señalando, pero en particular con respecto al caso brasileño, nos interesa proponer que, en el ámbito local en el que nos estamos situando, las formas libres de Benetti pueden ser leídas, en cierto sentido, como tributarias del Niemeyer de Pampulha y de la contraposición entre *orgánico* y *geométrico*. Las formas ondulantes y ameboides características de Burle Marx y Niemeyer destacadas por Liernur (2001) no encuentran registro en el edificio LAGA (1954), pero sí lo hacen su voluntad objetual y gestual, que siguen las sugerencias de las formas brasileñas. La geometría de las oficinas LAGA carece de la elocuencia carioca, pero el círculo y el acomodamiento del programa en distintas formas descompuestas por fuera de una forma contenedora y unitaria, que contrastan en su geometría y materialidad, avalan la existencia de vínculos con el procedimiento de composición de la planta y sus resultados objetuales. No obstante, en las oficinas LAGA, la contraposición es entre un cilindro y un prisma; es decir, nunca llega a revelarse una forma verdaderamente orgánica ni ese gesto en el cual las líneas curvas tienden a manifestar un dinamismo ondulante. En LAGA, aunque la curva y el gesto libre prevalecen, adoptan una manera más rígida, pero sin perder el efecto plástico que esta contraposición genera en el espectador.

A fines de los años setenta, Benetti continuó con el desarrollo de estos temas, pero en un proyecto destinado a viviendas, el edificio La Argeliana (1979).¹⁶⁵ Si bien se trata de una obra muy posterior al período estudiado, nos interesa mencionarla en la medida en que responde a la misma intención escultural de modificar exteriormente la forma de la esquina urbana. Como parte de esa búsqueda, se utilizó el recurso plástico ofrecido por los voladizos de los balcones, que actuaban semejando bandas continuas alrededor de toda la esquina, y el hecho de tener dimensiones generosas resaltaba ese efecto ya que se distanciaban del cuerpo central del edificio. Asimismo, esas bandas horizontales de balcones —que buscaban ondular sobre la esquina— eran de un acabado liso de pintura blanca mientras que el cuerpo central estaba terminado en un color oscuro. Aunque las dimen-

¹⁶⁵ Es el año de proyecto que consideramos según revista *Bio*, n.º 53, Rosario, 1980. Así también lo consideró Gustavo Benetti quien trabajó durante esos años en el estudio Benetti (entrevista personal realizada por el autor, 2014).

Viviendas La Argeliana (1979), César Benetti.
Dibujo sin autor conocido, reproducido en
portada revista *bío*, n.º 53, 1980. Ubicadas
en la esquina de Córdoba y Paraguay.



siones totales de edificación respetan, en general, las del lote, en la esquina no encontramos la resolución de ochava, sino que el edificio se contrae y cede levemente en función de los límites establecidos por la normativa municipal. De este modo, se logra una gran fachada urbana modelada para expandir la idea espacial de esquina urbana —como un modo de incorporar la plaza de la manzana oblicua—, a la vez que se conquista una continuidad plástica y dinámica en la expresión exterior del edificio.

En la memoria de este proyecto, se explicitan las búsquedas que Benetti ya había iniciado en el edificio LAGA. Debemos recordar, además, que ambos casos se resuelven en lotes de esquina. Al presentar su propuesta para La Argeliana Benetti observó:

son estas las razones de su forma y de su volumetría única, creando como consecuencia situaciones inéditas entre el edificio, la vereda, las calles, el medio urbano; distintas de las que tradicionalmente se crean con los edificios que siguen las formas ortogonales del terreno (1980, p. 5).

La estructura

Desde los años cuarenta, y con mayor intensidad durante los años cincuenta y sesenta, se amplió el campo de la experimentación en el terreno de la estructura. En este período, los intereses de ciertos arquitectos que buscaban renovar el repertorio formal de la arquitectura moderna confluyeron con los avances de las técnicas del hormigón, como las cáscaras o las láminas plegadas, que los ingenieros comenzaban a desarrollar por entonces. Recordemos el valor que adquirió este material a través de la utilización que se hizo de él en experiencias como las de la arquitectura brasileña, o su preponderancia en la obra de exponentes de la arquitectura argentina como Amancio Williams y Eduardo Catalano.¹⁶⁶ De esta manera,

166 También es una referencia sobre este tema la visita a Argentina y las conferencias que dictó Pier Luigi Nervi en 1950 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Ver el texto de las conferencias en *El Lenguaje arquitectónico*, Buenos Aires, FADU UBA, 1951.



De arriba a la izquierda, hacia la derecha y hacia abajo: Oficinas LAGA (1954), C. Benetti. Aseguradora La Segunda (1955), A. Molteni, S. Mariotti y J. C. Valenti. Viviendas Mirador (1956), L. Rébora y C. Lange. Sanatorio MAPACI (1953), C. Benetti. Fotografías: LAGA, sin autor conocido, reproducida en foto postal, sin fecha. La Segunda, Norberto Feal, disponible en www.blogger.com. Mirador, realizada por el autor de la tesis. MAPACI, Google Inc.

se propició un clima de experimentación y colaboración que le otorgó a la expresión de la estructura de hormigón un lugar central.

Esta convivencia de intereses rompía, al mismo tiempo, con las usuales dependencias operativas entre arquitectura e ingeniería. El aspecto formal y plástico alcanzó nuevas dimensiones gracias, precisamente, al papel decisivo que jugó la acción concertada de ingenieros, arquitectos y también artistas plásticos. Así, la ingeniería adquirió otra visibilidad y otra posición en la redefinición formal del período. Como ya mencionamos respecto al perfil profesional de Benetti, tanto las colaboraciones con artistas plásticos como con ingenieros, mostraron una voluntad muy importante de integración y síntesis de saberes. De esta manera, reconocemos en la producción de Benetti un trabajo relacionado con el tema de la estructura de hormigón que adoptó una serie variada de configuraciones, y asumió una marcada persistencia en el tiempo. En tal sentido podríamos enumerar algunas resoluciones estructurales, que incluyen alternativas al esquema de la grilla, los elementos estructurales expuestos en las fachadas, la reducción de los puntos de apoyo o la exaltación de los esfuerzos estáticos. De este modo, se logra acentuar los límites materiales para obtener resultados expresivos que remiten a una imagen de ligereza

y que visibilizan cierto orden de hazaña técnica. Una búsqueda de estas características impone la exploración de nuevos modelos estructurales y el trabajo colaborativo con ingenieros para lograr un resultado que integre, de forma equilibrada, los aportes de la ciencia de la ingeniería y la singularidad expresiva de la obra.

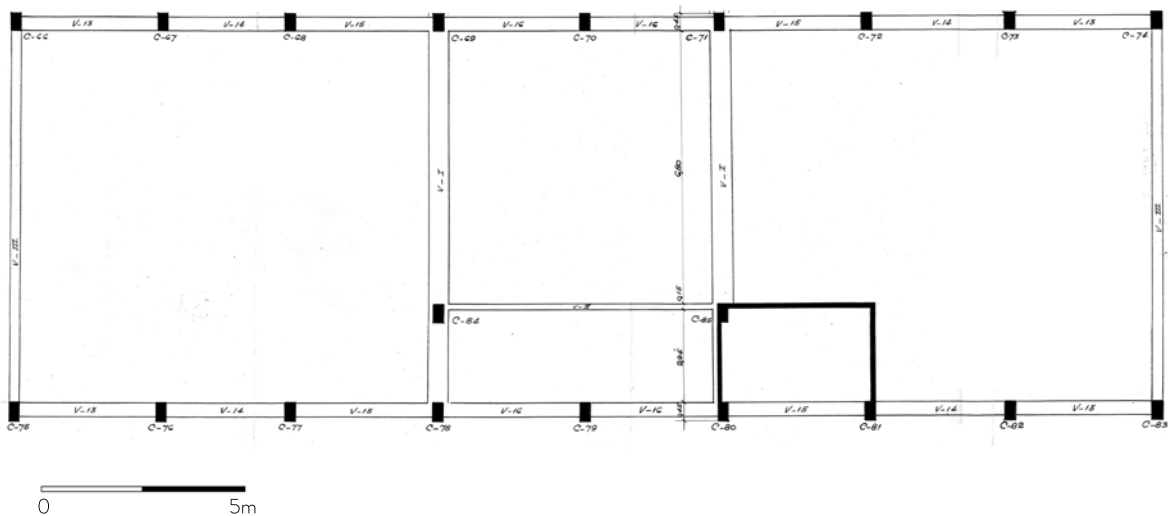
Ahora bien, el tema de la estructura demanda atender otro aspecto formal correlativo a ella, se trata de su interrelación con la envolvente. Tal como lo desarrollamos en el apartado dedicado al *form giver* en la introducción de la tesis, retomamos aquí las palabras de Frampton (2015), quien propone observar en las obras modernas “la manera en que la envolvente expresa y/o suprime la estructura que soporta la construcción” (p. 28). Algunas de las resoluciones de la estructura que encontramos en la producción de Benetti dejan lugar a una envolvente que cumple el rol de rellenar los vacíos entre dicha estructura y así expresarla con mayor intensidad. Allí se abre un espectro de posibilidades que van desde transparencias extendidas, la apelación al contraste y la variedad a partir de los materiales, los colores y las texturas, y la utilización de una segunda piel a partir de parasoles y otros cerramientos. Con esta última intención, el aluminio, como nuevo material cumplió un rol destacado: desde los años cincuenta fue instalándose con mayor preponderancia hasta derivar en la fundación de una planta de producción nacional en los años sesenta. Su utilización aportó nuevos modos de concebir las envolventes y los cerramientos y principalmente, influyó en el diseño de carpinterías y elementos de protección solar. Combinaba la solución técnica con resultados plásticos y, en este sentido, puede pensarse como una segunda piel con relación al vidrio y a la ya conocida transparencia lograda por la arquitectura moderna. Esta segunda piel, liviana y autónoma, puede ahora definir homogéneamente una fachada. Así, la estructura y la envolvente pasaron a ser protagonistas de la expresión formal de los edificios, con lo cual dejaron de ocupar el lugar de austeridad y medida que era característico de un primer modernismo de formas cúbicas de superficies blancas lisas y continuas. Desde la perspectiva de Benetti y el conjunto de actores estudiados, como ya vimos, esas concepciones respondían a un estancamiento estilístico y no respondían a las auténticas transformaciones de la arquitectura moderna.

Para comenzar a observar los distintos modos en que la estructura cobra relevancia en la obra de Benetti, resultan significativos algunos aspectos del uso de la estructura de hormigón en el sanatorio MAPACI (1953). El edificio encontraba su forma a partir de una solución estructural que integraba losas sin vigas y columnas expuestas en el exterior. En dicha solución el material está exigido y llevado a un límite que demanda una extrema precisión en los cálculos, con lo que se afianza el lugar que ocupan

los ingenieros y la idea de la técnica en la búsqueda de producir nuevos planteos formales en el ámbito local. De la solución del diseño y el cálculo estructural del sanatorio MAPACI participó, como se observa en los planos del permiso de edificación, el ingeniero Distéfano, a quien ya hicimos referencia en el capítulo anterior como un destacado investigador en estructuras de hormigón armado. A estos intereses debemos sumar la voluntad de incorporar, en el hall de ingreso de la planta baja, un extenso mural cerámico a cargo del artista local Carlos Uriarte, tal como vimos, también, en el capítulo anterior.

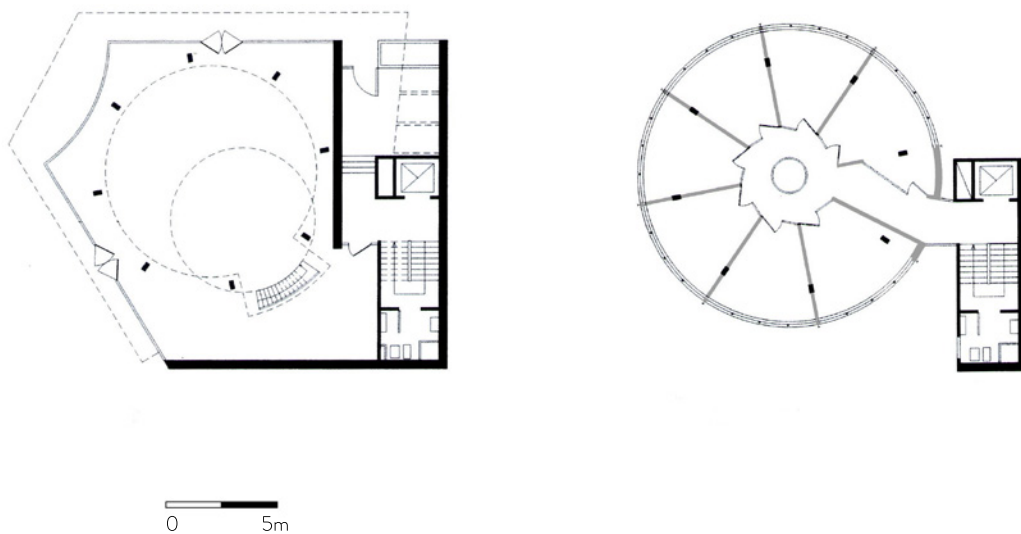
Las losas se conformaron por medio de un casetonado y su sostén se resolvió mediante la utilización de una serie de columnas exteriores que se ubican de modo perpendicular y tangencial a los bordes de las losas. Esta resolución gozaba de la cualidad de proporcionar un espacio continuo, uniforme y sin interrupciones internas. Las columnas exteriores se suceden regularmente y sostienen a modo de planos suspendidos una serie ascendente de losas casetonadas sin vigas. La síntesis formal del edificio es resultado del sistema de sostén y de su expresión. Al mismo tiempo, el espacio interno queda liberado de elementos estructurales; en consecuencia, la solución distributiva es más flexible y autónoma, ya que se reducen

Planta de estructura sanatorio MAPACI (1953), César Benetti, José Nestor Distéfano (diseño y cálculo estructural). Plano en archivo Obras Particulares. Ubicado a la altura del 300 de calle Sarmiento.



los condicionamientos. En los intersticios que esta estructura dejaba liberados, se dispusieron —como cerramiento y textura de fachada— una serie de parasoles móviles terminados en aluminio, que cumplen el rol de una segunda piel sobre el vidrio de la fachada oeste. Estos parasoles se ubican además a modo de relleno de la estructura, entre losas y entre columnas, y por delante de la carpintería vidriada. El ritmo vertical de las columnas y la repetición de los módulos de aluminio, también orientados en sentido vertical, dan lugar a una composición de la fachada que expresa el contraste entre lo pesado y lo rígido del hormigón y lo móvil y liviano del parasol de aluminio y el vidrio.

