

XIII Jornadas de Investigación CAEAU

LA CONEXIÓN BRUTALISTA ROSARINA¹

Juan Germán Guardati²

Introducción

Para construir un patrimonio disciplinar sólido, es imprescindible gestionar la información que permita visibilizar los procesos, las obras y a sus autores. La adecuada documentación de estos elementos facilita su difusión y, a su vez, la generación de un conocimiento que pueda transformarse en un bien cultural. Esta labor exige la selección cuidadosa y la evaluación crítica de casos que representen los valores buscados. La validación de los principios teóricos de la arquitectura moderna en Argentina se ha realizado predominantemente a través de obras ubicadas en Buenos Aires, muchas de ellas producidas por autores asociados a centros de legitimación institucional.

La creación de un acervo de bienes culturales requiere conocer, estudiar y valorar tanto los procesos como los resultados arquitectónicos, ya que estos posibilitan la transformación de la realidad. Este proceso constituye un acto de construcción de conocimiento que nutre y enriquece la práctica creativa dentro del ámbito de la arquitectura.

La investigación en arquitectura se enfoca en reflexionar sobre la calidad de lo que se ha producido o proyectado, generando contribuciones que expanden o perfeccionan el saber existente y el estado del arte. De este modo, se construyen plataformas teóricas que respaldan el desarrollo del proyecto arquitectónico. Esta investigación implica analizar la coherencia entre las demandas sociales específicas y las soluciones arquitectónicas propuestas, considerando el contexto cultural y urbano, las dimensiones económicas y productivas, las posibilidades tecnológicas disponibles, y la necesidad de adaptarse a los cambios en los modos de vida.

El presente trabajo tiene como objetivo investigar parte de la obra del arquitecto Tomás Cicceró como parte de las expresiones rosarinas de la arquitectura tardomoderna, especialmente aquellas que puedan enrolarse en los lineamientos del Brutalismo, entendiendo su producción en un contexto ampliado, influenciado por la circulación de ideas de la época, impulsada principalmente por proyectos editoriales y la intervención estratégica de actores que operan en el ámbito de la crítica arquitectónica.

La arquitectura brutalista rosarina no es una manifestación aislada con raíces en un contexto estrictamente local. Al contrario, comparte la retórica y los resultados con otros varios foros internacionales de entre los años 50 y los 70 del pasado siglo. A su

¹ Este ensayo es un avance de investigación del Proyecto 14 : *Los aportes de Tomas Antonio Cicceró a la escena arquitectónica rosarina en las décadas del 60 y 70.*

² Arquitecto, Doctorando DAR, Profesor y Director de FA UAI Rosario, Director adjunto del CAEAU.

vez, los lineamientos teóricos encuentran un escenario propicio para la práctica, gracias a las políticas económicas que motorizan la construcción.

El recorte temporal se inicia a finales de 1950 con una serie de eventos a nivel político que coinciden con sucesos en el cambio de rumbo en la enseñanza de arquitectura en el ámbito académico local que introducen en la escena disciplinar las referencias a nivel global y se extiende hasta finales de los 70 donde nuevamente se pueden relevar acontecimientos sociales que impactan en el ámbito disciplinar.



Imagen 1 Tomás Ciccero. Banco Litorcoop Coop. Ltado y Torre de departamentos. 1977.

Fuente: Fotografía del archivo personal de Ciccero, mejorada con IA

Los años 60 y 70 en Rosario

La década del 70 en Argentina fue uno de los períodos más convulsionados de la historia del país, marcada por intensos cambios políticos, sociales y económicos. En este contexto, la ciudad de Rosario experimentó importantes transformaciones urbanas y arquitectónicas. En 1969, comenzó la implementación del Plan Regulador Rosario, un proyecto ambicioso que proponía grandes obras de reestructuración del sistema ferropuerto y vial. Uno de los principales objetivos fue la construcción de una estación única de pasajeros en la zona oeste, sobre las vías del Ferrocarril General Belgrano.

Este plan fue liderado por el arquitecto Oscar Mongsfeld y contemplaba, además, la ejecución de un plan de desagües pluvio-cloacales, la planificación de nuevos centros urbanos y el realojamiento de los habitantes de las villas de emergencia.

Para la ejecución de estas propuestas, el Código Urbano de 1970 fue el principal instrumento normativo. Este código dividía la ciudad en distritos, estableciendo diferentes densidades edilicias y usos del suelo.

A través de esta legislación, se reguló el crecimiento urbano de Rosario y se permitió una planificación más organizada del espacio. Además, el código operaba en conjunto con la Ley de Desgravación Impositiva, una medida que incentivaba la inversión privada en la construcción mediante exenciones fiscales. Esto resultó en un aumento significativo en el ritmo de construcción, especialmente en el centro de la ciudad, donde se levantaron numerosos edificios de vivienda en altura.

La década del 70 también fue un período de efervescencia intelectual en el ámbito arquitectónico y urbanístico. Las ideologías políticas, que irrumpieron con fuerza en el país, tuvieron su correlato en el campo disciplinar con importantes producciones intelectuales.

En las universidades se inició un profundo debate sobre la sistematización de la construcción de unidades de vivienda, investigándose soluciones tanto para conjuntos en altura como para desarrollos horizontales.

