

obertura

01

eduardo maestripieni

obertura

*"¿Abres los ojos? ¿Estas acostumbrado a abrir los ojos?
¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien?
¿Qué es lo que miras cuando vas por la ciudad?"
"Señoras y señores, ¡desde el corazón de la ciudad se puede ver el río!"*

*Precisiones*¹, Le Corbusier.

miradas

1.1

La elección del *paisaje* y el *proyecto* como ejes de la investigación iniciada en el verano austral 2005-2006 requiere hacer preguntas que nos permitan ajustar el lenguaje y la terminología a las diferentes *miradas* y *construcciones* epistemológicas que existen en torno a estos temas. Ningún saber puede avanzar si no ajusta sus conceptos. La amplitud de las cuestiones tratadas en esta investigación, pone de manifiesto la necesidad de un cierto consenso terminológico y disciplinar.

Mirar, ver, divisar, escrutar, examinar, admirar, guiñar, contemplar, avistar, observar, y también custodiar, vigilar, considerar valorar y finalmente reconocerse: todo se hace con la mirada. Roland Barthes, en su libro *Fragments*, estudia y analiza las imágenes. Barthes, observa que *"la imagen es aquello de lo que yo no formo parte"*, y más adelante añade: *"Puede suceder que me vea implicado en la imagen"*.² El propósito y la finalidad de la mirada que, permaneciendo excluida de la imagen, —como señala Barthes— requiere del ánimo, la predisposición, la energía o el propósito de quien lo atraviesa para darle existencia al *paisaje*. Se ha procurado interpretar al *paisaje* desde la geografía, el urbanismo, el ordenamiento urbano y territorial, la sociología, la antropología, la arqueología y desde otros ámbitos científicos y artísticos, que al no ser cercanos a la arquitectura nos dificulta tener una mirada totalizadora. Aunque para delimitar la palabra *paisaje*, fue necesario reconocer como itinerarios o encuadres metodológicos, estas orientaciones, afines o lejanas a nuestra especificidad arquitectónica. Este procedimiento nos permitió despejar el camino y guiar las preguntas y reflexiones en torno a las diferentes interpretaciones del concepto de *paisaje*, en el contexto de la modernidad rioplatense.

Hemos seleccionado autores modernos y contemporáneos para traer desde sus respectivos contextos sus miradas al *paisaje* en la *cultura urbana moderna* y crear los instrumentos adecuados para interpretar nuestro propio objeto de estudio: *el paisaje rioplatense*.

1. LE CORBUSIER, *Precisiones*, [1930], Barcelona, Poseidón, 1978, p. 251 y p. 237 .
2. BARTHES, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*, [1977], Buenos Aires, Siglo Veinte, 1999.

3. ZOIDO, Florencio y otros, *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenamiento territorial*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 250.

4. El Grupo de Ecología del Paisaje y Medio Ambiente (GEPAMA), integrado por Silvia Mateucci, Jorge Morello, Andrea Rodríguez y Nora Mendoza, entre otros, tiene su sede en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA).

miradas cartográficas

Un primer acercamiento, desde la geografía, es la definición canónica que propusieron Florencio Zoido Naranjo, junto a Sofía de la Vega Benayas, Guillermo Morales Matos, Rafael Mas Hernández y Rubén Lois González, sus compañeros del Grupo Aduar. La definición consensuada desde la mirada geográfica considera que paisaje es:

"Aspecto o forma del territorio tal como es visualmente percibido y estéticamente valorado, en conjunto y a una distancia que permita, simultáneamente, la apreciación panorámica y la percepción de detalles que componen la estructura de la imagen, la cual varía según su complejidad y textura".

En consecuencia, la apreciación del paisaje está referida a un espacio delimitado visto a la distancia, pero siempre intermedia entre la visión muy próxima y la muy alejada. En la misma definición, señalan más adelante:

*"El paisaje es simultáneamente una realidad objetiva y subjetiva. La valoración del paisaje puede ser individual o íntima y también colectiva o social. Si no existe o no se toma en consideración la mirada humana desaparecen los valores interpretativos, estéticos o culturales que son intrínsecos a la noción de paisaje y que al serle atribuidos diferencian este concepto de otros próximos como territorio, superficie terrestre o espacio geográfico".*³

Esta definición, es reveladora y valiosa y nos devuelve al punto de partida, a la importancia individual o social de la mirada. Otro aspecto significativo, que considera la definición, es el origen etimológico de la palabra paisaje. Zoido y sus compañeros, citando al Julio Caro Baroja de *Paisajes y ciudades*, señalan que en España, la palabra paisaje se empieza a usar tardíamente, pues está datada en un texto del siglo XVI, *"derivada del término latino pagus, del francés pays y del portugués paisagem. A partir de dicho origen eminentemente sensible y artístico el paisaje pasa a ser objeto de dedicación de otras actividades y disciplinas"*. Si bien, la definición admite un origen sensible y artístico no resulta confiable, desde nuestra mirada arquitectónica, como indicador de las dificultades contenidas. Será necesario, a través de reiterados esfuerzos de definición, buscar un terreno común sobre el que resulte posible establecer una hipótesis general.

Otra definición canónica, es la que propone el Grupo de Ecología del Paisaje y Medio Ambiente, un equipo académico interdisciplinario integrado por ecólogos, geógrafos, biólogos e ingenieros agrónomos.⁴ Este equipo de investigación encabezado por Jorge Morello, considera al paisaje como *"La combinación o agrupamiento de objetos y fenómenos en el que la características del relieve, el clima, el agua, el suelo, la cubierta vegetal, la vida animal y la actividad humana se combinan en un todo, típicamente recurrente en un área determinada de la tierra"*. Esta definición coherente con las disciplinas "duras" a las que pertenecen los miembros del equipo de investigación agrega que:

*"El espacio debe reunir cuatro condiciones para ser considerado un paisaje: 1) el mismo conjunto de ecosistemas y usos de la tierra se repite a través del área, 2) los flujos o interacciones entre los ecosistemas que conforman el paisaje son los mismos en todas las interfases similares; 3) en toda su extensión está sujeto al mismo tipo climático y tiene geomorfología común, esto es, la misma roca madre y origen común, por lo tanto, igual conjunto de geoformas; 4) está sometido a un conjunto único de regímenes de perturbaciones naturales".*⁵

Otra posible aproximación a estas primeras dificultades de interpretación, es el sugestivo trabajo de Javier Maderuelo⁶ que, en uno de los apartados de la investigación, que realizara para su tesis doctoral, señala que la génesis del término paisaje surgió en la pintura, por lo que existiría una estrecha relación con la mirada. En este caso aparecería la interpretación de lo que se observa, la representación de la imagen por medio de la pintura, y la interpretación y disfrute de la imagen del paisaje. Otro acercamiento significativo, también propuesto por el mismo autor, es tratar de entender el concepto de paisaje desde sus raíces etimológicas, que son varias, como ya se señalara anteriormente. En inglés, alemán y holandés se relacionan con nociones más bien territoriales, que sin embargo a través de los siglos, han desplazado sus significaciones originales a cuestiones relacionadas al aspecto o características de un territorio. Las lenguas germánicas se han servido de una raíz no latina, *land*, como sentido de lugar, lo que ha dado *landschaft, landscape, landschap*, frente a otras expresiones de lenguas modernas derivadas del latín como *paysage, paisatge, paessagio, paisaje*. La etimología sajona es mas precisa en cuanto a su enfoque de la tierra como territorio, no casualmente con mayor tradición intelectual, antropológica y política en este campo.

En otra aproximación al origen de este concepto, Luis Santos y Ganges⁷ coincide con las anteriores definiciones y orígenes de la palabra paisaje. Señala a la palabra latina *pagensis*, aquel *"que habita en el campo"*, y después a la palabra *pays*, en francés, que venía a significar, según Santos, *"espacio rural peculiar, territorio concreto, algo así como comarca tradicional"*.

En el Río de la Plata, *pago* significa lugar en el que ha nacido o está arraigada una persona.⁸ Hacia fines del siglo XVI aparece en castellano la palabra país, tomada del francés (lugar, extensión de terreno de mayor o menos escala según el contexto, desde una región a un distrito particular). Según Santos y Ganges, el primer significado que adopta el término paisaje *"es el de pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno, o bien el de porción de terreno considerada en su espacio artístico"*, por lo tanto, el sentido estético del terreno antecede y prevalece sobre cualquier consideración o cuantificación científica o espacial. Volviendo sobre las observaciones de Maderuelo, él señala que en el contexto europeo, el *"primer idioma en el que cristalizan los términos para nombrar territorio y la especificidad de sus vistas es el italiano, donde se generan los términos paese y por derivación paesetto y*

5. MORELLO, Jorge Helios... [et al], *El Alto Paraná Encajonado argentino-paraguayo. Mosaico de paisaje y conservación regional*, Ediciones FADU, Buenos Aires, 2004, p. 148.

6. MADERUELO, Javier, *El paisaje*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 15 y ss.

7. SANTOS Y GANGES, Luis, Las nociones de paisaje. En: *Dispersión territorial, paisaje y ciudad construida: objetivos y retos de la planificación urbana, Ciudades*. Revista del Instituto Universitario de urbanística de la Universidad de Valladolid, 7 (2002-2003), p. 41-68.

8. Aún hoy es habitual en Argentina, que tanto en el lenguaje coloquial como en el técnico o el literario, se mencione la pertenencia de una persona a un lugar determinado como que *"es del pago"* o *"viene del pago"*.

9. MADERUELO, J. *Op.cit.* p. 25.

10. Gastón Breyer, (Buenos Aires, 1919) es arquitecto y escenógrafo. Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" (1945) y Arquitecto recibido en la Universidad de Buenos Aires (1945). Doctor Honoris Causa de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, 1995.

11. BREYER, Gastón, "Las geometrías del inconsciente", en: BREYER, Gastón, DOBERTI, Roberto, PANDO, Horacio, *Bases conceptuales del diseño*, Buenos Aires, Ediciones FADU, 2000, p. 45.

12. *Ibidem*.

paessagio"⁹, con el mismo sentido que tendrán las palabras francesa *pays* y *paysage*, y que mencionara antes Luis Santos y Ganges. La raíz latina de estas se encontraría en el término *pago* como expresión de la idea de lugar. Con el tiempo, de acuerdo a lo que señala Maderuelo, *pago* habría dado paso a la palabra *país*. Pagos y países representados por la pintura en los cuadros, todos ellos paisajes, fragmentos elegidos y separados de países. Esta valoración o selección de lo observado, señala el mismo autor, es esencial para comprender el término paisaje, para "*el campesino que no disfruta de una concepción intelectual del término, el paisaje se sigue identificando con el país, con el territorio*". Esta observación es similar a una reflexión de Jorge Luis Borges cuando se refiere a la ausencia de una descripción del paisaje de la pampa en el poema Martín Fierro.

Gastón Breyer¹⁰ propone desde "*Las geometrías del inconsciente*", otra forma de interpretar el paisaje. En un pasaje de este breve ensayo Breyer sugiere que el hombre ha inventado, soñado construido y reconstruido paisajes de utopía como modelos de ideal para el desarrollo de ciclos culturales míticos o históricos. Para Breyer, estos paisajes motivan, sostienen o alojan modos de cultura, estilos de vida y a su amparo, se desenvuelven las grandes relaciones éticas, poemas heroicos, epopeyas nacionales, mitos laicos o religiosos, episodios de guerreros, aventuras colectivas, migraciones y viajes maravillosos. Desde su mirada Breyer sostiene que "*debajo de cada paisaje simbólico y canónico opera un plan de geometría como modelo de sintaxis que se proyecta en una tipología morfológica material y en una consecuente significación*".¹¹ Desde esta orientación, Breyer considera a los "*paisajes canónicos*" como el último nivel de la estructura de la función de habitar introduciendo otra definición etimológica de paisaje: "*La noción de paisaje como "país sabio", pays sage. Paessaggio, es de extremo interés. Se trata de una estructura natural geográfica, adaptada, reestructurada y sublimada por una cultura en términos de forma simbólica*".¹² Breyer definió los paisajes canónicos como "*lugares cuya docilidad o dureza brindan o exigen la posibilidad de llevar a niveles extremos la adecuación del hombre al molde físico o histórico*". Se trataría bajo esta clasificación "*de una adeciación tipológica, una topothesia como descripción de lugares o una topogenia, construcción de lugares canónicos*". Finalmente, Breyer propone dieciséis paisajes canónicos entre los que ubica nuestra pampa: El jardín del Edén, la Tebaida, el Huerto Mediterráneo, la Montaña de la Nube que Lloro, el Bosque de Pinos, las Islas Bienaventuradas, el Dorado, la *Estepa* y la *Pampa*, el Gran Norte, el Polo, la Mar Océano, la Noche estrellada, los Paisajes interiores y oníricos, los Países que fueron, los Países que vendrán y los Países Imposibles.

miradas pictóricas

Mirar el paisaje rioplatense a través de la historia o buscar los signos de configuración del entorno pampeano y advertir los elementos que adquieren valor, es una operación desmedida y abrumadora porque son muchas las etapas que configuran el objeto de nuestro interés. El primer aspecto que queremos preguntar es si existe un linaje o genealogía que nos permita reconocer una secuencia histórica y cultural en la construcción como paisaje, mas allá de su utilidad, de la pampa y el Río de la Plata. En el caso del Río de la Plata, para Graciela Silvestre, "*La pregunta debiera ser respondida en forma diferente para las distintas situaciones costeras que nos presenta. (...) en la medida en que ambas riberas aparecen monopolizadas por las dos grandes ciudades de Buenos Aires y Montevideo, puede hipotetizarse que desde ellas se proyecta la cultura que permite evaluar como paisaje la naturaleza de estas costas. Ambas experiencias valorativas van a ser distintas: no sólo porque el río es distinto en las dos costas, sino también porque se construyó socialmente un imaginario distinto, otra identidad*".¹³ En esta investigación nuestro interés se extiende al despliegue en que la pampa y el río van adquiriendo valoración en la construcción moderna del paisaje cultural de Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte. Esta elección de un ciclo moderno restringido y acotado a ciertos episodios localizados en la orilla occidental del Río de la Plata, facilitará la selección del linaje formativo de la pampa, la ciudad y el río como paisajes en transformación. Circunstancialmente se hará mención a otros episodios en la banda oriental, reconociéndolos como propios del Río de la Plata o de arquitectos que por sus trayectorias personales actuaron en una y otra orilla. Esta investigación tiene una vocación rioplatense, los nombres de nuestros países, *Argentina* y *Uruguay*, o las voces guaraníes (*Uruguaii*), quechuas (*pampa*) o castellanas que hemos adoptado en nuestras respectivas historias como los gentilicios y topónimos, *uruguayo*, *argentino*, *Buenos Aires*, *pampa*, aluden definitivamente a condiciones geográficas, dimensiones, colores y cualidades de nuestras tierras y ríos. La indeterminación en el uso del término *arquitectura* o *modernidad rioplatense*, no responde a un afán relativista, sino por el contrario, nombrar o delimitar episodios de encuentros en el ámbito del Río de la Plata que establecen coincidencias y divergencias en las relaciones entre *cultura urbana*, *paisaje* y *proyecto*.

Desde la primera crónica de Ulrico Schmidel hubo quienes describieron y estudiaron la pampa y sus habitantes. La pampa como espacio natural, impresionó con fuerza a escritores, naturalistas y viajeros como Guillermo Enrique Hudson (1864), José Hernández (1872), Estanislao Zeballos (1884), Emile Daireaux (1888), Rafael Obligado (1892) y a muchos viajeros como Samuel Greene Arnold (1847), Thomas Woodbine Hinchliff (1861), H. C. Ross Johnson (1868), Ricardo Napp (1876), Charles D'Hursel (1880), entre otros. Entre todas estas imágenes literarias del paisaje argentino que se suceden

13. SILVESTRI, Graciela, "Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata", en *El Río de la Plata como territorio*, Juan Manuel Borthagaray , (Ed.), Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 551.

14. GONZÁLEZ, Horacio, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo VEINTE*, Colihue, Buenos Aires, 1999, pp. 7-8.

15. GONZÁLEZ, Horacio, *Restos pampeanos...*, ob. cit. *ídem*.

16. MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en la Argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

17. MALOSETTI COSTA, Laura, "Los primeros modernos...", ob. cit. p. 338.

a lo largo del siglo diecinueve y comienzos del veinte, algunas permanecen suspendidas en el tiempo, casi intemporales como poderosos imanes que nos cautivan y subyugan. La pampa es uno de esos rasgos persistentes en la imaginación, en la nomenclatura y en la voz coloquial de este país. Horacio González, en un sugestivo prólogo señala: "...no debemos olvidar lo que se adhiere a la pampa, como sueño de palabras o como requisito visual para pensar la historia, las luchas y las ideas de los hombres. Porque esta palabra comienza por enviarnos a una teoría de la percepción. He aquí alguien que la vio como un fluido eléctrico que puede representar el propio carácter humano. ¿Demasiado obvio? ¿Fatalmente arcaico?, se pregunta González y responde sorprendiéndonos al invocar la aparente autoridad de Sarmiento: "Es Sarmiento, en el Facundo, quien así habla: '¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada? Porque cuanto más se hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda".¹⁴ Mas adelante, González reflexiona sobre estos famosos párrafos del Facundo de Sarmiento:

"No es fácil evaluar cuánto estos párrafos ciñeron todo lo que después se escribirá sobre la relación entre el pensamiento y el paisaje, entre la mirada y la naturaleza, entre la conciencia poética y el espacio. La idea de que hay un carácter colectivo que se presenta como continuidad con la naturaleza es, por otra parte, una de las mas ancestrales ideas de la humanidad sobre las imágenes encadenadas que prolongan el mundo natural en la conciencia animada y la conciencia borrascosa en la naturaleza excitada".¹⁵

En Los primeros modernos Laura Malosetti Costa¹⁶ nos remite a uno de los primeros episodios donde se hace visible esta búsqueda de un tópico fundacional de la identidad artística argentina. En uno de los apartados de su trabajo, Malosetti presenta las diferentes posiciones literarias y pictóricas que se irán sucediendo a fines del siglo diecinueve. A partir de la discusión en verso acerca del arte nacional, que habían sostenido Rafael Obligado y Calixto Oyuela en las páginas de *La Ilustración Argentina*, presenta la transformación o conversión de Eduardo Schiaffino a la vuelta de su viaje a Europa. Schiaffino se desplaza de una inicial adhesión las ideas estéticas de Rafael Obligado a una crítica y férrea oposición de las mismas por considerarlas nostálgicas y esteticistas. Según Malosetti,

"Parece innegable, (...) que tanto él (Schiaffino) como Sívori y Ballerino adherían a la posición de Obligado: para hacer arte nacional había que descubrir la belleza de la pampa, bajo la sombra tutelar de Echeverría. Aguyari, por otra parte había 'descubierto' esa belleza a los pintores. Cómo disculpar la pobreza de nuestra inspiración en presencia de la pampa. Exclamaba Obligado en 1881".¹⁷

Para afirmar la posición Malosetti cita el fragmento de un discurso que dio Rafael Obligado como presidente del jurado en el certamen hispanoamericano de la Academia de Literatura del Plata,¹⁸ el cual fue publicado como folleto bajo el título de *'Fuentes del arte nacional'* y lo confrontará con las nuevas ideas que a su regreso de Europa traerá Eduardo Schiaffino. Dice que para Rafael Obligado la belleza está a disposición del artista en el paisaje americano:

"De la naturaleza de nuestro suelo como tesoro estético ¿para qué hablar? Basta nombrar la Pampa, el Océano, el Andes, el Paraná, inmensas pinceladas del Creador, para postrarse de hinojos ante el estupendo panorama. América toda está en él. Ciego, indigno de llamarse artista, fuera aquel que en su conjunto y en sus detalles, no encontrara la fuente de la belleza, el agua viva, transparente y sonora de la inspiración".¹⁹

Por el contrario, como lo explica Malosetti,

"Las representaciones visuales del paisaje exigían –según Schiaffino– una unidad en el tiempo que imponía la imagen, no permitían acumular recuerdos y cosas sabidas. La belleza que Obligado encontraba en la planicie era de índole moral. La pintura no podía capturar esas ideas de la misma manera que la poesía, al menos no en el paisaje. A la inmediatez naturaleza-arte que sostenía Obligado (de la naturaleza misma debía brotar el arte) Schiaffino interponía una serie de mediaciones: las creaciones tanto artísticas como literarias implicaban un proceso de elaboración, unas técnicas, tradiciones, convenciones y lenguajes diferentes y también diferentes problemas".²⁰

Estas mediaciones que interponía Eduardo Schiaffino no surgían como técnicas, tradiciones, convenciones y lenguajes propios, sino que remitían a las fuentes pictóricas del paisaje europeo:

"Descubrimos tras su crítica del paisaje pampeano –señala Malosetti– todas las convenciones de aquella tradición: reclamaba brumas, rincones pintorescos, panoramas con quiebres abruptos e inesperados, veladuras de niebla, refracciones de la luz, árboles altos y añosos, misterio. Nada de eso se encontraba en la pampa. (...) El recuerdo de los poemas de Obligado le hacía creer 'que la belleza de la pampa es puramente literaria' No encontraba Schiaffino en la pampa ningún elemento que le permitiera percibir belleza; desde el punto de vista visual ese horizonte sin accidentes seguía siendo la misma 'llanura vacía de paisaje' que había percibido el viajero inglés John Miers en 1826".²¹

En Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós o Pío Collivadino podemos reconocer una nueva generación de artistas preocupados por establecer una relación con el paisaje. En un artículo aparecido en Caras y Caretas, el 14 de abril de 1917, Fader escribe a modo de autobiografía: "Extraña ocurrencia escribir una autobiografía, siendo pintor y nada más. ¿Qué podré decir que no haya pintado?", en una poética prosa escribe sus vivencias:

18. Ob. cit., *ídem*.

19. *Ídem*, *ídem*.

20. Ob. cit. pp. 338-339.

21. *Ídem*, p. 339.

22. "Reportajes del momento. Con el pintor Fernando Fader". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 14 de abril de 1917. Citado por GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino, Santa Fe - Buenos Aires, Instituto de América - CEDODAL, 1998, p. 432.

"Todos los que nacen para ser grandes se aíslan totalmente. Son solitarios en medio del tumulto de los centros poblados y se hacen intolerables de orgullo, al decir de la gente. Y son solitarios en medio de la espantosa grandeza de la cordillera, porque no se ven sino a sí mismos, mirando del llano hacia las cumbres heladas que se visten con las nubes en su vuelo y mirando de la cumbre hacia la pampa, que en el horizonte es esposa del cielo. Ellos son cordillera, pampa y cielo".

Y más adelante agrega: *"Hermoso país, desde donde todo se ve grande y simple, donde cada cosa tiene sus justas proporciones"*.²² Fader recomendará a los jóvenes pintores que quieran establecer un nexo entre arte y naturaleza: *"Abrid vuestros ojos y ved vuestra patria. Eso yo lo llamo gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen sólo aquello que puede ser vuestra patria. Eso es arte"*.

Borges. la mirada literaria

Borges escribió dos ensayos relacionados con la pampa y uno dedicado al paisaje. El primero apareció publicado en 1926, en la revista literaria *Proa*, como *La pampa y el suburbio son dioses*, y el segundo, *La pampa*, en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, un año después. En el primero, en un delicado pasaje se pregunta por la palabra pampa: *"¿Quién dio con la palabra pampa, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco?"*, y con su relato prepara al lector para percibir que su elección fue accidental y circunstancial. *"Sé nomás que es de origen quechua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero"*. Borges no refuta el término por su procedencia exótica y por lo tanto ajena a estas tierras sino por el hecho de que los verdaderos pobladores, *"el gauchaje"*, se refieran a ella como la llanura o el desierto: *"El coronel Hilario Ascasubi, en sus anotaciones a Los mellizos de la flor, escribe que lo que el gauchaje entiende por pampa es el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren"*. Todo está ahí, en unas pocas palabras como *sonoridad* y *lejanía*. Para Borges, no es posible describir la pampa, en ella prevalece su naturaleza visual. *"Ya entonces, la palabra pampa era palabra de lejanía"*.