Poco tiempo después de la construcción del sanatorio MAPACI (1953), nos encontramos con un nuevo ensayo de las posibilidades de la estructura de hormigón en las oficinas LAGA (1954). Allí Benetti explotó el uso de losas circulares sin vigas, y como sostén se utilizó una disposición radial de columnas que se retraían del borde del perímetro y acentuaban el valor expresivo del voladizo. La síntesis estructural de este modelo radial se debe, otra vez, a la cercana colaboración con un ingeniero, en este caso, se trata

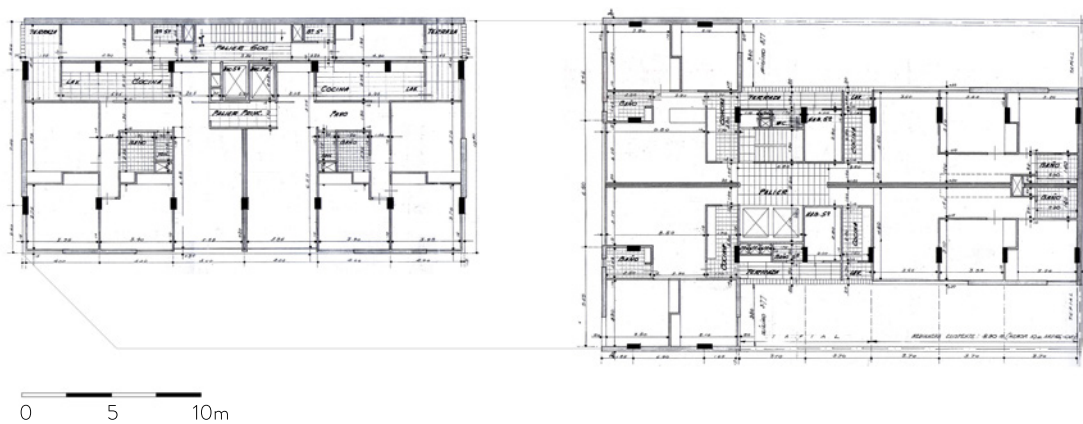


Oficinas LAGA (1954), César Benetti.
Vista desde Av. Alberdi, fotografía sin autor
conocido, reproducida en foto postal, sin
fecha, archivo privado César Benetti.

página anterior: Planta baja y planta tipo, sin
autores conocidos, reproducidas en revista
041 n.º3, 1999. Ubicadas en la esquina
de Av. Alberdi y José Ingenieros.



de Santiago Bollero.¹⁶⁷ Como ya se explicó, el valor escultural que caracterizó a este edificio debe entenderse también en su vinculación con el rol otorgado a la estructura en la concepción del proyecto. La racionalidad técnica parece liberarse de la idea de orden de la grilla, que aquí resulta impugnado, y se explota, a través del uso de la estructura, el valor escultórico de la forma. Siguiendo las lógicas estáticas del hormigón, basadas en columnas y losas, se explora un modelo que tiende —como ya se mostró— a una forma autodefinida con posibilidades de repetición y extensión solo en altura, y con un resultado icónico.¹⁶⁸ La reducción de los puntos de apoyo a una única línea de columnas que sostienen losas circulares le otorga un gran dinamismo espacial al interior; todo ello resalta los esfuerzos de los esbeltos puntos de apoyo sobre la losa sin vigas. Las columnas, por su parte, se retraen para acentuar la continuidad de los voladizos curvos de las losas circulares del cilindro. El objetivo es la forma exterior, el resultado escultural del volumen producido por la repetición de las losas circulares y el cerramiento de vidrio. La superficie del volumen del cilindro está marcada por la intencionalidad de afectar en la menor medida la continuidad de su geometría; los bordes de losa se continúan como cintas blancas interpuestas entre superficies de vidrio, y se extienden en una curva hasta que la vista ya no puede seguir su trayecto.



167 Más adelante veremos cómo, durante los años sesenta, la colaboración con el estudio Bollero continuó por medio de su hijo Santiago Bollero Lema.

168 Si comparamos este modelo con el paradigmático modelo Domino (1915) de Le Corbusier, encontramos que se diferencian ya que el esqueleto estructural se expone de manera directa y se lo altera para obtener una forma acabada, sin posibilidad de repetición o ensamblado.

Viviendas Mirador (1956), Luis Rébora y Carlos Lange. Vista desde Av. del Huerto, fotografía del autor de la tesis. Ubicadas en Av. del Huerto a la altura calle Sarmiento.

página anterior: Planta tipo en archivo Obras Particulares.

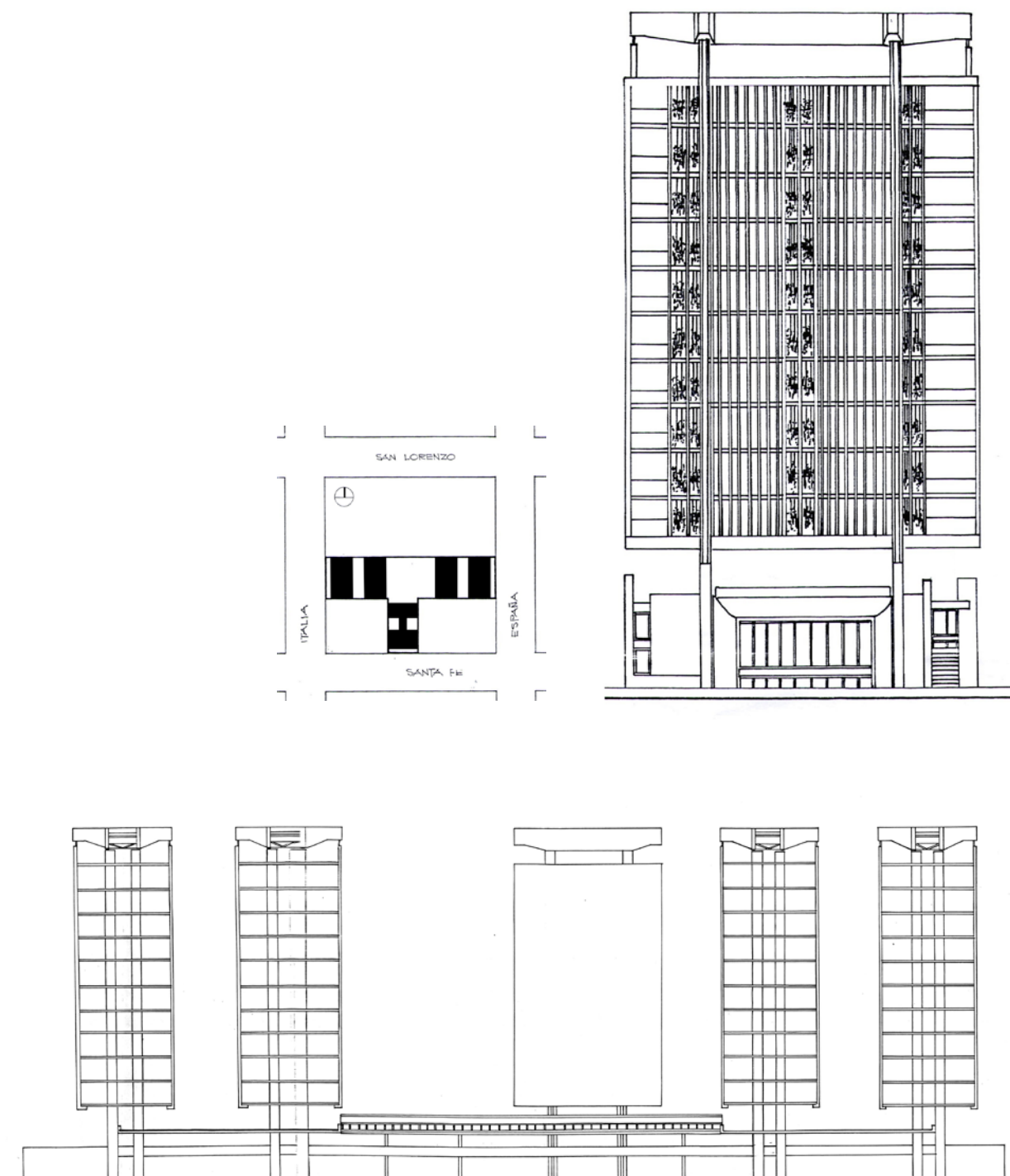


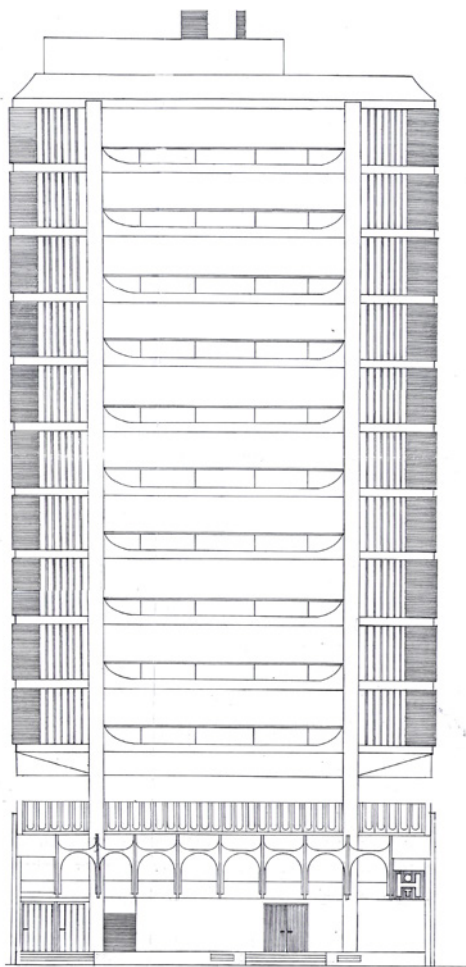
Si bien la planta permite un uso libre, aunque interrumpido por el punteado estructural y por un vacío central que funciona como ingreso de luz cenital, se optó por la subdivisión en oficinas y despachos individuales. En ocasiones, como en los años en que Benetti tuvo en el último piso su estudio, la planta se liberó completamente de tabiques. La subdivisión en oficinas y despachos individuales sigue la modulación de la estructura y genera espacialidades interiores diversas según la orientación y el encuadre que estas pantallas de forma cónica logran en la intersección con la envolvente. Por otro lado, Como indica Molteni¹⁶⁹ al referirse al edificio LAGA, la concepción de un esqueleto estructural que se completa con una carpintería envolvente entre las losas tuvo ciertas complicaciones a la hora de ser ejecutada en la obra. Benetti tenía en mente un *curtain wall*, una técnica industrializada capaz de funcionar como una membrana continua de cerramiento para el edificio. Pero esa técnica, finalmente, no se utilizó, ya fuera porque no se encontraba disponible al momento de la obra o por el costo que representaba su realización. La carpintería se diseñó, en última instancia, a partir de perfiles metálicos como una herrería que debía ejecutarse en alguno de los talleres locales. En la obra construida, las bandas horizontales de dicha carpintería cubren cada una de las plantas entre losas. Por fuera del borde de losa, un perfil metálico atraviesa verticalmente todas las plantas según un ritmo distinto, e insinúa débilmente cierta continuidad en la envolvente, al mismo tiempo que, acentúa, de ese modo, la tensión vertical propia del cilindro. Otro rasgo destacado en cuanto a esta solución de la envolvente lo ofrecen las celosías de madera que se diseñaron como una segunda piel destinada a la protección solar, aunque con el tiempo desaparecieron por la falta de un mantenimiento adecuado.

A pesar de las ostensibles dificultades y de la evidente asimetría entre la imagen de cierta resolución técnica y las posibilidades reales de ejecución, la concepción se mantuvo con firmeza. De este modo, puso en evidencia una disparidad que era también un manifiesto, pues daba cuenta de una convicción firme de transformación que exigía materializar aquellas imágenes, al precio de explorar un territorio inhóspito y ambicioso para la arquitectura en Rosario. Una vez más queda a la vista el modo en que la arquitectura era considerada por estos arquitectos un motor de la modernidad. Así, este desfasaje entre el proyecto y las posibilidades técnicas para su ejecución en el ámbito local no era producto de un desconocimiento de la situación, sino un modo de afirmar esas transformaciones.

¹⁶⁹ Entrevista personal realizada por el autor, 2012.

Conjunto Hierromat (1964) (viviendas, comercios, oficinas, depósitos), César Benetti. Corte general, planta de ubicación y fachada proyecto inicial no construido, en archivo Obras Particulares.





Conjunto Hierromat (1964) (local comercial, viviendas), César Benetti. Fachada ingreso calle Santa Fe, en archivo Obras Particulares.

página siguiente: Conjunto Hierromat (1964) (local comercial, viviendas), César Benetti. Fotografía del autor de la tesis. Ubicado en Santa Fe entre Italia y España.