Este diálogo fue promovido, en gran medida, por el Centro de Arquitectos de Rosario (CAR), que durante este período se consolidó como un espacio de discusión de las políticas urbanas a través de la organización de conferencias y seminarios internacionales. Entre 1976 y 1983, el CAR también sostuvo debates internos y estableció espacios de formación, manteniendo siempre un fuerte vínculo con el ámbito académico local.

En este escenario, un conjunto de empresas constructoras logró implementar propuestas habitacionales innovadoras. Estas propuestas se caracterizaron por un alto grado de estudio y experimentación, basándose en sistemas constructivos innovadores que permitieron mejorar los tiempos de ejecución de las obras.

Este tipo de desarrollos privados fue complementado por la producción habitacional impulsada por la Ley 19829 del Fondo Nacional de la Vivienda de 1972, que facilitó la construcción de conjuntos habitacionales de gran escala, principalmente en las zonas periurbanas. La ejecución de esta ley estuvo a cargo de la Secretaría de Estado Nacional, a través de la Dirección de Urbanismo y Vivienda, mientras que los organismos provinciales se encargaron de las licitaciones para la construcción.

El contexto político y social de la época ofreció un escenario propicio para la implementación de nuevas teorías y enfoques arquitectónicos. En este sentido, Rosario se convirtió en un espacio de experimentación donde se intentaron poner en práctica ideas globales adaptadas a las realidades locales. Las líneas modernistas que ya comenzaban a delinear el paisaje urbano de la ciudad se vieron enriquecidas por las nuevas expresiones derivadas de avances técnicos en los sistemas constructivos y el diseño de infraestructuras urbanas.



Imagen 2 Tomás Cicceró. Casa Nardin. 1969.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

Flujos de pensamiento

Los proyectos editoriales juegan un papel clave en la difusión de ideas disciplinares, ya que son responsables de seleccionar y enfocar los contenidos que se publican. En este sentido, hacia finales de los años 60, *el volumen de textos traducidos por editoriales locales, así como el significativo espacio otorgado por los editores de revistas especializadas de amplia difusión* (Parera, 2021), facilitó la contribución de la arquitectura inglesa a la renovación de la cultura arquitectónica argentina.

La década de 1960 estuvo marcada por una revisión de ideas arquitectónicas que encontraron referencias en campos como la cibernética, la biología y la antropología (Silvestri, 2014).

El ejercicio profesional se vio transformado, con el crecimiento de los estudios de arquitectura y cambios en la gestión de los proyectos, debido al incremento en las convocatorias y concursos de anteproyectos. A su vez, las políticas públicas de desarrollo impulsaron una gran cantidad de obras en sectores como la salud, la educación y la planificación urbana (Müller, Schmidt, Parera, 2018).

A las dos publicaciones dominantes de la época, *Revista de Arquitectura* (1955) y *Nuestra Arquitectura* (1929-1985), se les sumó la revista *Nueva Visión*, creada en 1951

por el artista y teórico Tomás Maldonado, junto a Carlos Méndez Mosquera y Alfredo Hlito. *En el comité editorial participaron numerosos miembros del grupo Organización de Arquitectura Moderna (OAM), fundado en 1948 por estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, como Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Horacio Baliero, Gerardo Clusellas y Jorge Grisetti. Sus contribuciones ayudaron a definir un perfil editorial vinculado a las vanguardias de las artes visuales (Parera, 2021), promoviendo al mismo tiempo una renovación en las referencias tradicionales mediante la integración de las artes.*

La revista *Mirador*, fundada por Antonio Bonet y Carlos Levin en 1956, amplió el espectro disciplinario al incluir experiencias relacionadas con la industria. Fue en esta publicación donde apareció por primera vez una traducción del historiador y crítico Reyner Banham, quien se consolidaba como un referente en el debate internacional. Simultáneamente, revistas extranjeras como *Architectural Record*, *Casabella Continuità* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* desempeñaron un rol clave en la difusión de ideas, con frecuencia publicando sobre la producción británica, incluyendo a figuras como Alison y Peter Smithson, Leslie Martin y varios miembros del *Team X*.

En 1954, se fundó *Ediciones Infinito* por Leonardo Aisemberg, Jorge Enrique Hardoy, Carlos Méndez Mosquera y otros jóvenes arquitectos, quienes ofrecieron traducciones del inglés, un idioma que pocos arquitectos dominaban en ese momento. En 1955, el mismo equipo responsable de *Nueva Visión* creó también una editorial bajo el mismo nombre. Entre los libros británicos más influyentes traducidos se destacan *Teoría y Diseño Arquitectónico en la Era de la Máquina* de Reyner Banham, y el *Manual del Team X*, editado por Alison Smithson en 1962.

La industria editorial argentina experimentó un auge, beneficiándose del incremento en ediciones económicas que trataban temas de actualidad, y de la transformación de Buenos Aires en un centro editorial de habla hispana debido al establecimiento de editoriales españolas y la llegada de intelectuales exiliados del franquismo.

En 1963 apareció la revista *Summa*, dirigida por Carlos Méndez Mosquera, que centraba su perfil editorial en la tecnología y el diseño. Sus creadores confiaban en que el desarrollo industrial y el progreso social contribuirían a reducir las desigualdades. La experiencia inglesa en la estandarización servía como un referente para la industria argentina.