En otro pasaje, que nos parece muy significativo, Borges contrapone sus dudas con los relatos de Ascasubi, Darwin y Hudson. En el primero prevalece la mirada poética, *"Pero lo que me importa indicar —señala Borges— es que en ambas coplas, refiriéndose a los versos de Ascasubi, la pampa está definida por su grandeza. ¿Habría esa tal grandeza, de veras?"*. En la cita de Darwin domina la mirada científica, y Borges afirmará que: *"Darwin la niega a pie juntillas..."*. Borges transcribe esta descripción de *The Naturalist in la Plata* (1892), del naturalista Guillermo Enrique Hudson: *"muy criollero y nacido y criado en nuestra provincia, transcribe y ratifica esta observación. ¿Y a qué ponerla en duda?"*, se pregunta Borges.

Borges introduce la duda científica: *"¿Por qué no recibir que nuestro conocimiento empírico de la espaciosidá de la pampa le juega una falsiada a nuestra visión y la crece con sus recuerdos?"*. En cierto sentido, la biografía de Hudson le estaría dando parte de la razón y el pasaje de *The Naturalist...* al que se refiere Borges y que incluye un fragmento del *Diario de un naturalista*, de Darwin, dice así: *"Deseo llevar al lector —con la imaginación— a esta llanura que es mi 'parroquia de Selborne', o por lo menos una buena parte de ella, con el mar a un lado, y al otro la infinita extensión del desierto herboso, que es otro mar 'no fijado en vastas fluctuaciones', sino en una calma relativa. Esta llanura es tanto más fácil de imaginar a causa de la ausencia de montañas, lagos y ríos"*. Hasta aquí, la cita de Hudson reitera los tópicos convencionales como comparar el desierto con el mar, metáfora que empleará varias veces en diferentes escritos y que en este pasaje compartirá con la descripción de Darwin:

*En realidad, hay poco para imaginar porque aquí no existe la sensación de vastedad, y Darwin dice: En alta mar, estando los ojos de una persona a seis pies sobre el nivel del agua, su horizonte está a una distancia de dos millas y cuatro quintos. De igual manera, cuanto más aplanada es una llanura, tanto más va acercándose el horizonte a estos estrechos límites: cosa que, a mi entender, aniquila enteramente la grandeza que uno le imagina de antemano a una gran llanura.*²³

Para Hudson no existe *"la sensación de vastedad"* y adhiere al planteo de Darwin al compartir con él la percepción de que la ausencia de altura *"aniquila la grandeza"*. En estos casos, como lo sugiere Borges, el ojo sólo puede ser engañado cuando el campo visual del observador es menor que la dimensión de la obra. A esto se refirió Borges, —que considera toda descripción sentimental del paisaje como innecesaria—, al aludir a las trampas de la visión y la memoria como argumentos falaces que tejieron una pampa adjetivada por la exagerada voluntad literaria y, por lo tanto, alejada de la objetividad positiva de las demostraciones. Sin embargo, si se considera el momento de la percepción espacial, de la ilusión y de la fascinación como una consecuencia de las argucias de la visión y el recuerdo, sólo se puede llegar a comprender una parte del problema planteado por Borges, Darwin y Hudson. Es por esto, que Hudson, en *Días de ocio en la Patagonia*, el paciente observador de la naturaleza, advertirá en Darwin y en él mismo la irrupción de poderosas fuerzas que inasibles conmoverán y perturbaran al que contempla o atraviese esas llanuras.

En un ensayo posterior, titulado *La pampa*, que completa y perfecciona sus primeras reflexiones, Borges se refiere nuevamente a la construcción literaria de la pampa, y va relatando como Charles Darwin, Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi, Rafael Obligado, José Hernández y Robert B. Cunninghame Graham van forjando en sus descripciones, relatos de viaje, poemas y ensayos ciertas palabras inequívocamente espaciales como *numerosidad, desmesurado, grandiosidad, grandeza, espacioso, inmensidad,*

23. HUDSON, William Henry, *El naturalista en el Plata*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1997, p. 12.

24. Cfr. nota (8).

única, una e indivisible, y señalando a los ingleses, “grandes amadores y describidores de ella”, como fueron ellos los primeros que al nombrarla “las pampas”, admitieron y celebraron su desmesura.

Esta identificación del paisaje —la pampa— con pago y país tuvo en el territorio argentino una doble acepción, una espacial o cuantitativa y otra plástica o cualitativa. Pampa y desierto fueron términos antagónicos con un sentido utilitario o poético. Muchas veces Argentina fue nombrada como el país de “las pampas” cristalizando y reduciendo sus vastos territorios y la diversidad de sus paisajes en una única denominación y característica distintiva: la pampa. Nos hemos referido, en un párrafo anterior,²⁴ a la permanencia en el lenguaje rioplatense, —lo que muchos consideran un arcaísmo— la forma de mencionar al habitante de un lugar o pueblo determinado como paisano y su pertenencia o procedencia empleando el término pago como “los pagos del sur” o “los pagos de Areco”. Sin embargo, el término pampa no adquirió a lo largo del territorio temporal, el mismo arraigo. Si el noroeste argentino es la región mas tradicional del país es porque allí se dio con especial fuerza la simbiosis entre el colonizador español y un paisaje que no le era del todo extraño. Pero en la pampa al ser la ocupación del territorio y su transformación, muy lentas, concluyeron recién a comienzos del siglo pasado. El arraigo con el medio como forma de crear cultura, fue dificultoso en el sur y no es casual que el vocablo pampa, de origen quechua, nunca haya sido asimilado por el poblador que prefirió reemplazarlo por campaña, llanura y desierto.

En un pasaje de su ensayo sobre la pampa Borges alude a la ausencia de una descripción del paisaje en el poema de Hernández: “El Martín Fierro no se detiene a considerar ningún paisaje explícito: abstención que se lleva bien con su alma gauchesca. A la vuelta de sus palabras está la pampa, siempre en acecho noble...” y prefiere compartir en complicidad del lector unos versos del poema “que no se gastan nunca”:

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron;
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos,
Y pronto, sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.
Y cuando la habían pasao,

Una madrugada clara
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Ya Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

Inmediatamente después de la cita, Borges afirma y explica: “Estos versos no declaran ningún paisaje, pero lo persuaden a la conciencia del que los oye, a fuerza de palabras sin esperanza y que ya están del otro lado de todo arreglo:

frontera, madrugada, últimas poblaciones, cruzar”. Borges, sin embargo, legitima la presencia visual de la pampa como llanura instalando en el lector su recuerdo de una lámina: “Los cuadernos primitivos de Martín Fierro traen allí una lámina, tan inmortal en mi recuerdo como las estrofas. En esa lámina hay más tierra que cielo y la raya del horizonte está elevadísima, como desde una altura, y la bien dibujadita tropilla y los dos jinetes tranquean despacio el llano, humildes casi ausentes ya, irrevocables del todo”.

En una entrevista, para la televisión española, que le realizara el periodista Joaquín Soler Serrano, Borges retoma alguna de sus reflexiones sobre el Martín Fierro: “Hay una sobriedad, una nobleza en el Martín Fierro. Parece imposible escribir un libro sobre el gaucho en el que no haya una sola descripción de la pampa, de la llanura, sin embargo sentimos la llanura...”.²⁵ Borges concluye que en el Martín Fierro no hay descripción del paisaje porque el que relata el poema es un gaucho y no hay en él una voluntad conciente de goce estético, el paisaje es una construcción social intelectual y sofisticada: “el campesino no ve el paisaje”. En el tercer escrito mencionado, publicado en Madrid, en la revista Cosmópolis, Borges critica al paisaje, pero lo hace desde una perspectiva literaria, “El paisaje del campo es la retórica. Es decir, las reacciones del individuo ante la madeja visual y acústica que lo integra han sido ya delimitados”,²⁶ para él, “Lo bello es lo espontáneo, lo que carece de últimos planos declamatorios o egocéntricos” y cita como ejemplo: “Cualquier casita del arrabal, será, pueril y sosegada. El café donde estoy. (...) El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún”. Para Borges, toda descripción adjetivada o sentimental del paisaje es innecesaria, legítima la visualidad del paisaje y la posibilidad de su plasmación plástica antes que literaria. En la entrevista de Soler Serrano valora “la eficacia” de la construcción literaria del Martín Fierro de Hernández por sobre Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes. Borges le reprocha a Güiraldes apartarse de la narración para describir el paisaje, mientras Hernández se mantiene fiel al relato de un gaucho que vive en el paisaje que no contempla.

José Hernández le hará decir a Martín Fierro en uno de sus versos: “la pampa no es nada, es una inmensidad”, porque la pampa es para el gaucho una abstracción en la cual jamás se ha puesto a pensar, de allí que no es nada y esta nada es una realidad múltiple, infinita, que no encuentra cómo definir, acaso porque es la única realidad que conoce. Nosotros utilizamos habitualmente comparaciones, hablamos de la llanura porque estamos confrontándola implícitamente con la montaña, pero el gaucho carecía de esos puntos de referencia. En el poema, Hernández menciona solo tres veces a la pampa²⁷ porque los gauchos no solían hablar de “la pampa” sino más bien del campo, el pago o del desierto.

Según Patricio Randle, “pampa es un concepto demasiado genérico para que estuviera en boca de su protagonista vital (...) es palabra de origen indígena y difundida en el siglo diecinueve por los ingleses; en el fondo es una palabra extraña al medio mismo”.²⁸ Randle también señala los equívocos en la interpretación de la obra de José Hernández por parte de Guillermo Ara y Augusto Cortázar, dos respetables estudiosos del folklore.

25. SOLER SERRANO. Joaquín, Jorge Luis Borges: a fondo [video] Entrevistado por Joaquín Soler Serrano, Barcelona, Editrama, 1998; videocasete VHS/PAL; b y n; 157 min.

26. BORGES, Jorge L., Crítica del paisaje, en Textos recobrados 1919-1929, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 100.

27. Cfr. verso 1456 de la “Ida”, y 201 y 1922 de la “Vuelta”.

28. RANDLE, Patricio H., El paisaje pampeano. Percepción y comportamiento geográfico, Oikos, Buenos Aires, 1981, p. 60.

29. RANDLE, P. H., *op. cit.* p. 71.

30. CANAL FEIJOO, B., “El descubrimiento del paisaje argentino”, *La Nación*, domingo 21 de mayo de 1944.

Con relación a la literatura gauchesca Ara dice que “...*la tierra no se da en ella como paisaje, es decir como visión detenida y plástica de la naturaleza*” y refiriéndose a Hernández, “*no tuvo ojos para contemplar la llanura*”. Cortázar, por su parte, afirma que “*el paisaje como tal es una realidad que parecía estar ausente del registro del gaucho*” y, en consecuencia, del propio Fierro. Randle explica que no se puede inferir de la obra de Hernández lo que ambos autores han sugerido:

“...*el hombre de la pampa, no se distinguió por su canto a la naturaleza, por la expresión de sus experiencias del paisaje en tono poético. Concedido esto, resulta inaceptable afirmar que vivía como despegado del paisaje cuando precisamente fue el estar profundamente consustanciado con aquel lo que dificultaba su visión en perspectiva*”.²⁹

El escritor, poeta y ensayista, Bernardo Canal Feijóo explica en un breve artículo, el cambio de significación en el vocablo *pampa* al pasar de la mentalidad quechua a la española. Canal Feijóo plantea la diferencia en términos dimensionales, adjudicándole al indígena una concepción bidimensional y al español, en cambio una comprensión tridimensional:

“*Pampa para nuestra mentalidad, equivale a llanura, planicie, quizás páramo, alguna vez desierto, palabras cuyo supuesto semántico carga primordialmente hacia representaciones de latitud, anchura, de distancia indefinida. Dentro de la capacidad semántica bidimensional del quechua el contenido representativo de la palabra pampa está totalmente desprovisto de ese supuesto de profundidad: es, lo mismo que la pintura quechua, de primer y único plano; acusa simplemente falta, ausencia de todo objeto de representación; quiere decir raso, pelado, calvo, lugar geográfico o físico totalmente vacío de contenido representable para la mentalidad india, ya sea positivamente (por ausencia)*”.³⁰

Como antes Borges y Hernández, Canal Feijóo diferencia no solo a quien habita la pampa sino desde qué mentalidad se la nombra. Es también Canal Feijóo , quien señala “...*el paisaje es un estado del alma; pero, claro está, un estado del alma que descubre el paisaje*”. En muchas culturas no existe palabra para decir “paisaje”, nuestros antepasados atravesaron durante mucho tiempo *países*, no *paisajes*, aunque etimológicamente país, paisano y paisaje desciendan de la misma raíz, una de otra. En muchas culturas tampoco existe una palabra para decir “arte”. Canal Feijóo nos advierte sobre la construcción subjetiva del término y la diferencia entre vacío y soledad, entre la descripción física y la interpretación adjetivada.

La mirada literaria no somete a ningún tipo de control experimental, nunca se transforma en ciencia. Sea cual sea la acepción más ajustada entre todas las definiciones existentes de paisaje, siempre hay un elemento común: el espacio es en el sentido clásico *situs* (sitio) o *locus*, (lugar), un espacio ocupado o una parte de su territorio. El elemento que lo diferencia, reside en la percepción de esta realidad espacial, puesto que el paisaje siempre necesita de la contemplación para presentarse o manifestarse.

Hudson. la mirada científica

Hudson nació en Quilmes, en 1841, hijo de padres norteamericanos que habían venido a la Argentina en 1833 y partió a Inglaterra a los 32 años donde comenzó a escribir algunas obras vinculadas a su estancia en el Río de la Plata. Los animales y los paisajes de las llanuras pampeanas que describe en *El Naturalista en el Plata* son imágenes y reflexiones ambientadas en los “pagos de Chascomús” hace ciento cincuenta años atrás. Otras obras significativas, son *The purple land that England lost*³¹ (1885), *Far away and long ago. A history of my early life*³² (1918), *Idle Days in Patagonia* (1893). En todas ellas hay hermosas descripciones del paisaje en ambas orillas del Río de la Plata y en el sur de la pampa.

En *Días de ocio en la Patagonia*, Hudson transcribió un pasaje del viaje de Darwin, a bordo del Beagle, que describe su encuentro con el desierto patagónico. Hudson lector y admirador de Charles Darwin decide reproducir un fragmento de la monumental obra *A Naturalist’s Voyage Round the World* (1839), que lo ha conmovido especialmente: “*Evocando imágenes del pasado, veo que las llanuras de la Patagonia pasan frecuentemente ante mis ojos; sin embargo, todos dicen que son las más pobres e inútiles. Se caracterizan sólo por sus posesiones negativas, sin viviendas, sin agua, sin árboles, sin montañas; no tienen más que unas plantas enanas*”. Hudson destaca especialmente un pasaje en el cual Darwin perplejo se pregunta: *¿Por qué entonces —y el caso no me ha sucedido sólo a mí— estos áridos desiertos se han posesionado de tal modo de mi mente? ¿Por qué no producen igual impresión las pampas, que son más fértiles, más verdes y más útiles al hombre? Apenas puedo analizar estos sentimientos, pero ello ha de ser debido en parte a la libertad dada a la imaginación*. El pasaje resulta particularmente significativo, porque Darwin al comparar pampa y desierto advierte que ambas son ilimitadas; una estéril, la otra fértil, vastedad y grandeza que no siempre se relacionan: “*Las llanuras de la Patagonia son ilimitadas, apenas accesibles y, por lo tanto, desconocidas; dan la sensación de haber sido así por muchos siglos y no se vislumbra un límite a su duración en el futuro. Si, como suponían los antiguos, la tierra chata estaba rodeada por una extensión de agua infranqueable. O por desiertos calientes hasta ser intolerables*”. Al no encontrar una explicación utilitaria o satisfactoria que aclare su conmoción se vuelve a preguntar: *¿quién no miraría con emoción profunda, aunque indefinida, hacia estos confines del ser humano?*”.³³

Las preguntas de Hudson revelan el singular estado de ánimo de Darwin, en su encuentro con las llanuras patagónicas, al seleccionar otro pasaje significativo: “*Sin embargo, en medio de estas soledades, sin que exista cerca ningún objeto atrayente, se experimenta una indefinida pero poderosa sensación de placer*”. Por el contexto que acompaña al párrafo aludido por Hudson, que destaca el extrañamiento y la angustia que produce el paisaje en Darwin, he decidido ampliar el pasaje respecto a la cita original:

31. HUDSON, William Henry , *La tierra purpúrea*, Buenos Aires, Elefante Blanco, 1999.

32. HUDSON, W. H., *Allá lejos y tiempo atrás*, Barcelona, Acantilado, 2004.

33. HUDSON, W. H., *Días de ocio en la Patagonia*, [1940], Buenos Aires, Elefante Blanco, 1997, p. 171.

34. DARWIN, Charles, *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2006, p. 34.

35. HUDSON, W. H. op.cit. p.173.

36. ARGULLOL, Rafael, La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico, Barcelona, Destino, 2000.

*"En todo el paisaje no hay más que soledad y desolación; no se ve un solo árbol, y salvo algún guanaco que parece hacer la guardia, centinela vigilante sobre el vértice de alguna colina, apenas si se ve ningún animal, ni un pájaro; sin embargo, se siente como un placer intenso, aunque no bien definido, al atravesar estas llanuras donde ni un solo objeto atrae nuestras miradas, y nos preguntamos: ¿Desde cuando existirá así esta llanura? ¿Cuánto tiempo durará esta desolación? ¿Quién puede responder? Todo lo que hoy nos rodea parece eterno. Y no obstante, el desierto hace oír sus voces misteriosas que evocan dudas terribles".*³⁴

Hudson, al disentir con Darwin, es invadido por un sentimiento inexpressable:

"Estoy convencido de que Darwin no ha explicado acertadamente en ese pasaje las sensaciones que experimentó en la Patagonia, ni ha descrito con fidelidad las impresiones que ella causó en su mente...". Y más adelante en un párrafo final acompañado de agudas observaciones de recuerdos de su infancia, Hudson concluye: *"No es el efecto de lo desconocido, no es tampoco imaginación; es que la Naturaleza, en estos parajes desolados, por una razón que luego se verá, nos emociona más profundamente que en otros".*³⁵

Tanto la glosa de Hudson, como las expresiones del propio Darwin, se alejan de la objetividad descriptiva del científico y se acercan sensiblemente a la experiencia de lo sublime. En el Hudson naturalista, al desplegar en sus obras la mirada paisajista, sobresale la visión estética.

Ambas descripciones se asemejan a los paisajes románticos de Caspar David Friedrich o Frederic Edwin Church. La inmensidad patagónica les causa al mismo tiempo una nostalgia o placer indescriptible y, un vacío o recuerdo imborrable. La antigua grandeza, desestimada como valor en la pampa, retorna como angustia en Darwin y agradecimiento en Hudson: la llanura patagónica se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo. Cuando Caspar David Friedrich pinta *El monje contemplando el mar*, confirma, como lo sugiere Rafael Argullol en *La atracción del abismo*³⁶, que el hombre ha perdido su centralidad en el universo y su amistad con la naturaleza.

la mirada antropológica

El espacio es la manifestación del *Kháos* (en su sentido etimológico), *Kháos* o caos, (para adoptar la grafía habitual), quiere decir "abertura", "separación", "disyunción". El espacio es una entidad primitiva, primigenia, derivada de aquella primera disyunción; manifiesta que si en un tiempo remoto, pero real, hubo una unidad entre el cielo y la tierra, ahora es testimonio de su separación. El espacio es el símbolo de esta doble dirección interpretativa, la antigua unión del cielo y la tierra, y de su actual separación. En consecuencia todo lo que transcurre en el espacio como prolongación del caos primitivo está signado por esta doble condición, tiende a la unidad y separación con el mundo divino.

Sobre esta significación general —unión y separación—se erige el valor del espacio circunscrito que se despliega armoniosamente ante mi vista y que puedo percibir en una única experiencia, un espacio capaz de ser abarcado por la *contemplación*.

Ernst Cassirer, Carlos Disandro y Joseph Rykwert, entre otros, coinciden al señalar ciertos aspectos etimológicos de la palabra contemplar que la relacionan con un espacio delimitado. Para Disandro, "*templum*" (contemplar), es todo lo que se abarca con los ojos. Por eso, "*lo que contemplamos en una mirada en el cielo, se llama 'templum'*". *La palabra templum según Varrón significa el espacio celeste que contemplamos, la bóveda del cielo. Es la forma originaria de asir el espacio*".³⁷ Según Cassirer, "*templum no quiere decir otra cosa que lo recortado, lo demarcado. En este sentido designa en primer término la zona sagrada, consagrada y perteneciente al dios y luego, por extensión, pasa a designar cualquier circunscripción de tierra, campo o arboleda...*".³⁸ Según Rykwert, el término "*templum*" tiene otras resonancias muy importantes con la palabra *tierra* que significa aquello que el augur fijaba como espacio sacro, donde transcurrían ciertos ritos y observaciones con la que finalizaba "*la ceremonia de la contemplatio*".³⁹ El augur estaba encargado de tomar los auspicios, es decir averiguar los signos favorables, los designios, o señales de los dioses, en relación a determinadas acciones como fundar, declarar la guerra, realizar batallas, proponer la paz o tomar resoluciones de diversa índole. Esos auspicios o augurios debían ser considerados dentro de cierto espacio delimitado.

En relación a nuestro tema, para no alejarnos excesivamente de la explicación inicial, interesan dos aspectos: El sacerdote actúa en dos direcciones complementarias; observando o contemplando, una porción de espacio demarcado y al mismo tiempo actuando como delegado o intérprete de los dioses. El designio, como señal divina, fasta o nefasta precede la acción humana. Etimológicamente, la palabra diseño (del it. *disegno*) esta ligada a este origen divino porque tradicionalmente toda acción humana, todo proyecto (del lat. *Proiectus*), —designio o pensamiento de ejecutar algo— estaba regido por los designios de los dioses. Contemplar y diseñar, en su sentido sagrado y paisaje y proyecto, como sucedáneos profanos, están sutilmente relacionados.

Es por esto que el espacio percibido como paisaje es primero una contemplación estética y religiosa (del latín *religio*),⁴⁰ que recrea la unidad perdida, que reconcilia al hombre con la divinidad o la naturaleza; y después una acción, —marcar, señalar, cuantificar, medir el espacio profano—, que puede estar guiada o conducida por una actitud ética o científica.

Paisaje es entonces, una palabra ambigua que, surgida en el ámbito del arte para designar un género de pintura, se ha arraigado en el lenguaje cotidiano, siendo utilizada en ámbitos tan diferentes como la pintura, la literatura, la arquitectura, la geografía o el urbanismo. El *paisaje* indica simultáneamente un ámbito definido en sus caracteres geográficos y en sus representaciones

37. DISANDRO, Carlos, *Las fuentes de la cultura*. Buenos Aires, Struhart, 1986, p. 187.

38. CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, II, México, Fondo de Cultura Económica, p. 144.

39. RYKWERT, Joseph, *La idea de ciudad*. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo, [1976], Madrid, Hermann Blume, 1985, p. 37 .

40. Según el lingüista francés Emile Benveniste, desde el punto de vista lingüístico, no se puede derivar *religio* de *religare* pues no existe el abstracto *ligio* derivado de *ligare*. El sustantivo de *religare* ('unir fuertemente', 'vincular') sólo podría ser *religatio* y no *religio*. Religión, tomado del latín *religio*, *-onis*, íd., propiamente 'escrúpulo, delicadeza', y de ahí 'sentimiento religioso'. [Cfr. J. Corominas: *Breve diccionario etimológico*. Madrid, Gredos, 1967, p. 501]. Debemos conformarnos con el sentido de unión" del sentimiento religioso.

simbólicas. En esta ambigüedad reside su seducción y complejidad. La sensibilidad paisajística atraviesa la cultura moderna articulando las más variadas fuentes estéticas y morales, científicas y técnicas, sociales y políticas.

la mirada metafísica

El paisaje es una porción del mundo natural o cultural visto a través de nuestros ojos. Todo lo que vemos o lo que nuestra visión alcanza es paisaje. Puede definirse como el dominio de lo visible, lo que la vista abarca. El paisaje al ser la expresión visible de la relación histórica de la sociedad con la naturaleza y el territorio, es cambiante. Está cargado de significados y significaciones, de experiencias y vivencias que conforman nuestra memoria y la memoria colectiva de una sociedad. Las miradas no son nunca ingenuas, son recortes de la realidad efectuados con diversas intenciones y objetivos estéticos, sociales, económicos. Lo que le da existencia al paisaje no es su propia existencia sino que es necesario un sujeto, cuyo relato proporcione sentido y significado a lo que observa como espectador y ejecuta como actor. El paisaje, entonces, tiene múltiples lecturas y es interpretado según los diferentes observadores que lo significan.