Otro edificio que, dentro del ámbito rosarino, puede ponerse en relación con las obras de Benetti de los años cincuenta, y en el que la estructura cumplió un rol determinante, es el Mirador (1956), de Rébora y Lange. Allí se partió del diseño de un único elemento estructural como unidad compositiva, el pórtico con vigas en voladizo a ambos lados, repetido de manera modulada en una única dirección. Este recurso, además de solucionar el sostén de las losas, permitía acomodar en el terreno dos bloques de viviendas. Los bloques se configuraron siguiendo la tipología de la placa, pero adaptada a los requerimientos del encargo y el terreno. El segundo bloque sobre la parte trasera, con su planta en forma de “T”, brindaba un esquema necesario para ampliar las visuales y cumplir con la cantidad de viviendas que, según se había demandado, debían ubicarse con vistas al río Paraná. En la planta en forma de “T”, el sistema de sostén respondía igualmente a la repetición y modulación del mismo elemento, pero había sido rotado en dirección perpendicular.

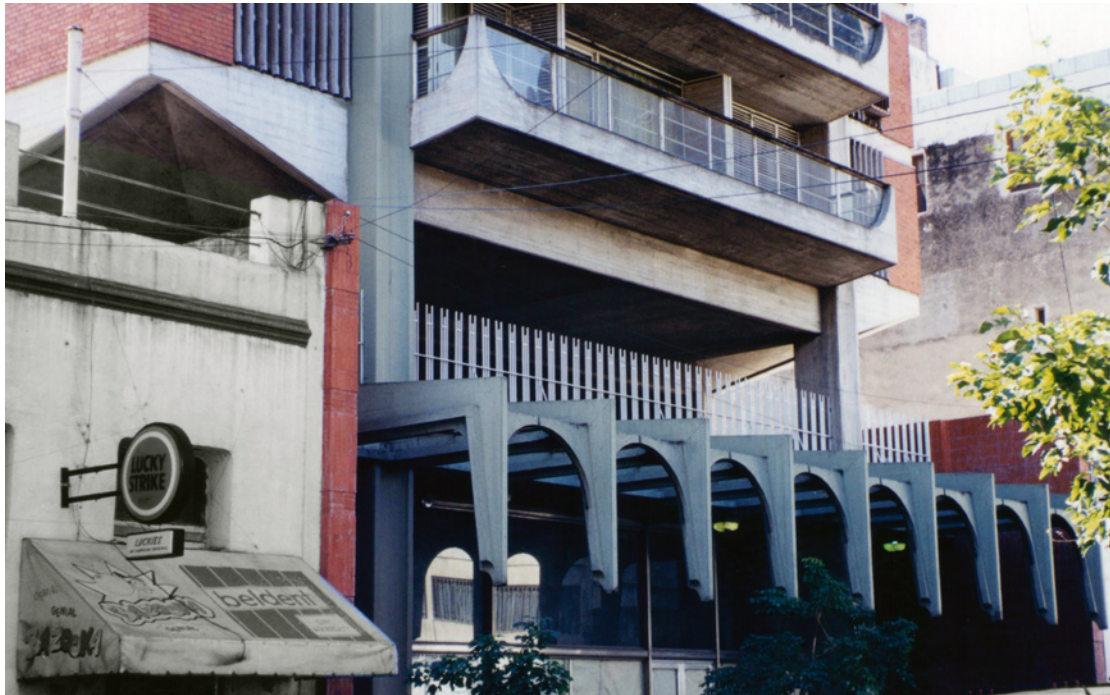
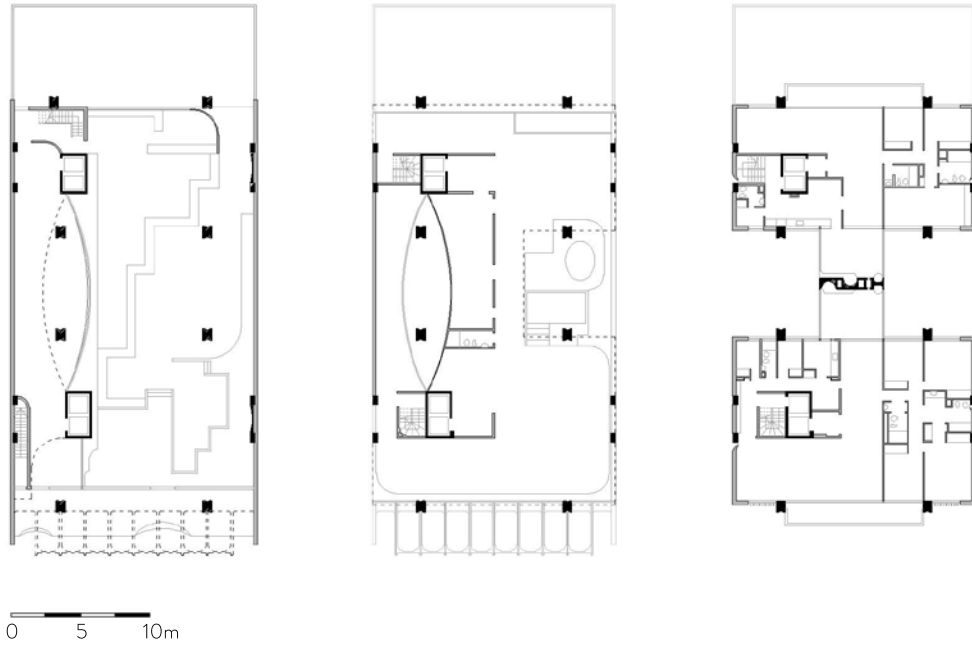


Los bloques que conforman el Mirador se cierran por medio de paños que rellenan la estructura; estos forman un fino relieve que sobresale de la losa. Al mismo tiempo, siguen otra modulación respecto del punteado de las vigas en la fachada, a la vez que responden a la distribución de los espacios interiores. Con respecto a ese interior, se desarticula la idea de ventana; y el cerramiento se concibe como un plano transparente entre losas. En la planta, podemos ver que esos planos se ubican en dirección diagonal a los ingresos y sobre un vértice de las habitaciones. El espacio interior que se logra de esta manera rompe con la idea de caja y gana dinamismo, mientras conecta las visuales domésticas con el paisaje. La elección de los materiales para estos paños de relleno busca remarcar su liviandad respecto del esqueleto estructural. El efecto se logra mediante la utilización de carpinterías y cerramientos de aluminio, de ladrillos cerámicos conocidos como paravista y de un revestimiento de cerámicos de vidrio de color amarillo. Esta variedad de elementos y su disposición en relación con los registros expuestos de la estructura se articulan al modo de una composición abstracta. De esta manera, la envolvente funciona conjuntamente con la expresión de la estructura para conseguir un efecto plástico.

Más allá de que la modulación de la estructura remita a los esfuerzos estáticos y a ciertas concordancias con las divisiones interiores, esta representa principalmente una idea de orden. Esto se hace evidente cuando observamos las plantas, pero también en los resultados de las fachadas que informan la interrupción del sistema. La matriz del sistema —que, al repetirse en un único sentido, generó el esqueleto estructural— queda interrumpida en el frente de calle Sarmiento. Para enfatizar esa interrupción y poner en evidencia gráficamente el pórtico con voladizos: se aumenta la sección de las columnas con respecto a las que componen el resto del sistema y se mantiene su sección constante en altura, aunque la carga estructural no lo solicite en ninguno de los casos. Se observa ese mismo interés en el realce gráfico de las vigas y losas de la extensa parte lateral que mira al río, interrumpidas en el plano de fachada, como marcas visibles del esqueleto estructural que se articulan con la envolvente. La reducción de puntos de apoyo que propone el sistema y la incorporación de los voladizos a ambos lados, soluciones apreciables desde la vereda en pendiente al mirar hacia la leve altura sobre la que se ubica el edificio, son recursos que también contribuyen a lograr una expresión formal por medio de la estructura.

Algunos años más tarde, en la década del sesenta, Benetti retomó el tema del pórtico tal como había sido desarrollado por Rébora en el edificio Mirador (1956), pero para explorar una solución de mayor tensión y expre-

Conjunto Hierromat (1964) (local comercial, viviendas), César Benetti. Planta baja local comercial, planta terraza intermedia y planta tipo; reproducidas en *summa* n.º 28 1970 y archivo Obras Particulares. Vista nivel terraza intermedia destinada a recreación infantil y uso común; fotografía sin autor conocido, archivo privado César Benetti.



sión gráfica. Fue en el complejo Hierromat (1964),¹⁷⁰ donde Benetti exploró la repetición del pórtico con vigas en voladizo.¹⁷¹ El proyecto inicial de Hierromat, encargado por la empresa francesa de materiales para la construcción del mismo nombre, integraba un conjunto mayor de edificios que no pudo realizarse en su totalidad. Fue concebido como un conjunto mixto de tres torres dobles residenciales, a las cuales se sumaban locales comerciales y depósitos.¹⁷² En esta propuesta, que ocupaba una superficie significativa de la manzana con frentes a las calles Santa Fe, Italia y España, la disposición de las torres habría alterado notablemente el tejido del área central en el cual se insertaban con una radical voluntad transformadora. En un alarde estructural, las torres aisladas se desplegarían de una base continua a partir de unos concentrados puntos de apoyo y losas colgantes de grandes vigas de hormigón, que quedarían expuestas al sobresalir de las terrazas.¹⁷³ Esta ambiciosa propuesta inicial tuvo que ser descartada en razón de un impedimento surgido de los reglamentos municipales que hacía referencia al tráfico de camiones. Solo se conservó la idea de la torre sustentada sobre una serie reducida de puntos de apoyo y cierta complejidad estructural. El diseño de la estructura de hormigón, y los cálculos, tanto de este proyecto inicial frustrado como del proyecto finalmente construido, se realizaron en colaboración con el ingeniero Santiago J. Bollero Lema, hijo del ingeniero que había trabajado con Benetti en el edificio LAGA y

170 Es el año de proyecto que consideramos según el permiso de edificación más temprano que encontramos en los planos disponibles en el Archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario y según Raúl Fernández Milani quien trabajó durante esos años en el estudio Benetti (entrevista personal realizada por el autor, 2013).

171 Como vimos en el capítulo anterior, la admiración de Benetti por Rébora lo había llevado a colaborar en su estudio en sus años de estudiante y lo consideraba, también, un maestro en tanto arquitecto moderno, además de haber establecido con él una amistad personal.

172 Ya en los años sesenta, y en relación con el tema de la objetualidad, otra tipología que se hallaba difundida es la de la torre. En esta se destacaba, sobre todo, su factor representativo, un aspecto demandado por sus comitentes, principalmente, cuando se trataba de sedes de empresas y corporaciones. La proporción de la placa fue abandonada y se valoraba con particular énfasis el rasgo de la verticalidad, y marcar cierto parentesco con los rascacielos, a la vez que se procuraba alcanzar una alta densidad habitacional.

173 Resulta interesante observar, además, que las dos grandes columnas de los frentes de fachada —junto con la gran viga de la que colgaban las losas en la terraza— recuerdan el esquema estructural de la reconocida propuesta de Amancio Williams para su rascacielos de hormigón desarrollada en los años cuarenta. Aunque la radicalidad y complejidad de Williams fueran mayores, reconocemos cierta inercia de esos planteos en la escala local de la que nos estamos ocupando. Recordemos, de paso, que la importante visibilidad que obtuvo este proyecto de rascacielos estuvo muy relacionada con su difusión en las páginas de *La Arquitectura de Hoy*, n.º 1 de 1947.

partícipe destacado en los años setenta del proyecto estructural para el estadio del Club Rosario Central.

En las dos torres que finalmente se construyeron, la repetición del pórtico no se desplegaba en una secuencia lineal, como en el caso del edificio Mirador, sino perimetral. En el diseño de Benetti, los puntos de apoyo de su esqueleto estructural y las vigas de sostén fueron ubicados sobre el perímetro exterior, de modo que los elementos estructurales quedaban expuestos como un gran esqueleto. Asimismo, se dispusieron dos grandes columnas tanto en el frente a la calle como en la cara orientada al interior del terreno que sostenían un extenso pórtico con voladizos. En ambos laterales, sobre las medianeras, se situaron dos columnas pequeñas que, al hallarse muy próximas entre sí, se asemejaban más a un único soporte, que formaba un pórtico pequeño pero con extensos voladizos a ambos lados. En cuanto al tratamiento de la envolvente, se dispuso como relleno de la estructura entre las losas, y combinaba ladrillos cerámicos vistos, carpinterías de aluminio y parasoles de madera; de este modo, se apelaba al contraste entre las texturas, el color y los materiales; del que participaba, además, el acabado visto de los elementos estructurales de hormigón. A partir de esos pocos elementos estructurales expuestos en el perímetro se resuelve el sostén de las losas y el espacio interior queda liberado de cualquier otra pieza estructural. También las esquinas se liberan, y ese vacío enfatiza la ilusión de liviandad contra la sugerencia de pesadez que implica la repetición de las losas en altura. La expresión formal del edificio, asociada a la tensión estática de la estructura, encuentra su rasgo más elocuente en la desafiante proporción que adoptan las vigas laterales en voladizo con una sección decreciente.¹⁷⁴

Finalmente, sobre la planta baja destinada al local comercial, se desplegó una planta continua que atravesaba horizontalmente las dos torres a modo de una terraza destinada a la recreación infantil y al uso común. Aquí se combinaban, en un nivel intermedio y abierto, libre de cerramien-

174 Otra manera de pensar la estructura expuesta en los planos de fachada es la referencia a una forma arbórea. La estructura de Hierromat, tal como se exhibe en los laterales, podría pensarse como un tronco del que se despliegan ramas. Las líneas fuerza de las vigas ménsulas se dirigen diagonalmente hacia un tronco principal. Así, la sección decrece desde la zona de mayor solicitud hacia la menos exigida. Sin embargo, esta variación, a la que podemos atribuirle cierta organicidad, no se verifica en las secciones de los soportes verticales, que son siempre constantes, aun cuando podrían haber ido decreciendo a medida que se elevaban. En este sentido, es posible aproximar una relación con lo que Liernur (2001) reconoció como *inflexión orgánica del modernismo*, en la que “el estructuralismo biológico de origen italiano introducía un acercamiento a una suerte de inédita racionalidad natural” (p. 243).

tos, las soluciones tan difundidas de la terraza jardín y de la planta baja de la Unidad de Habitación de Marsella (1946-1952), concebidas por Le Corbusier. En el caso de Hierromat, esa planta intermedia facilitó diferenciar el local comercial y la parte superior de viviendas como si fueran objetos autónomos y permitió que se percibiera, desde la calle, la llegada de las grandes columnas al suelo, atravesando el vacío que dejaba ese nivel intermedio delimitado solo por las vigas en voladizo; sobre el cual, además, se percibía el desarrollo en altura de la torre de viviendas.