La revista también buscaba abrirse al debate internacional, publicando artículos como *La arquitectura expresionista* de Banham en 1963, que revalorizaba las vanguardias del siglo XX, superando las interpretaciones meramente visuales. Hacia finales de los 60, la directora de *Summa*, Adolfina Vilcinskas, impulsó una ampliación del público lector, dando mayor espacio a obras argentinas seleccionadas según criterios alineados con las expresiones vanguardistas internacionales, logrando una publicación mensual.

Entre 1968 y 1970, *Summa* estableció una alianza con *Nueva Visión*, creando los *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, centrados en experiencias extranjeras. Estas publicaciones reflejaban un interés particular en la producción inglesa para estimular la

reflexión contemporánea en arquitectura y urbanismo. La edición de abril de 1968 dedicada a James Stirling destacaba la relevancia de una arquitectura que se percibía como una alternativa prometedora al impasse del Movimiento Moderno (Waisman, 1975:2).

El interés por la difusión de obras inglesas no fue exclusivo de las publicaciones argentinas. Obras locales, como el Banco de Londres (SEPRA-Testa), también aparecieron en revistas internacionales como *Architectural Review* (1963), *Architectural Design* (1966), y un número especial de *Casabella Continuità* dedicado a Argentina en 1964.

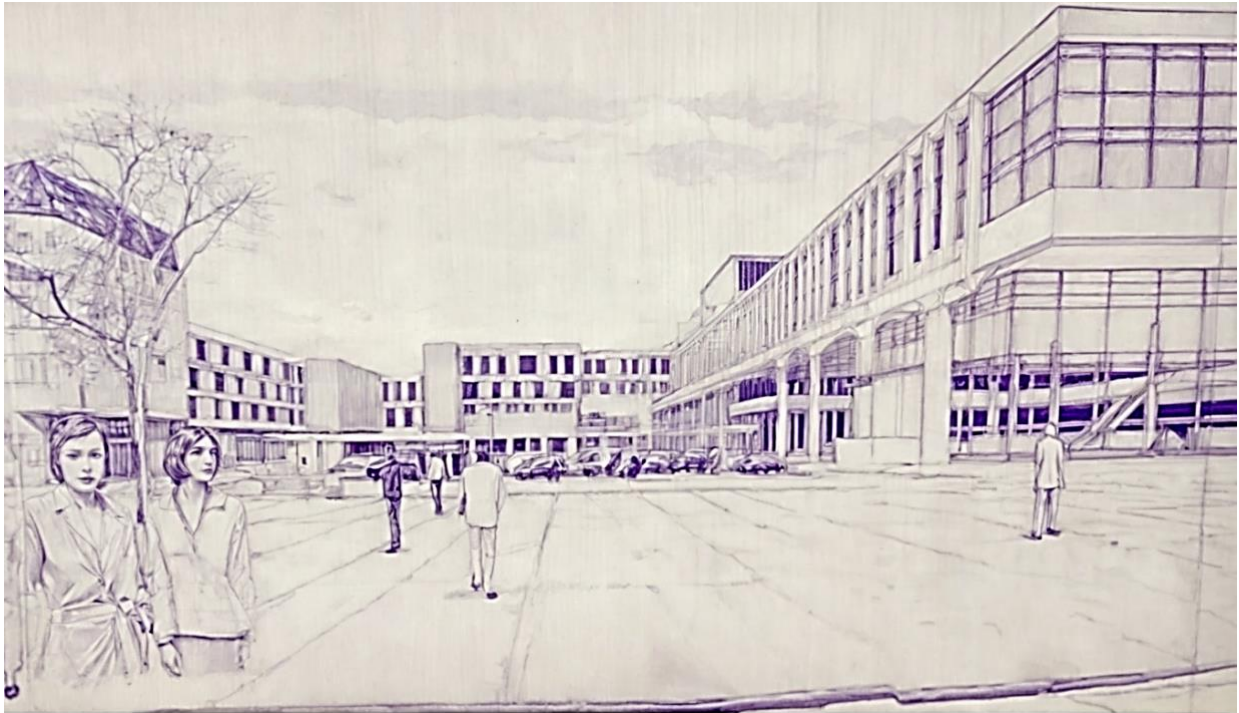


Imagen 3 Tomás Cicceró. Concurso Club Atlético Provincial. 3er premio, 1966.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

El nuevo brutalismo: Una etiqueta controvertida

Para enfrentar el desafío de revisar de modo crítico la producción local durante el período seleccionado es necesario volver sobre la figura de Reyner Banham, quien pone en palabras las operaciones proyectuales que lideraban la acción del momento. Probablemente con algunos desfases temporales debido a sus localizaciones, un grupo de obras y proyectos manifiestan revisiones de los postulados modernos de principio de siglo XX.

Se responsabilizó a Banham de fundar y extender el concepto de *Nuevo Brutalismo*, que englobara todas aquellas obras basadas en una radical sinceridad de estructura, materiales e instalaciones técnicas, buscando una nueva imagen para la arquitectura,

constituyendo de este modo una contundente radicalización de los planteos tecnológicos y antidecorativos del Movimiento Moderno.

