

la construcción del paisaje rioplatense

02

eduardo maestriperi

la construcción del paisaje rioplatense

pampa, ciudad y río

2.1

Ciudad y río, Buenos Aires y el Río de la Plata construyeron en pocos siglos diferentes paisajes. Desde la mirada científica de la expedición de Alejandro Malaspina, cuando Fernando Brambilla dibujó Buenos Aires desde el *camino de las carretas*, al sur de la ciudad, hasta la mirada artística encarnada en los dibujos de Jean Claude Nicolas Forestier que propuso como una mejora para Buenos Aires la apertura de la ciudad al río. Los lugares y parajes pueden percibirse desde muy diferentes intereses, pero es imprescindible rescatar los valores, formas y procedimientos que recuperen a través de la mirada la comunitaria sabiduría que se oculta en el paisaje.

La construcción del paisaje rioplatense fue necesariamente colectivo y necesitó una urdimbre de experiencias y vivencias diferentes para manifestarse. Cuando representamos un lugar físico muchas de sus manifestaciones tangibles e intangibles bordean la frontera de lo inconsciente. Esta lejanía nos obliga a alzar los ojos para mirar. Cuando alzamos la mirada entonces sí se da la aparición un paisaje más completo que nos identifica. Ese encuentro ético y estético nos transforma al rescatar de nuestra memoria los rastros de esa huella colectiva construida en el tiempo.

En los últimos siglos el Río de la Plata acumuló escritos, interpretaciones y descripciones científicas, dibujos y perspectivas, obras y proyectos, muchos de ellos nunca fueron realizados. Cada época, cada sociedad estableció una relación diferente con el Río. La sociedad colonial disfrutaba sus paseos bajo la alameda y aceptaba resignadamente las dificultades del desembarco en la ciudad por la carencia de un puerto. Giannini, Bevans, Coghlan, Bateman, Madero, Huergo son nombres asociados a la historia del puerto de Buenos Aires. Algunos de ellos desde su saber técnico intuyeron las dificultades

urbanas que ciertas soluciones traerían a la ciudad y propusieron construirlo alejado del frente urbano, en zonas que no comprometieran la vida de la ciudad. El crecimiento desmesurado de Buenos Aires asociado a los diferentes intereses económicos obligó a un montaje utilitario. La ciudad se propuso como una factoría urbana y un inmenso puerto atravesado de vías férreas, grúas, silos y depósitos transformaron la ribera de la ciudad en una prótesis mecánica, que creció y se elevó a las puertas de la ciudad. Un nuevo *paisaje urbano* se interpuso entre la ciudad y el *río*.

La respuesta se hizo esperar: La tardía inauguración de la Costanera Sur, en 1918, proyectada por el ingeniero agrónomo Benito Carrasco en el borde exterior del puerto de la ciudad, fue uno de los primeros intentos para mitigar la irrupción del cuerpo extraño en el tejido urbano y articular la relación de la ciudad con el río a través de un paseo costero. En 1925 la intendencia de Carlos Noel impulsó el primer proyecto orgánico para la ciudad. La Comisión de Estética Edilicia integrada por René Karman, Martín Noel, Carlos Morra y el ingeniero Sebastián Chigliazza propuso al paisajista Jean Claude Forestier para la realización de la propuesta urbana.

El impulso paisajístico de Forestier reconoció desde la *abstracción del modelo cartesiano* las dos fronteras naturales de la ciudad: en el oeste, la llanura, la *pampa ilimitada* que se presentaba sin obstáculos y sin presiones del mercado inmobiliario, para el crecimiento natural de la ciudad; al este, la presión inmobiliaria sobre el corazón urbano y la voluntad consciente de la sociedad porteña de recuperar el *Río de la Plata*, perdido tras la inmensa operación técnica que significó la construcción del Puerto de Buenos Aires.

Como testimonio de la visión ilustrada de Forestier prevaleció *una* forma de ver estas tierras, estos lugares y parajes en cierta medida *inéditos*, cada manera de describirlos o representarlos supuso tras ellos un *tipo* de pensamiento. Se estableció así una relación entre objeto y sujeto, entre Forestier, *la ciudad*, la *pampa* y el *río*, que se tornó intencionada e instrumental, a la medida de una interpretación *universal* y *abstracta*: A la desmesura de la pampa se le opuso el plano *abstracto* de la ciudad existente atravesada por kilómetros de bulevares, anticipando la velocidad universal del motor, como vías de *circulación* que unían los principales centros monumentales de la ciudad. Nuevas plazas, parques y bulevares articulaban parques existentes mitigando la ausencia de naturaleza en el interior de la ciudad. No era la *pampa* la que irrumpía en la ciudad, era una naturaleza exótica y transoceánica que recreaba como décadas antes lo hiciera Charles Thays en el Parque 3 de Febrero, el *Bois de Boulogne*, en la París del sur.