Filósofos, poetas y ensayistas como Miguel de Unamuno, Antonio Azorín, Antonio Machado o José Ortega y Gasset dieron un sentido peculiar al término paisaje en relación a la las nacionalidades y a la construcción de la identidad del lugar. Es probable, que hayan sido fuentes de reflexión literaria o filosófica de intelectuales argentinos como Borges, Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Victoria Ocampo, entre otros. Así, por ejemplo, el paisaje de las llanuras de Castilla se constituyó en una imagen mítica y en el arquetipo del paisaje. Ortega le dedicó buena parte de su obra a "meditar" sobre el paisaje. Es probable, y esto será motivo de una explicación posterior, que Ortega al recorrer las llanuras pampeanas evocara o percibiera ciertas semejanzas con Castilla y la agudeza de sus reflexiones sobre la pampa le fuera dado por sus tempranas experiencias en aquellos paisajes.

En *El tema de nuestro tiempo*, el filósofo José Ortega y Gasset, con su particular estilo didáctico, señala como ejemplo de lo expuesto, el encuentro de dos hombres que desde diferentes puntos de vista observan el mismo paisaje y sin embargo no ven lo mismo: "*La situación hace que el paisaje se organice entre ambos de distinta manera. Lo que para uno ocupa el primer término y acusa con vigor todos sus detalles, para el otro se halla en el último y queda oscuro y borroso*". Más adelante se pregunta: "*¿Tendría sentido que cada cual declarase falso el paisaje ajeno? Evidentemente, no; tan real es el uno como el otro. Pero tampoco tendría sentido que puestos de acuerdo, en vistas de no coincidir sus paisajes los juzgaran ilusorios*". Y se responde:

"Esto supondría que hay un tercer paisaje auténtico, el cual no se halla sometido a las mismas condiciones que los otros dos. Ahora bien, ese paisaje arquetipo no existe ni puede existir. La realidad cósmica es tal que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que, vista desde cualquier punto, resultase siempre idéntica es un concepto absurdo. Lo que acontece con la visión corpórea se cumple igualmente con todo lo deseas. Todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado".⁴¹

Para Ortega, el paisaje es un elemento peculiar de la circunstancia, que no requiere únicamente su descripción sino que también se convierte en tema de reflexión, que desde diferentes planos y distancias conceptuales configuran el universo de vivencias del espectador. El paisaje se percibe como una totalidad sujeta a leyes que recuerdan las renacentistas definiciones de Alberti: "*el paisaje es fuente de meditación. Se medita sobre el paisaje, pero también desde él. Es más, los paisajes son organismos, totalidades orgánicas en las que las cosas no son intercambiables ni su orden puede alterarse sin que se altere el significado del conjunto*".⁴² Ortega concluye reflexionando sobre la importancia de la valoración del paisaje en la que intervienen rasgos subjetivos y valores simbólicos, aspectos cuantitativos y cualitativos que trascienden a los elementos físicos: "*en la percepción del paisaje no hay tan solo objetos: elemento esencial de esta consideración es el espacio mismo, la perspectiva*". En *Verdad y perspectiva*, un escrito de 1916, Ortega reitera: "*El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración*".⁴³

41. ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 38.

42. Ob. cit. p. 113.

43. ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, ob. cit.

1.2 construcciones culturales

44. SANTOS, Milton, *Metamorfosis del espacio habitado*, Barcelona, Oikos-Tau, 1996, p.105.

45. BOZZANO, Horacio, *Territorios reales, pensados, posibles. Aportes para una Teoría Territorial del Ambiente*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2000, p. 18.

46. Ibídem, p. 19.

47. GRUPO ADUAR, ZOIDO, Florencio y otros, *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 351.

"La misión de los bosques patentes es hacer latentes el resto de ellos y sólo cuando nos damos perfectamente cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles, nos sentimos dentro de un bosque".

José Ortega y Gasset

Milton Santos, el geógrafo brasileño, dice que: *"La definición del espacio es una de las tareas más difíciles y ha desafiado a los especialistas de las respectivas disciplinas explicativas y normativas, desde la geografía hasta la planificación territorial"*.⁴⁴ Conocemos, estudiamos e investigamos sobre distintos tipos de espacio y como sucede en otras disciplinas afines no existe una definición universalmente aceptada del concepto de espacio. La arquitectura es nuestra disciplina de origen pero no parece ser la de destino. Nuestro que-hacer, nuestras preocupaciones y nuestros objetos de estudio desde hace tiempo están disueltos en una compleja comunidad de conocimientos con geógrafos, planificadores, urbanistas, sociólogos, economistas. La geografía, el urbanismo y la arquitectura, comparten el estudio del espacio terrestre o territorio. Para el geógrafo argentino Horacio Bozzano, la geografía es *"una primera aproximación al estudio de las diferenciaciones del espacio terrestre como producto de las relaciones entre procesos sociales y procesos naturales; o bien, de la tradicional relación hombre-medio. Estos espacios diferenciados pueden ser regiones, ciudades u otros recortes territoriales"*.⁴⁵ El objeto dominante, pero no exclusivo, de la ciencia geográfica es entonces el territorio o espacio geográfico. En este caso para Bozzano, el territorio es *"un conjunto de formas, pero el territorio usado y vivido es un conjunto de objetos y acciones, sinónimo de espacio humano, espacio habitado"*.⁴⁶

Esta apreciación es bastante similar a la del geógrafo español Florencio Zoido que completando la definición anterior señala que en relación a los hechos humanos, *"el término territorio alcanza también otro sentido, además del de espacio adscrito y vivido, el de espacio manejado, adaptado a las necesidades del grupo o sociedad que lo ocupa y lo transforma de acuerdo a las necesidades cambiantes, en un continuo proceso de territorialización"*.⁴⁷ Como espacio habitado existe un campo general de conocimientos que puede ser compartido por la geografía, la antropología o la arquitectura en su propósito por conocer los procesos de habitar y transformar territorios naturales, según procesos de instalación urbana. Estos procesos se han agudizado en la modernidad. La pampa y el Río de la Plata no fueron sólo el territorio de la colonización, como lo fue el resto de América, sino, esencialmente el territorio vacío por excelencia, el espacio como forma perfecta, el lugar donde era posible fundar la modernidad. Desde ese origen natural y transformador, el Río de la Plata y la pampa, se ofrecieron como espacio vacío a ese campo de conocimientos

orientado a saber como instalarse y como habitar, que haciéndose cada vez más complejo fue generando nuevas dimensiones en la práctica proyectual. Lo social, como lo señalan Bozzano y Zoido, ha transformado su razón de ser, al modificarse las formas del habitar y del hábitat, en la ecuación territorial como relación entre sociedad y naturaleza.

Para Adrián Zarrilli⁴⁸ el intento de la modernidad cultural de estudiar la naturaleza y los seres humanos, en tanto naturaleza habitable, *"... no es nada original, solo sigue la tendencia iniciada con el nacimiento de la ciencia moderna, entendiéndola como el instrumento intelectual de la sociedad que permite conocer a la naturaleza para dominarla"*. Es en esta concepción de conocer y dominar que *"...se deben buscar buena parte de las raíces profundas que ayudan a entender la relación entre problemática ambiental y racionalidad moderna"*. Es necesario contextualizar los procedimientos y las estrategias manifestadas en el proceso social de vinculación con la naturaleza, entendiéndolo de manera integral a partir de un pensamiento crítico que intente profundizar y revisar ciertos supuestos naturalizados y aceptados tradicionalmente por las diversas interpretaciones vigentes.

Enrique Leff sugiere que *"La cuestión ambiental es una problemática de carácter eminentemente social, ésta ha sido generada y atravesada por un conjunto de procesos sociales"*.⁴⁹ Las ciencias sociales no han transformado sus conceptos, métodos y paradigmas teóricos para abordar las relaciones entre estos procesos sociales y los cambios ambientales emergentes. Nos proponemos analizar la noción de articulación sociedad-naturaleza en el plano de la apropiación, ocupación y transformación material del entorno, entendiendo esta relación como un proceso complejo en donde entran en juego diferentes elementos del orden natural y del orden social. Se trata de entender, el cambio de lo social dentro de lo ambiental, movimientos que inevitablemente implicarán modificaciones relevantes en el *proyecto* como modo de transformación de lo natural en cultural. En este punto del análisis, el acompañamiento y la adhesión disciplinar de la geografía, se aparta claramente como práctica técnica de la especificidad del *proyecto*. Otras disciplinas como la antropología, la sociología y los estudios culturales se relacionan específicamente con las prácticas sociales del habitar y el estudio de los nuevos modos de vida y de comportamiento basado en los procesos de urbanización. A la arquitectura como campo genérico del diseño de innovación, transformación y ajuste o corrección del hábitat existente, le incumbe ocuparse de los cambios, las evoluciones y adaptaciones de las condiciones necesarias para vivir en comunidad.

En el Río de la Plata, el desarrollo o explosión de lo urbano hacia el territorio, basado en la dispersión, segregación y fragmentación de la ciudad ha sido, en la segunda mitad del siglo pasado, un cambio tan drástico y profundo de las formas de habitar que, como formas inéditas de urbanidad, han creado nuevas prácticas de *cultura urbana*. En las últimas décadas se han producido impor-

48. GALAFASSI, Guido, ZARRILLI, Adrián, *Ambiente, sociedad y naturaleza. Entre la teoría social y la historia*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 13.

49. LEFF, Enrique, (Comp.), *Ciencias sociales y formación ambiental*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 19.

50. SILVESTRI, G., ALIATA, F. *El paisaje...*, ob cit. p.11.

51. OJEDA RIVERA, Juan Francisco, SILVA PÉREZ, Rocío, "Distintas miradas al paisaje" en *XV Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*, Aroche, Huelva, 2000.

52. CONSEJO DE EUROPA, *Convención Europea del Paisaje*, Forencia, 20-10-2000.

53. SILVESTRI, G., ALIATA, F. *El paisaje...*, ob cit. p.11.

54. FERNÁNDEZ, Roberto, *El Proyecto Final*, Montevideo, Dos Puntos, 2000.

tantes y rápidas transformaciones ambientales y paisajísticas descontroladas que contribuyeron a la degradación física de la *cultura urbana* rioplatense. Para Silvestri y Aliata la responsabilidad le cabe al concepto mismo de paisaje ya que tanto la *idea* como su *construcción material* se encuentra en crisis:

"...*poco se habla hoy de paisaje: se ha reemplazado esta noción por conceptos como medio ambiente, ecosistema, territorio o espacio, que se proponen para cerrar completamente la brecha entre el hombre y el mundo que la idea de paisaje tenían. Los nuevos términos pretenden excluir las valencias estéticas del estudio o construcción del entorno natural o artificial, considerándolas superficiales o subjetivas*".⁵⁰

Desde la geografía, Juan Francisco Ojeda Rivera y Silva Pérez, comparten la misma opinión, "*el paisaje no puede reducirse a puro entorno o medio ambiente objetivo, sino que constituye una entidad relacional y atañe a toda nuestra sensibilidad*".⁵¹ Y todos coinciden que, en las últimas décadas, existe un nuevo interés por los estudios sobre el paisaje, tanto en los ámbitos de la historia cultural, como en la geografía y en la arquitectura, que coloca a la noción de paisaje "*como camino alternativo para pensar las relaciones entre los artefactos humanos y la naturaleza*". Sin embargo, es muy diferente la respuesta en un ámbito como el europeo que propuso hace unos años en una reunión celebrada en Florencia la *Carta del Paisaje*.⁵² En cambio, la cultura argentina, como señalan Graciela Silvestri y Fernando Aliata:

"...*se ha mantenido especialmente reacia ante este tipo de reflexiones: con la excepción de algunos textos de historia literaria, paisaje en nuestro país solo evoca bellezas nacionales para sumar territorio, género pictórico menor, paisajismo. Entre el realismo técnico y las edulcoradas representaciones ecologistas, las ambiguas valencias que la noción de paisaje evoca no pueden menos que incomodar*".⁵³

No hay forma más típica de comportamiento alienado que la del proyectista que proyecta *en el paisaje* sin creer ni en la necesidad ni en la utilidad de su tarea, que actúa sin convicción alguna, con respuestas rutinarias a exigencias igualmente rutinarias de un ambiente degradado. En la *cultura urbana* rioplatense, sin olvidar el ámbito latinoamericano, se hace cada vez mas imperativo el establecimiento de un acuerdo para intervenir *en el paisaje* desde presupuestos operativos posibles que eviten el nihilismo proyectual. Si bien se están realizando valiosos estudios y empiezan a converger los enfoques de diferentes disciplinas interesadas en el ambiente, carecemos de una teoría proyectual comprensiva e integradora de la problemática ambiental. Estas nuevas *culturas urbanas* emergentes, en el ámbito rioplatense, hacen necesario un debate conceptual sobre el sentido del *proyecto* como práctica técnica y como forma de conocimiento experimental, por la potencialidad que ofrecen, como campo de abstracción y ensayo de nuevas experiencias urbanas y arquitectónicas. La noción de un *proyecto final*⁵⁴ como culminación de la *idea moderna de proyecto*, abre la posibilidad de concebir una constelación

de prácticas y conocimientos que pueden reformular la teoría y la práctica arquitectónica contemporánea. El desarrollo de esta alternativa proyectual puede relacionarse, como lo sugiere Roberto Fernández,⁵⁵ con el pasaje de la noción moderna de *proyecto*, en el sentido de la larga duración, a nuevas formas de "*proyecto sustentable*" o "*eco-proyecto*" vinculadas a la nueva "*cultura ambiental*".

Santos, Bozzano, Zoido, Zarrilli, Leff, Ojeda Rivera, Aliata, Silvestri y Fernández reflexionan sobre las transformaciones de uno de nuestros objetos de estudio, el proyecto moderno desde los problemas *ambientales* del mundo contemporáneo.

En el próximo apartado enfocando nuestro objeto de investigación revisaremos algunos escritos canónicos de la historiografía latinoamericana moderna. Tomás Maldonado, Enrico Tedeschi y Marina Waisman fueron desde la modernidad cultural precursores en la discusión sobre la evolución y transformación del concepto convencional de *proyecto*.

Tomás Maldonado. la esperanza proyectual

La cuestión *ambiental* emergió, desde mediados del siglo pasado, como un concepto asociado al *medio físico* o *medio natural* y vinculado a una problemática de carácter interdisciplinario, que requiere la colaboración de diversas disciplinas del campo de las ciencias naturales y sociales. En las últimas décadas lo *ambiental* promovió y multiplicó el interés en más áreas de conocimiento y en disciplinas afines dedicadas al hábitat. Sin embargo, esto ha generado por la persistencia o subsistencia de enfoques que privilegiaron las orientaciones de las ciencias naturales y tecnológicas un avance desigual del saber ambiental respecto al proyectual. El *medio físico*, *medio natural*, o simplemente *medio*, no era en el siglo diecinueve y principios del veinte otra cosa que aquello que no es obra de la mano del hombre sino de la naturaleza. Este determinismo ambiental fue aceptado durante un cierto tiempo como la fuerza física determinante a la que había que adaptarse. Este concepto cristalizado y estático en el tiempo fue mutando y transformándose en *medio ambiente*, que al relacionarse con el entorno vital y con el deterioro de la naturaleza, fue mostrando su fragilidad y valor patrimonial. Esta acepción intenta separarse de las ideas de medio físico, medio geográfico e incluso de medio ecológico, recuperando como expresión el entorno; de ahí que el concepto de medio ambiente tiene que ver más con las amenazas que se ciernen sobre el medio que con la propia naturaleza. Desde esta posición, Tomás Maldonado, en el prefacio de "*La speranza progettuale. Ambiente e società*", señalaba hace más de tres décadas: "*Es indudable que esta corriente de ideas ha contribuido a substraernos del estado de complaciente somnolencia en el cual nos encontrábamos. Ha venido, en efecto, a recordarnos, sin eufemismos, que la nuestra no es una época arcádica, sino angustiosamente con-*

55. FERNÁNDEZ, Roberto, [et al] , *Arquitectura y ciudad: Del proyecto al ecoproyecto*, Buenos Aires, Nobuko, 2003.

56. MALDONADO, Tomás, *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*, [1970] Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, p. 9.

57. En la versión italiana de este ensayo el autor emplea la palabra *Progettazione*. En la versión castellana el editor hace una extensa aclaración sobre el empleo de proyectación en lugar de proyecto o diseño.

58. *Ibidem*, p. 9.

59. *Ibidem*, p. 98.

60. *Ibidem*, p. 99.

61. *Ibidem*, p. 100.

vulsiva".⁵⁶ En ese ensayo, conocido en nuestro medio como *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*, Maldonado proponía cambios en el campo proyectual, reclamando la incorporación en la enseñanza de una proyectación⁵⁷ ambiental. En aquellos años el ambiente comenzaba a comprenderse como un concepto frágil e inestable, por tanto, susceptible de ser intervenido para mitigar o detener su degradación y deterioro. El propósito de Maldonado era claro: demostrar que, en el actual estado de cosas, todo intento de actuar contra las causas y los efectos de nuestra situación ambiental siempre debe empezar por recuperar la esperanza en el *proyecto*. Sin embargo, hasta ahora han predominado los enfoques provenientes de las ciencias naturales y las soluciones de carácter técnico y económico. Según Maldonado, su ensayo no pretendía esbozar una alternativa: "*Mi empeño ha sido más modesto: he procurado solamente cumplir una tarea preliminar, una tarea para decirlo en la jerga militar, de reconocimiento del área en la cual presumiblemente se localizaría tal alternativa*".⁵⁸ Pero su programa se torna más ambicioso en el último capítulo de su ensayo; donde propone "*reconstruir sobre nuevas bases nuestra confianza en la función revolucionaria de la racionalidad aplicada*".⁵⁹ La arquitectura, más allá de la simple aplicación de los conocimientos científicos y tecnológicos disponibles está demandando nuevos enfoques que integre la realidad cada vez más compleja. El saber proyectual, —*el proyecto*— ha quedado muy rezagado y sólo en las últimas décadas la arquitectura ha comenzado a actualizar su orientación incluyendo prácticas de otras disciplinas. Por esto, Maldonado reclamaba:

"Cuando un proyectista, por ejemplo un arquitecto, está persuadido de poder contribuir, en cuanto proyectista, a la transformación de la sociedad, puede actuar en este sentido sólo en la medida en que confía en una relativa autonomía innovadora de su trabajo. (...) el proyectista tendrá necesariamente que actuar; abandonar de una vez por todas la 'sala de espera' en la cual hasta ahora se le había recluso. Pero es seguro que una incertidumbre lo acompañara siempre: la de no saber, a ciencia cierta, si la pretendida autonomía de la proyectación no resultará a la larga una ilusión. En tales condiciones, la tarea del proyectista será ardua, incluso penosa".⁶⁰

Finalmente concluye su ensayo diciendo: "*Y se podría añadir: sobre todo si su oficio, como en el caso del proyectista, consiste en someter siempre a dura prueba todo ambiente*".⁶¹ La reacción de Maldonado es comprensible, la arquitectura, hasta entonces, había permanecido ajena a estas problemáticas ambientales y sus consecuentes debates.

El retroceso del concepto moderno de proyecto se verificó en el agotamiento de cierta retórica tecnológica y en el desplazamiento generacional hacia nuevas *construcciones epistemológicas* surgidas en las ciencias naturales y sociales. Otros campos del conocimiento como la antropología, la sociología, la ecología o la economía impactaron en la arquitectura debilitando su especificidad y reduciéndola a pura racionalidad instrumental y *oficio*.

Una cuestión central a demostrar en esta investigación es que el pensamiento proyectual de la modernidad rioplatense, no negó la concepción ambiental, sino que hay una serie de episodios poco conocidos que remiten a un intento de articular la operación puntual del proyecto con urdimbres contextuales más complejas, como sucedió algunos arquitectos europeos y americanos. Esto fue evidente en ciertos arquitectos modernos como Amancio Williams, Mario Soto, Horacio Baliero, Jorge Scrimaglio o Claudio Caveri; tal vez tan marginales como Luis Barragán, Eladio Dieste, Alberto Cruz, Richard Neutra, Ernesto Rogers, Alvar Aalto, Sigurd Lewerentz, Lucien Kroll o Ralph Erskine y en episodios más canónicamente modernos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Carlo Scarpa, Louis Kahn, Antoni Bonet, Rogelio Salmona, Oscar Niemeyer, Gabriel Guarda, Mario Roberto Álvarez o Clorindo Testa.

El retroceso de la concepción moderna del proyecto y/o la inacción del saber proyectual tradicional frente a los cambios sociales enunciados con sus repercusiones en las formas del habitar y consecuentemente, en la problemática ambiental predispone a indagar en campos alternativos. Uno de estos campos resulta de los aportes que desde mediados del siglo pasado se han hecho en relación a las revisiones y exploraciones de la noción de paisaje.

Estos procedimientos tienen que ver con la formalización epistemológica del proyecto, sobre él que convergen aspectos contextuales y antropológicos que nos hacen considerar que cada época cultural plantea exigencias específicas en la noción del concepto de proyecto, para cuya comprensión es necesaria una "cultura territorial" (Jorge Bozzano, Florencio Zoido, Luis Santos y Ganges). Retomando las reflexiones de Luis Santos y Ganges, "se puede entender el paisaje, como la configuración concreta del espacio geográfico, de una realidad física peculiar que también responde a un contexto vital, histórico y socioeconómico". El proyecto en el medio natural o en el paisaje cultural debiera entonces, poder interpretar las necesidades de una sociedad que tiende a ser cada vez más compleja, que cambia constantemente sus demandas, modificando el campo disciplinar.

El medio natural viene a ser el *paisaje natural* del mismo modo que el paisaje viene a ser paisaje cultural. El paisaje cultural no es sino el resultado de la actuación humana, de un grupo cultural, sobre el medio, un medio natural. El medio natural se considera como el asiento material sobre el que los grupos humanos han manifestado su legado cultural. Estos procedimientos no necesariamente deberían relacionarse con un criterio histórico o evolutivo, aunque existirían condiciones culturales que han favorecido la hegemonía de un modo sobre otro.

¿Por qué entonces la arquitectura, condicionada por las exigencias que plantea la sociedad, en su relación con el medio natural o el paisaje cultural ha de aceptar una división entre disciplinas como la geografía o el urbanismo?

62. TEDESCHI, Enrico, *Teoría de la arquitectura*, [1962], Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

El proyecto, en su fase moderna de articulación con el paisaje, suscribió su aparente autonomía aceptando el problema tal como lo había planteado el lenguaje y se ha reducido a “*puro entorno o medio ambiente objetivo*”. Se sujeta a recibir una solución ya hecha o, en el mejor de los casos, a escoger entre las soluciones (objetivas y autónomas) surgidas desde el interior de la arquitectura rechazando o ignorando el paisaje cultural. Equivale a decir que toda verdad es ya virtualmente conocida, que el modelo está depositado en el catálogo de *tipos* de la historia, y que la arquitectura es un juego o *puzzle* que trata de reconstruir, con las piezas que la sociedad nos proporciona, el dibujo que ella nos quiere mostrar. Equivale a asignar al arquitecto el papel y la actitud del custodio de un saber disciplinar inmutable que ignora los desencuentros relacionales entre arquitectura, ciudad y territorio.