En su artículo *El Nuevo Brutalismo*, publicado en 1955 en *The Architectural Review*, Banham introduce y define este emergente movimiento arquitectónico como una reacción contra el formalismo estilizado del modernismo, abogando por una arquitectura que se caracterice por su honestidad y franqueza en la expresión de materiales y métodos constructivos.

El brutalismo, según Banham, se distingue por la exposición cruda y sin adornos de los materiales, especialmente el concreto (*béton brut*), y por su transparencia en la representación de las estructuras, donde se evitan los revestimientos o embellecimientos innecesarios que ocultan los procesos de construcción. Este enfoque no solo promueve una estética sintética, sino que también persigue una ética arquitectónica que valora la sinceridad y la verdad constructiva.

Banham resalta que el brutalismo busca conectar la forma arquitectónica con el contexto histórico y cultural, integrando la memoria y el significado social en el diseño. A diferencia del funcionalismo radical que priorizaba la utilidad sobre cualquier otra consideración, el brutalismo propone un diálogo más profundo con el entorno en el que se inserta, respetando las particularidades del sitio y las condiciones sociales.

Los antecedentes de este movimiento se construyen dirigiendo la mirada hacia proyectos de Le Corbusier, como la *Unité d'Habitation* en Marsella, donde el uso del concreto expuesto y las formas masivas ejemplifican los ideales de claridad visual y estructura honesta y en arte hacia el informalismo de Dubuffet, Pollock, Appel y las pinturas en arpillera de Burri y de Magda Cordell o Paolozzi y Henderson entre los ingleses. Los arquitectos Peter y Alison Smithson montaron la exposición del *Institute of Contemporary Art "Parallel of life and art"*, que aunque fue anterior a la definición del concepto, se toma como una acción relevante de inicio.

En el artículo Banham hace una detallada explicación de uno de los primeros proyectos de los Smithson definiéndolo como el ejemplo más claro de brutalismo, la escuela Hunstanton de 1954. La escuela se expresa genuinamente con los materiales con los que fue realizada. El agua y la electricidad no sale de inexplicables agujeros en la pared, sino que son conducidos a través de tubos visibles y conductos a la vista hasta el punto donde se utilizan.

Otra obra presentada es el *Art Center* de Yale de Louis Kahn en donde refiere a la belleza del mismo entendida solo a partir de la intransigencia en el uso de los materiales asociados a su método constructivo. En la comparación entra ambas obras menciona, que la propuesta de los Smithson se caracteriza por un sobrio infradiseño de los detalles y falta de retórica mientras que en el de Kahn se plantea el contraste entre detalles cuidados y la estrategia rotunda del edificio.

Continuando con el análisis sobre la obra de los Smithson, Banham describe la voluntad de crear una imagen visual coherente con medios no formales, ejemplificando dicha situación con el proyecto para los accesos al *Golden Lane* en donde esa estructuración se produce por medio de la acentuación de la circulación visible, con

unidades de vivienda identificables y mediante la importancia plena que se concede a la presencia de seres humanos como parte de la imagen: en las perspectivas aparecían fotos de personas pegadas a los dibujos, de manera que la presencia humana cubría casi a la arquitectura. Así mismo, para el concurso de la Universidad Sheffield se explica este informalismo describiéndolo como una operación topológica donde las maniobras arquitectónicas priorizan la conectividad de las rutas de circulación por encima de la geometría estructurante.

Un aspecto clave que Banham aborda es el papel de los historiadores en la construcción de categorías y visibilización discriminada de autores y obras de referencia. Banham argumenta que los movimientos arquitectónicos no solo emergen de la práctica, sino que son, en gran parte, configurados y articulados por los historiadores y críticos que los interpretan y les otorgan coherencia teórica.

En este sentido, el brutalismo es un ejemplo de cómo los historiadores pueden sistematizar ideas dispersas y obras aisladas bajo un concepto unificado, contribuyendo a darle una identidad propia y una narrativa que trasciende lo meramente estilístico. Banham subraya que, al igual que otros *ismos* en la historia del arte y la arquitectura, el brutalismo necesitaba una base teórica sólida y una identificación crítica para consolidarse como un movimiento con implicaciones más allá de la mera técnica o forma.

En su artículo, Banham no solo describe el brutalismo como un estilo arquitectónico, sino que lo presenta como una postura ética e ideológica que pone en valor la austeridad, la autenticidad y la relación entre la arquitectura y su contexto social e histórico. Así, su interpretación del brutalismo revela cómo los movimientos arquitectónicos no solo se definen por sus características formales, sino también por los discursos teóricos e históricos que los acompañan, contribuyendo a la construcción de una narrativa que dota de relevancia y sentido a estas prácticas arquitectónicas.

Sesenta años después Ruth Verde Zein cuestiona la contundencia de las aseveraciones radicales de Banham respecto al liderazgo exclusivo de la arquitectura británica en el trazado de pautas para la definición de la producción brutalista.

En su escrito *¿Brutalismo? Un nombre polémico y su uso para designar una tendencia pasada de la arquitectura brasileña* (2012) señala que el brutalismo, como corriente arquitectónica, no surgió de manera aislada ni está confinado a un contexto local, sino que fue una tendencia internacional que se desarrolló entre las décadas de 1950 y 1970.