El Informe Forestier, señaló Ramón Gutiérrez, citando al investigador Juan Fricia, "*dedicaba 19 de sus 27 páginas a estipular las especies de árboles que convendría implantar en sus parques*". Al Río de la Plata se lo asimiló a una platea *abstracta* desde la cual contemplar la nueva escena urbana: En una

espectacular perspectiva Forestier proponía la *desaparición* del edificio que obstaculizaba la visión del eje monumental de la avenida de Mayo y elevaba junto a la Plaza de Mayo, dos torres monumentales como portales simbólicos de la ciudad.

El círculo se ha cerrado, el instrumento armonizador de los desequilibrios urbanos será el *paisaje*, universal y abstracto, reconsiderado a través de nuevas plazas y costaneras o grandes parques y bulevares a escala metropolitana. La mirada utilitaria dio paso a la contemplación estética. Una contemplación enajenada por la dificultad de ver y comprender fenómenos que, habiendo estado siempre ante nuestros ojos, a las puertas de la ciudad, permanecían invisibles: la pampa, el Río de la Plata, el Riachuelo, el arroyo Maldonado, el Delta del Paraná, las últimas manifestaciones de selva misionera en galería...

La ilusión paisajística prometió también la transformación de toda la ribera norte de Buenos Aires recreando la fastuosidad de la *rivière française* en San Isidro y el Tigre, a las puertas de un paisaje inédito como el Delta del Paraná. Hacia el sur, en Punta Lara, la presencia de la selva marginal revelará otro paisaje inédito, alejado de los modelos conocidos y promovidos por urbanistas y paisajistas europeos. ¿Niza, Montecarlo, París? Buenos Aires reconoció tardíamente que su afán utilitarista, —la ciudad factoría— había postergado durante décadas la decisión de volver la mirada hacia el río y depositó en una mirada ilustrada y ajena sus ensueños cosmopolitas.

Las planificaciones o intervenciones sucesivas de Alvear, Bouvard, Thays y Forestier clausuraron el ciclo monumental de la ciudad. Pampa y río recibirían pocos años después otras miradas ilustradas, propias y ajenas, con una nueva sensibilidad, predispuesta a la desmesura americana, que enlazaría valores del paisaje rioplatense hasta entonces postergados y mal mirados.

la pedagogía del paisaje

Desde campos culturales diferentes, como la literatura, la filosofía y la arquitectura, *los viajeros ilustrados* llegados al Río de la Plata en el transcurso de las primeras décadas del siglo veinte fueron entretejiendo sucesivamente, una urdimbre de pensamientos, escritos y dibujos favorable a la valoración del paisaje rioplatense. José Ortega y Gasset (1916, 1928 y 1939), Rabindranath Tagore (1924), María de Maeztu (1926), Hermann von Keyserling, Waldo Frank, Le Corbusier (1929) y Pierre Drieu La Rochelle (1932), entre otros, se destacan como observadores y sutiles intérpretes de nuestra geografía. Sus reflexiones ejercen una cierta fascinación en temperamentos predispuestos como Victoria Ocampo y sobre varios escritores como Eduardo Mallea¹ y Ezequiel Martínez Estrada², que reflejan en sus obras preocupaciones sociológicas y ontológicas en torno al origen y la identidad.

1. En *Conocimiento y expresión de la Argentina* (1935), como en *Historia de una pasión argentina* (1937), de Eduardo Mallea se observan influencias de Ortega. En *Historia de una pasión...* los capítulos "América" y "Meditaciones" relacionan *Our America* (1919), *The Re-Discovery of America* (1929) y *América Hispana*, (1931) de Waldo Frank y las *Meditaciones Sudamericanas* (1931) de Hermann von Keyserling.

2. Ortega tampoco es ajeno al pensamiento de Martínez Estrada, especialmente por *España invertebrada* (1922), obra pionera en la búsqueda de las identidades nacionales. Según algunos autores es Samuel Glusberg, entusiasmado por *Redescubrimiento de América* de Waldo Frank, quien incita a Martínez Estrada a escribir *Radiografía de la pampa*.