En arquitectura, como en otras disciplinas, se trata de encontrar y plantear bien el problema y no sólo resolverlo. Nuestro trabajo si existe una solución, puede estar oculto: es solo descubrirlo. A este proceso se refiere Ortega cuando dice: “*La misión de los bosques patentes es hacer latentes el resto de ellos y sólo cuando nos damos perfectamente cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles, nos sentimos dentro de un bosque*”. Pero plantear el problema no es simplemente descubrirlo, es también inventarlo.

Otras disciplinas orientadas a valorar, interpretar y comprender el paisaje ayudarán a hacer visibles otros paisajes “latentes”. El descubrimiento se basa en lo que ya existe, —*como paisaje*— actual o virtual; por lo tanto, al que era o es seguro llegar antes o después. Ian Mac Harg, al acuñar el término *Design with Nature*, —proyectar con la naturaleza— o Gilles Clément con su *Manifeste du Tiers Paysage*, —Manifiesto del Tercer paisaje— se dieron cuenta que el paisaje visible estaba ocultando otros paisajes invisibles, que se hicieron visibles, comprensibles a las nuevas demandas de la sociedad, en su cíclica fricción entre naturaleza y sociedad, entre paisaje y proyecto.

Enrico Tedeschi. travesías metodológicas

Enrico Tedeschi, de forma preceptiva y consecuente, fue quien introdujo en el medio rioplatense, la reflexión sobre tópicos como naturaleza, paisaje natural y paisaje cultural. Su libro *Teoría de la arquitectura*,⁶² cuya primera edición de 1962, fue reeditado en 1969, 1972 y 1973 se convirtió, por la novedad y amplitud de su temática, en uno de los textos más importantes de teoría de la arquitectura de nuestro medio. En el prefacio de la tercera edición Tedeschi indicaba el propósito de renovación de la enseñanza de la materia, revelando el interés de los años sesenta y setenta por textos que superaran el empirismo normativo que imperaba en los talleres y escuelas de arquitectura. “*En realidad, cuando se publicó la primera edición de este libro, —señalaba Tedeschi— su título, sino su contenido, podía parecer anacrónico. Las últi-*

mas publicaciones clásicas de teoría de la arquitectura se remontaban nada menos que a fines del siglo pasado, y las que aparecieron sucesivamente pueden considerarse como simples reflejos de aquellas”. Resulta sorprendente constatar la vigencia de un tratado clásico como el del francés Julien Guadet hasta mediados del siglo pasado, por la ausencia de nuevos escritos que lo reemplazaran acompañando la renovación figurativa y técnica de la arquitectura. Tedeschi considera que existen opiniones muy diferentes sobre el significado de una teoría de la arquitectura. Es por esto que a lo largo del prefacio de la tercera edición presenta las diferentes posiciones y orientaciones surgidas en esos años. Autores y obras como Peter Collins (*Oecodomics*, 1967; *Changing Ideals in Modern Architecture*), Reyner Banham (*Teoría y diseño en la era de la máquina*), Renato De Fusco, Christopher Alexander (*Notas sobre la síntesis de la forma*), Bruno Zevi (*Saber ver la arquitectura*), A. Lurçat (*Formes, Compositions et Lois d' Harmonie*,1958), Sven Hesselgren (*Los medios de expresión de la arquitectura. Un estudio teórico de la arquitectura en el cual se aplican la psicología experimental y la semántica*, 1954), Giorgio Grassi (*La costruzione logica dell'architettura*, 1957); Christian Norberg-Schulz (*Intentions in Architecture*, 1963); se suceden a lo largo del prefacio que concluye diciendo que espera que su libro sea un ejemplo de didáctica histórica en un sector de los estudios de arquitectura en que se han utilizado esquemas culturales ya superados y extinguidos. En el capítulo de introducción, habiendo reconocido la situación de la arquitectura en relación a un conjunto de hechos vinculados con la naturaleza y la sociedad, Tedeschi propone investigar la arquitectura en tres campos: naturaleza, sociedad y arte. Al referirse en primer término a la naturaleza afirma que:

*“La naturaleza está permanentemente presente para el arquitecto. Este no puede pensar en el edificio que proyecta sin vincularlo al terreno, a sus formas y colores, a su constitución y resistencia; lo imagina iluminado por la luz cambiante del día, perfilado contra un fondo de montañas o de bosques, reflejado en un lago, enfrentado a la extensión de una llanura o de la superficie del mar. La naturaleza está siempre presente, aun cuando, como en los primeros momentos del racionalismo moderno, algunos arquitectos manifiesten un interés especial por el ambiente urbano, en oposición con el natural. También en este caso la vida de los que habitan un edificio está influida por las condiciones climáticas y estacionales, importantes para el estado biológico y psicológico”.*⁶³

En el desarrollo del texto, Tedeschi procura que la teoría se acerque a los problemas que plantea el proyecto desde un enfoque metodológico y crítico. “*Los problemas de la arquitectura, —señala Tedeschi— no permiten soluciones únicas y definitivas; por eso, poco vale seguir normas categóricas y absolutas*” y propone el estudio de la teoría de la arquitectura sobre la orientación dada por el método histórico que corresponde al utilizado en las disciplinas humanísticas. La organización propuesta al abordar la temática del paisaje natural y paisaje cultural desde cada uno de los campos analíticos propuestos resulta

63. *Ibidem*, pp. 27 y 28.

64. *Ibidem*, p. 29.

novedosa comparándola con otros enfoques similares o contemporáneos. En el comienzo del capítulo dedicado a la naturaleza, Tedeschi recurre a la geografía como campo de abstracción del ambiente y a la definición propuesta por el geógrafo Karl Sauer para definir al paisaje natural como:

*"El ambiente más general en que están situados el hombre y los edificios que construye y en los cuales vive se define en geografía como paisaje. Este término no debe confundirse con el sentido corriente limitado de la palabra. En el sentido geográfico, y de acuerdo con la definición del geógrafo Karl Sauer, paisaje es una asociación de formas que se localizan en la superficie terrestre: un bosque, una casa, las vías del ferrocarril, un campo cultivado, una ciudad, un lago, un puerto... Todos son elementos del paisaje, pero existe una diferencia notable entre un lago y las vías del ferrocarril o un edificio. En un caso se trata de formas naturales, en el otro de formas que representan la influencia de la cultura humana sobre las formas naturales preexistentes. Esta diferencia se indica con los nombres de paisaje natural y paisaje cultural; términos que expresan claramente las dos situaciones y que conviene usar también en los estudios de arquitectura".*⁶⁴

En este capítulo Tedeschi desagrega una serie de tópicos como el terreno, la vegetación y el clima en los cuales hace diferentes relaciones con el paisaje. Señala como obras paradigmáticas o ejemplares a *la casa de la cascada*, *Taliesin West*, *la casa Pauson*, *Taliesin East* de Wright; *la Ville Savoye* de Le Corbusier, *la casa del desierto*, *la casa Lovell*, *la Hillside House* de Richard Neutra; *Muuratsalo*, *la Universidad Pedagógica de Jyväskylä* de Alvar Aalto; *el jardín* de Harold Pedersen y *los edificios industriales de Ballerup* y *Alborg* de Arne Jacobsen y finalmente menciona los parques y jardines de Burle Marx en *la casa Monteiro* en Côrreas, *la casa Soralo* en el valle de Bôa Esperança y en *el Hospital América* de Río de Janeiro.

Con estos ejemplos Tedeschi instaló un canon normativo accesible que se convirtió en un apropiado marco didáctico histórico del proyecto que en aquellos años había comenzado a mostrar signos de agotamiento y debilitamiento en el contexto de la modernidad cultural. Tedeschi menciona que *"un paisaje natural rara vez se ofrece al arquitecto, quien no puede realizar sus obras en los desiertos o en las zonas totalmente despobladas"*. Por lo tanto, Tedeschi señala que *"al hablar de paisaje natural se entenderá, por tanto, un paisaje en el que las formas naturales dominan y se imponen a las culturales y se imponen a la atención de los arquitectos"*.

En el siguiente capítulo, dedicado a la sociedad, Tedeschi hace referencia al paisaje cultural: *"la investigación social es hoy una de las herramientas básicas del planeamiento urbano, e inclusive se trata de estructurar la ciudad de acuerdo con sus componentes sociales, con las comunidades que se forman como expresión de la vida que se desarrolla en ellas"*. Y más adelante señala:

*"De este modo la componente social adquiere valor para determinar lo que se ha dado llamar paisaje cultural, cuya expresión más rica se presenta justamente en la ciudad. Naturalmente, el paisaje cultural urbano se compone también de otros elementos. En primer lugar de formas físicas obtenidas transformando las formas naturales o las creadas por el proceso de desarrollo cultural, las cuales toman una significación particular para el habitante tanto en el campo de las referencias espaciales y visuales, como ha indicado Kevin Lynch como en el campo histórico, al que el habitante se siente más ligado afectivamente, y también en lo estético. (...) En realidad, la formación de un de un paisaje urbano significativo es la finalidad principal de una creación urbana, pero la consideración del paisaje existente tiene importancia para cualquier arquitecto que deba proyectar un edificio en un entorno urbano".*⁶⁵

El pasaje más significativo de este apartado es cuando Tedeschi se refiere a *El arquitecto frente al paisaje cultural*, y *El paisaje cultural histórico*. Ambos tópicos adquieren una especial relevancia para nosotros al describir dos situaciones contrapuestas, una referida a situaciones propias del Nuevo Mundo y la otra a culturas urbanas con larga tradición histórica y artística. En la primera menciona los casos de Río de Janeiro, Valparaíso y Mendoza: *"En el primer caso el arquitecto se verá fácilmente llevado a considerar el paisaje cultural como un no-paisaje, como algo inexistente. Entonces se sentirá libre de actuar como si estuviese iniciando una tradición, a menudo refiriéndose más bien al paisaje natural, al que puede suponer presente como un soporte de la formación urbana"*.

Al referirse a estas ciudades del Nuevo Mundo, Tedeschi introduce un nivel de interpretación novedoso, propio de ciudades con una historia relativamente reciente o donde el paisaje natural dominante prevalece sobre el paisaje cultural preexistente. Su observación adquiere un especial valor considerando la formación y desarrollo de sus ideas bajo la influencia de Benedetto Croce y la compañía militante de sus compañeros del *Grupo Metron*, como Ernesto Rogers y Bruno Zevi, entre otros. Tedeschi advierte que se presenta una oportunidad diferente en nuestros paisajes predominantemente naturales o de escaso espesor histórico. La compleja ocupación y apropiación del territorio americano daba lecturas muy diferentes tanto del patrimonio natural como del paisaje cultural preexistente en México, Quito, Cuzco, Montevideo o Buenos Aires. Los esfuerzos modernizadores en las jóvenes repúblicas americanas habían producido acciones devastadoras tanto del rico patrimonio cultural existente como de su paisaje natural. El carácter utilitario del puerto de Buenos Aires obstaculizó indefinidamente la relación entre la ciudad y el Río de la Plata. La pampa como fuente de inspiración estética o metafísica sólo será incorporada como paisaje hacia fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte. Será también celebrada por algunos arquitectos recién a mediados de la década del cuarenta, para afirmar su identidad cultural junto al paisaje patagónico, los lagos del sur argentino, la cordillera

65. *Ibidem*, pp. 98 y 99.

66. TEDESCHI, E., *ob. cit.* p. 99.

67. CULLEN, Gordon, "The Economist Buildings," en: *The Architectural Review* 137, Febrero, 1965, p. 114-124.

68. TEDESCHI, *ob. cit.*, p. 100.

69. WORKSETT, Roy, *The character of towns*. London, The Architectural Press,1969.

70. CULLEN, Gordon, *Townscape*, London, The Architectural Press, 1971. Traducción al castellano: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, Barcelona, Blume-Labor, 1974.

de los Andes, las cataratas del Iguazú o los valles calchaqués. Por otra parte, la erudición y constante información y puesta al día de las noticias transatlánticas le permite a Tedeschi convertirse en un temprano interlocutor de ideas y debates que ocurrían en el mundo de la posguerra europea que enfrentaba procesos de reconstrucción de sus ciudades devastadas por la guerra y donde se hacía necesario un debate sobre la continuidad histórica:

"Será a veces su íntima vinculación con un paisaje natural especialmente conformado, como puede darse en Río de Janeiro bordeando las bahías y trepando las colinas, o en Valparaíso, modelada sobre los cerros que avanzan hacia el mar —y que al mismo tiempo lo modela—, hasta el punto de que estas situaciones físicas conforman especiales modos de vida de los habitantes: en otros casos, una feliz relación de escala entre espacios y vegetación, como sucede en Mendoza, donde las arboledas continuas, que hasta forman galerías verdes en las calles, las plazas numerosas y ricas en vegetación, las acequias de riego que bordean todas las calles dan un carácter único a la ciudad y hacen olvidar la modesta calidad de las edificaciones que limitan esos espacios verdes".⁶⁶

En el siguiente tópico, el paisaje cultural histórico, Tedeschi tiene la oportunidad de ilustrar este apartado con la sede institucional del conocido diario financiero *The Economist*, proyectado por Alison y Peter Smithson. Se destacan los dibujos con que Gordon Cullen⁶⁷ acompañó su artículo en la revista *Architectural Review* presentando el recurso del *infill* o completamiento del tejido urbano, en una difícil operación de costura urbana. Tedeschi presenta el ejemplo con un breve epígrafe que explica la obra como "*Un conjunto de edificios proyectados teniendo en cuenta la preservación del paisaje cultural existente*".⁶⁸ Roy Worksett⁶⁹ junto a Gordon Cullen⁷⁰ habían introducido las ideas de imagen y secuencia urbana o serial y en una orientación semejante Kevin Lynch había planteado la visión analítica para comprender la imagen del medio ambiente urbano partiendo del concepto de legibilidad, como pauta conexa de elementos identificables que inciden en la calidad visual de la ciudad y de otras ideas asociadas a orientación, orden, imagen colectiva, identidad o reconocimiento y estructura o relación entre pautas de visibilidad de las imágenes de la ciudad. Lynch se sirve de un estudio de la imagen según sus elementos o formas físicas: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones. Ello le lleva a enunciar criterios de diseño de la forma urbana como singularidad o claridad de fondo y figura; claridad o sencillez de la forma; continuidad de borde o superficie; el predominio de una parte sobre las demás; claridad o visibilidad de los empalmes... Gordon Cullen, por su parte, pone su atención en la secuencia urbana, estudiando asuntos como la variación del escenario de una secuencia, la administración de la apertura y el cierre, la visión interior anti-axial, la visión seriada desde fuera o posicional... Los libros de Cullen, *Townscape* y Lynch, *La imagen de la ciudad* tuvieron mucha influencia sobre varias generaciones de estudiantes de arquitectura, en ambas orillas del Río de la Plata, que se iniciaban en el arte de interpretar fragmentos urbanos,

pequeños poblados o barrios donde realizarían experiencias de diseño urbano o arquitectónico. Eduardo Ellis, *La Boca: identificación de proyectos para su puesta en valor*⁷¹ y Roberto Bonifacio junto a Ramón Gutiérrez y Federico Ortiz, *Townscape del cono sur americano*⁷² respectivamente, realizaron estudios del paisaje urbano americano bajo la influencia de estas ideas.

Tedeschi señaló al comienzo de este apartado los desafíos que encuentra un arquitecto que debe actuar en un paisaje cultural rico en valores históricos y artísticos. Se pregunta en un tono intimista: "*Él ha estudiado esos valores, esa ciudad, la conoce, puede ser su ciudad, donde ha nacido y se ha formado, la quiere como a una persona amada. ¿Quién se atrevería a cambiar —refiriéndose a la ciudad— la fisonomía de la persona amada?*" Y responde: "*A la vez él sabe que esos valores que quiere y respeta existen como efecto de la historia y que la historia es proceso y cambio. La ciudad inmutable, la ciudad museo es antihistórica, y aquella que se desarrolla en la imitación del pasado niega la creatividad del arte y ser cierra al renovarse de la vida*". Tedeschi concluye que "*no nos debemos sorprender que con este problema se manifiesten las mayores contradicciones del urbanismo y de la arquitectura de hoy*". Más de cuarenta años nos separan de la primera edición de *Teoría de la arquitectura* y esas reflexiones guardan una asombrosa actualidad. Es posible que estos tópicos con el despliegue de la modernidad y sus sucesivas crisis de identidad, agotamiento y dispersión se hayan incorporado al núcleo duro de la disciplina como problemas inherentes a la relación entre medio natural y paisaje cultural.

En el tercer capítulo, *El arte y la arquitectura como arte*, Tedeschi en el apartado sobre *La Forma* retoma nuevamente la relación con el paisaje. A modo de canon enumera una serie de ejemplos históricos y contemporáneos como "*la iglesia de Todí, con el paisaje natural de las colinas umbrianas y la continuidad plástica de Santa María della Salute con el paisaje cultural del Canal Grande, el pabellón Suizo representa un intento de separación menos categórico que el primero, y la casa Robie una continuidad con el terreno, si bien no con todo el paisaje*".⁷³ Continúa su didáctica explicación con otros ejemplos paradigmáticos como las casa *Winkler* y la casa *Tremaine* de Neutra, la casa de Marcel Breuer y la casa de Walter Gropius.

En este apartado Tedeschi introduce su aporte más interesante desde el punto de vista pedagógico y arquitectónico haciendo más inteligible o comprensible la relación entre la arquitectura, el paisaje natural y el paisaje cultural proponiendo una serie de formas de vinculación o procedimientos de proyecto que establecen una relación entre los edificios y el paisaje:

- a) *Contraposición entre el edificio y el paisaje;*
- b) *Relación armónica que puede tomar los matices de una separación o de una unión armónica.*
- c) *Unión por fusión o por continuidad.*

71. ELLIS, Eduardo J., *La Boca: identificación de proyectos para su puesta en valor*, en Boletín Informativo Techint; 249, Buenos Aires, Organización Techint, 1987.

72. BONIFACIO, R., GUTIÉRREZ, R., ORTIZ, F., *Townscape del cono sur americano*, Madrid, Hogar y Arquitectura, 1974.

73. *Ibidem*, p. 215.

Para la primera forma de vinculación, Tedeschi citando una serie de ejemplos históricos desde las pirámides egipcias, mayas o aztecas hasta la *Ville Savoye* señala que son un típico caso de contraposición entre una forma rigurosamente geométrica y un *paisaje natural*. En el mismo sentido la torre Eiffel fue un claro ejemplo de contraposición con el paisaje cultural, aunque hoy lo veamos como integrado al paisaje urbano parisino. "A veces, —advierte Tedeschi— *la contraposición será menos acentuada, pero no menos cierta, como en el caso frecuente de un edificio de formas plásticas muy nuevas que se inserta en una calle ya definida plásticamente por construcciones todas de épocas anteriores*". El polémico edificio para el *Centro Cultural Pompidou*, de Renzo Piano y Richard Rogers fue un claro ejemplo de *contraposición*, tuvo un impacto similar a la torre Eiffel en un entorno histórico y cultural como *Les Halles*. Más recientemente el *Museo Guggenheim* de Bilbao, de Frank Gehry o el *Museo de Niteroi*, de Oscar Niemeyer representan claras estrategias de contraposición con el paisaje cultural de Bilbao y el paisaje natural y cultural de la bahía de Guanabara en Río de Janeiro. Véase [Figura 1] Pareciera que estos procedimientos se han constituido en lógicas proyectuales en las que la retórica de la exaltación tecnológica, formal o comunicacional, en el sentido que propone Roberto Fernández se hubieran naturalizado como prácticas habituales o convencionales de la arquitectura en situaciones que la confrontación o contraposición del edificio beneficia a su identidad corporativa o institucional en un *medio natural* exuberante como Río o un *paisaje cultural industrial* fuertemente caracterizado como Bilbao.

En el segundo caso, *la relación armónica*, Tedeschi cita como ejemplos los edificios para la embajada de Estados Unidos en Atenas y Nueva Delhi de Walter Gropius y Edward Stone, respectivamente. Con los años se han sucedido otras soluciones que han perfeccionado esta sutil y sofisticada relación en la que se puede caer fácilmente en la caricatura por querer ser complaciente con el entorno natural o cultural. Wright, Kahn y Le Corbusier arriesgaron propuestas para Venecia que finalmente fueron rechazadas. Carlo Scarpa ha tenido mejor suerte con su proyecto para la *Banca de Verona* y el *Museo de Castelvechio*. Otros ejemplos pioneros en su género por la dificultad de incorporar arquitectura contemporánea en un paisaje cultural han sido el edificio de la *Rinascente*, en Milán y la *Casa del Fascio* de Giuseppe Terragni en Como. Ambos desde un lenguaje moderno, interpretan el mismo pasado, la tradición tipológica del palacio renacentista y su transformación a los usos y significados modernos o contemporáneos. Más recientemente, otro ejemplo como el *Museo de Arte Moderno* de Santiago de Compostela de Alvaro Siza recrea en piedra y acero la tradición de los *hórreos* gallegos y las silenciosas masas pétreas de la ciudad y la catedral compostelana. La ciudad de Rosario, en Argentina, inauguró recientemente una delegación municipal periférica, obra también de Siza, en tierras americanas, donde traduce desde la controvertida mirada ilustrada, la tradición mediterránea del patio, en clave americana. Otra obra, no menos controvertida, es la casa Curutchet en La

Figura 1.
Museo de Arte Moderno, Niteroi,
Río de Janeiro, 2001. Oscar Niemeyer.



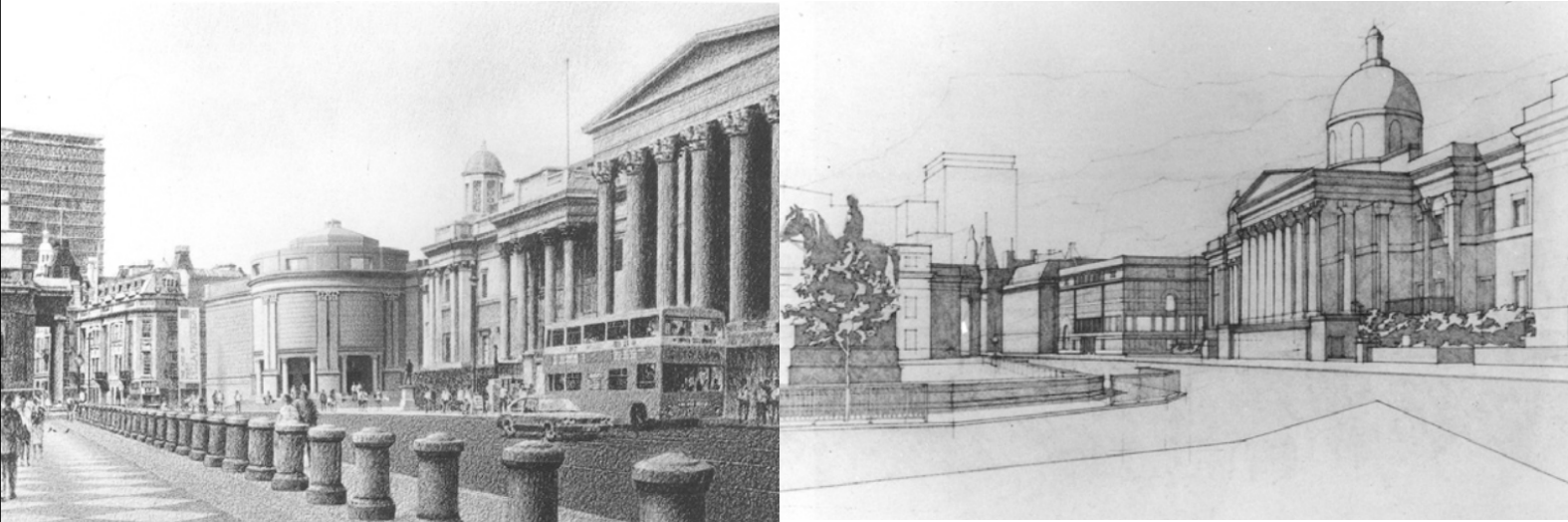


Figura 2.
The National Art Gallery Sainsbury Wing,
1985. Harry Cobb.

Figura 3.
The National Art Gallery Sainsbury Wing,
1985. Colquhoun y Miller.