Durante este periodo, arquitectos de diferentes países adoptaron el brutalismo como un lenguaje alternativo en la arquitectura, con un fuerte énfasis en la exposición de los materiales de construcción, particularmente el hormigón visto, y en soluciones estructurales audaces. Este enfoque no solo se centraba en la técnica constructiva, sino también en un discurso ético que buscaba mantener los ideales del Movimiento Moderno, presentando la arquitectura como un ejercicio moral.

Zein plantea que, aunque el término *brutalismo* se consolidó a partir de obras destacadas de la posguerra, como las de Le Corbusier, su adopción fue casi

simultánea en diversas partes del mundo, con variaciones según los contextos económicos, políticos y sociales. Este fenómeno global permitió la creación de obras que, si bien compartían rasgos formales, diferían en sus motivaciones y significados locales. Así, a pesar de que el brutalismo tenía una presencia visual coherente, su interpretación ideológica no era homogénea, lo que hace difícil establecer una conexión directa entre las creencias éticas brutalistas y sus manifestaciones arquitectónicas.

La obra de Reyner Banham, especialmente *El Nuevo Brutalismo*, fue fundamental para la consolidación del mito de que el brutalismo tenía sus raíces en el Reino Unido, principalmente a través de los arquitectos Alison y Peter Smithson. Banham promovió la idea de que el *Nuevo Brutalismo* fue un fenómeno exclusivamente británico, destacando la contribución de los Smithson en su lucha por renovar los principios modernistas.

Si bien Banham tuvo éxito en posicionar este mito en la historiografía arquitectónica, es incorrecto afirmar que el brutalismo tuvo un origen único en Gran Bretaña, ya que edificios brutalistas emergieron en distintas partes del mundo de manera paralela.

Así mismo el artículo expone que, el término *brutalismo* ha sido utilizado de manera desigual y no debe limitarse únicamente al contexto británico. Por un lado, *Nuevo Brutalismo* se refiere más específicamente a un grupo de jóvenes arquitectos británicos que buscaban una ruptura con la tradición del Movimiento Moderno. Por otro lado, *brutalismo* en su acepción más amplia se popularizó para describir un conjunto de obras que, aunque carecen de una doctrina compartida, exhiben características formales comunes, como el uso del *béton brut*, la monumentalidad y la exposición de las soluciones estructurales.

Desde 1960, el brutalismo fue reconocido como un estilo arquitectónico global, con ejemplos emblemáticos en diversas latitudes, aunque las afiliaciones explícitas a este estilo rara vez fueron promovidas por los propios arquitectos, sino por críticos y comentaristas. En palabras de la autora del artículo, la idea de Banham de una *conexión brutalista* intenta explicar la simultaneidad en la aparición de edificios con características similares en distintos países, aunque esta conexión no necesariamente implica una relación directa entre las obras ni un centro geográfico unificado, más allá de las influencias iniciales de Le Corbusier.

Continuando con un análisis más amplio del panorama arquitectónico de esos años, Zein revela que el brutalismo, como tendencia, surgió a nivel internacional en edificios diseñados desde 1953-1955, y que no fue exclusivo del Reino Unido. En este sentido, resulta incorrecto asociar el brutalismo a una sola región o manifestación, ya que su desarrollo fue paralelo en diversas partes del mundo, incluidas América Latina y, en particular, Brasil.

El brutalismo en Brasil, especialmente en São Paulo durante las décadas de 1950 y 1960, se inscribe en este contexto global. Obras en esa ciudad comparten los rasgos formales del brutalismo internacional, como el uso del hormigón visto y la monumentalidad, pero también responden a las particularidades locales de su entorno.

A pesar de las diferencias en contexto y significado, la arquitectura brutalista brasileña puede considerarse una manifestación significativa de esta tendencia, que, junto con otras manifestaciones en el mundo, fue en gran medida olvidada por la crítica global. Finalmente, Zein propone que es importante aceptar que el brutalismo no puede entenderse como una corriente con una esencia única o cohesión interna basada en principios éticos o conceptuales compartidos.

Su coherencia, en cambio, proviene de la apariencia formal de las obras que comparten características estéticas similares, aunque sus creadores pudieran tener posturas éticas, políticas o ideológicas diversas. En este sentido, algunos edificios pueden ser calificados como brutalistas simplemente por su aspecto, lo que permite aplicar el término a la arquitectura de Brasil y a otras obras que comparten estos rasgos formales, aun cuando no existan conexiones conceptuales profundas entre ellas.



Imagen 4. Tomás Ciccerio. Ingreso Edificio Oroño 230, 1966.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Ciccerio, mejorada con IA

Conexión brutalista

Las primeras obras de Tomás Ciccerio manifiestan los postulados de la modernidad y reflejan las características señaladas en la definición de arquitectura brutalista. La

coincidencia en planteos expresivos con otros edificios construidos en el mismo período en la ciudad de Rosario permite inscribir la producción local en línea de pensamiento global de la época.

La situación de la academia durante el período en que Ciccerio se formó como arquitecto confrontada con los trabajos realizados, que forman parte de su archivo personal dan cuenta de una formación claramente moderna en donde las referencias estaban dirigidas a las obras que podemos relevar en los proyectos editoriales encargados de difundir las corrientes de pensamiento del momento. Así mismo la inclusión de la producción de algunos de los trabajos de Ciccerio en publicaciones como *summa* permiten ver la vinculación permanente entre práctica y teoría.