3. En un artículo publicado en La Nación el 13 de abril de 1930, Ortega señala: "...lo es con verdad radical, indubitable y categórica que no podría escribirse mi biografía —dado que ella tuviese algún interés— sin dedicar a algunos capítulos centrales a la Argentina. Es decir, que yo debo, ni más ni menos, toda una porción de mi vida —situación, emociones, hondas experiencias, pensamientos— a ese país". Cf. *Los escritos de Ortega y Gasset* en La Nación, Buenos Aires, La Nación, 2005, p. 124.

4. En el caso de Le Corbusier, su relación hacia Argentina fue mas ambigua, sus expectativas se fueron frustrando y no siempre tuvo la respuesta esperada. En una carta dirigida a Antonio Vilar, fechada el 3 de diciembre de 1930 se percibe su malestar: "*Cuando estuve en Buenos Aires parecía que iban a comen-zarse grandes trabajos y que nuestra colabo-ración sería eficaz. Ninguna noticia suya hasta ahora, salvo su gentil telegrama*".

5. MASSÓ LAGO, Noé, *Un siglo de Glosa*, en el suplemento cultural del diario Faro de Vigo (28-8-2002). El suplemento se dedica por completo a Ortega con ocasión del cen-tenario del primer artículo publicado por el filósofo español, y que vio la luz en ese mismo periódico el 28 de agosto de 1902.

6. Massó Lago, Noé, "En torno a los 26 años de Ortega y Gasset: La rigurosa cro-nología viviente", *Circunstancias*, Número 6, enero 2005, Revista de Ciencias Sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, Madrid, Revista Electrónica Cuatrimestral: "*El sábado 22 de mayo de 1909, cumplidos veintiséis años, el joven José Ortega publica en la primera plana de El Imparcial, bajo el genérico Meditaciones del Escorial, un Tratado del esfuerzo. Aunque se trata de la primera Meditación publicada por el autor de Meditaciones del Quijote y en ella aborda temas que, cinco años después, artí-cularán su primer libro (Don Quijote, Cervan-tes, El Escorial, la idea de España...), el texto ha pasado desapercibido para la crítica en su* ►

Ortega y Le Corbusier influyen sobre varias generaciones de intelectuales argentinos, ejercen una impronta decisiva sobre jóvenes escritores y arquitectos, pero también son transformados por el Nuevo Mundo. En el caso de Ortega, acercarse al paisaje de la pampa, como expresión de la realidad argentina, resulta una transposición de los campos de Castilla donde Unamuno y Azorín creen encontrar el "alma española". En Le Corbusier, su viaje a Sudamérica es como el viaje a Oriente. El Nuevo Mundo es todo lo contrario de Europa; su viaje hacia el Río de la Plata, lo opuesto de sus movimientos europeos. El encandilamiento y la fascinación describiendo el encuentro entre pampa y océano producen en él placer pero, no un conocimiento que pueda ser inmediatamente traducido y durante casi veinte años intenta vanamente plasmar algunas de sus ideas y proyectos rioplatenses. Estos encuentros fueron cruciales en ambas biografías y ahora se empiezan a valorar en todo su alcance, ya que no se trata de destacar lo que Ortega³ y Le Corbusier⁴ dieron a la Argentina, sino lo que Argentina les dio a ambos.

El jueves 28 de agosto de 1902, aparece en el Faro de Vigo un escrito firmado por José Ortega y Gasset, titulado *Glosa* dedicado a Ramón del Valle-Inclán. Es la primera publicación de Ortega, por entonces un joven licenciado en Filosofía de diecinueve años. El artículo aparece entre las noticias de la primera página del Faro de Vigo. Noé Massó Lago, en un artículo publicado por el mismo diario, al celebrarse cien años de aquel escrito, explica que:

"...en algún lugar de la ciudad el joven madrileño discute con un anciano latinista acerca de la belleza y el progreso. Un país pobre es absolutamente despreciable, sostiene impertinente Ortega, negando el posible encanto de lo arcaico frente a la seducción de lo moderno: pues la verdadera belleza surge como hartazgo de vida, en las ciudades nerviosas como músculos fuertes. En galante respuesta, el anciano conduce al joven progresista al mirador de la casa, desde donde se contempla la ría, al tiempo del ocaso. Extasiado por la visión, el ingenuo polemista se entrega a la fruición estética, practica la descripción y concluye rindiéndose ante el incontestable espectáculo de la belleza".⁵