Plata, proyectada por Le Corbusier. La obra se ubicó en un estrecho y pequeño terreno frente a un boulevard amplísimo que culmina en el sistema de parques de la ciudad de La Plata, los terrenos linderos ofrecían no menos dificultades y desafíos, una típica casa de altos con reminiscencias de palacio italiano de principios del siglo veinte y una casa de claras líneas modernas que aludían a las visuales dominantes sobre el boulevard obra del arquitecto húngaro Andrés Kalnáy. ¿*Contraposición o relación armónica*? Las lecturas o interpretaciones difícilmente pueden permanecer rígidas al modificarse en el tiempo las condiciones culturales o contextuales que dieron sentido a la recepción de la obra. Desde el presente, la obra sugiere más una *separación armónica*, posibilidad prevista por Tedeschi que una *contraposición* rígida y absoluta.

El tercer caso, la *unión* con las dos variantes que propone Tedeschi, la *fusión* y la *continuidad*, ofrece una interesante reflexión de Tedeschi que señala que la *fusión* se manifiesta cuando la obra parece sumirse en el ambiente ya sea por incapacidad del proyectista por resolver la ecuación urbana o natural o bien por la intencionalidad artística explícita del proyectista. Tedeschi cita como ejemplos las grandes composiciones urbanas preferidas por los neoclásicos, como la *Rue Rivoli* o el *Crescent* de Bath, estilísticamente uniformes, y las que caracterizan algunas ciudades en que circunstancias accidentales han producido la construcción contemporánea de extensos conjuntos de edificios, por ejemplo, Lisboa, el ensanche de Barcelona, Turín, Edimburgo, Catania. “*En particular, es interesante, —nos advierte Tedeschi— recordar los intentos románticos de fusión de arquitectura y naturaleza, en que la arquitectura queda sumergida en medio de la vegetación como en algunos parques ingleses, y los continuadores de esa manera en la arquitectura contemporánea*”. Tedeschi vuelve a citar a Wright, por quien siente una especial afinidad, como lo demuestra a lo largo de todo el libro, considerando que el “maestro”, establece más una relación de *continuidad* que de *fusión*. Y señala que “*un sinnúmero de obras de Wright muestran esa continuidad, desde las Prairie*



Houses hasta las Usonian, y culmina en edificios famosos como la casa de la Cascada, donde parecen borrarse el punto de separación entre el terreno y la construcción; pero la obra del hombre mantiene su personalidad, aún continuando la forma natural con la construida”. Finalmente concluye que “*la relación plástica entre edificios y paisaje está lo suficientemente aclarada por los modos de presentarse que hemos expuesto*” y agrega más adelante una advertencia: “*conviene tener cierto cuidado en enunciar generalizaciones que la poética individual de los artistas contradice a menudo*”.

Este último procedimiento proyectual de *unión*, mimesis o imitación por *fusión* o *continuidad* ha sido revitalizado en la última década del siglo pasado alentado por las cíclicas dificultades de relación con el medio natural o cultural. Pareciera que junto a otras catástrofes y cataclismos anunciados a lo largo del siglo veinte, como el cambio climático y el recalentamiento global del planeta, la arquitectura y el urbanismo, el diseño urbano y la planificación territorial hubiesen sumado nuevas variables de intervención a la fragilidad ambiental. Por lo tanto, las propuestas debieran reconstruir tejidos dañados, mitigar el impacto ambiental de las nuevas obras de infraestructura urbana y proteger los paisajes naturales. En esta orientación, un ejemplo significativo, por las controversias y rechazos que generó, fue la variedad de proyectos frustrados que a lo largo de más de tres décadas se presentaron para la ampliación del ala *Sainsbury* del *National Art Gallery* de Londres. Ninguna propuesta cumplía las expectativas, para completar el edificio existente, frente a la sensible *Trafalgar Square*. Un último concurso, a comienzos de 1985, convocó a un reducido grupo de seis proyectistas, rigurosamente seleccionados por el Board Trustees del museo, que contó, por el gran despliegue mediático que habían tenido las sucesivas propuestas frustradas, con el asesoramiento de Ada Louis Huxtable, columnista de arquitectura del *New York Times* y de Colin Amery columnista de arquitectura del *Financial Times* de Londres. Los arquitectos propuestos fueron: Henry Nichols Cobb

Figura 4.
The National Art Gallery Sainsbury Wing,
1985. James Stirling y Michael Wilford.

Figura 5.
The National Art Gallery Sainsbury Wing, 1985.
Robert Venturi y Denise Scott Brown.

Fuente: Amery, Colin, *The National Art Gallery Sainsbury Wing. A Celebration of Art & Architecture*, London, 1991, p. 64.



74. Ambasz, chaquero de origen (1943), estudió arquitectura en Buenos Aires y fue un precoz discípulo de Amancio Williams. Ambasz tenía 16 años cuando modificó el turno de asistencia a clase en la Escuela Técnica donde estudiaba para poder trabajar con él. Emigró a los Estados Unidos, graduándose en Princeton y donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera.

de I. M. Pei Partnership; Colquhoun y Miller; Jeremy Dixon; Piers Gough de Campbell, Zogolovitch, Wilkinson y Gough; James Stirling, Michael Wilford y asociados y Venturi, Rauch y Scott Brown. Las diferentes propuestas intentaron responder a las exigencias de completar el antiguo conjunto neoclásico sin alterar el equilibrio urbano de Trafalgar Square. Las invectivas antimodernas hicieron mella en los participantes y sólo una de las propuestas, — la de Alan Colquhoun—encontró, aunque con claras alusiones al lenguaje clásico, una respetuosa y contenida solución contemporánea, sin desvirtuar la unidad neoclásica del conjunto museológico y el fragmento urbano. El resto, Cobb, Dixon, Gough, Stirling y Venturi, desde diferentes posiciones, arriesgaron algo más que un homenaje al pasado. Cobb propuso una reconstrucción historicista que continuara con la escenografía neoclásica, antes mencionada, de *Trafalgar Square*; su aporte más original fue una “Rotonda” que proponía articular el acceso al nuevo edificio. Dixon en una línea similar propuso un “Baptisterio” como clave de acceso al conjunto. Gough introdujo una sorprendente galería de acceso que procuraba con su forma semicircular hacer de transición entre ambos edificios. Stirling ya había anticipado en obras anteriores como el *Museo de Stuttgart* su coqueteo alegórico con las formas consagradas de la historia dejándose seducir por el contraste del juego visual y táctil de las masas de granito y mármol. Robert Venturi y Denise Scott Brown, los más alejados a la sensibilidad europea, ensayaron exitosamente una caricatura de la historia, una parodia en la que exaltó el valor comunicacional de la unión o mimesis por continuidad de los signos. Utilizó algunas de las categorías enunciadas en *Complejidad y contradicción en la*



arquitectura, como el compromiso con el difícil conjunto. Pilastras y columnas alteraron, con humor e ironía, el ritmo y el orden del edificio existente acumulando por repetición y yuxtaposición sobre la ampliación propuesta saturando una masa que la atravesaba en clave contemporánea, vaciando, en el acceso al ala Sainsbury, la masa pétrea que prolongaba y unía visualmente el antiguo museo con la ampliación. Una buña de cristal, convencionalmente moderna, que solamente se percibe cuando el visitante se aproxima al nuevo acceso, separa ambos edificios. Desde *Trafalgar Square*, el equilibrio neoclásico permanece inmutable. Si la apariencia del edificio sorprende, una vez transpuesto las sorpresas se suceden con otras citas y homenajes a la historia: un homenaje a la *Biblioteca de Santa Genoveva* de Labrouste, recibe a los visitantes que recorren las salas de la pinacoteca renacentista entre espacios que nos sugieren la visita a claustros y galerías del renacimiento florentino. Si Venturi reconcilia la arquitectura moderna con el paisaje cultural de Londres. Emilio Ambasz,⁷⁴ podría ser considerado como el explorador que intentó armonizar la naturaleza como paisaje natural con la arquitectura y la ciudad. Sus controvertidas obras procuran, —con ironía, con humor y a veces con sarcasmo— fusionarse, completarse o continuarse, en una naturaleza culturizada, construida por el hombre. Es posible que, a su natural predisposición y sensibilidad respecto al paisaje, se haya sumado la influencia de su años de formación y trabajo junto a Amancio Williams: “*La tierra de Amancio era pura y el hombre debía pedir permiso para pisarla*”,⁷⁵ le escribe en una carta a Delfina Gálvez. Cabe recordar que Emilio Ambasz siendo curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York,⁷⁶ fue uno de los primeros, junto a Damián

Figura 6 (pág. 36).
The National Art Gallery Sainsbury Wing, 1985. (EM).

Figura 7, 8, 9 (pág. 37 izq- der).
Schlumberger Research Laboratories, (1982);
Lucille Halsell Botanical Conservatory, (1988);
Fukuoka Prefectural International Hall, (1990).

75. Carta a Delfina Gálvez, en *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990, p.13.

76. Ambasz como curador del Museo de Arte Moderno de Nueva Y ork realizó una exposición de la obra de Luis Barragán que posteriormente se transformó en libro. Cfr. Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, New Y ork, The Museum of Modern Art, 1976.

77. BAYÓN, Damián, "An interview with Luis Barragán", en *Landscape Architecture*, noviembre, 1976, p. 530 y ss.

78. AMBASZ, Emilio, Una declaración sobre mi obra, en *Arquitectura Alternativa: Emilio Ambasz*, Buenos Aires, Sumarios, número 11, septiembre de 1977.

Bayón,⁷⁷ en difundir la obra paisajista de Luis Barragán en el mundo cultural norteamericano. En el pensamiento de Ambasz, —tanto en sus escritos como en sus proyectos—, sustituir la actitud de dominio de la naturaleza por la armonía con ella conduce así mismo sustituir, en la vida social, los esfuerzos competitivos por los esfuerzos de cooperación y solidaridad. En un texto lleno de ironías, —una fábula— como declaración de su obra y representativo de sus ideas señala:

*"La eterna búsqueda de Europa sigue siendo la U topía, el mito del fin. El mito que vuelve una y otra vez en América es Arcadia, el eterno comienzo. En tanto que la visión tradicional de la Arcadia es la de un jardín humanista, la Arcadia de América se ha convertido en una naturaleza construida por el hombre, un bosque de árboles artificiales y de sombras mentales".*⁷⁸

Sus ideas, surgidas en un contexto favorable a la crítica social y ambiental, se vinculan con el desplazamiento conceptual del *proyecto* en su concepción canónica moderna hacia *arquitecturas alternativas* o proyectos sostenibles, como el *eco-proyecto*, donde el sitio no es entendido aquí simplemente como ubicación geográfica, sino como *entorno vital*. Ambasz se caracterizó, aún antes de que la discusión ambiental se difundiera en el mundo, por reinterpretar en sus proyectos la relación entre arquitectura y paisaje, presentando proyectos embebidos o "recubiertos" por la naturaleza, con el lema, —un juego de palabras—, "*green over gray*", (el verde cubre al gris). Su obra, —si la vinculamos con el itinerario propuesto en esta investigación—, representa la ruptura y el cambio de actitud generacional que, desde los años setenta, reconoció la fragilidad del sitio como "ambiente". Para Ambasz, el sitio, natural o culturizado, es el medio en el que la comunidad ha de vivir, por lo tanto, la naturaleza como paisaje, la tradición o la ciudad con la que ha de convivir está cargado de fuerzas, que nunca debieran considerarse hostiles. Ambasz, escapa a las clasificaciones convencionales, obras como la arcadia tecnológica del *Schlumberger Research Laboratories*, (1982) Véase: [Figura 7] en Austin, Texas, el *Lucille Hallsell Botanical Conservatory*, (1988) [Figura 8] en San Antonio, Texas, el *Fukuoka Prefectural International Hall*, (1990) [Figura 9], en Fukuoka, Japón y la *Casa de Retiro Espiritual*, (1975) proyectada en un paraje cercano a la ciudad de Córdoba y construido recientemente junto a un lago artificial cercano a la Sierra Morena y a la ciudad de Sevilla, (2005), representan las transformaciones del concepto convencional del proyecto moderno hacia nuevas orientaciones y formas de proyecto denominadas eco-proyectos, bio-arquitecturas, arquitecturas alternativas y sustentables, *green architecture*, *organic architecture*. Un principio común, en todas estas arquitecturas o formas de *proyecto*, es el de no realizar instalaciones contra las fuerzas de la naturaleza sino a su favor, proyectar *con* la naturaleza, a favor de ella. *Construir con la naturaleza* fue el oportuno y mediático nombre que se eligió para la exposición retrospectiva de las obras de Ambasz en la Trienal de Milán celebrada entre mayo y julio de 2005. En los proyectos de

Emilio Ambasz, no sólo encontramos estas preocupaciones ambientales y ecológicas latentes, —reverberaciones de su formación pampeana—, sino que en su enfoque y mirada interpretativa también subyacen problemas culturales, antropológicos, históricos, tecnológicos y sociales.

Marina Waisman. la estructura histórica del entorno

Otro reconocido escrito de teoría de la arquitectura, publicado en 1972, una década después de la primera edición del libro de Tedeschi, fue *La estructura histórica del entorno* de Marina Waisman,⁷⁹ discípula de Tedeschi y admiradora de Giulio Carlo Argan, Reyner Banham y Michel Foucault que tendrán junto al primero una influencia decisiva en la orientación de su trabajo. *Progetto e destino*,⁸⁰ *Architecture of the Well-tempered Environment*⁸¹ y *L'archeologie du savoir*⁸² estarán omnipresentes a lo largo de la investigación de Waisman que propone el abordaje tipológico como enfoque metodológico. El trabajo se divide en tres partes, en la primera un sugestivo título, *De la historia de la arquitectura a la historia del entorno*, nos advierte sobre las intenciones de la autora de abordar los problemas de la arquitectura desde un territorio mas amplio: *el entorno*. En tres apartados enuncia *la crisis de la arquitectura, la crítica del concepto de arquitectura* y un *ensayo de delimitación de un nuevo territorio* y finalmente aborda una metodología para el análisis histórico del entorno. En la segunda parte, Waisman despliega el núcleo de su hipótesis proponiendo las series de las tipologías estructurales, formales, funcionales, y lo que sería su aporte original: la serie de las tipologías de *relaciones entre el edificio y el entorno* y la de *los modos de empleo de la tecnología ambiental*. Finalmente, concluye la tercera y última parte con las *Primeras aproximaciones al estudio de otras unidades culturales*.

En el texto⁸³ se percibe la efervescencia política e intelectual de aquellos años que habían impactado de lleno en el rol social de la arquitectura y el compromiso con los nuevos territorios del saber disciplinar. En el sugestivo título se fundamentaba una visión superadora de la historia monumental por una historia integral del entorno o del territorio y se admitía el agotamiento de un modelo de enseñanza de la arquitectura que se había hecho visible en las revueltas estudiantiles del mayo francés y en sus repercusiones en las universidades latinoamericanas. En 1971, La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires modifica sus planes de estudio y abandona la denominación de los talleres de Composición por la nueva denominación de talleres de Diseño Arquitectónico. La academia había dejado su huella semántica, no era lo mismo pensar conceptualmente en el espacio arquitectónico que componer armónicamente masas y volúmenes en el espacio.⁸⁴ El juego, sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz, no dejaba de ser un juego de palabras en boca de Le Corbusier.

79. Marina Waisman, (1920-1996) Se tituló como arquitecta en la Universidad Nacional de Córdoba en 1945 Inició una interpretación de la cultura arquitectónica desde la visión del contexto latinoamericano que expresó en el libro *La estructura histórica del entorno* (1972). En él planteaba una revisión de las interpretaciones sociológicas y estructuralistas, mostrando un profundo conocimiento de las diferentes corrientes de pensamiento vigentes en la década del sesenta. Otros libros, con una orientación similar fueron: *El interior de la historia* (1993) y *La arquitectura descentrada* (1995).

80. ARGAN, Giulio Carlo, *Progetto e destino*, Milano, Saggiatore, 1965. Cfr. Especialmente los cuatro primeros capítulos: *Progetto e destino*, *Sul concetto di tipologia architettonica*, *Architettura e ideologia* y *A proposito di spazio interno*.

81. BANHAM, Reyner, *Arquitectura del entorno bien climatizado*, [1969], Buenos Aires, Infinito, 1975. Fue la concreción de estudios e investigaciones que inició Banham en la serie de artículos aparecidos en la *Architectural Review* en 1960, que siguió luego en 1965, en un artículo muy difundido que se denominó "*Un hogar no es una casa*". En 1968 Banham dio un seminario sobre esta temática en Córdoba para el IIIDEHA.

82. FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, [1969], Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 1970.

83. El texto, se presenta, en cierta forma, como una continuidad intelectual con la obra de Tedeschi, y las reuniones del IIIDEHA, el Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura creado en 1959 por Enrico Tedeschi, que había contado entre sus invitados a Nikolaus Pevsner (Córdoba,1960), Giulio Carlo Argan (Tucumán, 1961), Joshua Taylor (Córdoba,1963), Fernando Chueca Goitia (Tucumán, 1964), Vincent Scully (Córdoba, 1965), Reyner Banham (Córdoba, 1968) y Umberto Eco (La Plata, 1970).

84. Recuerdo un encuentro con Alejandro Bustillo, uno de nuestros últimos arquitectos académicos, en 1982, pocos meses antes de su muerte. Al preguntarle prudentemente por la concepción espacial de la casa que le proyectara a Victoria Ocampo no supo que responderme. Mostró su vergüenza y disgusto por haber aceptado los caprichos de Ocampo y me insistió que el espacio era una consecuencia de la composición para utilizar una palabra ajena a su cultura arquitectónica. El espacio, concluyó, es de los filósofos y de los físicos, por lo tanto una abstracción ajena al lenguaje artístico.

85. WAISMAN, Marina, *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 116 y ss.

86. Este trabajo sirvió de base para la exposición de Vincent Scully sobre arquitectura griega en el Seminario que dictó para el IIDEHA en la ciudad de Córdoba, en julio de 1966.

En el apartado dedicado a la *Tipología de las relaciones entre el edificio y el entorno*, Waisman recurre a Zevi y Argan para llamar la atención sobre la importancia del estudio de la actitud del arquitecto frente a la *Naturaleza*, y de las relaciones entre interior/exterior, presentando la confrontación que propone Zevi respecto a Wright y a Le Corbusier, para recurrir luego al ejemplo de la arquitectura barroca en Argan. Waisman señala que *"al contraponer la obra-objeto que se coloca sobre el paisaje a la actividad arquitectónica que organiza, que planifica el espacio, Argan pone en primer término el problema que estudiamos"*. Waisman se identifica con la posición de Argan y agrega:

"La arquitectura-objeto no es para él —se refiere a Giulio Carlo Argan— un hecho susceptible de ser estudiado por sí mismo, sino en cuanto está determinando un espacio: Ronchamps determina un valor de espacio, la obra de Aalto logra hacer forma también del espacio que tiene a su alrededor. La otra arquitectura, la de determinación formal, es en sí misma una cuestión de entorno total: la obra en el entorno, o bien es el germen de la organización total del entorno".⁸⁵

Más adelante Waisman recurrió a un texto de Vincent Scully, *The earth, the Temple and the God*, una obra desconocida en castellano. En dicho texto,⁸⁶ Scully presenta la arquitectura sagrada griega en relación al paisaje y el modo de estar implantado cada templo en su sitio. Este planteo resulta muy sugestivo al vincular el lugar de manifestación de la divinidad, —el templo— con la contemplación del paisaje. (on page 17) Según Waisman, Scully *"se ha separado de las usuales pautas de análisis, y, sin dejar de lado los conocimientos arqueológicos y el aparato de erudición necesarios, ha arribado a interpretaciones de gran originalidad y valor imaginativo"*. El pasaje que cita Waisman le sugiere que, sin juzgar la exactitud de las conclusiones de Scully, sí puede afirmar que *"la suya es una historia que ha partido de elecciones presentes, y que por lo tanto es válida"*. Waisman va tejiendo una serie de afirmaciones intelectuales a través de Zevi, Argan y Scully para legitimar su propio enfoque y finalmente para instalar esta nueva serie tipológica de relación con el entorno recurre a su maestro Enrico Tedeschi:

"Las tipologías de relación obra/entorno que han sido objeto de tipificaciones y esquematizaciones más frecuentes son las atribuidas respectivamente a las actitudes racionalistas y clasicistas —separación y contraposición respecto a la naturaleza—, y a las románticas clasicistas —identificación y continuidad con la naturaleza—, Enrico Tedeschi distingue tres formas fundamentales de relacionarse la obra con el paisaje natural y/o cultural: por contraposición, por relación armónica que a su vez puede ser de separación o de unión armónica, o bien por unión, que puede graduarse desde la fusión hasta la continuidad. Por cierto, previene contra las excesivas esquematizaciones, dado que cada arquitecto y en ocasiones cada obra puede tomar un carácter diferente".⁸⁷

Con esta advertencia de Tedeschi, Waisman explora en lo que considera uno de los elementos que le permiten acceder a una mayor profundización de los significados ideológicos de la obra. Para ello recurre a ejemplos canónicos de Saarinen, Wright y Le Corbusier analizando las correspondencias y aparentes contradicciones entre obras. En el caso de Wright, Waisman presenta las diferentes actitudes en términos de armonía y continuidad con el entorno en la fábrica Johnson y en el Museo Guggenheim. En la primera, Waisman reconoce una actitud conciliadora con el paisaje urbano de la pequeña ciudad y en la otra una forma contrapuesta y ensimismada frente a la densidad del paisaje urbano de New York. En el caso de Le Corbusier, Waisman le adjudica a la Ville Savoye una búsqueda de universalidad y trascendencia que se afirma en la aparente neutralidad respecto al sitio y por lo tanto prescindente del sentido canónico de lugar: *"se trata de determinar con claridad total un objeto arquitectónico, (...) por eso no puede haber interrelación con el terreno: porque el entorno es siempre histórico, determinado, concreto"*.⁸⁸ Sus observaciones, agudas y precisas, despliegan un saber histórico y proyectual sensible y humanista. Se observa en sus apreciaciones su adhesión o pertenencia a las ideas de renovación conceptual alentadas por la generación del Team X. *"La obra romántica, (...) es esencialmente histórica. Quiere hacer referencia a su propia historicidad: por eso no puede permanecer ajena al mundo que lo rodea, que es lo único que le puede asignar una ubicación precisa en el tiempo y el espacio"*.⁸⁹ Hasta aquí su crítica avanza en términos relativamente convencionales apoyándose en conceptualizaciones como el par romanticismo/racionalismo; universal/histórico o las categorías propuestas por Tedeschi. Waisman afirma que: *"... se han comentado las relaciones obra/entorno como si se tratara de un hecho estático, de una conexión conceptual entre hechos estáticos. Pero estas relaciones no se agotan en la referencia física y formal"*.⁹⁰ Aquí es, a mi criterio, donde Waisman logra avanzar conceptualmente, cuando decididamente descubre lo que ella misma ha denominado como la estructura histórica del entorno o la dinámica urdimbre territorial de relaciones contextuales entre las obras de arquitectura, la ciudad y el territorio: *"una obra en el espacio siempre implica la decisión de que se llegue a ella de cierta manera, de que se la enfrente de un modo determinado, y por tanto de que se comience a vivirla de acuerdo a un modelo prescripto..."*.⁹¹ Waisman, en una clara analogía biológica, reconoce las eficaces prolongaciones o extensiones urbanas y arquitectónicas que como las calles, o su contraparte, las piazzas o los intersticios urbanos —como recorridos sugeridos— pueden crear un "organismo espacial", pleno y vital. Waisman se refiere aquí, *"al modo de extenderse de los conjuntos arquitectónicos y urbanísticos en el territorio (...) ese equilibrio entre orden y libertad, esa condición existencial del recorrido, esa calificación mutua de obra y paisaje"*.

87. *Ibidem*, p. 120.

88. *Ibidem*, p. 121.

89. *Ibidem*, p. 122.

90. *Ibidem*, p. 123.

91. *Ibidem*.

92. *Ibidem*, p. 130.

93. *Ibidem*, p. 131.