La cubierta

Desde los años cuarenta se observó con mayor intensidad otro repertorio de renovaciones formales que, en su conjunto, daban cuenta de una variación en la concepción de la cubierta, la cual adquirió un nuevo protagonismo. La cubierta pasó a cumplir un rol determinante en lo formal, y ofreció posibilidades objetuales y plásticas que hasta entonces no se habían considerado. Como se ha reconocido más de una vez, la cubierta plana, como formulación paradigmática de las renovaciones de la arquitectura moderna, no debería reducirse a una solución ni meramente técnica ni solo funcional: fue una indagación principalmente vinculada con el interés formal por la abstracción. Recordemos que, ya desde un principio, el modernismo adoptó la cubierta plana como una vía para formalizar, y así poder llevar a la arquitectura, las formas abstractas del cubo y los prismas rectos.¹⁷⁵ El debate que se abrió en torno al nuevo valor formal de la cubierta estuvo marcado por una acción de claro distanciamiento respecto de las primeras manifestaciones de la cubierta plana, con la intención de posibilitar variaciones novedosas en la expresión formal y en las experiencias espaciales de la arquitectura moderna. Entre ellas podemos destacar las cubiertas de pendiente prolongada, las soluciones a modo de cúpulas o pirámides y las dobles pendientes marcadas hacia el interior, como el techo “mariposa” o en forma de “V”.

En tal sentido, un caso elocuente es el de la cubierta en “mariposa” o en “V”, que cuenta con una serie de antecedentes emblemáticos. El proyecto para

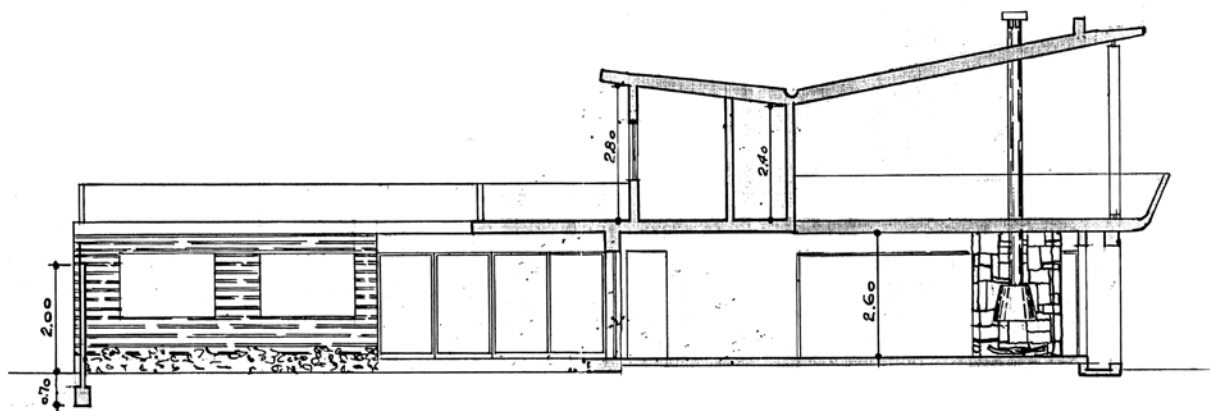
¹⁷⁵ Ver Liernur (2011), “Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano”, en Block n. ° 8, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 10-27.

la casa Errázuriz, de Le Corbusier (1929-1930), constituye un antecedente relevante y una de las primeras y más significativas variaciones respecto de la cubierta plana. Su impacto puede seguirse en la referencia —a la vez en el sentido de una transformación y una continuidad— que ofrece el edificio del Yacht en Pampulha (1940-1943), de Niemeyer, cuya silueta exterior se halla dominada por una extensa cubierta en “V”. En la relación entre ambas obras resulta útil, no obstante, señalar algunas diferencias. Mientras la casa Errázuriz es más angosta y compacta, en el caso de la obra del brasileño, la cubierta en “V” es extensa y estilizada. Además, predomina el vidrio, por lo cual la impresión de liviandad de esa cubierta es mucho mayor. Parece un ala desplegada en pleno vuelo, el gesto es más dinámico y acelerado. Es decir, la expresión plástica de liviandad, que se muestra con particular elocuencia en el Yacht de Pampulha, ofrece un interesante índice de variación frente a la pesadez y la solemnidad del antecedente expresado por el caso de Errázuriz.

El impacto de estas imágenes formales que transformaban la idea predominante que se había tenido del techo plano fue un objeto recurrente en las representaciones sobre la arquitectura moderna que encontramos, principalmente durante sus años de formación, en el conjunto de actores estudiados. Recordemos, por ejemplo, la alusión de los distintos actores a la arquitectura brasileña difundida por la exposición *Brazil Builds* (1943), o la referencia insoslayable, por aquellos años de Alvar Aalto. Proponemos observar, principalmente, una serie de casas proyectadas por Benetti y construidas en la ciudad de Rosario durante los años cincuenta y sesenta; para enfocarnos en distintas variaciones sobre el tema de la cubierta. En este sentido, podemos destacar soluciones como el techo “mariposa” o en “V” en la casa Cliscagne (1958), la cubierta inclinada de una sola agua extendida en la casa Sileoni (1962) y las cubiertas en forma de pirámide truncada en la casa Severino (1966). La variedad de registros adoptados en las soluciones formales de la cubierta es otra de las singularidades a destacar en la producción de Benetti.

La casa Cliscagne (1958)¹⁷⁶ ofrece un buen ejemplo de la sintonía con los cambios señalados. La parte alta de la casa tiene un techo “mariposa” que se extiende de manera asimétrica hacia la fachada de la calle por su lado más corto, mientras que el más extendido se proyecta hacia el fondo del terreno. La cubierta de hormigón se sostiene de medianera a medianera

¹⁷⁶ Es el año de proyecto que consideramos según según plano disponible en el Archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario con permiso de edificación otorgado en 1958, y entrevista personal realizada por el autor con Gustavo Benetti en 2014.



Casa Cliscagne (1958), César Benetti. Fotografía del autor de la tesis. Corte en archivo Obras Particulares. La casa fue demolida, estaba ubicada en calle Moreno entre Salta y Catamarca.

pagina siguiente: Casa Cliscagne (1958), César Benetti. Fotografía del autor de la tesis.

y su pendiente pronunciada no se percibe desde el exterior. Desde el interior, en cambio, un continuo cielo raso blanco asciende hacia el plano vidriado de la fachada de la calle y, en ese punto elevado, se abre al ingreso de la luz natural del oeste. La continuidad de la fachada transparente de vidrio puede alterarse, por otra parte, al variar la ubicación de los parasoles verticales móviles de aluminio, que se encuentran paralelos al vidrio en el exterior, como una segunda piel. Cada giro de las aletas de los parasoles filtra la luz generando efectos cambiantes. Un pequeño balcón en voladizo parece enfatizar, a su vez, el gesto de la cubierta, al tensionar el espacio hacia el exterior con la diagonal de su baranda arrojada hacia adelante.

En el corte de la casa Cliscagne (1958), podemos reconocer ciertas resonancias que insisten en la conexión de Benetti con la arquitectura brasileña; aquí, la alusión implicada tiene que ver, a nuestro juicio, con una referencia formal al Yacht Club proyectado por Niemeyer en Pampulha (1940-1943).¹⁷⁷ En la obra de Niemeyer, las cubiertas en “V” se extienden de manera asimétrica y buscan prolongar esa geometría en la baranda que

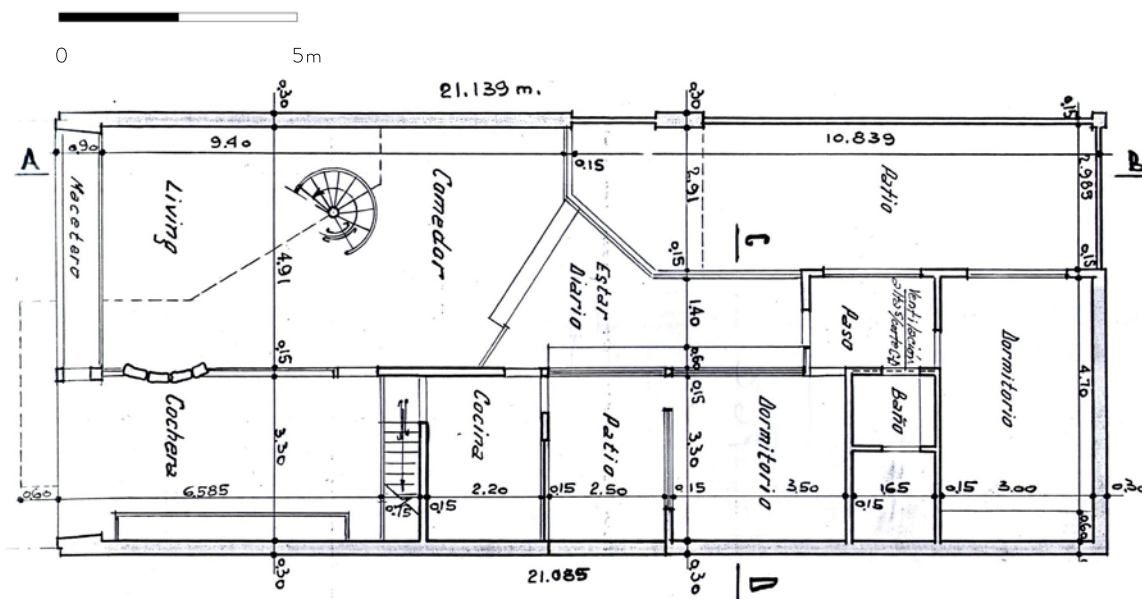
¹⁷⁷ Esta obra, junto con el Ministerio de Educación, había sido una de las que más se destacaba en las páginas del número doble 9-10 dedicado a Brasil publicado en la revista *La Arquitectura de Hoy*, en 1947. La importancia de esa arquitec-



cierra la terraza, la cual se expande más allá del ala más corta de la cubierta. En la casa Cliscagne, este gesto, aunque acotado, es aún reconocible; en tal sentido, la cubierta más corta ve prolongado el efecto espacial de su geometría en el pequeño balcón con su baranda inclinada que sobresale hacia la vereda.

Al observar la fachada a la calle, es posible notar, asimismo, el juego compositivo que tiene lugar entre el cuerpo superior y el inferior; el resultado de la relación formal da lugar a un contraste entre la superficie continua que generan los parasoles de aluminio y la que presenta el cuerpo inferior. La altura mayor de la parte superior acentúa, por otra parte, la idea de una cortina de parasoles de aluminio elegantemente alineados en ver-

tura brasileña y de esta publicación en especial para el conjunto de actores fue tratada en el capítulo 1, apartado Brasil y *La Arquitectura de Hoy*.



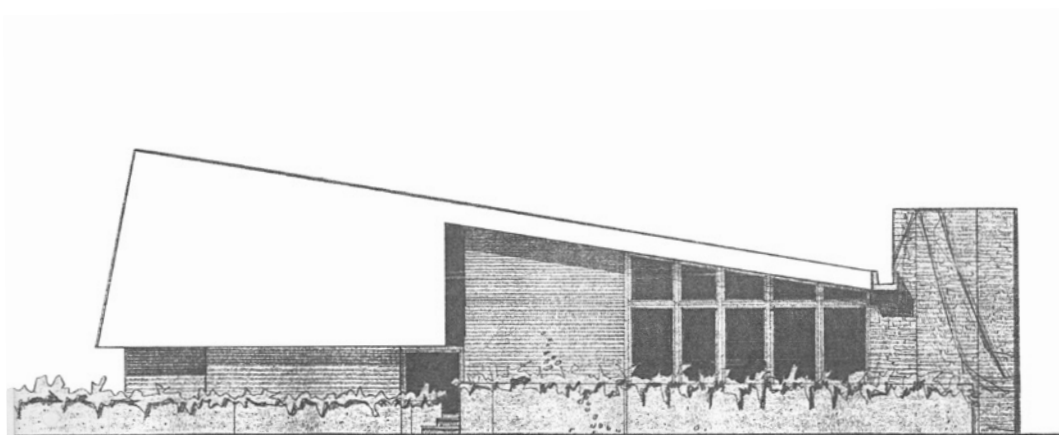
Casa Cliscagne (1958), César Benetti.
Planta baja en archivo Obras Particulares.
La casa fue demolida, estaba ubicada en
calle Moreno entre Salta y Catamarca.

tical; y otorgan cierta variedad y una textura dinámica a la expresión de la fachada. En el interior, no obstante, se complejiza la continuidad espacial que sugiere la cubierta a través de un espacio vertical que atraviesa los niveles de ambas plantas. La losa del primer piso se interrumpe por medio de una diagonal que se abre y permite una continuidad espacial vertical inesperada. Mediante una escalera helicoidal, situada al modo de una pieza escultórica, se accede a este espacio vertical enfatizando una dirección ascendente que conecta los dos niveles.