Massó, concluye que "(Glosa) es, por un lado, un ejercicio estético donde el joven madrileño ensaya variaciones líricas sobre el paisaje...". En otra investigación, Noé Massó Lago explica cronológicamente como las observaciones y ensayos estéticos de Ortega acompañan recurrentemente sus trabajos.⁶ Hasta aquí se fueron entretejiendo una serie de escritos en los que recurrentemente Ortega combina sus apreciaciones filosóficas con sus ajustadas observaciones del paisaje español. *La pedagogía del paisaje*, el texto que acompaña las Meditaciones del Escorial fue publicado en 1906, en *El Imparcial*, el breve relato está firmado un 17 de septiembre y comienza como un relato de viaje recordando un encuentro con Rubín de Cendoya; Ortega tiene sólo veintitrés años: "*Recuerdo que una vez me encontraba en la raya de Segovia, dentro de un monte de pinos, al tiempo que el sol caía, mirando*

abrirse delante, en egregio anfiteatro, las lomas nerviosas de Guadarrama. Junto a mí estaba Rubín de Cendoya, místico español, un hombre oscuro, un hombre ferviente. Hoy lector, voy a referirte lo que en aquella sazón escuché de sus labios".⁷

Este escrito es probablemente, uno de los primeros textos en el que Ortega define su posición frente al paisaje invocando a Rubín de Cendoya, un seudónimo bajo el que se oculta Ortega. El texto le permite recrear un diálogo imaginario con Rubín de Cendoya en el que Ortega hace toda una declaración de principios y en el que se define el valor pedagógico del paisaje:

"Este paisaje, en cambio, me hace descubrir una porción de mí mismo más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar. Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en sus bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy nadie. Mas este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un celtíbero".⁸

Un Ortega místico como Rubín de Cendoya, el personaje que había creado como intérprete de sus pensamientos, le adjudica al paisaje un valor moral y pedagógico: "*Cada paisaje me enseña algo nuevo y me induce a una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo*". Y más adelante Ortega nos dice: "*Los paisajes me han creado la mitad mejor de mi alma; y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo. Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres*". Ortega va radicalizando cada vez más sus apreciaciones sobre el valor moral y formativo del paisaje, invocando sucesivamente a Rousseau, Goethe, Nietzsche y a Sthendal. En cada afirmación es la naturaleza la redentora o la pacificadora:

"Creo que las dos grandes virtudes que ha de formar en el hombre la pedagogía son la sinceridad y la serenidad. Pues bien, ambas la enseña la naturaleza mejor que todos los maestros del mundo. (...) De aquí que apenas nos hallamos solos en el medio de un panorama natural unos dedos menudos e invisibles comienzan a tejer en torno nuestro ese misterio de la sinceridad, que une en un mismo tapiz animales, plantas y piedras. A poco, nos sentimos insertos en la vida unánime de los campos; el paisaje solitario va destilando la quietud en nuestro pecho, armonía, benevolencia. Por qué nos encontramos tan a gusto con la naturaleza? se preguntaba Nietzsche. Y respondía: porque la naturaleza no tiene opinión de nosotros". Y más adelante agrega: "No creo que hoy pueda nadie jactarse, sin embargo, de una íntima relación con la naturaleza, porque la humanidad se ha ido apartando de ella, humanizándola".

ubicación original. La razón es el aprecio de Ortega por el texto, que le llevó a reutilizarlo en, por lo menos, cuatro ocasiones: en La Prensa de Buenos Aires (29 de abril de 1913), en la conferencia Temas del Escorial pronunciada en el Ateneo de Madrid (4 de abril de 1915) y la consecuente recensión en España (9 de abril de 1915) y en El Espectador 6 (1927). El genérico Meditaciones del Escorial encabeza tam-bién las cuatro entregas de Azorín o primores de lo vulgar aparecidas en El Imparcial entre febrero y abril de 1913 y figura en la contrapor-tada de Personas, obras, cosas (1916) bajo el epígrafe Otras publicaciones del autor. Se trata de un texto pulido y equilibrado, donde el joven meditador conjuga una nota de andar y ver, una glosa crepuscular y una pedagogía del paisaje meditando en torno a la piedra máxima de Castilla, pedernal gigantesco que aguarda una generación digna de arrancarle la chispa espiritual, elevándolo a conciencia. El Escorial es el símbolo de España, el precio monumental del imperio naufragado".