94. WAISMAN, Marina, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latino-americanos*, Bogotá, Escala, 1990.

95. *Ibidem*, p. 83.

En el pasaje final de la presentación de la serie tipológica, Waisman se identifica con el pensamiento estructuralista, que dominó parte de la crítica arquitectónica de aquellos años. En él nos advierte con una sugerencia que es casi una carta de adhesión a los principios de la arquitectura y el urbanismo “orgánicos” y los postulados metabolistas del Team X:

*“Se trata entonces de convertir tierra y arquitectura en un organismo integral, de estructurar totalmente territorio y construcción, aceptando la heterogeneidad, proponiendo la continuidad. Así, se propone sustituir la ‘tierra de nadie’ de los alineamientos geométricos, por una tierra que es el lugar de la convergencia y la puesta en obra de las relaciones humanas. Frente a la a la idea de la tierra como mero plano de apoyo de la obra arquitectónica, se presenta entonces a la tierra, junto con la arquitectura misma, como el hábitat, como el lugar de la vida del hombre”.*⁹²

Como conclusión, Waisman señala que la lectura a partir de las series tipológicas permitirá “...descubrir significados e implicancias ideológicas que no llegan a discernirse mediante el análisis de la obra aislada”. Para Waisman, “la actual tendencia a borrar los límites de la obra en sí, hacen que este tipo de estudio constituya una instancia obligada y fundamental para la comprensión del hecho arquitectónico”.⁹³ Considero que Waisman inauguró, en nuestro medio y en buena parte de Latinoamérica, una nueva etapa de la teoría y la crítica arquitectónica a partir de la legitimación intelectual de nuevos instrumentos y procedimientos metodológicos como las serie tipológicas, y en especial, la de la relación con el entorno.

En el que sería su último trabajo, *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*,⁹⁴ Waisman justificó la tipología como instrumento para el análisis histórico que constituyó la base de su libro *La estructura histórica del entorno*. En el apartado dedicado a la tipología, Waisman explica como intentó en aquel trabajo la búsqueda de un modo de entender la historia de la arquitectura, “la dispersión o implosión” a que había llegado el concepto mismo de la arquitectura, desafiando cualquier intento preciso de definición. Waisman expuso que en las historiografías arquitectónicas convencionales, como la de Pevsner, el objeto de estudio era un “objeto” separado o indiferente de su entorno y cuyo análisis comenzaba y concluía en los límites de su propia construcción. Este temperamento la impulsó a “intentar un modelo de análisis que. Al apoyarse más bien en las relaciones estructurales que en la enumeración y definición de objetos, respondiera a la ‘fluidez, apertura, indeterminación’, que aparecían como condiciones relevantes del campo de estudios”.⁹⁵ La necesidad de utilizar el concepto de tipo en Waisman surgió para responder a una condición precisa de la arquitectura, en la que solo una trama de relaciones entre ‘objetos’ de suficiente generalidad, como las tipologías, podía proveer un método de trabajo abarcador que no cercenara mediante estrechos esquemas la compleja realidad. Sugiere Waisman que para, “alcanzar el significado propio del objeto analizado, ha

*de tomarse en consideración al máximo posible de elementos que concurren a su conformación, y de ahí que en el trabajo citado se atendiera, junto a las tipologías mencionadas, a la tipología estructural, la de la relación entre la obra y el entorno, la de los modos de empleo de las técnicas ambientales”.*⁹⁶

Lo más significativo de esta revisión que propone Waisman a su propia obra es la referencia al contexto latinoamericano. En *La Estructura histórica del entorno*, su ensayo tuvo una vocación más universal y cosmopolita, contestando o participando de debates surgidos en otros contextos bastantes diferentes al latinoamericano. Sin embargo, muchas de las reflexiones que fueran volcadas por Waisman a su investigación, habían surgido en los encuentros y debates con destacados historiadores y críticos de la arquitectura como Argan y Banham, entre otros, que habían participado de los seminarios de IIDEHA. Waisman comprende, quizás tardíamente, que su método de las series tipológicas había sido concebido sin establecer las necesarias correspondencias con su medio: “la forma de desarrollo de las series, sus interrupciones, sus avances más de una vez separados de las reales condiciones del medio”, y aplicado a ejemplos de arquitectura latinoamericana, “revelan la existencia de una problemática diferente de la europea, que exige tomar en consideración algunos aspectos tipológicos quizás irrelevantes para esta última”.⁹⁷ Respuesta sincera, pero una vez más, inoportuna y demorada desde las urgencias latinoamericanas que necesitaron en la belicosa década del setenta miradas de instrumentos apropiados para interpretar nuestra inasible realidad.

En cuanto a la tipología de relación del edificio con el entorno, Waisman hace una consideración muy pertinente para los objetivos de esta investigación:

*“En las ciudades europeas el lento ritmo de las transformaciones permite que se proponga el análisis de los tipos históricos como base para la proyectación de la ciudad, considerándolos como la materia prima más sólida del tejido urbano. En nuestras ciudades en continua transformación y rápido ritmo de cambio, el análisis histórico no puede detenerse en el descubrimiento de los tipos, la descripción de los cambios y la interpretación de las respectivas causas”.*⁹⁸

Waisman concluye afirmando: “El juicio no podrá dejar de tomar en consideración el impacto que la tipología causa en la morfología urbana, su capacidad para crear o destruir un entorno adecuado para la vida urbana”.⁹⁹ Como revisión de sus ideas Waisman admite que el significado que se le asigne a las tipologías y la utilidad metodológica de las series tipológicas, dependerá de las interpretaciones de la problemática urbana o natural correspondiente y de las pautas que el observador considere positivas para el desarrollo de las relaciones entre ciudad y territorio, entre medio natura y paisajes cultural. ¿Cómo determinar la capacidad para crear o destruir un entorno adecuado a la vida urbana?

96. *Ibidem*.

97. *Ibidem*, p. 84.

98. *Ibidem*, p. 84.

99. *Ibidem*.

100. Esta posición fue recibiendo diferentes críticas, entre ellas, la que en este relativismo de las estructuras históricas del entorno propuestas por Waisman, todos los valores tienden a homogeneizarse, y junto con la pérdida de jerarquías de los valores tendía a desaparecer la idea de Proyecto. Cfr. LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo X*. *La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

101. DONADIEU, *La sociedad paisajista*, [2002], La Plata, Ed. Universidad de La Plata, 2006.

¿Nos abandonó Marina Waisman a la relatividad del juicio? Lo *ambiental* y el *entorno*¹⁰⁰ —como puro *ambiente* objetivo— comenzaron a desplazar a lo proyectual quizás porque el concepto de *ambiente*, *entorno* o soporte que hasta entonces empleaba tradicionalmente la arquitectura y, que durante todo el ciclo de la modernidad, había sido percibido como de una disponibilidad casi infinita, capaz de afrontar los cambios tecnológicos y el progreso social, comenzaba a emerger como un concepto frágil, finito y generador de nuevas e inéditas problemáticas urbanas. Superada cierta tradición paisajística, demasiado vinculada a la doble solicitud de una actitud estética y contemplativa, según la cual el paisaje es ante todo una dimensión a observar y aprehender y consecuentemente, una cuestión a reproducir, ya sea representando el paisaje o produciéndolo en los términos que aquella observación consagra estéticamente, emergió la posibilidad de un nuevo contrato social o una construcción social del paisaje, —la sociedad paisajista— como la llamó Donadieu,¹⁰¹ que interpretara las nuevas necesidades de reconciliación con la naturaleza. La construcción epistemológica de Marina Waisman, fue eficaz en el contexto destemplado de los años setenta al integrar a los procedimientos de interpretación tipológica convencionales otras series sensibles —como la tecnología ambiental y la de relación con el entorno— a las transformaciones y desplazamientos conceptuales que se estaban produciendo en el interior de la arquitectura. Sus obras posteriores, revelan las nuevas preocupaciones. La revisión de los instrumentos historiográficos para “uso de los latinoamericanos” y la producción de nuevas interpretaciones críticas para comprender “*la arquitectura descentrada*”. Al iniciarse un estado de duda histórica sobre la infinita capacidad transformadora de la tecnología, los nuevos fracasos de la relación entre sociedad y naturaleza, los desastres irreversibles de las arquitecturas del ocio en paisajes naturales frágiles y sobre todo, la mala calidad urbana y ambiental de las urbanizaciones metropolitanas y periféricas, llevaron a la búsqueda de nuevas definiciones axiológicas que permitieran evaluar, controlar o mitigar la degradación urbana y natural. A estas nuevas problemáticas, que habían afectado especialmente el mapa latinoamericano, se refería Waisman cuando se preguntaba respecto a cómo determinar la capacidad para crear o destruir un entorno adecuado a la vida urbana. En el Río de la Plata, la producción urbana y arquitectónica, o lo que como con mucho énfasis se denominaba —hacer ciudad— generó modelos de ocupación del territorio y transformación de la ciudad existente que pusieron en evidencia la declinación del concepto vigente de proyecto. La arquitectura moderna rioplatense no permaneció ajena a estos desplazamientos y descentramientos de la disciplina. Sin embargo, es visible en ciertas obras paradigmáticas producidas entre los años cincuenta y setenta el deslizamiento conceptual del concepto tradicional de proyecto a formas de proyecto alternativas pero similares basadas en las relaciones con el paisaje. Hemos denominado a ese ciclo o pasaje: de la *forma* al *paisaje*.

Roberto Fernández. crítica ambiental del proyecto

Así como Tedeschi y Waisman propusieron en nuestro medio formas de interpretación de la relación entre sociedad y naturaleza, entre medio natural y paisaje cultural, entre edificio y entorno, Fernández, con su *Crítica ambiental del proyecto*,¹⁰² desplazó la atención de la *interpretación* hacia el concepto de *proyecto*. Si bien, Fernández sitúa su análisis crítico en una etapa, pos-proyectual y su investigación está dirigida a converger en un neo-proyecto o eco-proyecto futuro que permita abarcar las relaciones entre *arquitectura* y *ciudad*, de *lo natural a lo sustentable* y *del proyecto al ecoproyecto*, utiliza categorías y herramientas de interpretación del concepto de proyecto en su fase moderna, que son apropiadas y coincidentes con los vectores temporales de nuestra investigación en el Río de la Plata. El arco de teorías, experiencias y definiciones conceptuales de las relaciones entre medio natural y paisaje cultural, entre paisaje y proyecto, desde Enrico Tedeschi a Roberto Fernández impone un modo de reflexión o crítica que permita verificarlas en el contexto urbano y arquitectónico de la modernidad rioplatense.

En este apartado de la investigación el propósito central del recorrido por los ensayos y las reflexiones de estos tres autores de teoría de la arquitectura es volver a la perspectiva de establecer alguna relación necesaria entre *naturaleza* y *cultura*, entre *paisaje* y *proyecto*, entendiendo ambas relaciones como las formas de instalación, ocupación o disposición del hombre, —la sociedad— en el medio natural y el paisaje cultural. Se trataría de establecer, como lo define Florencio Zoido, una relación entre el proceso de urbanización generalizado y el nacimiento de una nueva sociedad, —*una cultura urbana*,¹⁰³ aceptando el término acuñado por Louis Wirth—, diferente de la rural, donde la solidaridad comunitaria, el conocimiento profundo de los vecinos, una escasa división social del trabajo, la ausencia de movilidad y la religiosidad serían los rasgos distintivos.¹⁰⁴ Nuestro objetivo en la investigación es tratar de seguir la secuencia histórica formadora de esta relación entre *cultura urbana*, *paisaje* y *proyecto* en la arquitectura moderna rioplatense, —especialmente en Buenos Aires—, dando cuenta de ciertos episodios reveladores y específicos de la transformación del concepto convencional de proyecto en el Río de la Plata.

Existe en el origen de la noción del concepto de proyecto una articulación con el concepto de *naturaleza* que es esencial y fundacional. Para Fernández esta articulación admite diversas conductas que se expresan como atributos del proyecto, cada una de ellas emergente del modo con que se buscó hacer que la idea de proyecto se articulara con ella. Según Fernández, se puede identificar tres formas o modos de proyecto en relación con el medio natural que definirán procedimientos de actuar *en* la naturaleza, *como* la naturaleza o *con* la naturaleza.

102. FERNÁNDEZ, Roberto, *Crítica ambiental del proyecto*, en: *Arquitectura y ciudad: del proyecto al ecoproyecto*, AA.VV., Buenos Aires, Nobuko, Juan O’ Gorman, 2003.

103. WIRTH, Louis. *Urbanism as a way of life*. *American Journal of Sociology*, 1938, no 44, p. 1-24.

104. ZOIDO, Florencio y otros, *Ob. cit.*

Los procedimientos que utilizaremos en el desarrollo de la segunda parte de nuestra investigación, se identifican con núcleos conceptuales surgidos a mediados del siglo pasado que representan los primeros desplazamientos del concepto tradicional del proyecto, en su fase moderna, hacia formas alternativas o sustitutivas relacionadas con los intentos de reconciliación de la arquitectura con el medio natural y el paisaje cultural urbano. Sobre estos procedimientos que tienen que ver con la formalización epistemológica del proyecto, convergen aspectos contextuales y antropológicos que nos hacen considerar que cada época cultural plantea exigencias específicas sobre la noción del concepto de proyecto. El *proyecto* en su fase moderna, —entre Alberti y Le Corbusier, entre la ocupación del territorio y la transformación cosmopolita de Buenos Aires, Montevideo o Río—, interpretó las necesidades de una sociedad que haciéndose más compleja fue cambiando sus demandas y modificando el campo disciplinar. Estos procedimientos, si bien se relacionan con la formalización epistemológica del proyecto, —el modo de pensar y actuar proyectual—, y aunque existieron condiciones culturales que favorecieron la hegemonía de uno sobre otro no deberían relacionarse con un criterio histórico o evolutivo.

Como vimos en las construcciones epistemológicas y metodológicas precedentes entendemos que una parte de la investigación debe establecer la articulación imprescindible entre lo ambiental y lo urbano. El procedimiento del proyecto en las modalidades propuestas por Fernández establece formas de actuar que definen en relación al medio natural o el paisaje urbano una *instalación*, una *representación* del paisaje o una *operación* con y en el paisaje.

Nuestra investigación, acotada al escenario rioplatense y a Buenos Aires en particular con la presentación de algunos episodios puntuales en la costa uruguaya, intentará verificar esta declinación del proyecto moderno y la aparición de procedimiento análogos a los presentados por Fernández. Consideramos posible, ajustando ciertos términos y definiciones, utilizar las mismas categorías empleadas por Fernández. Este modelo de relación proyecto/naturaleza puede observarse en el siguiente gráfico:

atributo del proyecto /	relación proyecto - naturaleza /
proyecto COMO instalación	proyecto EN la naturaleza
proyecto COMO representación	proyecto COMO naturaleza
proyecto COMO operación	proyecto CON la naturaleza

Para Fernández, el proyecto entendido como *instalación* o domesticación de una porción inclusiva o excesiva de la naturaleza, "*parece vincularse a la institución de la cultura como sistema de ideas preformativas de la instalación humana en entornos naturales, en el sentido desarrollado por la antropología*

*culturalista y en la perspectiva filosófica, por las ideas heideggerianas de cultivo-cultura-construcción".*¹⁰⁵ Así el proyecto entendido como instalación, disposición o construcción parece asimilarse al concepto de ocupación fundacional o mítica del territorio, asimilable a ocupar, disponer o construir un espacio/lugar o ámbito en el medio natural.

Este primer procedimiento señalado, como instalación en la naturaleza, asociado con lo fundacional o primigenio, si bien en Fernández es una apreciación genérica o universal, tiene inevitables relaciones y repercusiones con la ocupación del territorio americano y con la tentación de la disciplina arquitectónica de ejercer el dominio sobre lo natural, mediante una arquitectura que por *contraposición* de formas o dimensión confronte con la geografía del continente. (Véase, p.24).

En El laboratorio americano, Fernández desarrolló la tesis de una experimentación de la teoría europea de la modernidad en latinoamericana, porque es en el espacio americano donde se visualiza con mayor impacto las consecuencias del proyecto moderno, como manifestación hegemónica, al menos en su imposición social sobre una naturaleza peculiar que Humboldt denominó *Hylea*. La necesidad de desplegar un modelo urbano *ex novo*, constituyó uno de los planos más significativos de la experimentación, así como la condición de una modernidad imperfecta o trunca que, sin embargo, impuso —por definición de lo moderno— su modalidad proyectual, universal y abstracta. Esta arquitectura implica la negación de todo concepto de imitación del medio natural y también impone como principio la separación entre arquitectura y medio natural, entre proyecto y paisaje. La obra como instalación es un objeto que busca su inmanencia y universalidad en el paisaje. En Williams, la separación entre naturaleza y proyecto obedece a diferenciar la obra de la naturaleza de la obra humana. [Véase "Cuaderno de Navegación" / Paisaje y Proyecto en la Pampa Austral / Antes de la Pampa (1943-1945)] No hay un afán de dominación, por el contrario Williams consideraba que era una forma de celebrar la obra divina. A este procedimiento proyectual lo denominaremos *estructura*. En cierto sentido, al ser una cualidad de la estructura su autonomía y cosmovisión cerrada corre el riesgo de instalar o construir un objeto aislado y ensimismado en el paisaje, sin embargo esta interpretación no es lineal, por el contrario la estructura puede completar, —como una pieza más, perfecta en sí misma— el paisaje.

La clase de proyecto cuya relación se define mediante la representación, implica según Fernández, la voluntad imitativa, es decir:

"El forjado de la idea de arte clásico como ejercicio mimético, según el cuál, esta praxis (poiesis en realidad) debe garantizar un efecto de apariencia, —el proyecto debe imitar la naturaleza engendrando una cosa que retenga atributos de referencialidad, no necesariamente de realidad— que por una parte permitirá cierto control en la reproducción poiética (en base a la mimesis como canon) y por otra parte, una tendencia abstracta

105. Ob. cit. pp. 36-37 .

106. *Ibidem*, p. 37 .

(basada en la creciente autonomía del lenguaje del canon imitativo) sin embargo funcional en el mantenimiento de un espíritu repetitivo normado por el cual la naturaleza originaria podría albergar una naturaleza histórica. De allí que el arte clásico se hace neoclásico, al pasar del origen mimético natural a la imitación (histórica) de las imitaciones originarias".¹⁰⁶

En el otro procedimiento propuesto, *del proyecto como representación*, consideramos que la obra de arquitectura adopta o copia la forma natural o urbana existente como un *molde*, adoptando los protocolos, normativas y reglas que permitan reproducir casi miméticamente el mismo paisaje natural o urbano. Hemos llamado a este procedimiento *forma*.

El otro atributo del proyecto, que propone Fernández, como forma de relación con la naturaleza es el proyecto entendido como *operación*, que "*supone entender la naturaleza como dotada, en un sentido de materialidad (...) y en otro sentido, de una entidad sistémica compleja*". Y más adelante señala: "*La naturaleza podrá ser así, enteramente intervenida y funcionalizada tanto para la optimización de su ocupación antrópica (...) como para su productivización generadora de mercancías*".

En este punto de su exposición, Fernández establece la diferencia entre una forma de concebir el proyecto en un contexto —la modernidad— donde la naturaleza es concebida como infinita y cerrada y una nueva forma de proyecto o neoproyecto en un contexto aún incierto, que él denomina pos-urbano y pos- moderno, que percibe a la naturaleza como finita y abierta. Para relacionar estas dos formas alternativas de entender el proyecto con la naturaleza propone el siguiente gráfico de síntesis:

tipo de proyecto /	relación proyecto con la naturaleza /
PROYECTO MODERNO	naturaleza infinita y cerrada
ECOPROYECTO	naturaleza finita y abierta

El proyecto entendido *como una operación con el paisaje*, supone entender al paisaje dotado de una compleja red de relaciones no solo urbanas, ambientales o arquitectónicas, sino también culturales, morfológicas y biológicas. Esta modalidad propone entender el proyecto con el paisaje como una modalidad proyectual activa, operativa o de transformación del paisaje como materia- lidad disponible. La palabra *tejido* resulta muy apropiada porque un tejido es trama y urdimbre. Gilles Deleuze y Félix Guattari aluden ingeniosamente en su libro *Mil mesetas*, sobre esta relación:

"Un tejido presenta en principio un cierto número de características (...) está constituido por dos tipos de elementos paralelos: en el caso más sencillo, unos son verticales, otros horizontales, y los dos se entrecruzan, se cruzan perpendicularmente. En segundo lugar, los dos tipos de elementos

no tienen la misma función; unos son fijos , y los otros móviles, pasando por encima y por debajo de los fijos. Leroi – Gourham ha analizado esta figura de los sólidos flexibles, tanto en el caso de lcestería como en el tejido: las montantes y las hebras, la cadena y la trama".¹⁰⁷

La trama alude al orden geométrico o proyectual subyacente y la urdimbre le da o confiere sentido urbano y cultural. La obra de arquitectura quiere proponer lo nuevo, ser un instrumento que permita unir o reparar lo existente, o ser un puente para mitigar o atenuar las acciones agresivas.

La investigación de Fernández finaliza con una delimitación de objetos o problemas de conocimiento que avanza en diferentes orientaciones "abiertas" como: la transmodernidad como oportunidad de ecoproyectos, la dimensión urbana del proyecto sustentable, los ecoproyectos como proyectos susten- tables y locales y las perspectivas futuras de los ecoproyectos. El ensayo, desde un sesgo ambiental, instala en el controvertido escenario de la arqui- tectura contemporánea el presente y el futuro del proyecto, como neo-pro- yecto o eco- proyecto.

Hay otras vías científicas de análisis del paisaje, incluso con una vertiente peculiar de modo de proyecto, me refiero a la vía ecologista o ambienta- lista antes mencionada —donde el trabajo entre arquitectura, urbanismo, geografía, entre otras disciplinas— es más explícito—, expresada tanto en aportes como los que provienen de la ecología, que en nuestro medio lleva adelante el grupo GEPAMA, mencionado anteriormente y liderado por Jorge Morello,¹⁰⁸ como aquellos más ligados a la planificación ambientalista, desde los trabajos de Virginio Bettini¹⁰⁹ hasta los magistrales estudios territoriales de Ian McHarg¹¹⁰ y a quien debemos el afortunado concepto de *Design with nature*. Este concepto fundacional en las transformaciones del proyecto moderno tradicional o convencional, *proyectar con la naturaleza*, diseñar a favor de ella y con ella, está sugerido en trabajos posteriores de Kean Yean,¹¹¹ Pierre Donadieu,¹¹² Gilles Clément¹¹³ y Roberto Fernández, entre otros y me ha guiado en la orientación de esta investigación. Si bien el trabajo propone un arco temporal reducido a experiencias proyectuales ocurridas en el siglo pasado, no escapa al sentido y la orientación propuesta que el *pasado*, — especialmente los problemas no resueltos del *pasado*—, están en el *futuro* o mejor dicho, nos esperan en el *futuro*, en las promesas del proyecto. Estos aportes metodológicos y conceptuales son especialmente aptos para abordar cuestiones de manejo de áreas predominantemente naturales, como es el territorio argentino, con áreas que aún permanecen sin contaminación y degradación, y porque pueden ser, en el futuro, *soporte* de otro tramo de investigación, —tal vez más interdisciplinario—, que pueda presentar términos críticos al pensamiento contemporáneo.

En esta retrospectiva encaminada a encontrar otros caminos del proyecto, consideramos la importancia que tuvo en nuestro medio la influencia del *L'Ecole des Hautes Etudes Urbaines* incorporado a la *Sorbonne* en 1924 y trans-

107. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [1980] Valencia, Pre-textos, 1994, p. 484.

108. GEPAMA (Grupo de ecología del paisaje y el medio ambiente) está integrado por el Dr. Jorge Morello, la Dra. Silvia Mateucci, el Ing. Agr. Walter A. Pengue y el Dr. Gustavo D. Buzai.