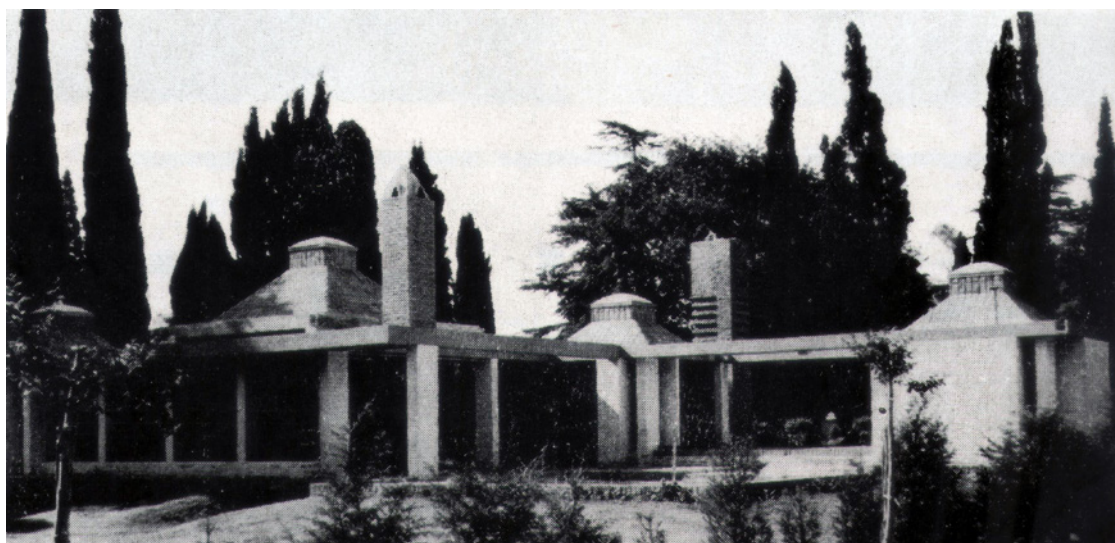
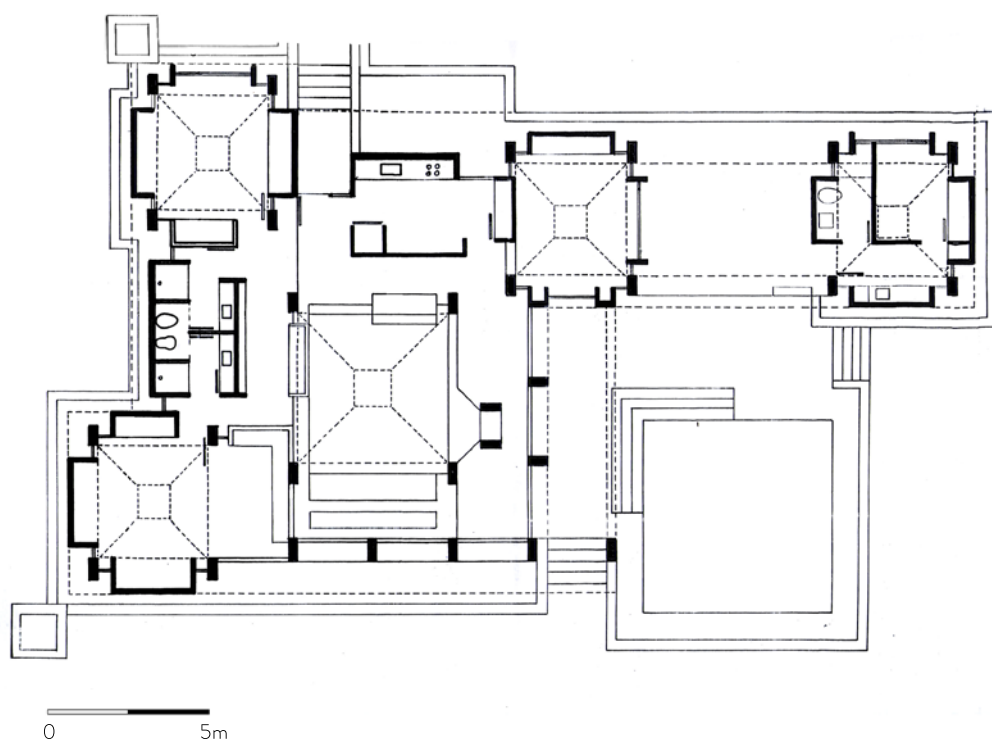
Otra de las casas en la que Benetti se ocupó del tema de la cubierta es la casa Sileoni (1962).¹⁷⁸ Ubicada en una esquina, se percibe, con la distancia necesaria, la presencia de una forma blanca que avanza hacia el encuentro de las calles; se la ve sobre una masa uniforme de ladrillo visto y entre algunos árboles y otra vegetación. Inmediatamente, se observa que esa forma blanca tiene aristas nítidas y una geometría que la asemeja a un prisma rectangular rotado. En cuanto a la línea de la cubierta, puede distinguirse

¹⁷⁸ Es el año de proyecto que consideramos según plano disponible en el Archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario con permiso de edificación otorgado en 1962.

Casa Sileoni (1962), César Benetti. Fotografía sin autor conocido, vista, dibujo sin autor conocido, archivo privado César Benetti. Ubicada en la esquina de Av. Eva Perón y Friuli.



Casa Severino (1966), César Benetti.
Fotografía sin autor conocido, reproducida
en revista *summa*, n.º 28, 1970. Planta, en
archivo Obras Particulares. Ubicada en la
esquina de Av. Eva Perón y Guillermo Penn.

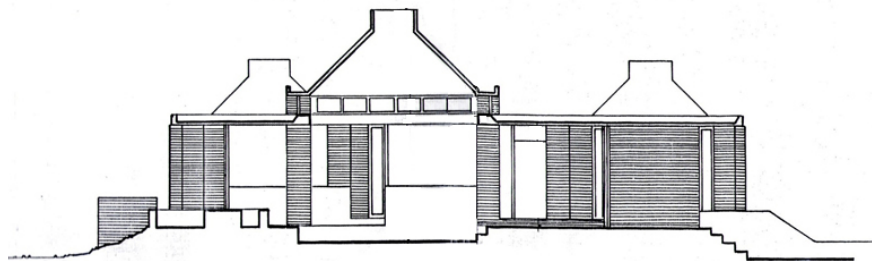


cómo comienza a descender leve y prolongadamente hasta la profundidad del terreno. Una vez sobre el final emerge una nueva masa de ladrillo visto que se eleva verticalmente en tensión con la arista blanca descendiente de la cubierta.

Desde el ingreso, por la esquina, deben subirse unos escalones para acceder a un primer nivel, un patio de pisos de cerámicos rojos que se interrumpen con vegetación. Al avanzar por este nivel y subir unos escalones más, se observa que la arista de la cubierta continúa descendiendo en la misma dirección. Finalmente, el espacio se abre, y es posible encontrar un piso más amplio rodeado de vegetación donde se ubica el ingreso a la casa. Por medio de un ventanal que va del suelo hasta el techo inclinado, en la parte más baja de la cubierta, entramos a un gran espacio que funciona como un estar. Una vez en el interior, se aprecia la cubierta que asciende hacia el nivel superior; y el recorrido desde el ingreso es guiado en esa dirección por medio de una escalera que se ubica en un lateral. Al subir esta escalera, se transita por un espacio intermedio, dividido por una baranda; desde allí es posible avistar el espacio inferior del estar, y percibir la cercanía del nivel superior, donde se hallan ubicados los dormitorios.

Ya entrados los años sesenta, es posible encontrar en la obra de Benetti una nueva referencia formal en relación con la cubierta en la que se apela a una estrategia de repetición de unidades espaciales con cubierta de pirámide truncada. Así, la casa Severino (1966)¹⁷⁹ ostenta una planta resuelta a partir de un agrupamiento de unidades espaciales, cada una de las cuales es concebida como un recinto independiente y se ven reunidas a partir de la proyección de una cubierta horizontal que las conecta y que termina de conformar la espacialidad de la casa. La disposición de estas unidades autónomas de manera relativamente libre, se puede representar como una figura que se despliega desde un centro delineando una suerte de “Y” recostada de manera paralela al trazado de la calle. El centro se constituye en la forma de una pirámide mayor que destaca la espacialidad de la zona de estar, la cual funciona como un gran distribuidor abierto hacia las otras partes de la casa y hacia el jardín. El resto de las pirámides son de menor tamaño, y se ubican como cubiertas de las habitaciones, por lo que señalan los lugares de mayor intimidad en la vivienda. Todo el conjunto se unifica, pues, a partir de una extensa losa horizontal que funge como cubierta, y de un terraplén o plataforma sobre el que la casa se eleva por encima del nivel del suelo del terreno. Cada pirámide contrasta con la horizontali-

179 Es el año de proyecto que consideramos según según plano disponible en el Archivo de la Dirección General de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario con permiso de edificación otorgado en 1966.



Casa Severino (1966), C. Benetti. Corte, en archivo Obras Particulares. Ubicada en la esquina de Av. Eva Perón y Guillermo Penn.

dad de ese plano por su espacialidad vertical y su luz cenital en el interior. Desde un punto de visión exterior, las pirámides verticales aportan una silueta variada que sobresale por encima del paisaje más bien llano de la zona suburbana en que se encuentra la casa.

Por último, como ya mencionamos al comienzo del capítulo, recordemos que el uso de estructuras no tradicionales de hormigón fue otra de las vías que otorgó protagonismo a la cubierta desde la década del cuarenta en adelante. La experimentación estructural no se limitó solo a las cuestiones relativas al sostén o a la descarga de pesos al suelo, sino que incorporó soluciones que renovaban la concepción de la cubierta. Para la concreción de estas experiencias fue determinante el trabajo conjunto entre ingenieros y arquitectos, el cual tuvo una clara repercusión, como en el caso de las cáscaras y las láminas plegadas, sobre la cubierta. En este sentido, resulta interesante relevar un proyecto de mayor envergadura realizado en el marco de un proyecto para la Ciudad Universitaria de Rosario. Encontramos, en este caso, a Benetti participando como decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas e impulsando como promotor la creación de un equipo de proyecto para la Ciudad Universitaria en 1967. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, Molteni, quien había sido socio de Benetti en los inicios de su estudio profesional, fue designado jefe de proyecto y Corea se sumó, también, a ese mismo equipo.

En este marco se construyó el Instituto de Mecánica Aplicada y Estructuras (IMAE), una obra de mayor escala y de carácter público que también permite reflexionar sobre el rol de la cubierta. El edificio para el IMAE sur-

gió ante la necesidad de dotar de instalaciones propias al Instituto de Mecánica Aplicada y Estructuras, creado en 1963. Molteni llevó adelante el proyecto en conjunto con los ingenieros del instituto, entre los que se destacaba el aporte del reconocido investigador en estructuras laminares Distéfano. Debemos recordar, ya lo mencionamos, que Distéfano había participado junto a Benetti del diseño estructural del sanatorio MAPACI (1953). En el IMAE —donde se destacan rasgos característicos de la época, como el acabado visto del hormigón—, se pusieron a prueba las estructuras laminares en losas continuas sin vigas que dieron forma a la cubierta. Esas losas laminares se conformaron a partir de láminas plegadas en forma de medios hexágonos, y se pretensaron *in situ*. Estas se extendían sobre las naves laterales y, en un nivel más alto y diferenciado, también lo hacían sobre la nave central. De este modo, en el vacío que dejaba la diferencia de altura entre ambas naves, se generaba un particular ingreso de

Instituto de Mecánica Aplicada y Estructuras (IMAE), mediados de la década del sesenta, José Nestor Distéfano, equipo IMAE y equipo de proyecto Ciudad Universitaria Rosario. Fotografía sin autor conocido, archivo Centro de documentación visual FAPYD UNR. Ubicado en Centro Universitario Rosario, Riobamba 50.



luz natural que recomponía la forma del hexágono, semejante a la celda de un panal de abejas. La cubierta concentró la expresión formal del edificio, y expuso de manera gráfica su silueta dentada. Encontramos en este proyecto una clara muestra del trabajo conjunto entre ingenieros y arquitectos, especialmente mediado por el rol de Benetti como arquitecto y decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, en la búsqueda de nuevas formas a partir de modelos estructurales alternativos donde estructura y cubierta se encontraban amalgamadas.

Comentarios finales

Como señalamos en la introducción, la problemática general de esta investigación se enfocó en preguntarse cuáles fueron las características que asumió el perfil del profesional arquitecto moderno en las décadas del cincuenta y del sesenta, en Argentina. Para abordarla nos centramos en un período de la trayectoria del arquitecto César Benetti, entre 1945 y 1970. Al mismo tiempo, a partir de las particularidades de esa trayectoria decidimos extender el alcance a otros actores que compartieron el inicio de sus años de formación, alrededor de 1945, en las escuelas de Arquitectura de Buenos Aires (Borthagaray, Méndez Mosquera, Bullrich) y de Rosario (Benetti, Rébora, Molteni). Esa selección fue guiada por la pertenencia a una misma generación que transitó los mismos años de formación, pero, principalmente, se restringió a un hecho histórico que los agrupó en una misma experiencia: la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario ocurrida en 1956. A partir de estas delimitaciones y siguiendo nuestra problemática principal, propusimos como hipótesis de trabajo que esa con-

fluencia daba cuenta de una serie de representaciones comunes sobre la arquitectura moderna, que llevaban implícitas un modo de concebir al profesional arquitecto moderno. Al mismo tiempo, pudimos comprobar que el perfil y la producción profesional de Benetti muestran las principales características de ese perfil y, a su vez, permiten observar procedimientos, temas y referencias modernas puestas en práctica con cierta singularidad y llevadas a cabo como transformaciones efectivas de la ciudad. Asimismo, es importante volver a mencionar que los resultados expuestos en los capítulos anteriores son una valiosa aproximación y un valioso relevamiento sobre la trayectoria y la producción profesional de Benetti, pero también de Rébora y Molteni, que logramos exponer y ofrecer de manera sistematizada y relacionada. Como dijimos en la introducción, partimos de un material documental que se encuentra disperso y fragmentado en diversos archivos privados e institucionales. Lo mismo ocurre, por su parcialidad e incipiente atención, con la producción crítica o historiográfica sobre este período de la arquitectura moderna en Rosario.