7. Ortega y Gasset, José, "La pedagogía del paisaje", *Obras Completas*, Tomo I, (1902-1915), p. 99-100.

8. *Ibidem*, p. 101.

9. *Ibidem*, p. 102.

El relato va concluyendo con otras apreciaciones y valoraciones significativas en las que reitera el sentido formativo del paisaje: *"Aquí tienes la razón por la que Sthendal afirmaba que el interés exclusivo del paisaje no basta, a la larga, y es preciso un interés moral e histórico. Si nuestros ojos se cansan de mirar, las cosas se fatigan de ser miradas y se embotan sus místicas sugerencias. Hoy los paisajes no nos enseñan naturaleza propiamente tal, pues, como digo, la naturaleza murió hace muchas centurias envenenada por un silogismo; pero no nos enseñan moral e historia, dos disciplinas de exaltación que nos hacen poca falta a los españoles"*.⁹

la pampa..., promesas (1928-1929)

En una carta fechada en marzo de 1932, Victoria Ocampo le agradece al arquitecto Erich Mendelsohn el envío de *Neue Haus, Neue Welt* (Nuevas casas, nuevo mundo) un libro con fotografías de su villa en Rupenhorn 6, Berlín. La villa, una inmensa casona que Mendelsohn había edificado entre 1926 y 1928, para su familia, fue visitada por Victoria mientras estaba en construcción. En la carta le manifiesta su admiración por el lugar que la casa se alzaba. Ella corrige su expresión y prefiere emplear otras palabras: *"Se posa, extendida y chata como esos pájaros mecánicos que no saben plegar sus alas"*. Describe sus terrazas, su fachada desnuda y los verdes de las plantas y árboles que atraviesan los ventanales "lanzándose" y contrastando con los luminosos blancos de las desnudas paredes interiores. Victoria recuerda especialmente un ventanal que como un lienzo de pared, en vidrio, desciende y desaparece en una ranura del *parquet*, *"fundiendo así aquel ambiente con la terraza y el verde"*, confundiéndose interior con exterior. Su descripción se detiene en el punto culminante de aquel paseo arquitectónico cuando su mirada se sorprende ante el paisaje reverberante de las aguas del río Havel invadiendo las ventanas de la casa. En esa actitud contemplativa recuerda su lejana América y piensa: *"Estas casas nuevas, cuya mayor seducción proviene de que irrumpe en ellas el paisaje, de que son atravesadas por él, de que se adueñan y se hermosean con su magia, estas casas nuevas, son las que sientan a nuestro genre de beauté"*. En esta reflexión surge una aspiración, la arquitectura debe ser o, al menos, debe preocuparse por ser un soporte para contemplar y descubrir nuestros paisajes y le propone a Mendelsohn: *"El día que tenga usted ante su vista la costa que va de Vicente López a Tigre, convendrá hasta qué punto es justo lo que digo. No conozco paisaje más vasto y dulce que el de esas barrancas que descienden hacia el Río de la Plata. Pero su extrema belleza es aún desconocida"*. Es una mirada seducida por el Río de la Plata. Desde el pequeño mirador instalado en el parque de la casona, en las tertulias con sus invitados, el río, las barrancas y el horizonte están siempre presentes, al alcance de su aguda mirada. Ortega y Gasset y Le Corbusier son algunos de sus invitados, viajeros ilustrados llegados a Buenos Aires en el transcurso de las primeras décadas del siglo y con pocos años de diferencia

que, desde campos culturales diferentes, como la filosofía y la arquitectura, entretejen sutilmente, con la sugestiva participación de Victoria Ocampo, pensamientos, escritos y dibujos en una delicada urdimbre de relaciones entre pampa, río y ciudad.

Figura 1.
Casa de Victoria Ocampo (EM)





10. AGUILAR, E., "La relación de Ortega y Gasset con La Argentina", *Communio*, 2001, número 2, p. 50.

11. OCAMPO Victoria, "Mi deuda con Ortega", *Sur*, número 241, julio y agosto de 1956, p. 209.

12. Ob. Cit.

13. *Los escritos de Ortega y Gasset en La Nación*, Buenos Aires, La Nación, 2005, p. 123.