109. BETTINI, Virginio, *Elementos de ecología urbana*, [1996], Valladolid, Trotta, 1998.

110. McHARG, Ian, *Proyectar con la natura- leza* [1967]; [1992], Barcelona, G. Gili, 2000.

111. YEANG, Kean, *Proyectar con la natu- raleza. Bases ecológicas para el proyecto arquitectónico*, [1995], Barcelona, 1999. El título original en inglés, *Designing With Nature*, la traducción al castellano debiera haber sido *proyectando o diseñando* con la naturaleza.

112. DONADIEU, Pierre, PÉRIGORD, Michel, *Clés pou le paysage*, Ophrys, Paris, 2005.

113. CLÉMENT, Gilles, JONES, Louise, *Une écologie humaniste*, Aubanel, Genève, 2006.

formado en *l'Institut d'Urbanisme de l'Université* de París. En la orientación propuesta hace casi un siglo por el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París iban a confluír, dado su énfasis en lo visual, procedimientos semejantes a una teoría del paisaje. En esta orientación encontramos la influencia de Camille Sitte en la práctica pedagógica de Marcel Poëte y Maximiljen Sorre, a la cual acudieron muchos jóvenes arquitectos e ingenieros latinoamericanos, como Carlos María Della Paolera, interesados en esa vertiente de formación más artística que técnica.

1.3 Instrumentos

La investigación presenta el estudio selectivo de obras y proyectos arquitectónicos que permitan comprender el desplazamiento del concepto tradicional de proyecto, *en la modernidad rioplatense*, a formas alternativas o sustitutivas basadas en la noción de *paisaje*. Las construcciones gnoseológicas y metodológicas revisadas en los apartados precedentes nos permiten avanzar en la construcción de conocimientos que aportan *instrumentos* propios y ajenos para revisar este concepto *moderno* de proyecto desde la perspectiva de la aparición de nuevas formas proyectuales basadas en la noción de *paisaje*.

La mirada de Roberto Fernández, nos da claves para otros abordajes complejos al tema del paisaje, en la medida que ese imaginario o posible repertorio de procedimientos y modos proyectuales traduce y elabora un conjunto de sucesos históricos y hechos sociales asociados al proyecto. El proyecto no es autónomo, acepta la cultura y los riesgos de una pendular autonomía. En el prefacio hemos señalado que no nos proponemos sólo un análisis teórico del paisaje, ni una teoría evolutiva o ecológica del mismo, sino que presentamos esta investigación como una plataforma que permita construir una historiografía cultural del paisaje rioplatense y argentino de la cual deducir su epistemología como sistema de pensamiento y prácticas proyectuales.

El Río de la Plata no es ajeno a la tendencia generalizada de deterioro y degradación urbana y ambiental. Durante muchos años, quizás por la influencia que ejercieron ciertas reflexiones de Hegel y Humboldt y a veces nuestra complacencia teórica a ciertas "sentencias o definiciones" que eran tomadas como definitivas acerca de la implacable búsqueda de nuestra identidad, América fue sobre todo y casi nada más que *Naturaleza*, *Hylea*, exceso, lo que aún no tiene forma. Toda cultura era realmente genuina si traducía, interpretaba o evocaba lo natural.

Esta investigación recorre parte del siglo que alimentó estas interpretaciones: Bonet, Williams, Baliero, Soto o Testa estarán mencionados en los apartados correspondientes y no faltarán las comparaciones o relaciones con Luis Barragán, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Eladio Dieste y tantos otros que formaron parte de este temperamento comprometido con el paisaje americano.

Desde el nuevo siglo nos resulta más fácil esta retrospectiva y sin embargo, también nos resulta difícil encontrar sucedáneos de estas exploraciones y tropismos de la arquitectura moderna rioplatense. Los casos de los arquitectos Clorindo Testa (Nápoles, 1923) y Pablo Beitía (Buenos Aires, 1953), distanciados generacionalmente, aparecen como expresiones solitarias de la sensibilidad "contextual" tan celebrada en los años ochenta y parte de los noventa. *La sociedad paisajista*,¹¹⁴ como la llamó Pierre Donadieu pareciera ser una tarea del nuevo siglo, una construcción con la sociedad, diferenciando los problemas ambientales emergentes de ciertas invariantes o permanencias que corresponden a nuevas formas del proyecto.

Desde una metodología asociada a una *teoría del paisaje*, el paisaje aparece como desarrollo, despliegue o agregado de nuevas intervenciones, en lo posible, imbuidas de un carácter contextual, en tanto interpretación analítica de lo existente y verificación de sus características y cualidades.

Este criterio alimenta todo un espacio singular de la tercera generación moderna, en la que pueden asociarse expresiones como las del Team X, Ernesto Rogers, Franco Albini, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, entre otros, donde es posible encontrar ecos, reverberaciones y afinidades rioplatenses.

Si establecemos un *punto* metodológico con nuestra investigación reconoceríamos una orientación teórica y proyectual respecto al *paisaje* que podríamos denominar *operativa* según la cual reconoceríamos que todo *nuevo paisaje* está implícito en estructuras precedentes y que solo se trata de hacerlo evidente, desplegarlo, aludiendo aquí al uso filosófico del concepto de pliegue, ya instalado en pleno barroco por Leibniz y que actualmente recrean Gilles Deleuze, Félix Guattari o Michel Serres.

Estas instancias del proyecto nos permiten visualizar opciones futuras: una orientación proyectual aparentemente en declinación, orientada a disponer de la infinitud del paisaje urbano y natural y la otra activa, consciente de la finitud del paisaje orientada a comprender y proteger lo existente y proponer e interpretar lo nuevo.

Con esta orientación *operativa* es posible incorporar como *instrumento* interpretativo las categorías propuestas por Fernández desde una denominación que represente los alcances de esta investigación. El nuevo esquema propuesto puede sintetizarse en el siguiente gráfico:

114. DONADIEU , Pierre, *ob. cit.*

procedimiento	relación con el		proyecto como
	medio natural	paisaje urbano	
INSTALACIÓN	proyecto EN el paisaje		ESTRUCTURA
REPRESENTACIÓN	proyecto COMO paisaje		FORMA
TRANSFORMACIÓN	proyecto CON el paisaje		TEJIDO

Sin embargo, como lo observáramos anteriormente, estas hipótesis se relacionan con la formalización epistemológica del proyecto y no necesariamente deberían relacionarse con un criterio histórico evolutivo. La *estructura* no será reemplazada por la *forma* y ésta por el *tejido*. Aunque existan condiciones contextuales que permitan la hegemonía, la convivencia o la subordinación de un modo o procedimiento sobre otro.

La *estructura* puede ser considerada como algo que no remite más que a sí mismo, que se expresa como cualidad o potencia, pura posibilidad, por ejemplo el *Centro Cultural de Graz* de Peter Cook o la *Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio*, proyecto de Amancio Williams. Estos ejemplos, separados en el espacio y el tiempo pueden ser considerados como obras que se instalan de manera ejemplar en el paisaje, casi como objetos distantes y prescindentes del paisaje urbano histórico, —la ciudad de Graz— en el caso de Peter Cook y el medio natural —el Río de la Plata— en el caso de Williams. Como procedimiento proyectual Williams intensifica este dispositivo al instalar o disponer su *auditorium* como una pieza en un espacio abstracto y luego en sucesivos montajes dispone su obra en el Río de la Plata, en el Crescent Park de Londres o en la ciudad de Aycliffe a propuesta de Reginald Malcomson. Sin embargo, como toda taxonomía, adolece de cierta debilidad conceptual. La estrategia empleada, tanto por Cook como por Williams, de confrontar las obras con el paisaje cultural puede comprenderse como calculada y premeditada, el contraste o la contraposición, si utilizamos el término de Tedeschi, confiere a la obra una identidad singular. El proyecto de Jürgen Mayer para la Plaza de la Encarnación de Sevilla, (2004) y el proyecto que obtuvo el tercer premio en el concurso para la Biblioteca Nacional de Praga, (2007) del equipo formado por Petr Burian, Petr Hájel, Tomás Hradečný y Jan Sepka son audaces *faros* o estructuras que irrumpen premeditadamente en paisajes culturales estables o consolidados. La *estructura* es difícil de definir porque admite varios niveles de interpretación y valoración, podemos considerar que la *estructura*, más que concebida es sentida como un objeto: concierne a lo nuevo en la experiencia, lo fresco, lo fugaz y sin embargo eterno. Son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente del entorno, el paisaje o el contexto. La *casa del puente* o el *pabellón Bunge & Börn* de Williams, percibidas en el contexto moderno como objetos atemporales auto referenciales serán revisados o

considerados bajo esta perspectiva y en sus respectivos contextos. [Véase “Cuaderno de Navegación” / Paisaje y Proyecto en la Pampa Austral / Antes de la Pampa (1943-1945)]

En el mismo sentido, la *forma* puede ser considerada como algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa como un *molde*. Todo aquello que no existe sino oponiéndose, el esfuerzo-resistencia, la acción-reacción que producen, por ejemplo, ciertas obras ambigualmente miméticas de Emilio Ambasz como los *Laboratorios de Investigación Schlumberger* en Austin o el *Lucille Halsell Conservatory* en el sur de Texas o el ejemplo anteriormente citado de Robert Venturi y Denise Scott Brown, —una audaz caricatura mimética— para la ampliación del National Art Gallery de Londres.

En el caso del *tejido*, es algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, —un *puente*—, como la relación entre la trama y la urdimbre antes mencionada. El museo de Xul Solar proyectado por Pablo Beitía existe como una compleja red de relaciones y vínculos culturales, artísticos, urbanos y arquitectónicos. El proyecto fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica del artista y recreando las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. “*Allí están —para Beitía— muros y tabiques como cartones para acuarela envueltos en luz, ingravidos; vigas y columnas, arcos y pilares, articulados libremente en el espacio...*”. Desde la calle, la apariencia exterior del edificio privilegia la memoria de la casa del pintor y su significado urbano y cultural. En el interior, las visiones arquitectónicas de Xul Solar se nutren ahora de la propia realidad: el espacio moderno se incorpora al velado interior del tejido urbano, dejando suspendida sobre los nuevos recintos la casa del artista: “*Todo armonía, —nos sugiere Beitía— bajo la tutela del geómetra exacto: Xul, que desde la discreta dimensión de sus témperas y acuarelas contesta con sus Arquitecturas Ideales, a todo preconcepto mecanicista del espacio habitable, a toda automatización de la vida humana, a toda actitud anti –urbana.*”

Aceptada la relatividad y fragilidad taxonómica diremos que la finalidad del esquema es volver eficientes las relaciones. Las relaciones y los procedimientos como *estructura, forma y tejido o faro, molde y puente*, para emplear otras posibles denominaciones, no carecen de actualidad en cuanto “imágenes”, sino que además necesitan de esa apariencia de verdad o eficiencia que las hace actuar e interpretar cuando es preciso, y que sólo el conocimiento relacional permite.

Programa, proyecto y paisaje

La invención presta el “*ser*” a lo que no lo tenía: *La pampa*, paisaje por antonomasia junto a la ciudad y el río. No deja de ser una paradoja que una definición puramente visual de la pampa, con los instrumentos de la mirada ilustrada europea señalara sólo la ausencia de perspectiva, haciendo de la pampa un

115. WRIGHT, Frank Lloyd, *The future of Architecture*, Horizons Press, 1953. Edición castellana: *El futuro de la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1957, p. 9.

116. Ob. cit. p. 7 “Orgánico significa intrínseco —en el sentido filosófico, ente— dondequiera que el todo sea a la parte lo que la parte es al todo, y donde la naturaleza de los materiales, la naturaleza del propósito, la naturaleza de todo lo realizado resulta evidente como una necesidad. De esa naturaleza surge el carácter que se puede dar a la construcción en una situación particular, como artista creador”.

anti-paisaje. La pampa siendo abierta, infinita, con un horizonte sin límites; era un lugar sin referencias que tardó en ser reconocido, descubierto y aceptado como paisaje. La invención de la pampa transcurrió a lo largo de casi dos siglos y demandó un cambio de actitud en la literatura, la pintura, la arquitectura, en la geografía, el urbanismo o el ordenamiento territorial. En la arquitectura, no todo es programa o preceptiva cuantitativa y no todo es puro entorno o medio ambiente objetivo, el esfuerzo de invención consiste, la más de las veces, en suscitar el problema, en crear lo términos en los que va a plantearse. Planteamiento y solución del problema se hallan, en este caso, muy cerca de la equivalencia: los grandes y pequeños problemas no se han planteado más que cuando han sido resueltos.

Frank Lloyd Wright es una referencia obligada cuando hablamos de una arquitectura íntimamente vinculada a su entorno natural. La casa para Edgar Kaufman (1936), conocida como *Fallingwater House* o *la casa de la cascada* no es un programa de necesidades abstracto. Wright, no sólo interpretó las necesidades cuantitativas, comprendió y tradujo el gusto de Kaufman por el lugar: “*Le agradaba el emplazamiento de la casa, y le encantaba oír el ruido de la cascada. Por lo tanto, a ello es lo que di mayor importancia en el proyecto*”.¹¹⁵ Su repuesta es orgánica y multidimensional. La casa de la cascada es un proyecto en el paisaje. En este caso la acepción “orgánica”, término acuñado por Wright, involucró y orientó, desde entonces, a otros arquitectos en esta concepción favorable a proyectar con la naturaleza: “*Organic means intrinsic, —in the philosophical sense, entity— where ever the whole, is to the part as the part is to the whole and where the nature of the materials, the nature of purpose, the nature of the entire performance becomes clear as a necessity. Out of that nature comes what character in any particular situation you can give to the building as a creative artist*”.¹¹⁶

Le Corbusier, en la *Villa Le Lac* (1923), la casa que proyectó para su madre a orillas del lago Léman, en Corseaux, Suiza, aborda las dificultades del proyecto en un medio predominantemente natural. Esta pequeña obra, una *petite maison*, como la llamó Le Corbusier, pareciera una instalación en el paisaje, sin embargo, ciertos indicios responden a una actitud de encuentro con la naturaleza. El encuadre contemplativo del lago, desde un lugar singular y calificado espacialmente, como mirador intimista y discreto, reitera su actitud frente al paisaje. Le Corbusier prefiere recortar, enmarcar y separar la aparente continuidad espacial de la arquitectura moderna. Diferencia el adentro con el afuera así como los espacios exteriores cercanos y lejanos. En la *Villa Le Lac* encierra y captura un espacio exterior, el pequeño jardín, transformado en “*una sala de verdor – un interior*” desde donde contempla otro espacio exterior lejano como el lago y las montañas.

En la *Ville Savoye* (1929) la terraza jardín está capturada en la forma de la casa recortando con su perímetro el cielo y enmarcando el paisaje. En *Une petit maison* un Le Corbusier maduro y didáctico explica sus meditaciones y para nada ambiguas decisiones frente al paisaje:

“La razón de ser del muro de delimitación que se ve aquí es cerrar la vista al Norte, al Este, parcialmente al Sur y al Oeste; un paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, termina cansando. ¿Han observado ustedes que, en tales condiciones, <uno> no lo <mira> más? Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantados muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos, por interrupción del muro”.¹¹⁷

La solución del muro perimetral encerrando un espacio exterior, sorprendiéndonos con un paisaje recortado y enmarcado casi pictóricamente, recuerda otra obra semejante con un entorno predominantemente natural. *La casa experimental* (1953) en Koetalo, Muuratsalo que proyectó Alvar Aalto en una isla de abruptos contornos en medio del lago Päijänne. En la cima del conjunto experimental se sitúa el estudio del arquitecto, un pabellón de ladrillo separado de otras construcciones auxiliares, que encierra virtualmente un patio. Un muro perimetral recorre y recorta la forma del patio-pabellón abriendo vanos y portales que enmarcan al paisaje:

“El grupo de edificios de Muuratsalo está pensado para ser una especie de combinación entre estudio de arquitectura y centro de experimentación, donde incluso aquellas pruebas que no estén aún maduras para ser experimentadas en condiciones normales puedan llevarse a cabo, y donde la cercanía de la naturaleza potencie tanto las formas como las construcciones. Allí quizá encontremos el carácter propio que nuestro medio nórdico da a los detalles de arquitectura”.¹¹⁸

Una fogata situada en el centro domina el patio y todo el conjunto de edificios. Aalto señaló que “*en cuanto a su utilidad y carácter acogedor, se asemeja a una hoguera de campamento en la que el fuego y su reflejo sobre la nieve transmiten al hombre una sensación agradable de calor, casi mística*”.¹¹⁹ Aalto desplaza nuestra atención hacia la fogata, sin embargo, parte del carácter que adquirió el lugar se debe a la forma en que encerró el patio. La regla empleada por Le Corbusier en la casa sobre el lago Léman sirvió también aquí: un patio quedó enmarcado entre los muros convertido en un interior.

La influencia mediterránea de Alvar Alto nos hace dudar entre la instalación de la arquitectura engarzada en el paisaje y la obra elaborada a favor del sitio, con el lugar: ¿En el paisaje, como paisaje o, con el paisaje? La obra se rebela a nuestra interpretación. Es posible, que percibamos en Aalto la dificultad de encuadrar diferentes orientaciones y temperamentos culturales así como los sutiles cambios generacionales. Aalto se siente cercano de Hélène Mandrot, Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright y de su compatriota Yrjö Hirn que pertenecen, según él, a la generación “*grand old*”.

Instalarse en el paisaje, contemplarlo y entrar en una comunión mística y religiosa en su sentido etimológico, religar y reconciliar al hombre con la naturaleza, significa comprender como integrarse a él. La obra de arquitectura ya no se manifiesta sólo por su utilidad y su habilidad para ‘instalarse’

117. LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, [1954] Buenos Aires, Infinito, 2005, p.26.

118. SCHILDT, Göran, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, [1997] Madrid, El Croquis, 2000, p. 322.

119. *Ibidem*.

en el paisaje como en el sanatorio Paimio. Carlo Scarpa, en algunas de sus obras más representativas como el *Museo de Castelvecchio* o el *Banco de Verona*, se acerca en sus actitud de proyecto a un encuentro con el paisaje cultural.

En el medio latinoamericano, en una obra relativamente reciente Clorindo Testa y su socio Juan Fontana respondieron originalmente a la encomienda de un auditorio para un campus universitario. En esta singular obra se reconoce una actitud por parte de Testa más cercana a proyectar *con* el paisaje. Testa y Fontana interpretaron el sitio, —un fragmento de pampa a orillas del río Luján— aspectos que no estaban cuantificados en el *programa*. El edificio propuesto adoptó una forma anómala e inesperada. Un juego metafórico que evoca la montaña y la gruta, dispone un punto alto de observación: un mirador al que se llega ascendiendo por unas rampas que cambian varias veces de dirección, convirtiéndose los descansos en virtuales miradores que anticipan el paisaje final. Desde la terraza-mirador se visualiza todo el campus, el río Luján y el horizonte pampeano. La pampa es un ambiente, sólo cuando se integran las sensaciones y percepciones, la pampa se vuelve tejido, se transforma en paisaje, y se carga de significados. Estructura, forma y tejido acompañan las travesías de la arquitectura moderna rioplatense.

1.4

120. PRIETO, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* (1820-1850), [1996], Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Travesías

La construcción ideal y física de los paisajes argentinos reconocen sus inicios en la segunda mitad del siglo diecinueve. Adolfo Prieto¹²⁰ propone como hipótesis que la mirada paisajística sobre nuestro territorio surgió en los relatos de viajeros ingleses que conceptualizaron y nombraron a la pampa, al desierto o al Río de la Plata desde protocolos y procedimientos científicos y artísticos consagrados y aceptados por la cultura urbana europea. La paradoja de construir nuestra mirada con ojos ajenos se repetirá con otros viajeros ilustrados a comienzos del siglo veinte. Ortega y Gasset y Le Corbusier, entre otros, dejarán los testimonios escritos y dibujados de sus viajes al Río de la Plata y a la pampa. Una vez más, a partir de ellos, de sus miradas ajenas construimos y afirmamos nuestros *ininteligibles* paisajes.

El *paisaje rioplatense* aporta una de las vías de superación del paradigma moderno como resultado de sugerir transformaciones del territorio. Un nuevo concepto de relación entre *arquitectura*, *ciudad* y *paisaje* surgía en obras y proyectos de Le Corbusier, Bonet, Williams y otros arquitectos que actuaban en el Río de la Plata. En sus primeras manifestaciones la innovación proyectual quedaba vinculada a cierta tradición paisajística esteticista y contemplativa según la cual el *paisaje* es ante todo, una dimensión a observar y aprehender. Superada esta primera fase, el componente estético asociado a la noción de paisaje subsistía su cualidad aunque transformada en un

Figura 10.
Auditorium Universidad del Salvador, Pilar,
Buenos Aires, 1998. Testa y Fontana. (EM)





imperativo ético. La capacidad de transformación del *paisaje* estaba cada vez más vinculado a exploraciones teóricas alternativas, intentando superar brechas tradicionales entre lo urbano y lo arquitectónico, *entre paisaje natural y paisaje cultural*.

Elegimos el año 1924 como comienzo de nuestra investigación y el año 1964 como finalización del arco temporal estudiado. Estas fechas, de algún modo arbitrarias, sin embargo señalan algunos episodios que orientan el sentido de nuestra exploración. En 1924 regresaban a la Argentina Xul Solar, Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. Sus respectivas trayectorias desde la pintura y la arquitectura no eran decisivas pero tendrían influencia sobre el devenir del arte y la arquitectura en el Río de la Plata. Victoria Ocampo recibía a Rabindranath Tagore y emprendía ese año una nueva travesía por Europa para conocer a Hermann von Keyserling, el creador de la Escuela de Sabiduría, del que ella era una confesa admiradora. Ambos encuentros fueron perturbadores y tuvieron consecuencias en las búsquedas posteriores relacionadas con el paisaje de la pampa y el Río de la Plata. Podríamos haber escogido una fecha anterior como el regreso de Borges a la Argentina en 1921 o la llegada a nuestro país de Wladimiro Acosta en 1928, las primeras visitas de Ortega y Gasset a Buenos Aires en 1916 y 1928 o el viaje de Le Corbusier en 1929, como momentos trascendentes para nuestra interpretación. Consideramos que toda construcción histórica es provisoria y establece su propia coherencia interna. El *regreso* sugiere compromiso, afirmación, atar el azar o el destino al devenir argentino y Xul Solar, Alberto Prebisch o Ernesto Vautier consideraron al regresar que habían finalizado su años de aprendizaje en otros paisajes culturales. En el mismo sentido, 1964 está asociado a una exposición de arquitectura conocida como "14 casas blancas" que intentaba dar cuenta de ciertas orientaciones en las formas de habitar, al representar las obras expuestas un momento de afirmación en la cultura arquitectónica de la década del sesenta. También coincide esa fecha con una inusual y trascendente obra transatlántica, el concurso nacional de anteproyectos para una Residencia Universitaria en la Ciudad Universitaria de Madrid que ganaran Horacio Baliero y Carmen Córdova y que los obliga a trasladarse a Madrid. Como destinos cruzados en ese año se produce el regreso definitivo de Antoni Bonet a España después de casi dos décadas de permanencia en el Río de la Plata.

Los cuarenta años que transcurren entre ambas fechas, —1924-1964—, están asociados a la construcción de la cultura urbana moderna en la Argentina. Durante todos esos años, si bien el *paisaje* o la actitud paisajística no será una búsqueda explícita en las sucesivas generaciones empeñadas en alumbrar lo nuevo, ciertos episodios culturales impulsaron una sensibilidad, que como ya anticipáramos, permitieron una valorización creciente de enclaves paisajísticos urbanos o naturales en Argentina y también en Uruguay: desde el pintoresquismo de las obras de Alejandro Bustillo, Eduardo Estrada o Martín Noel, alejadas de las exploraciones modernistas;

Figura 11.
Auditorium Universidad del Salvador, Pilar,
Buenos Aires, 1998. Testa y Fontana. (EM)

121. Ianni, Octavio, *Enigmas de la modernidad-mundo*, Siglo Veinte, México, 2000.

las sugestivas obras de Antonio Bonet en Mar del Plata y Punta Ballena, las utópicas instalaciones en el paisaje de Horacio Caminos, Jorge Vivanco o Amancio Williams, hasta las afirmaciones modernas de Clorindo Testa, Mario Soto y Horacio Baliero.