Por otra parte, el archivo de fotografías tomadas por Ciccerio refuerzan las obras referencia con las que el arquitecto tendía redes conceptuales. En una de las cajas de diapositivas, conviven 200 imágenes de obras propias con otras retratadas por Tomás. Se encuentran Nuestra Señora de Fátima de Claudio Caveri y Eduardo Ellis (1957), el edificio de Correos de Mar del Plata de Francisco Rossi, Hector Gonzalez Laguinge, Juan Carlos Malter Terrada y Raúl Villamil (1958), la Casa sobre el Arroyo de Amancio Williams y Delfina Gálvez Bunge (1946), el Conjunto Rioja de Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly (1973), el Edificio ex Fábrica Fate de Justo Solsona y Alfredo Herrero (1961), el Conjunto Acoyte de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Sallaberry (1969), el Edificio Carlos Pellegrini para la Unión Industrial Argentina de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona Viñoly y Petchersky (1968-1978), la Galería Jardín de M.R. Álvarez (1974 1977) y la Escuela Della Penna (1965) de Juan Manuel Borthagaray, Caparrós, Stornik y Valverde.

Las obras mencionadas presentan de modo explícito el estado del arte de la investigación proyectual que llevaba adelante Ciccerio a partir de su actuación disciplinar y presenta indicios de sus preferencias referentes a las formas que estaba presentando la fase final del movimiento moderno y la recepción de aspectos de revisión crítica que venían del último Le Corbusier, los aportes del Team X y conjugaciones de desarrollos modernos que desde Mies hasta Aalto derivaban hacia mayor interés en las técnicas y sus expresividad para establecer pautas de lenguaje . A continuación, dos edificios de su firma que comparten fecha de ejecución, encarnan las características que permiten hablar de un *brutalismo* rosarino, como manifestación cultural singular y local que tematizaba y elaboraba las ideas neoexpresionistas de Banham como algo que trascendía lo singular de su manifestación británica e iba a tener repercusiones latinoamericanas por ejemplo desde la escuela paulistana de Vilanova Artigas hasta las propuestas que enarbolaban en Argentina autores como Mario Soto, Horacio Baliero o Clorindo Testa.

Sistema 5



Imagen 5 Tomás Cicceró. Edificio *Sistema 5*, 1977.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

El edificio de viviendas *Sistema 5* pertenece a una serie de emprendimientos que se llevan adelante por medio de un consorcio que el mismo arquitecto gestiona y luego ejecuta como empresa constructora. A diferencia de sus edificios anteriores, ahora podemos ver como los materiales en su estado natural forman parte de la *imagen* de la propuesta. Los elementos que estructuran el espacio se manifiestan a partir de las posibilidades del hormigón armado. Losas, vigas, columnas y tabiques aparecen en fachada, contrafachada y medianera son los elementos encargados de la estrategia principal de materialización del edificio. La forma del edificio deviene de la estructura de sostén de hormigón claramente dejada a la vista y enfatizada por encofrados de tabla y complementada por cierres de ladrillo a la vista también dejados en su estado natural. El programa funcional aparece subordinado a una estrategia espacial que dota de monumentalidad a un proyecto de escala doméstica. La alternancia entre viviendas en dos niveles y viviendas desarrolladas en un solo nivel permiten la estructuración en altura a partir de la identificación de cada unidad. La forma arquitectónica busca entablar un vínculo con el contexto de baja altura en el que se inserta elevando la cota del acceso peatonal y produciendo de este modo una primera saliente de balcón a una

cota mayor y un vacío urbano en cota 0 que proponen un dialogo con las casas del entorno físico inmediato.

Aunque los elementos materiales hayan sido cubiertos con pintura no se ha borrado el registro ni de las texturas ni del proceso constructivo del hormigón como soporte y del ladrillo como relleno. En el trazado original de la planta baja el acceso se produce por medio de una escalera que se prolonga en una pasarela que termina junto al ascensor que explícitamente expone su caja de hormigón y el interior de la misma por medio de una abertura que da a la calle, produciendo de este modo la estructuración por medio de la acentuación de la circulación, como si fuera un breve relato de las propuestas de los Smithson. Esta operación ya había sido realizada por Ciccero en el edificio Oroño 230 del año 1971, incluso de un modo más explícito en donde escalera y pasarela recorren un jardín que conforma una planta baja libre y que conducen al núcleo vertical que a su vez se desprende del bloque de viviendas.