14. Lo que hace que el ensayo de Ortega sea más interesante y afín es la profusión de estudios sobre el paisaje en su obra, antes del viaje a la Argentina. Podemos mencionar: *La pedagogía del paisaje* (1906), *Notas de andar y ver* (1915), *Meditación del Escorial* (1915), *Verdad y perspectiva* (1916) y *Temas de viaje* (1922).

15. ORTEGA Y GASSET, José, "La pampa... promesas" (1929), "El Espectador VII", *Obras Completas*, Tomo II, 1916, Madrid, 2004, p. 728.

En el año 1916 José Ortega y Gasset editó el primer número de *El Espectador*, publicación donde divulga sus principales ensayos. Ese mismo año viaja por primera vez a la Argentina invitado por la Institución Cultural Española para dictar un ciclo de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.¹⁰ En su larga estadía dicta conferencias en Tucumán, Rosario, Mendoza y Córdoba y también en Montevideo. Hacia los últimos meses de 1916, poco antes del regreso de Ortega a España se produce el encuentro con Victoria Ocampo. Ella lo recuerda de esta manera: "Nuestro primer encuentro (...) tuvo lugar gracias a la insistencia de una amiga. Me resigné a él pasivamente. Nada sabía de ese joven escritor español desconocido (...) salvo los elogios que de él me empezaban a llegar. Pero me habría abstenido de buena gana de ir a esa reunión que iba a repercutir de manera singular en mi vida".¹¹ Del éxito de esta primera visita de Ortega, nacen una serie de vínculos con Argentina. En 1924 empieza su colaboración en el diario *La Nación*, y se crea la Asociación de Amigos del Arte, presidida por Elena Sansinena de Elizalde, cuyo fin es promover actividades culturales. Esta institución auspicia sus dos viajes posteriores. En agosto de 1928, Ortega llega por segunda vez a Buenos Aires y permanece en nuestra ciudad hasta enero del siguiente año. Es por ese entonces una celebridad. Ha escrito *España invertebrada*, *El tema de nuestro tiempo* y *La deshumanización del arte*. En 1923 funda la *Revista de Occidente*, y la editorial del mismo nombre, de gran difusión en América.

A mediados de noviembre Ortega parte para Chile en tren. Durante el viaje recorre durante largas horas el paisaje infinito de las pampas. Motivado por el viaje y el paisaje, de la pampa escribe dos ensayos *La pampa... promesas* y *El hombre a la defensiva* destinados originalmente al diario *La Nación* pero que se publican en *El Espectador* reunidos bajo el título de *Intimidades* y que inician el fin de la relación armoniosa y cordial con algunos colegas argen-

tinios. En estos ensayos, Ortega ataca la idiosincrasia del hombre argentino, lo cual provoca reacciones adversas a toda su obra. Así lo relata Victoria Ocampo: "He aquí que, de España esta vez, nos llega un libro que me vuelve de nuevo hacia esas ideas. Me refiero a *El Espectador*. Los ensayos titulados *La Pampa...promesas* y *El hombre a la defensiva* disgustan, por lo que oigo, a muchos de mis compatriotas. Me cuesta comprender por qué. Yo digo: ¡Bravo! Y ojalá continúe Ortega estudiándonos".¹² Más que el primer ensayo, fue el segundo, *El hombre a la defensiva*, el que irrita y encrespa el ánimo de algunos intelectuales argentinos y obligan a Ortega a contestar en el diario *La Nación* con otro artículo: *Porqué escribí El hombre a la defensiva*. Este escrito es una respuesta a ciertas 'guarangadas' criollas de la revista Martín Fierro contra su persona y contra los integrantes españoles de la Revista Literaria de Madrid: "Ya he recibido las primeras andanadas de ataques y de insultos que me dirigen los jóvenes argentinos. Ya puedo, en consecuencia, escribir este artículo. Por otro de Victoria Ocampo, publicado en *La Nación* hace meses, tuve las primeras noticias del enojo que mis ensayos "La Pampa...promesas" y "El hombre a la defensiva" habían producido. Poco después, una página de "Caras y Caretas" firmada por el Sr. Alberti me confirmaba el hecho. Ambos escritores se adelantaban, generosos, a mi defensa y destacaban argumentos para aminorar la hostilidad contra mi germinante".¹³

Más adelante, Ortega señala que en su obra hay bastantes referencias y reflexiones sobre el paisaje:¹⁴ "En mis estudios de paisaje he intentado algo nuevo sin lograrlo tal vez. No me he contentado con descubrirlo, sino que me he propuesto hacer un análisis de su estructura —por decirlo así—, su anatomía y su fisiología". Y agrega una sugestiva definición del paisaje que hoy vuelve a tener una notable actualidad: "Porque los paisajes son organismos. No sólo hay en ellos cosas, sino que estas cosas son sus órganos y ejercen funciones intransferibles".¹⁵

Figura 2. Acceso desde el parque (EM).