Orientaciones rioplatenses

"La historia de los pueblos está atravesada por los viajes, como realidad o como metáfora. (...) Todo viaje tiene como objetivo rebasar fronteras, tanto disolviéndolas como recreándolas. Al mismo tiempo que delimita diferencias, singularidades o alteridades, también delimita semejanzas, continuidades, resonancias. Tanto singulariza como universaliza. Proyecta en el espacio y en el tiempo un yo nómada, reconociendo las universalidades y tejiendo las continuidades. En esta travesía se puede afirmar la identidad y la intolerancia, simultáneamente con la pluralidad y la tolerancia. En el mismo transcurso de esta travesía, al mismo tiempo se recrean las identidades proliferan las diversidades. En varios aspectos, el viaje revela al teridades, recrea identidades y descubre pluralidades".

Octavio Ianni¹²¹

El trayecto de la arquitectura argentina es a través del conjunto de experiencias desarrolladas hacia fines de los años cincuenta y hasta mediados de los años sesenta una parte viva y fecunda de los caminos de nuestra arquitectura latinoamericana. La travesía literaria o viaje figurado a través de estas manifestaciones en el paisaje se revelan como un recurso comparativo excepcional. Permite colocar a la par arquitectos, proyectos, obras, configuraciones urbanas o arquitectónicas diversas, próximas y distantes, presentes y pasadas. Todo unido en un verosímil relato de viaje que revela una mirada atenta o distraída, curiosa e inquieta, fascinada o espantada frente a un paisaje de eventos o acontecimientos que conformaron una tardía modernidad-mundo encabezada por Buenos Aires y otras ciudades argentinas como Resistencia, Rosario, Salto, Tucumán o Posadas que adhirieron o recibieron a jóvenes arquitectos y lozanas manifestaciones culturales de una nueva avanzada generacional, menos confiada y más crítica respecto a los principios de la arquitectura moderna. Es improbable que las discusiones en el seno de los CIAM que llevaron al surgimiento del Team X, hayan sido cabalmente conocidas en el Río de la Plata. Esa revisión crítica no sólo de la arquitectura sino de la propia cultura moderna basada en un progreso ilimitado de la técnica, estuvo también presente en el espíritu de estas nuevas generaciones. Es desde esa desconfianza en aquella modernidad ingenuamente optimista en donde surgió la tensión fundamental que animó a todo ese grupo de jóvenes arquitectos. Su actitud y predisposición cultural estuvo más cerca de ese espíritu crítico de los jóvenes arquitectos europeos, que de la ortodoxia de los maestros modernos que emprendían por entonces sus grandes trabajos, como las Unitè de Habitation de Le Corbusier y los Skycrapers de Mies van der Rohe.

En este trabajo, si bien mencionamos producciones surgidas en Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte como fundamentos o referentes inevitables de todas las realizaciones posteriores, nos centraremos fundamentalmente en las diferentes prácticas desarrolladas en aquellos años por una nueva generación de arquitectos que egresados en la década del '50 de la Universidad de Buenos Aires',¹²² como Clorindo Testa (1948), Claudio Caveri, Eduardo Ellis (1950), Horacio Berretta, Manuel Borthagaray, Juan Molinos, Jorge Chute, (1952), Horacio Baliero (1953), Raúl Rivarola, (1954), Mario Soto, Juan Llauró, Justo Solsona (1956), Ernesto Katzenstein y Víctor Pelli (1959), que entre otros,¹²³ ponen de manifiesto el espesor generacional y la diversidad de las búsquedas y afirmaciones desplegadas, y nos alientan a reorientar la reflexión de la disciplina sobre sus fuentes de inspiración.

En la heterogeneidad de las propuestas de aquella prolífica, pero a la vez inacabada cultura arquitectónica, desplegadas en los comienzos de su actuación como principiante generación de arquitectos; es posible percibir prefiguraciones de ciertos problemas y singularidades, rupturas y tragedias, de los procesos políticos y sociales que atraviesan a la Argentina entre los años sesenta y setenta. Es evidente que la perspectiva en la que se colocan estas manifestaciones establece las condiciones y posibilidades de la comparación, por lo tanto, pese a la discontinuidad, dispersión y fragmentación de la producción urbana y arquitectónica, el conjunto de obras y proyectos de esta nueva generación, vinculada culturalmente a las realizaciones precedentes de Alfredo Agostini, Mario Roberto Álvarez, el Grupo Austral, Eduardo Catalano, Carlos Coire, Jorge Ferrari Hardoy, Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco y Amancio Williams, constituye un episodio significativo de la producción moderna y contemporánea en la arquitectura del Cono Sur americano. La secuela de trabajos y reflexiones de las décadas subsiguientes, exponen algunas de las originales e inéditas actitudes y orientaciones de esta generación de arquitectos inspirada tanto en las enseñanzas y manifestaciones locales de lo moderno, como en las búsquedas cercanas o semejantes de las lozanas y frescas generaciones de los arquitectos del Viejo Mundo.

A uno y otro lado del océano los arquitectos, se regodean convencidos que viven la verdadera edad moderna: que su manera de pensar, sentir y hacer arquitectura es actual, que tienen ideas originales por saber reconocer e interpretar las fuentes de la arquitectura. Creen vivir en la relativa seguridad de naciones en los que es posible construir y continuar una vía moderna o al menos, contribuir desde la arquitectura a su modernización. Formados en la sensibilidad y la predisposición por lo moderno, se lanzan a la vida profesional, asumiendo tempranamente alguno de ellos, la profundización, y en algunos casos, la posterior crítica, al producto, en apariencia, homogéneo y monolítico, de aquella modernidad arquitectónica, cultural y productiva de la que se creen virtuales herederos y naturales continuadores. Los primeros modernos y modernistas rioplatenses fueron bastante prudentes a la hora de

122. En 1947, siendo Rector de la Universidad de Buenos Aires el Arq. Julio Otaola, la Escuela de Arquitectura se separó de la Facultad de Ciencias Exactas y se constituyó en Facultad de Arquitectura y Urbanismo el 24 de septiembre de 1947. Al año siguiente, el Arq. Ermete De Lorenzi, asumió como el primer Decano de la nueva Facultad.

123. Las selecciones y recortes generacionales suelen ser arbitrarios e injustos, podríamos incluir al solo efecto de enfatizar la importancia histórica de esta generación algunos otros nombres significativos de graduados, por su trayectoria académica o profesional, egresados en los mismos años como: Paul Arnette, Miguel Asencio, Jorge Aslan, Juan Bonta, Francisco Bullrich, Carmen Córdova, Jorge Gazaneo, Lorenzo Gigli Jorge Enrique Hardoy, Alfredo Ibarlucía, Guillermo Iglesias Molli, Efrén Lastra, Reinaldo Leiró, Carlos Méndez Mosquera, Osvaldo Moro, Juan Molina y Vedia, Manuel Net, Horacio Pando, Mario Robirosa, Josefina Santos, Mabel Scarone, Roberto Segre, Odilia Suárez, Marcos Winograd y Eduardo Zembo-rain, entre otros.

124. Alfredo Casares, uno de los profesores que impondría la renovación de la enseñanza de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, cuando fue convocado por Alberto Prebisch en 1956, comenta: *"Mientras vivió monsieur Karman, la simetría reinaba en la Facultad... y cuando se le presentaba algo asimétrico, Karman decía que no entendía nada. (...) Nos dimos cuenta que había un futuro que casi se nos estaba escapando si seguíamos con esa enseñanza anacrónica"*. Cf. VÍNUALES, Graciela, "La vida en los talleres", en *Casas blancas*. Una propuesta alternativa, CEDO-DAL, Buenos Aires, 2003.

125. Caporossi Luis, "Una conversación con Vivanco", *Reflexiones*, Colegio de Arquitectos, La Plata, 1997, p. 12.

hacer sus propias aseveraciones, sin embargo, el optimismo constructivo del Nuevo Mundo les permite ciertas afirmaciones fundacionales. Reaccionan, en una sociedad conservadora, ante lo que consideran la decadencia cultural y académica,¹²⁴ abordando sus problemas prácticos e intelectuales de una manera claramente optimista y moderna, y, tanto en la arquitectura como en el urbanismo, sus vidas intentan personificar modos, lógicas y procedimientos racionales de realización, desde instituciones y posiciones personales que creen ausentes de superstición y fetichismo. Cabe recordar una anécdota de Jorge Vivanco que representa este estado de ánimo que les permite a los arquitectos latinoamericanos abordar lo moderno desde su privilegiada pero a la vez contradictoria condición continental:

"Le Corbusier, para intentar congraciarse (pero también sabiendo que era mi primer viaje), me pregunta en un aparte que me parecía la ciudad de París, cuenta Jorge Vivanco:
—Me parece que París es una suciedad sucia, todos los edificios están muy sucios, le contesta Vivanco, a un sorprendido Le Corbusier, por la inusual respuesta del visitante americano.
—No, dice Le Corbusier, usted está confundido, eso no es suciedad, eso se llama pátina y lo produce el tiempo.
—Creo que el confundido es usted, le contesto. (Yo sabía muy bien que eran las pátinas, porque había trabajado con un escultor, es más, había fabricado pátinas.) Esto no es pátina, sino simplemente hollín transportado por el viento desde el sector industrial a la ciudad. (Tomo un lápiz y le demuestro que está pasando con los vientos y la ciudad).
—Usted representa al salvaje americano, dice Le Corbusier sonriendo.
—Y a mucha honra, pienso, no el representante de una cultura en decadencia...".¹²⁵

A mediados del siglo pasado, exabruptos como el de Vivanco revelan las primeras voces disonantes, aunque no críticas, dentro de una cultura arquitectónica deslumbrada con la modernidad. Vivanco, abusa de su condición de noble salvaje y reclama la primicia de la modernidad del Nuevo Mundo. Otros latinoamericanos, reclaman su participación en los CIAM, como una forma de pertenecer a una comunidad internacional preocupada en superar las supersticiones que impiden el progreso de la arquitectura moderna. La originalidad de la presunción de Vivanco, coherente con su obrar posterior, es la posibilidad de reclamar una autonomía de pensamiento frente a la aparentemente monolítica y homogénea globalización moderna.

A la hora de una revisión, necesaria para las categorías historiográficas que entretejen el relato de nuestras búsquedas culturales, la saga de esta nueva generación de modernos rioplatenses exhibe, junto con el inventario de las realizaciones, la insistencia de ciertos protagonistas en asimilar y explicitar las manifestaciones proteicas de una identidad cultural en formación.

La temprana visita de Le Corbusier a la Argentina, la difusión de su pensamiento y obra ejerce progresivamente una profunda influencia en varias generaciones de arquitectos argentinos. El viaje de muchos de ellos a París para conocerlo y trabajar junto a él, como fue el caso de Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, la llegada a nuestras tierras de discípulos como Antonio Bonet y la transmisión y vigencia de sus ideas vertidas por muchos de los asistentes a aquellas charlas o *Precisiones*¹²⁶ organizadas por los *Amigos de la Ciudad*, fueron creando un eterno presente moderno que sólo se interrumpirá abruptamente con la muerte del Maestro. Al relativo conocimiento de otros Maestros contemporáneos como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Alvar Aalto, sólo la difusión de las obras de Frank Lloyd Wright, vía Eduardo Sacriste y la posterior visita de Bruno Zevi (1952), que impulsa un mayor conocimiento de la obra del arquitecto americano, desplaza la atención hacia otras fuentes culturales. Las visitas de Pier Luigi Nervi (1950), Marco Zanuso (1958), Richard Neutra (1959) o Marcel Breuer (1962) y la epopeya brasileña de la construcción de Brasilia se incorporan sucesivamente al hasta entonces restringido imaginario arquitectónico de estudiantes y arquitectos. En ese presente moderno inmutable, defienden posiciones que con el tiempo se descubrirán mezquinas y estereotipadas. No tienen esa zozobra, ni el sentido de discontinuidad histórica que se percibe en muchos ámbitos hoy en día. Hoy el programa moderno y contemporáneo no incluye nada que se parezca a aquellas convicciones. Nuestra situación actual no nos permite afirmar que el río de aquella tardía modernidad sigue fluyendo con fuerza. Lo que parece un exuberancia incontenible, nuestra modernidad rioplatense, ha desaparecido bajo la arena limosa, de manera que parece encontrarnos varados, como si hubiéramos encallado, y ya no podemos proyectar con tranquilidad y confianza un futuro renovado por el optimismo profético de aquella nueva fase de la arquitectura moderna.

La intuición de lo nuevo

En la década que transcurre entre las dos rupturas de la vida institucional y democrática argentina (1955-1966), desde Tucumán al Río de la Plata, los jóvenes arquitectos argentinos, alentaron la intuición de lo nuevo desde sus afinidades y diferencias hacia el pasado con motivaciones paralelas a las de la generación contestataria de los CIAM celebrados en Dubrovnik (1956) y Otterlo (1959). Alison y Peter Smithson junto a Aldo van Eyck y Louis Kahn, entre otros arquitectos de la llamada *tercera generación*,¹²⁷ proclamaban la inestabilidad de la prédica moderna en la arquitectura y el urbanismo, enarbolando nuevas valoraciones del tejido social, con sus expresiones formales, sus preferencias gregarias y sus complejidades, frente a las primicias de la ya hoy hegemónica globalización.

126. En referencia al nombre dado al libro que reunió las conferencias dadas por Le Corbusier en Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, en 1929, en su primer viaje sudamericano.

127. Philip Drew utiliza esta denominación como título de su obra en *Die dritte Generation. Architektur zwischen Produkt und Prozess*, Stuttgart, 1973. En la introducción de la versión castellana señala: *"Con la aparición de la tercera generación, los arquitectos nacidos entre las dos guerras, el movimiento de la arquitectura moderna entró en una nueva fase de crítica, renovación y madurez"*, Cf. *Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.

128. Uno de los grupos más destacados que irrumpió en los CIAM X y XI que se realizaron en Dubrovnik y Otterlo fue conocido como Team X y se reunió posteriormente en célebres encuentros en Royamount, un castillo cerca de París en 1962 y Urbino, Italia, en 1969. Estaba formado por J.B. Bakema, Aldo van Eyck, George Candilis, S. Woods, Alison y Peter Smithson, J. Voelcker, J. Soltan, G. Grung, Ralph Erskine y J. Coderch. Sin embargo, hay que destacar también la presencia de Giancarlo de Carlo, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Ernesto Rogers y Louis Khan, entre otros.

129. Correa, Federico, "Aldo Van Eyck, una conversación biográfica", *Arquitecturas Bis*, número 19, Barcelona, noviembre, 1977.

130. DEL VALLE, Luis, "Sincretismos y polifonías. Entre la disciplina y la profesión", *Casas Blancas*. Una propuesta alternativa, CEDODAL, Buenos Aires, 2003, p. 13.

131. El grupo URBIS estaba integrado por Juan Kurchan, Jorge Bacigalupo, Juan Riodre y Federico Ugarte.

132 HARPA, integrado por Jorge Enrique Hardoy, Miguel Aubone, José Rey Pastor y Carlos Méndez Mosquera.

133. El grupo OAM, Organización para la arquitectura moderna estaba integrado por Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullich, Casares Ocampo, Carmen Córdova y Jorge Goldenberg, entre otros.

134. ONDA estaba formado por Miguel Asencio, Carlos Fracchia, Jorge Garat, Lorenzo Gigli y Rafael Iglesia.

135. GAP, Grupo de Arquitectura y Planeamiento, integrado por Eduardo Bell, Eduardo Katzenstein, Gregorio de Laferrere, Gian L. Peani, Josefina Santos y Justo Solsona.

136. Sobre la historia de estos lugares de reunión y trabajo, ver el artículo de E. Lastra y G. Iglesias Molli, "Taller Pedro de Montereau" y el artículo "El Sótano de Santo Domingo" de Juan Carlos Doratti en *Casas Blancas*. Una propuesta alternativa, *ob.cit.* También puede verse de J. M. Borthagaray, "Universidad y política 1945-1966", en *Contextos, Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño*, octubre de 1997.

137. *Ob. Cit.*

Aldo van Eyck, exponente clave de aquella generación emergente de europeos,¹²⁸ semejantes a los nuestros que en América Latina imaginaban la labor proyectual como indisoluble de elaboraciones teóricas y planteamientos críticos, recordando aquellos años de afirmaciones juveniles, fijaba nuevamente su posición en una conversación con Federico Correa: "*Para mí siempre ha sido cuestión de sustituir o por y, por lo tanto en vez de Miró o Mondrian para mí es Miró y Mondrian*".¹²⁹ La vitalidad inclusiva de van Eyck o el debate abierto de los últimos CIAM, difiere de las prácticas que se desplegaron en nuestro medio, pero señala afinidades y predisposiciones comunes a uno y otro lado del océano: la revisión y profundización del ideario moderno, o como señalara Luis del Valle en un trabajo reciente, haciendo referencia a la utilización de categorías excluyentes en la construcción de los relatos históricos de la década del sesenta: "*En nuestro contexto particular, pareciera sumársele a esta condición, la de una verdadera teleología del anti, una historia construida desde el antagonismo, como si la relación a través del o y no del y fuera una necesidad que atraviesa diagonalmente todos los substratos de nuestras prácticas culturales*".¹³⁰ Desde esta mirada o posición, decir anti

es decir pro y nuestra cultura arquitectónica, no será ajena a estas alternativas progresistas de apertura y nuevas transformaciones disciplinares. No será un proceso de aprobación monolítico, al contrario, la aceptación de la diversidad de las fuentes culturales o la crítica a cierta prédica moderna se producirá a través de ciertos episodios de asimilación y recusación, de acompañamiento circunstancial, como lo fueron la creación de ciertos grupos y equipos de trabajo relativamente estables como URBIS,¹³¹ HARPA,¹³² OAM,¹³³ ONDA,¹³⁴ GAP¹³⁵ y espacios de encuentro como Montereau, Parral, Santo Domingo,¹³⁶ y la participación en la heteróclita exposición de las Casas Blancas¹³⁷ (1964) y la diáspora en la Universidad (1966), después de la fatídica noche de los bastones largos.¹³⁸ Ya a finales de los cincuenta, señala del Valle, comenzó a plantearse en nuestro país un debate entre una actitud profesional de la arquitectura y aquellos que sostenían una visión disciplinar de la misma. Dicho de otra manera, entre quienes la entendían en última instancia como una técnica combinatoria de un conjunto reducido de conocimientos técnicos autónomos al servicio de ciertos intereses o de una mera lógica de producción y consumo, y quienes proponían a la arquitectura como forma de construcción de la cultura en un sentido a la vez mucho mas amplio y profundo. En nombre de este debate se impusieron antinomias irreductibles, afinidades lineales y unívocas entre ideología y arquitectura, se redujeron las posibilidades de una reflexión profunda sobre los distintos problemas o se instaló una mirada reductiva sobre los mismos.¹³⁹

En Argentina, la travesía moderna había acumulado y sedimentado en sucesivas capas geológicas del vasto territorio argentino tres décadas de obras, proyectos y motivaciones vanguardistas comparables a sus pares transoceánicos. Allí estaban las obras y proyectos modernistas de arquitectos hijos de la tierra, la inmigración o el exilio, como Jorge Bunge, Wladimiro

Acosta, Ermete De Lorenzi, Andrés y Jorge Kálnay, Guillermo Ludewig, Alberto Prebisch, Macedonio Oscar Ruiz, Ernesto Vautier o Antonio Vilar, y también las primeras transiciones o afirmaciones modernas de Alfredo Agostini, Jorge Aslan, Mario Roberto Álvarez, Vera Barros, Horacio Caminos, Eduardo Catalano, Carlos Coire, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Samuel Oliver, José María Pastor, Federico Peralta Ramos, Valerio Peluffo, Eduardo Sacriste, Santiago Sánchez Elía, Simón Ungar, Itala Fulvia Villa, Jorge Vivanco, Amancio Williams o Hilario Zalba.

La segunda modernidad arquitectónica en la Argentina¹⁴⁰ fue mutando desde una adhesión estética, vinculada con las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje arquitectónico hacia una construcción y expresión histórica de la utopía social. Esta nueva modernidad exige el vínculo con la vida social y se expresa como vehículo de progreso. La confianza en la capacidad de la razón para organizar la utopía es una de las características que define a la generación del '40 como moderna. Años más tarde, Tomás Maldonado, impulsado por esta misma confianza iluminista propone, retomando a Jürgen Habermas,¹⁴¹ la recuperación y continuación del proyecto moderno por ser una tarea inconclusa, una nueva esperanza proyectual.¹⁴² La utopía existirá como posibilidad y como proyecto, un camino militante y conflictivo atravesará la década. Unos pocos años después, en los frágiles años '50 de la Argentina, la nueva generación de arquitectos se encuentra pronto polarizada entre los valores culturales de la síntesis criolla de la modernidad local y las imágenes de la renovación intelectual fomentadas por la reforma universitaria y los ambientes progresistas. A uno y otro lado del océano la revisión y profundización del proyecto impulsado por los viejos Maestros comienza a manifestarse bajo diferentes signos: afirmaciones dogmáticas, aperturas y caminos alternativos. La posición relativa sobre la voluble frontera entre tradición y modernidad ocupa el centro de las indagaciones y de las oposiciones, sobre un fondo de procesos de cambio en la medida inédita de verdaderos mundos en transformación.

Horacio Baliero, Claudio Caveri, Mario Soto, Clorindo Testa, algunos de los arquitectos sobre los que detenemos nuestra mirada para comprender su relación con la arquitectura, la ciudad y el paisaje, no estuvieron ajenos a estas afirmaciones de ilusión y esperanza proyectual presentes hasta mediados del siglo veinte. Herederos junto del legado urbano y arquitectónico de dos generaciones de arquitectos modernos, debieron mediar entre antagonismos sociales y políticos, entre la novedad moderna ultramarina y la originalidad mestiza del Nuevo Mundo.

Estas notas proponen capturar algunos de esos momentos fugaces y efímeros de dudas, vacilaciones y afirmaciones que quedan plasmadas en obras y proyectos realizadas en ciertos enclaves paisajísticos de la Argentina. Reflejar desde ciertos episodios, un estado de ánimo general que atravesó la sociedad y caracterizó a la arquitectura, en su relación con la

138. El 28 de junio de 1966 se produce el golpe militar contra el gobierno constitucional de Arturo Humberto Illia, un mes después, el 29 de julio, las universidades son intervenidas. La ocupación policial de la Universidad de Buenos Aires se realiza con gran violencia, profesores y estudiantes fueron desalojados por la fuerza. Este hecho es conocido como la noche de los bastones largos. El éxodo de profesores ante la intervención de la Universidad dejó desmantelado todo un proceso universitario que más allá de sus contradicciones había demostrado una riqueza de potencialidades, muchos renunciaron a sus cargos y otros muchos decidieron quedarse y luchar desde adentro.

139. DEL VALLE, *ob. cit.*

140. SONDERÉGUER, Pedro Conrado, "Arquitectura y modernidad en la Argentina II", *Cuadernos de Traza, Arquitectura y Urbanismo, Investigación, Difusión y Estudios de Arquitectura*, México, 1987, p. 6.

141. HABERMAS, Jürgen, "Modernity versus post-modernity", *New German Critique*, N°22, 1981, versión en castellano: "Modernidad inconclusa", en Vuelta número 54, Mayo 1981, México. CASULLO, Nicolás *et al.*, *El debate Modernidad-Postmodernidad*, Puntosur, 1989, Buenos Aires, pp. 131-144.

142. MALDONADO, Tomás, "Proyectar hoy", *Contextos, Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, octubre de 1997, pp. 54-58.

eduardo maestriperi

ciudad y el paisaje. Comprender la transformación del concepto tradicional de proyecto a nuevas formas basadas en la noción de paisaje. Wladimiro Acosta, Antoni Bonet, Amancio Williams, Mario Soto, Horacio Baliero, Claudio Caveri, Clorindo Testa serán los intérpretes generacionales entre las vacilaciones paisajísticas de la segunda generación de arquitectos modernos y los incipientes esfuerzos de revisión proyectual y paisajística que encara la nueva generación.