A partir de las representaciones sobre la arquitectura moderna que sobresalieron en el conjunto de actores, por su persistencia y por el énfasis con el que las enunciaron, pudimos reconstruir la imagen de un profesional arquitecto a la que estos actores buscaron acercarse. Esto fue evidente muy tempranamente en sus trayectorias y se encuentra asociado a sus años de juventud como estudiantes de arquitectura. Esos años cuarenta, principalmente a partir de 1945, por los que transitaban sus inicios universitarios se encontraban signados por las políticas universitarias del gobierno de Perón. Al mismo tiempo, la circulación del discurso moderno cobraba cierto resplandor de novedad en las producciones de América Latina. Entre esas ideas que los actores enunciaban de manera enfática encontramos la de cuestionar la formación oficial en las escuelas de arquitectura de una manera radical, al pensarse ellos mismos como partícipes de una *lucha contra la academia* de alcance internacional. Este rechazo les otorgó a los circuitos alternativos de formación un requisito esencial para constituirse como arquitectos modernos, lo que se manifestó a partir de la búsqueda de maestros y genealogías tanto internacionales como locales.

Esa *lucha contra la academia* remitía, en primer término, a un lugar común dentro de la expansión del discurso moderno, el de una radical oposición a la tradición de la escuela francesa de *Beaux Arts* y al academicismo, aunque, como pudimos mostrar, esa concepción tan homogénea de los lenguajes arquitectónicos en las escuelas nacionales era más una simplificación que un dato objetivo. Consideramos que tales consignas de lucha se refirieron más a una manera de diferenciarse radicalmente del modernismo practicado en Argentina durante los años treinta, al que veían como una

etapa superada. Esa oposición se tradujo en una impostura que enfatizaba una inflexible posición de rechazo a la formación oficial en las escuelas de Arquitectura de Buenos Aires y Rosario. A su vez, se pudo comprobar que esa consideración negativa también tenía una connotación política, vinculada con las características que adquirió la universidad bajo el primer gobierno del general Perón. Un rechazo tan contundente a la formación oficial, tanto desde lo disciplinar como desde lo político, los llevó a buscar vías alternativas de formación que fueron consideradas más auténticas. Buscaron acercarse a arquitectos vistos como una genuina expresión de la arquitectura moderna que recibían la consideración de maestros. La relación entre maestro y discípulo o colaborador, enfocada desde esta perspectiva, fue central durante sus años de juventud y formación. Pudimos observarlo, por ejemplo, en el vínculo que Borthagaray estableció con Amancio Williams, o en el que Benetti mantuvo con Luis Rébora.

Tales concepciones se ligaron, según señalamos, al modo en que aquellos jóvenes percibieron el programa internacional de los CIAM, dirigido a Estados Unidos y América Latina. La valoración de una figura excepcional no resultaba incompatible con la valoración de la idea de grupo que se observó encarnada en la idea de movimiento moderno y en los CIAM. En efecto, la imagen de los CIAM que encontramos en los años de juventud de los actores se conjuga íntimamente con una idea de movimiento moderno que refuerza el liderazgo de los *maestros* como Le Corbusier o Gropius y se asocia a una visión de la arquitectura moderna como causa colectiva. Dicha visión fue estimulada, en los años cuarenta, por la notable interacción que los CIAM establecieron con América Latina, lo cual, a diferencia de la etapa anterior, favorecía los vínculos intergeneracionales entre discípulos latinoamericanos jóvenes y maestros europeos ya consagrados. Sin embargo, como pudimos ver, esa imagen no era precisamente la que por esos años los líderes CIAM se propusieron construir. Fueron los años en que, consagrados como arquitectos vanguardistas, buscaron actualizar el perfil de arquitecto de los CIAM y orientarlo hacia nuevas concepciones, como la de los expertos o la *arquitectura de la burocracia* asociada a las políticas estatales y de organización empresarial. Pudimos reconocer, desde nuestra perspectiva, que ese viraje ensayado por los líderes CIAM no alcanzó a revelarse entre el público de estudiantes de arquitectura durante los años cuarenta en Argentina. Al contrario, el peso de la imagen de arquitecto vanguardista fue tan grande que no se logró disipar la imagen del arquitecto como *form giver*, tan difundida y celebrada en todo el mundo. Por esto, si bien el objetivo de los protagonistas del CIAM era alcanzar al público norteamericano y latinoamericano para disputar un lugar entre el avance de los expertos y la nueva *arquitectura de la burocracia*, desde nuestra perspectiva, es difícil considerar el logro de ese programa y no

resaltar la pervivencia sobre esos años de la figura individual de los líderes CIAM asociada al *form giver*. Pudimos reconocer que esas concepciones del perfil de arquitecto moderno prevalecieron en el conjunto de actores estudiados una vez graduados y en sus comienzos como jóvenes docentes en la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956. En tal sentido, podríamos interrogarnos sobre el alcance de estas ideas en el marco de la enseñanza de la arquitectura para futuros profesionales.

Otro aspecto fundamental de esos años de formación, que en esta tesis subrayamos con especial interés, fue el lugar central que tuvo para el conjunto de actores la arquitectura brasileña expuesta en la célebre exhibición *Brazil Builds*, en 1943, llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Observamos que todos los actores, de una u otra manera, la valoraron como un momento de revivificación y la celebraron como guía para las transformaciones en Argentina. A partir del número doble 9-10 dedicado a Brasil, publicado por la revista *La Arquitectura de Hoy* en 1947, pudimos constatar la espectacular difusión que alcanzó la arquitectura promovida por la exhibición *Brazil Builds* en una publicación nacional de acceso directo entre el público de estudiantes y profesionales arquitectos. Allí, la figura de Niemeyer destacaba de forma contundente y contribuía a promover un perfil profesional marcado por el compromiso con una nueva concepción plástica, más libre en su forma. Conectado con ello, aparece el hormigón armado como el material y medio constructivo más apto para la nueva arquitectura. Desde esa perspectiva se valora una actitud más suelta y de juego inventivo en cuanto a las convenciones, cuestiones que se viven como una singularidad propia de América Latina, en oposición, principalmente, al legado europeo de los *maestros*, más solemne y asociado a una aguda intelectualidad de vanguardia. Aunque los arquitectos brasileños eran muy diversos, en Argentina las versiones cariocas formalmente más elocuentes fueron las que se impusieron de manera contundente a través de esta publicación. La recepción de esta arquitectura brasileña en Argentina no ha sido indagada en profundidad. Por esto, consideramos un aporte el análisis de ese número especial de la revista y su conexión con la experiencia de los actores estudiados durante sus años de formación en los años cuarenta. Al mismo tiempo, avanzando sobre esa indagación, los rasgos del arquitecto que difundía la revista, como pudimos mostrar, se asocian con algunas de las características del perfil y la producción profesional de Benetti.

La necesidad de una urgente transformación para la arquitectura moderna en Argentina fue una convicción que llevó al conjunto de actores a sentirse protagonistas de dichas transformaciones. La idea de pertenecer a una *segunda generación* de arquitectos modernos, en palabras de Méndez

Mosquera, ilustra el grado de involucramiento que alcanzaron, a veces en grupos autoconscientes, pero también en sus trayectorias y carreras individuales. La arquitectura moderna era pensada como un gran movimiento universal y transformador, impulsado hacia el futuro y en expansión geográfica, que revive y se refunda cíclicamente. Esto llevó a algunos de ellos, como Méndez Mosquera y Bullrich, a producir manifestaciones más perdurables, como la publicación de artículos y libros que dejan en claro el rol activo en la difusión y promoción para validar y construir un público receptivo de las transformaciones modernas. Entre esas publicaciones, fueron significativas las que apelaban a un argumento histórico para convalidar dichas transformaciones. Junto a esto, la idea de generaciones propuesta por Méndez Mosquera aspiraba a la construcción de un lugar de prestigio para el conjunto de actores, especialmente para el grupo de Buenos Aires, que les permitiría validar sus logros y conquistas en la universidad posterior a los tajantes cambios políticos ocurridos en 1955. En este sentido, nos resultó por demás significativo que la búsqueda de consolidar las transformaciones modernas en la universidad coincidiera con las primeras intenciones de elaborar una narración histórica acerca de la arquitectura moderna en Argentina.

La correspondencia que los actores otorgaban a la *arquitectura contemporánea* con una inexorable necesidad histórica implicaba definir en Argentina un espacio de acción propio para el avance de esas transformaciones. A su vez, era de central importancia la relación directa que promovían con los procesos de modernización y, en particular, con sus aspectos técnicos vinculados a la industrialización. La representación de la técnica que prevalecía sobre los actores daba por sentada la necesidad de posicionar a la Argentina a la par de los paradigmas ofrecidos por Estados Unidos y Europa. Para tomar una dimensión del sentido otorgado a la técnica, nos remitimos a un procedimiento emblemático que en los sesenta se hallaba consagrado: el *curtain wall*. Su importancia iba más allá de un mero aspecto técnico, en tanto se situaba como resultado, en parte, del proceso dialéctico entre la técnica y la forma arquitectónica. Resultó llamativo encontrar que los rascacielos norteamericanos o las elaboraciones sobre estos hechas por los *maestros* fueran tomados como referencia con gran naturalidad. Esos adelantos técnicos y materiales, aunque de muy difícil acceso en el país, eran percibidos como parte de un acervo cultural común. Tal percepción implicaba, por un lado, reforzar la idea del carácter universal del movimiento pero, por otro, dejaba expuesto cierto desfase que se producía entre la visión y las posibilidades concretas en virtud de la dimensión del salto técnico requerido. Sin embargo, lo llamativo de estas ideas tan ambiciosas deja ver que no responden a la ingenuidad o la inocencia. Vemos en esta concepción de la técnica el rol central del arquitecto enten-

dido como un *form giver*, como una figura capaz de vehiculizar las grandes transformaciones industriales asociándolas a los procesos formales y constructivos de la arquitectura. Así, pudimos reconocer que existía la idea de una correspondencia entre la arquitectura moderna y los procesos de modernización en la industria; y más aún, una correspondencia en la que la arquitectura cumplía el rol de ir por delante de la industria, como su guía.

Las representaciones que venimos comentando y que delinean un particular perfil de profesional arquitecto moderno, propio del conjunto de actores, se corresponden y, al mismo tiempo, son resultado del análisis realizado sobre el perfil profesional de Benetti. Al proponernos reconstruir un período de su trayectoria profesional pudimos ofrecer una narración documentada y sistematizada, orientada hacia la problemática de nuestra investigación. Por esto, como mencionamos, lo presentado en los capítulos de la tesis es parte de una reconstrucción y puesta en relación de trayectorias profesionales y académicas, producciones arquitectónicas, artísticas y de ingeniería, en torno a la trayectoria de Benetti, que en gran medida eran inéditas hasta la elaboración de este trabajo. Como característica distintiva del perfil profesional de Benetti, sobresale su liderazgo en distintas conformaciones de estudios organizados alrededor de su figura. Encontramos una actividad constante e ininterrumpida en la que vemos una asimilación de la dimensión utópica o transformadora de la arquitectura moderna, asociada directamente a la práctica profesional. Cada encargo profesional significaba un potencial ensayo para poner a prueba, siempre detrás de la idea de originalidad, ciertos temas propios de dicha arquitectura. Estas concepciones llevaban implícitas la participación de ingenieros para implementar innovaciones técnicas y de diseño estructural, y también la posibilidad de incorporar la perspectiva artística, al trabajar en colaboración e incluir la producción plástica de obras de arte en la arquitectura, como es el caso de los murales cerámicos. A la luz de esta concepción, cada encargo implicaba lograr, hasta donde fuera posible, una articulación entre comitentes, arquitectos, artistas e ingenieros. La formación disciplinar y la práctica profesional liberal se presentan como un continuo, surcado transversalmente por el anhelo de que la arquitectura, mediante la visión y la acción del profesional, deje su marca en la ciudad. A su vez, como ya mencionamos, las imposibilidades técnicas no implicaban una renuncia a concretar las ideas y figuraciones modernas: la arquitectura debía mostrar el camino a la técnica y a la modernización industrial y señalar los aspectos a los que era necesario responder con urgencia.

Encontramos también las marcas del perfil profesional de Benetti en su paso por la Escuela de Arquitectura de Rosario y por la Universidad Nacional del Litoral, donde volcó sus convicciones, argumentadas prin-

principalmente en su práctica profesional. Si bien era conocida su participación en los años de la reforma de la Escuela de Arquitectura de Rosario en 1956, pudimos mostrar que existieron afinidades e ideas compartidas con el grupo llegado de Buenos Aires que lideró dicha reforma. Aunque el Plan de Estudios había sido encargado al equipo liderado por Ferrari Hardoy, los arquitectos rosarinos fueron convocados principalmente por su trabajo profesional y por las obras de arquitectura que habían construido o estaban en construcción durante esos años en la ciudad. De esta manera, consideramos que a la hora de iniciar esa reforma, en los actores de Buenos Aires existía un programa de renovaciones didácticas asociado a una transformación cultural de gran alcance que, como vimos, otorgaba un rol muy importante a la difusión y la promoción, principalmente a partir del mundo editorial y las publicaciones especializadas. Vemos cómo ese programa confluyó en la reforma de la escuela con el de los actores de Rosario, para quienes esa misma búsqueda de transformación se había expresado, principalmente, en la práctica profesional y la producción de obras de arquitectura en el ámbito local de la ciudad de Rosario.