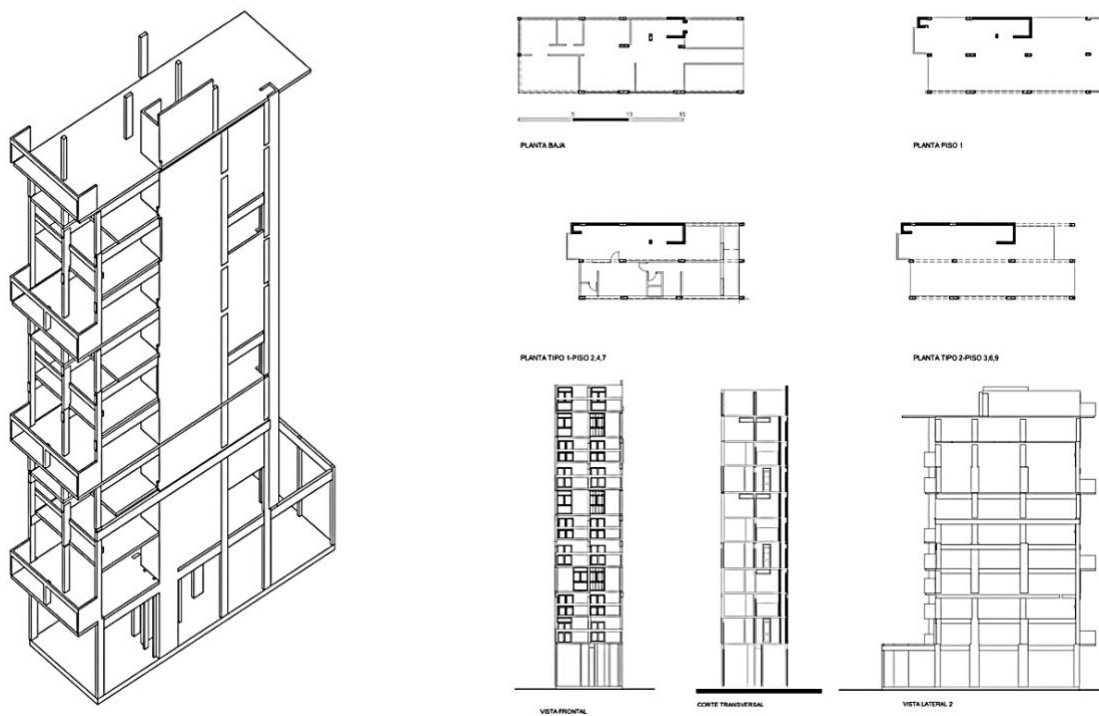


Imagen 6 Tomás Ciccero. Edificio Sistema 5, 1977.
 Dibujos realizados por Sol Lattanzi (estudiante FA UAI Rosario)

Edificio Banco Litorcoop Coop. Ltda y Torre de departamentos



Imagen 7 Tomás Cicceró. Edificio Litorcoop Coop. Ltda y
Torre de departamentos, 1977.

Fuente: Fotografía del archivo personal de
Cicceró, mejorada con IA

En el mismo año (1977) en la esquina de Mendoza y Alvear se levanta una torre de hormigón que acomoda un programa bancario en planta baja y vivienda colectiva en altura reflejando patrones del momento en donde se ensaya la complejidad de resoluciones funcionales en consonancia con la máxima optimización del uso del suelo. A su vez la obra entabla una *conexión brutalista* con otras que se construyen en la ciudad, en el país, en la región y de modo global durante el mismo período.

En un paisaje predominantemente armado con construcciones bajas de uno o dos niveles, apenas salpicado con algunos edificios en altura, la nueva pieza genera operaciones para articular el impacto del gran volumen proyectado. La estrategia proyectual resuelve cada elemento arquitectónico con relación a su posición en la totalidad, descartando la condición exclusivamente objetual. La cota cero disuelve el límite estricto entre lo público y privado debido a un diseño de la estructura de sostén que permite resolver un espacio abierto con una planta permeable en profundidad y con una múltiple altura que expone también en corte el interior de la obra. Este planteo permite armar un espacio en donde la complejidad de flujos de circulación puede ser percibida.



Imagen 8 Tomás Cicceró. Edificio Litorcoop Coop. Ltda y Torre de departamentos, 1977.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

El esqueleto de hormigón armado, en términos de Banham, genera la *imagen* expresiva de toda la torre, diferenciando una parte baja con características formales singulares que resultan más de la necesidad de resolución de situaciones de

vinculación con el contexto y organización de los desplazamientos de personas, que con una forma a priori que formule un basamento en términos de composición clásica. En vertical, grandes patas de hormigón resuelven columnas, caja de escaleras y ascensores en donde descargan vigas sobredimensionadas que se transforman en barandas, produciendo un espacio englobante que excede a los requerimientos específicos de las funciones.

Ahora, desde el interior el exterior está presente, las fachadas lindantes son los límites, la condición pública y social ingresa y se suma a los recorridos de los empleados y usuarios. La atmósfera producida recuerda al Bando de Londres de Buenos Aires (1966) del estudio SEPRA y Clorido Testa, donde la calle, vereda y circulaciones del edificio se funden.



Imagen 9 Tomás Cicceró. Edificio Litorcoop Coop. Ltda y Torre de departamentos, 1977.
Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

En el quinto piso estas operaciones tectónicas estructurales dan paso una envolvente perforada también de hormigón que de modo estereotómico resuelve el tramo superior de los espacios domésticos. En ese nivel se alojan programas colectivos de las viviendas. Los balcones, las barandas y las ventanas se van generando como perforaciones de una superficie texturada por los encofrados de tabla del hormigón. Dicha resolución constructiva hace más explícito el procedimiento, generando un registro duradero en el tiempo.