En la experiencia pedagógica del taller vertical liderado por Benetti, hasta mediados de los años sesenta, fue patente la importancia de los *maestros* (Le Corbusier, Mies, Gropius, Wright). Eso se reflejaba en ejercicios que apelaban directamente, por ejemplo, al análisis de una de sus obras a través de una maqueta escala 1:50. Se enfatizaba una formación profesional cuyo interés principal se enfocaba en la definición de un objeto arquitectónico de cierta originalidad en su resolución formal, espacial y técnica. En 1966, tras el golpe de Estado de Onganía, Benetti obtuvo el cargo de decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas. Como decano sostuvo la continuidad del proyecto editorial de la revista *A&P. Arquitectura y Planeamiento*, surgido en 1963 e interrumpido en 1968; esta revista era un reflejo abierto y amplio de los debates disciplinares pero también internos de la Escuela. También sobresalió su gestión en la conformación de un equipo de proyecto para la Ciudad Universitaria de Rosario, para el cual convocó a Molteni como jefe de proyecto y a Corea —quien recién había retornado a Rosario en 1967, luego de su paso por los cursos de Sert en Harvard— como proyectista del equipo. Entre esas gestiones, se destaca un proyecto de Ciudad Universitaria para Rosario, la construcción del edificio para albergar el Instituto de Mecánica Aplicada y Estructuras (IMAE) y la localización del reactor nuclear Surl00 proveniente de Alemania. Benetti facilitó la llegada de Corea a la Escuela de Arquitectura de Rosario, donde pasó a ocupar un lugar destacado como asesor urbano. Asimismo, tuvo un rol protagónico en el Taller Benetti al aportar una nueva concepción del profesional arquitecto y del objeto mismo de la arquitectura. Vemos que, a partir de 1967 y de la llegada de Corea, el taller Benetti deja de lado una concepción

profesional asociada al *form giver* y la referencia dominante a un objeto arquitectónico autodefinido y pasa a definir una arquitectura regida por una reflexión intelectual sobre el fenómeno urbano y metropolitano. De este modo, en el programa de 1968, aparecen llamativamente, referencias a nociones como “estructura urbana”, “estructura económica” y “estructura circulatoria”, con entregas de proyecto que incluían un informe escrito, en consonancia con una idea de proyecto asociada a la investigación que mostraba un matiz cientificista. Así, predominaron las intervenciones urbanas de gran escala, al mismo tiempo que se incorporó la preocupación por una investigación en términos sociales y económicos. Sin duda, estas concepciones significaron un cambio relevante en el Taller Benetti y en la escuela, sobre todo, si reparamos en los nuevos enfoques sociales y estructurales; que en la universidad de Onganía, contradictoriamente, no podían dejar de presentarse como renovadores.

El perfil profesional de Benetti nos permitió interrogarnos sobre las posibles categorías elaboradas por la historiografía a las que podría acercarse. Como vimos, según la categoría del *arquitecto como artista*, propuesta por Fernández (1996), en Benetti no encontramos el tipo de radicalidad que expresaba Amancio Williams a quien el autor considera un exponente de esta categoría, y para quien las definiciones disciplinares, teóricas y utópicas —a las que se otorgaba un mayor rango sistemático— no se correspondían, necesariamente, con la práctica profesional. Por otro lado, el continuo entre el estudio como un laboratorio de ensayos y la efectiva práctica profesional en la ciudad, con las tensiones que esto implicaba, no permite identificar el trabajo de Benetti con una actuación meramente *profesionalista*, como la definida por Liernur (2001), tanto en relación a lo que este autor establece con esa categoría para los estudios comerciales de una eficiente calidad técnica, como para otros cuya actuación no pasaba de reproducir un modernismo sin atributos. Aun cuando ambas caracterizaciones —la del *arquitecto como artista* y la del *profesionalista*— remiten claramente a una práctica moderna, nos parece pertinente observar el hecho de que el perfil de Benetti no se adecua a ninguna de ellas. Sin embargo, si observamos la categoría propuesta por Crispiani (2015), que toma distancia de una mirada historiográfica centrada en las figuras excepcionales como extremos o límites del espectro de prácticas arquitectónicas valorables, sí podemos reconocer a Benetti dentro de los *arquitectos medios*. Por esta vía, podemos preguntarnos sobre el lugar que ocupa en la historiografía la producción de una arquitectura concebida como moderna por profesionales arquitectos que no sobresalen dentro de las figuras de primer orden. Es decir, pensar la posibilidad de observar el fenómeno de la arquitectura moderna desde otros puntos de vista y a partir de otras vías de circulación de sus discursos y referencias.

El perfil profesional de Benetti permite ampliar la mirada sobre un trasfondo profesional que llevó adelante con gran intensidad una práctica arquitectónica moderna, tal vez sin alcanzar una calidad constante o una obra cuya sistematización en términos disciplinares pueda trascender a un primer plano de manera excepcional. Sin embargo, en el ejercicio de su profesión como arquitecto moderno, llevó adelante obras que acompañaron los cambios de la ciudad en tanto realizaron transformaciones efectivas en la forma de la ciudad. Desde esta mirada más amplia sobre los profesionales, podrían estudiarse muchos otros arquitectos sin por esto dejar de valorar la singularidad de cualquiera de ellos, o del mismo Benetti, en cuanto la búsqueda de originalidad era constituyente de ese perfil moderno.

En relación a la producción arquitectónica del estudio Benetti, presentamos una lectura de su obra que consideramos una prueba de las características más sobresalientes de su perfil y su producción profesional. Seleccionamos un conjunto de obras a partir de temas arquitectónicos recurrentes y constantes entre las décadas del cincuenta y el sesenta, centrados en un vocabulario formal, en gran medida, ya establecido dentro de la arquitectura moderna. Los temas que identificamos y que guiaron la selección y el análisis fueron la objetualidad —en su versión escultural y de placa—, la estructura de hormigón como definición de la forma, la articulación entre estructura y envolvente y la cubierta como vía para una nueva expresión formal. En todos ellos siempre se destacó la preocupación por los resultados espaciales de las distintas formalizaciones y un interés por reunir junto con la arquitectura piezas de arte y una exigente visión de la ingeniería. Asimismo, estos temas, en sus distintas variaciones, podrían ser una medida con la cual valorar y observar otras obras de arquitectura de este período. En este sentido, la importancia que adquirió la estructura de hormigón en la obra de Benetti nos llevó a reconocer otras obras construidas en Rosario en las que este tema fue también un medio para la indagación formal. Tal relación se sustentó y se hizo más firme debido a las conexiones biográficas que existieron entre los autores de esas obras. Todas ellas indagaron sobre el modo en que el esqueleto estructural venía a definir la forma del edificio y a intervenir activamente en la expresión exterior del objeto y de sus posibles fachadas. La estructura, así, entraba en relación con distintos usos de terminaciones y texturas en la envolvente, parasoles, sistemas de carpinterías y cerramientos o celosías, que buscaban realzar esa estructura y componer en conjunto una expresión gráfica. Las obras que proponemos leer a la luz de esas relaciones, y sobre las que en algunos casos ya avanzamos en esta tesis, son los edificios MAPACI (1953) y LAGA (1954), de Benetti; La Segunda (1955), de Molteni, Mariotti y Valenti; y Mirador (1956), de Rébora y Lange.

Para cerrar, entre sus obras, las oficinas LAGA (1954) se destacan por el registro escultural logrado, y podemos ubicar a esta obra entre los pocos antecedentes referidos a esta clase de concepción objetual y urbana en la arquitectura moderna practicada durante los años cincuenta en Argentina, lo que también permite preguntarnos por el tema de la objetualidad en lotes urbanos. Como mostramos en la tesis, las formas libres de esta obra, de clara voluntad objetual y gestual, deben ser leídas como tributarias del Niemeyer de Pampulha (1940-1943), principalmente del casino y la casa de baile, por sus procedimientos de contraposición entre “orgánico y geométrico” y de distribución y solución de la planta, que organiza el programa en distintas formas descompuestas por fuera de una única forma contenedora. Aun si las formas ondulantes y ameboides, características de Burle Marx y Niemeyer, no encuentran registro en el edificio LAGA, la contraposición entre un cilindro transparente y un prisma opaco tiende a manifestar cierto dinamismo plástico. Asimismo, encontramos esa misma referencia brasileña en otra obra del estudio Benetti, la casa Cliscagne (1958), donde vemos cómo la cubierta cobró un rol protagónico en las búsquedas de renovación formal, un tema que también podría abrir toda una indagación sobre la arquitectura de esos años. En esta casa se utilizó un techo “mariposa” o cubierta en “V” que se extendía de manera asimétrica hacia la fachada de la calle, un gesto que era acompañado por la inclinación de la baranda del balcón. Una solución que, aunque más limitada, reconocimos asociada al Yacht Club, también proyectado por Niemeyer en Pampulha, con su extensa cubierta en “V” que se extiende de manera asimétrica y prolonga esa geometría en la baranda que cierra la terraza. Por esto, como ya fue mostrado con más detenimiento en el desarrollo de la tesis, el perfil y la producción profesional de Benetti permiten abrir un interrogante sobre cómo fue la recepción de la arquitectura brasileña de la exhibición *Brazil Builds* (1943) en Argentina y mostrar un caso donde esa referencia se manifestó decididamente.

Referencias Bibliográficas

- Abbott, Andrew** (1988), *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Adagio N., Pampinella S. y Rigotti A. M.** (comp.) (2003), *Historias de la Escuela. 80 aniversario de la creación de la Carrera de Arquitecto en Rosario*, Rosario, inédito.
- Agüero, Ana Clarisa y García, Diego** (2013), “Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales. Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir”, en revista *Prismas. Revista de historia intelectual*, n.º 17, Buenos Aires, UNQ.
- Aliata, Fernando** (2013), “El triunfo de la forma libre. La casa en Canoas de Oscar Niemeyer”, *Estrategias proyectuales: Los géneros del proyecto moderno*, Buenos Aires, Diseño, pp. 145-156.
- Altamirano, Carlos** (2007), *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé.
- Altamirano, Carlos** (director) (2008), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Aparicio, Alejandro** (2005), “La Arquitectura de Hoy, Buenos Aires”, en *Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina, 1950-1965: Segunda Recopilación*, Barcelona, Teresa Rovira.
- Arfuch, Leonor** (comp.) (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- Ballent, Anahí** (1983), “La condición profesional en la década del ’50”, en revista *Materiales*, n.º 3 agosto 1983, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos.
- (1993), “Los Arquitectos y el Peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955”, en Seminario de Crítica año 1993 n.º 41, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, pp. 01-30.
- (1995), *El diálogo de los antípodas: Los CIAM y América latina*, Buenos Aires, FADU.
- Banham, Reyner** (1977), *Age of the masters. A personal view of modern architecture*, Londres, The Architectural Press.
- Benito, Patricia y Chiarito, Claudia** (2003), “El taller vertical. La experiencia del ’56 en la enseñanza de la Arquitectura”, en Adagio N., Pampinella S. y Rigotti A. M. (comp.) *Historias de la Escuela*, Rosario, inédito.
- Benetti, César** (1968), “Wladimiro Acosta”, en revista *A&P. Revista de Arquitectura y Planeamiento*, n.º 8, Rosario, p. 3.

- (1980), “La Argeliana”, en revista *bio. Boletín informativo de obras*, n.º 53, Rosario, p. 5.
- (1999), “Luis Rébora”, en revista *041. Los años ´50. Obras de la década*, n.º 3, Rosario, pp. 74-79.

Borthagaray, J. M. (1997), “Universidad y política (1945-66)”, revista *contextos*, año 1, n.º 1, FADU-UBA, pp. 20-29.

— (1964), “Industrialización liviana: Curtain Wall”, revista *summa* n.º 3, pp. 67-79.

Bourdieu, Pierre (1998), “La ilusión biográfica”, en *Cuadernos de Literatura*, n.º 9, Bolivia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.

Bragagnolo, Ebe (1994), “Una reseña histórica”, en Bella, Flavio (coord.) *70 Aniversario de la creación de la carrera de Arquitecto en Rosario 1923-1993*, Rosario, FAPyD, UNR.

— (directora) (2015), *50 años. Formación de los arquitectos en Rosario 1956-2006*, Rosario, Indigo.

Bruno, Paula (2009), “Apuntes historiográficos sobre la historia de la cultura”, en revista *Seminario de Estudios de Historia Cultural*, México DF, Universidad Autónoma de la ciudad de México.

— (2012), “Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas”, en *Anuario IEHS*, n. 27, pp. 113-119.

Bullrich, Francisco (1963), *Arquitectura argentina contemporánea. Panorama de la arquitectura argentina 1950-63*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- (2003), “Octogésimo aniversario de la creación de la Facultad de Arquitectura” en revista *A&P. Revista de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño*, n.º 17, pp. 8-12.

Cané, Juan (2011), *Vivir como Arquitecto*, Córdoba, Gabriel Maujo (ed.).

Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.

Cicutti, Bibiana (1998), *Facultad de arquitectura UNR: Su formación y desarrollo 1923-1980*, Rosario, Dpto. Historia de la arquitectura, FAPyD, UNR.

Ciucci, Giorgio (1998), “The Invention of the Modern Movement”, en *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture 1973-1984*, Michael Hays (ed.), Nueva York, Princeton Architectural Press, pp. 553-575.

Collins, Randall (1990), “Market closure and the conflict theory of the professions”, en Burrage, Michael and Torstendahl, Rolf, *Professions in Theory and History*, London, SAGE, pp. 24-43.

Compagnon, Antoine (2010), *Las cinco paradojas de la modernidad*, México D. F., Siglo XXI.

Cravino, Ana (2012), *Enseñanza de Arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo Beaux Arts*, Buenos Aires, Nobuko.

Crispiani, Alejandro (2015), “Sigfried Giedion o el elogio de la medianía”, en *Revista de la Facultad de Arquitectura* n.º 13, Montevideo, pp. 14-23.

Crispiani, Alejandro y Silvestri, Graciela (2002), “Méndez Mosquera, Carlos”, en Liernur J.F. y Aliata F. (dirs.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín/IAA.

Deambrosis, Federico (2011), *nuevas visiones*, Buenos Aires, Infinito.

Dosse, François (2007), *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

Fanelli, Giovanni y Gargiani, Roberto (1998), *Storia dell’architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Roma, Laterza editori.
— (1999), *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal.

Fantoni, Guillermo (2011), *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*, Rosario, OSDE.

Fernández, Roberto (1996), “La profesión de la Arquitectura”, *La ilusión proyectual. Una Historia de la Arquitectura Argentina (1955-1995)*, Mar del Plata, FAUD UNMP, p. 27-39.

Filiberti Beatriz y Armida Marisa (2000), “Entre la proscripción y el desarrollo (1955-1966)”, en Pla, Alberto J. (coord.) *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo 1, Rosario, UNR, p. 273-376.

Floriani, Héctor (1988), “Entrevista al Arq. Mario Corea”, en revista *A&P*, n.º 9, FAPYD UNR, pp. 15-19.
Forty, Adrian (2016), *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Londres, Thames & Hudson.

Frampton, Kenneth (2015), *A genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form*, Zurich, Lars Müller Publishers.

Franckl, Paul (1981), *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.

Giedion, Siegfried (1963), “Sobre una nueva monumentalidad”, *Arquitectura y Comunidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
— (2009), *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, Reverte.

González Leandri, Ricardo (1999), *Las profesiones. Entre la vocación y el interés corporativo. Fundamentos para su estudio histórico*, Madrid, Catriel.

Goodwin, Philip Lippincott (1943), *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*, Nueva York, The Museum of Modern Art.

Hitchcock, Henry-Russell (1947), “The architecture of bureaucracy & the architecture of genius”, en revista *Architectural review*, v. 101 n.º 1, pp. 3-6.

Iturbe, Elisa (2019), “Architecture and the Death of Carbon Modernity”, en revista *Log*, fall 2019, Cynthia Davidson (ed.), Nueva York, pp. 11-23.

Kuhn, Thomas Samuel (1977), "History of Science", "The relations between history and the history of science", en *The Essential Tension*, Chicago, pp. 105-126 y pp. 126-161.
Levi, Giovanni (2011), "Les usages de la biographie", en Banzato, Guillermo (traductor), Cuadernos de H Ideas, vol. 5 n.º 5, UNLP.

Liernur, Jorge Francisco (1999), "The South American Way", en revista *Block*, n.º 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 18-37.
— (2001), *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
— (2002), "Moderna (Arquitectura)". En Liernur J.F. y Aliata F. (dirs.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín/IAA.
— (2004), "Vanguardistas versus expertos", en revista *Block*, n.º 6, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 18-37.
— (2011), "Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano", en revista *Block* n.º 8, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 10-27.

Mannheim, Karl (1993), "El problema de las generaciones", en revista *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 62, Monográfico sobre: Karl Mannheim, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 193-242.

Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1996), "La juventud es más que una palabra", en Margulis, Mario (ed.) *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Buenos Aires, Biblos.

Marradi, Alberto; Archenti, Nélida y Piovani, Juan Ignacio (2011), *Metodología de las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Cengage Learning.

Martín, María Pía y Múgica, María Luisa (2001), "La sociedad rosarina en el siglo XX: Cambios, vida cotidiana y prácticas sociales", en Falcón Ricardo y Stanley Myriam (dirs.) *La Historia de Rosario. Tomo 1: Economía y sociedad*, Rosario, Homo Sapiens, pp. 157-225.

Méndez Mosquera, Carlos (1961), "Arquitectura y Urbanismo", en *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Editorial Sur, pp. 315-329.
— (2015), *Diseño gráfico argentino en el siglo XX*, Buenos Aires, Infinito.

Méndez, Patricia (2014), "Metáforas de modernidad en la fotografía de las revistas de arquitectura argentina, 1929-1955", en revista *Arquitecturas del Sur*, vol. XXXII, n.º 45, pp. 20-33.

Moliné, Aníbal (2008), *Proyecto urbano y proyecto Arquitectónico*, Buenos Aires, Nobuko FAPyD.

Nervi, Pier Luigi (1951), *El Lenguaje arquitectónico*, Buenos Aires, FADU UBA.

Niemeyer, Oscar (1947), “Pampulha: la arquitectura”, en revista *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9-10, Buenos Aires, Kraft, p. 22.

Ockman, Joan (ed.) y **Eigen, Edward** (col.) (2005), *Architecture Culture: 1943-1968: A Documentary Anthology*, Nueva York, Columbia Books of Architecture Rizzoli.
Pastorino, Federico (2017), *La coherencia sin límites de Jorge Scrimaglio*, Buenos Aires, 1:100 Ediciones.

Persitz, Alexandre (1947), “La arquitectura en el Brasil”, en revista *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9-10, Buenos Aires, Kraft, pp. 3-6.

Petronio G., Salgado M. y Viu D. (1991), *Vivienda Financiada por el Estado en Rosario 1928-1988*, Rosario, CERIDER-CONICET.

Pevsner, Nikolaus (1957), *Esquema de la Arquitectura Europea*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
— (1958), *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Pons, Adriana (2000), “Los avatares del populismo (1943-1945)”, en Pla, Alberto J. (coord.) *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días)* Tomo 1, Rosario, UNR, pp. 153-272.

Rébora, Luis (2001), “Luis Rébora: Entrevista”, en revista *A&P: revista de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño*, n.º 15, FAPYD UNR, pp. 84-85.

Revel, Jacques (2005), “La biografía como problema historiográfico”, *Un momento historiográfico: Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires, Manantial.

Ricci, Federico (2013), “Arquitectos modernos en Rosario. Renovaciones formales y modelos estructurales de los años ‘50 y ‘60”, en 1º Jornada de Investigadores en Formación. Estudios, procesos y proyectos en Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, FADU.

— (2013) “La obra del arquitecto César Benetti Aprosio como referencia para el estudio de una ‘segunda generación’ de arquitectos modernos”, en VII Jornadas de Ciencia y Tecnología, Rosario, UNR.

— (2014), “Forma icónica y reformulaciones modernas. El edificio de oficinas LAGA”, en Lucero, M. E. y Zuliani Belluschi A. (com.) *Imágenes de la urbe: flujos culturales y políticas cotidianas*, Rosario, UNR Editora.

— (2014), “Formas libres sobre Avenida Alberdi. El edificio de oficinas LAGA en Rosario”, en Montini P., Ricci G. y Siegrist L. (eds.), *Anuario. Registro de acciones artísticas*, Rosario, Yo soy Gilda, pp. 194-197.

— (2014) “Oficinas LAGA”, en Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (dir.) *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región*, Rosario, Prohistoria, p. 159.

— (2014) Ricci, F., “Hierromat”, en Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (dir.) *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región*, Rosario, Prohistoria, p. 166.

- (2014), “Instituto de Mecánica Aplicada y Estructuras (IMAE)”, en Bibiana Cicutti y Ana María Rigotti (dir.) *Construcciones y miradas. Recorridos de arquitectura en Rosario y su región*, Rosario, Prohistoria, p. 212.
- (2016) “Líneas circulares”, en revista *Inquieta. Revista contemporánea de danza y artes del movimiento*, vol. VII, n.º 12, Rosario, COBAI, p. 20.
- (2019) “Carlos Méndez Mosquera y un esquema de generaciones”, en Ana María Rigotti y Georg Leidenberger (eds.) *Sobre la biografía y el gran arquitecto*, Buenos Aires, Diseño, pp. 174-188.

Ricci, Federico y Cutruneo, Jimena (2014), “Un plan sinfónico: extensión y altura. El rascacielos definiendo el espacio en Cuando las catedrales eran blancas”, en Rigotti, A. M. (ed.), *Arquitectura para la Gran ciudad: dimensión, planta, envolvente y autonomía*, Rosario, CURDIUR FAPYD UNR, pp. 53-64.

Rigotti, Ana María (2014), *Ermite De Lorenzi*, Buenos Aires, Arte Gráfico

Rolla, Laura B. y Lapissonde, Paula (2015), “La Escuela de Arquitectura: 1956-1970”, en Bragagnolo, Ebe (dir.), *50 años. Formación de los arquitectos en Rosario 1956-2006*, Rosario, Indigo.

Rowe, Colin (1978) “La estructura de Chicado”, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- Sarlo, Beatriz** (1992), “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en América: Cahiers du CRICCAL, n.º 9-10, Le discours culturel dans les revues latino-américaines, pp. 9-16.
- (2007), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Emecé.

Sendra, Rafael (2008), *Isidoro Slullitel. Entre la tradición y la vanguardia*, Rosario, UNR editora.

Serviddio, Fabiana (2012), “Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra”, en revista *A Contra corriente*, vol. 9, n.º 3, pp. 121-149.

Schmidt, Claudia; Silvestri, Graciela y Rojas, Mónica (2002), “Enseñanza de Arquitectura”, en Liernur J.F. y Aliata F. (dirs.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, Clarín/IAA.

Schudson, Michael (1980), “A discussion of Magali Sarfatti Larson’s The Rise of Professionalism: A sociological Analysis” en revista *Theory and Society*, vol. 9, n.º 1, Springer Stable, pp. 215-229.

Sigal, Silvia (2002), “Intelectuales y peronismo”, *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 481-522.

Silvestri, Graciela (2001), “Hirszt Rotzait y la construcción de la disciplina arquitectónica (1958-1966)”, en *VVAA Hirszt Rotzait. Arquitecto*, Buenos Aires, Infinito.

Sykes, A. Krista (2010), "Introduction", en A. Krista Sykes (ed.) *Constructing a New Agenda Architectural Theory 1993-2009*, Nueva York, Princeton Architectural Press.

Tafari, Manfredo y Dal Co, Franceso (1982), "La actividad de los maestros en la posguerra", *Arquitectura contemporánea. Parte II*, Buenos Aires, Viscontea.

Torrent, Horacio (2011), "Una recepción diferente: La arquitectura moderna brasileña y la cultura arquitectónica chilena", en revista *ARQ*, n.º 78, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 40-57.

Torrent, Horacio y Téllez, Andrés (2009), "Publicaciones de periferia: En los márgenes de la vanguardia", en revista *180*, n.º 24, UDP. pp. 50-55.

Urresti, Marcelo (2008), "Generaciones", en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 93-95.

Venturi, Robert (2012), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.

VV.AA (1947), *La Arquitectura de Hoy*, n.º 9-10, Buenos Aires, Kraft.

VV.AA (1970), *summa*, n.º 28, Buenos Aires.

VV.AA (1999), *041. Revista de arquitectura y urbanismo*, n.º 3, Los años 50. Obras de la década, Rosario.

VV.AA (2011), *Joaquín Chiavazza y Blas Persia fotógrafos. Los años de La Tribuna 1950-1964*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

Viano, Cristina (2000), "Una ciudad movilizada (1966-1976)", en Pla, Alberto J. (coor.) *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo 2, Rosario, UNR, p. 23-119.

White, Hayden (2011), *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Wölfflin, Heinrich (2007), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe.

Fuentes

Archivos

Archivo ex Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional del Litoral, actual Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, Universidad Nacional de Rosario.
Archivo Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
Archivo Dirección General de Obras Particulares, Municipalidad de Rosario.
Archivo privado Arq. César Benetti.
Archivo privado Arq. Alfredo Molteni.
Archivo privado Arq. Flavio Bella.
Archivo privado Ing. Santiago Juan Bollero Lema.
Archivo University of Florida Digital Collection, Latin American Collection (<https://ufdc.ufl.edu/>).
Archivo University of California California Digital Library (<https://cdlib.org/>).
Archivo The Museum of Modern Art, Nueva York (<https://www.moma.org/>).
Archivo The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (<https://www.metmuseum.org/>).

Publicaciones periódicas

Diario *Clarín*, Buenos Aires.
Diario *La Capital*, Rosario.
Diario *La Tribuna*, Rosario.
Revista *A&P*, Rosario.
Revista *Bio*, Rosario.
Revista del Centro de Estudiantes Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad del Litoral, Rosario.
Revista *contextos*, Buenos Aires.
Revista *La Arquitectura de Hoy*, Buenos Aires.
Revista *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires.
Revista *Ver y Estimar*, Buenos Aires.
Revista *summa*, Buenos Aires.
Revista *041*, Rosario.

Entrevistas realizadas

César Benetti (2012)
Gustavo Benetti (2014)
Gabriela Benetti (2018)
Pablo Benetti (2012)
Alfredo Molteni (2012, 2013)
Flavio Bella (2012)
Juan Molinos (2013)
Santiago Juan Bollero Lema (2012)
Raúl Fernández Milani (2013)
Selva Moreno (2012)
Aníbal Moliné (2016)
Mario Corea (2013)
Edmundo Finkelstein (2014)
César Luis Carli (2012)
Alfredo Llusá (2012)