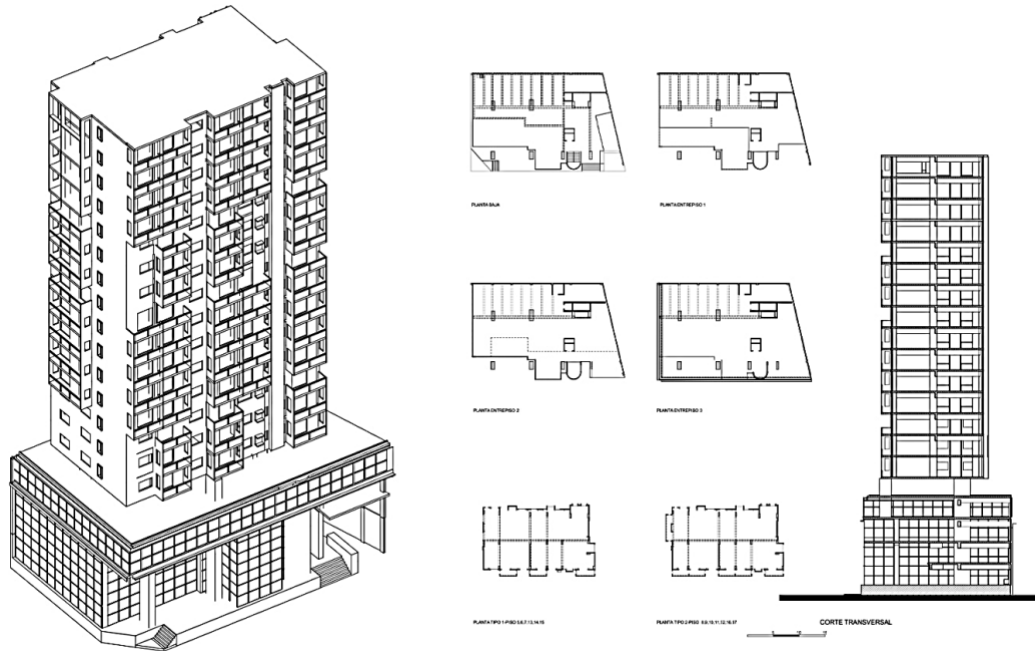


Imagen 10 Tomás Cicceró. Edificio Litorcoop, 1977.
 Dibujos realizados por Sol Lattanzi (estudiante FA UAI Rosario)



Imagen 11 Tomás Cicceró. Edificio Litorcoop Coop. Ltda y Torre de departamentos, 1977.
 Fuente: Fotografía del archivo personal de Cicceró, mejorada con IA

A modo de conclusión, y retomando las palabras de Zein, el brutalismo se presenta como un movimiento arquitectónico que congrega una serie de obras a nivel mundial, caracterizadas por su singularidad y por su búsqueda de revisar los postulados de la modernidad. No es casual que la producción arquitectónica rosarina cuente con destacados ejemplos de esta corriente, ya que existió una conexión concreta con la producción teórica de proyectos editoriales y sus protagonistas. Aquellos actores que facilitaron la circulación de ideas mediante libros y revistas también fueron fundamentales en la renovación del claustro docente local. Figuras como Jorge Enrique Hardoy, Carlos Méndez Mosquera, Juan Manuel Bortagaray y Francisco Bullrich impulsaron este intercambio, generando influencias palpables entre los profesionales de la ciudad.

En el marco de esta dinámica, es relevante mencionar la visita del crítico inglés Reyner Banham a la Argentina, quien llegó para dictar una serie de siete clases y seis sesiones de debate entre el 28 de junio y el 5 de julio de 1968, con encuentros tanto en Córdoba como en Rosario. Esta instancia formativa fue clave para consolidar las bases del brutalismo en el país, marcando un punto de inflexión en la manera en que los arquitectos locales abordaron el movimiento y sus implicancias en la escena arquitectónica nacional.

Bibliografía

- Banham, R. 1955. *The New brutalism*, publicado en *The Architectural Review*.
- Fernández, R.. 1996 *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*. Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata.
- González Varas, I. 2000: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra.
- Müller, L.; Shmidt, C.; Parera, C. (2017). *Las arquitecturas de Estado en Argentina (1955-1971). Una investigación en curso*. Estudios Sociales del Estado, IDES, 3 (5), 189-198. <http://www.estudiossocialesdelestado.org/index.php/ese/article/view/102/83>
- Parera, C. (2021). *El aporte inglés en la renovación de la cultura arquitectónica argentina. Ideas en las publicaciones disciplinares en la década de 1960*. Estudios del Hábitat, vol. 19, núm. 1, 2021. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <https://doi.org/10.24215/24226483e094>
- Verde Zein, R., & Bertoni, G. (2008). *La Década Ausente. Es Preciso Reconocer la Arquitectura Brasileña de los Años 1960-70*. *Polis*, 1(10-11), 42–49. <https://doi.org/10.14409/polis.v1i10-11.379>
- Verde Zein, R. (2012). *Brutalismo: Un nombre polémico y su uso para designar una tendencia pasada en la arquitectura brasileña*. *Revista En Blanco* 9. Arquitectura Brasileña. Valencia. ISSN1888-5616
- Shmidt, C.. 2016. *Would this be of your interest? Los seminarios de Banham en Argentina y el debate sobre el control ambiental en 1968*.
- Waisman, M. 1984. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Summa. Buenos Aires.

CAEAU

Centro de Altos Estudios en
Arquitectura y Urbanismo