Figura 3. Desde la galería, el parque y el mirador (EM).

Figura 4. Galería (EM).

Figura 5. Mirador (EM).



Figura 6.
El Río de la Plata desde el parque (EM)

Hasta su viaje a la Argentina, Ortega ha desarrollado sus meditaciones sobre experiencias vividas en el paisaje español, un paisaje conocido. En 1915, cuando se refiere a la Pampa, lo hace a través de una experiencia ajena: *"En Castilla, la mirada crea y fija el horizonte como, según Darwin, en la Pampa llenísima el pie elige y a la par crea el camino"*.¹⁶ Ortega, desde esta fusión de paisajes, puede afirmar que es un argentino imaginario y se confía al nuevo paisaje: *"La vida, cuando sigue alerta, no embota, sino que refina y sutaliza. Por eso nos hace pasar indemnes ante tantos paisajes... Pero Buenos Aires, por bien o por mal, pone en carne viva, desuella nuestra persona, hiperestesia, y ahora, en el tren, camino de Mendoza, solo conmigo mismo, he sentido en mí, incontrastable, la invasión de la Pampa, mi nuevo paisaje tras largos años de insensibilidad"*.¹⁷

Ortega comienza a exponer sus ideas sobre un paisaje inédito para él, el paisaje pampeano: *"La Pampa no puede ser vista sin ser vivida. No basta el aparato ocular con su función abstracta de ver. Todo el ser tiene que servir de órgano y colaborar en la percepción de este paisaje, que aparece sin forma porque la tiene sutil"*.¹⁸ En esta primera meditación pampeana, Ortega captura una de las cualidades más significativas del paisaje de la pampa, un paisaje que en apariencia se manifiesta sin forma, pero que la tiene sutil. Esta valoración de lo informe, de lo que no tiene forma, se presenta una y otra vez ante la mirada

desencantada del europeo que no encuentra en el paisaje pampeano el paisaje sublime esperado y lo que la mirada ajena al mundo americano ha construido uniformemente sobre los paisajes del Nuevo Mundo. Todos los paisajes deben presentarse y manifestarse sublimes, obvios y comprensibles. Esta mirada prejuiciosa empuja un año después a Le Corbusier proponer desde *la nada* un paisaje de objetos frente al Río de la Plata. Su sensibilidad y conocida habilidad literaria modera el exabrupto y transforma *la nada* en la horizontal insigne sobre la que elevar un sucedáneo del malogrado Plan Voisin.

Ortega, presenta con modestia su paisaje existencial, su experiencia de vida: Asturias y lo confronta y compara pedagógicamente con la pampa: su nuevo paisaje tras largos años de insensibilidad, como él mismo lo refiere:

"La Pampa, en cuanto paisaje, posee una estructura anómala. Todo paisaje tiene primero y último término. Del discanto entre ambos resulta su música. Pero lo normal es que su primer término lo sea en verdad, quiero decir que nuestra mirada se fije primero en lo que nos es más próximo. En una región de pequeños valles, como Asturias, atendemos primero a los objetos inmediatos, —la casa, el hórreo, la vaca— que adquieren una calidad monumental. Sólo después, sin insistencia, nuestra mirada persigue el confuso fondo, el seno del valle, el flanco de la colina, la vaga cima del cerro. De este modo, el último término representa su propio papel de personaje secundario, de marco".

Y concluye con lo que para él resulta novedoso e inédito: *"Mas la Pampa vive de su confín. En ella lo próximo es pura área geométrica, es simplemente tierra, mies, algo abstracto, sin fisonomía singular, igual acá que allá"*. Y algunas líneas más adelante vuelve a reiterar la singularidad de la pampa, que para algunos viajeros ilustrados ha sido desilusión y desencanto: *"Esta indiferencia del primer término, del lugar donde estamos y próximo a nuestros pies, empuja sin más la mirada hasta el último término, porque el ojo busca algo interesante que ver y en la pampa no hay nada particular, singular, que interese. De este modo la vista, sin llegar a fijarse en nada, es despedida hacia los confines del curvo horizonte. (...) La pampa se mira comenzando por su fin, por su órgano de promesas..."*. Y pocas líneas más abajo Ortega llega a su primera y audaz conclusión:

"La Pampa promete, promete, promete... Hace desde el horizonte inagotables ademanes de abundancia y concesión. Todo vive aquí de lejanías y desde lejanías. (...) Pero esas promesas de la Pampa tan generosas, tan espontáneas, muchas veces no se cumplen. Entonces quedan hombre y paisaje atónitos, reducidos al vacío geométrico de su primer término y no saben cómo vivir tras aquella amputación de las lontananzas, de las promesas en que había puesto los labios y le hacían respirar. Las derrotas en América deben ser más atroces que en ninguna parte".

16. ORTEGA Y GASSET, José, "De Madrid a Asturias o los dos paisajes" (1920), en *"Notas de andar y ver", Obras Completas, Tomo II*, 1916, Madrid, 2004, p. 384.

17. ORTEGA Y GASSET, José, "La pampa... promesas", *ob. cit.*, p. 729.

18. *Ídem*, p. 730

La reflexión final de Ortega, es tan modesta y mesurada como lo fue su introducción. Admite que su mirada de viajero puede llevar a error, sin embargo instala desde esa deriva, propia de la travesía del viajero, una valoración del paisaje pampeano que es, quizás de manera inesperada, coherentemente asimilada y continuada por su amiga Victoria Ocampo: “*Este intento de definir la estructura del paisaje pampero tiene muchas probabilidades de ser erróneo. No es fácil que un extranjero acierte con los secretos de un terruño. Estos secretos se absorben con las raíces del ser y exigen, por tanto, radicación. (...) Me atrevería a sostener que la manera de colaborar un extraño en el conocimiento de nuestro país es precisamente por medio de sus errores. (...) Si se quiere un expresión paradójica, hela aquí: la verdad del viajero es su error*”.

Estos viajes argentinos transforman al viajero de ‘andar y ver’, y son profundamente significativos en su biografía, pero no sólo se trata de destacar lo que Ortega dio a la Argentina, sino lo que la Argentina le dio a Ortega. Este eficaz acto de dar y recibir se produce otra vez, apenas un año después de la partida de Ortega, con la llegada de otro viajero errante que también será transformado por el Nuevo Mundo: Le Corbusier; que nos deja en dibujos y escritos sus intuiciones, erróneas y acertadas, si aceptamos la paradoja de Ortega. Una urdimbre más para la construcción del paisaje rioplatense.

sur (1931)

Pocos años después de la partida de Ortega y Gasset de la Argentina, en enero de 1931, aparece por iniciativa de Victoria Ocampo la revista *Sur* convirtiéndose en la publicación cultural más prestigiosa del país por varias décadas. El proyecto llevó varios meses de gestación y tuvo como mentores al escritor norteamericano Waldo Frank y a José Ortega y Gasset. Ambos participan en la gestación de la revista. Aunque Ortega no fue un fluido colaborador de la revista, es él quien propone el nombre; integra el consejo de redacción hasta 1938, y sugiere, en 1933, la fundación de una editorial que permita aumentar las ganancias y hacer frente a los gastos de la revista. *Sur* sigue de cerca el estilo impuesto por la Revista de Occidente: un enfoque universalista y multidisciplinario, una actitud apolítica de sus colaboradores, y el ensayo como género literario. Es difícil establecer la influencia que ejerce Ortega sobre Victoria Ocampo, sabemos que más allá del reconocimiento intelectual gozaba de cierto ascendente sobre ella a pesar de los malentendidos que acompañaron su amistad.

Rabindranath Tagore, Waldo Frank, el conde Keyserling junto a Ortega y Gasset fueron, otras tantas visitas ilustradas, célebres huéspedes que dejan sus impresiones y meditaciones argentinas, que le hacen decir a Victoria Ocampo: “*Desde hace un tiempo, la Argentina tiende la pampa a los extranjeros, como tendemos la palma de la mano a los quirománticos célebres*”. La interpreta-

ción territorial de estos viajeros deja una red de relaciones metafóricas, una urdimbre de imágenes pictóricas y literarias que crean la ilusión de la identidad. La pampa es en el imaginario territorial un tópico recurrente en la construcción de uno de los paisajes fundacionales de la modernidad. Waldo Frank, entre muchos otros ejemplos, lo expresa con claridad:

“La pampa empieza donde terminan los Andes. Dentro de una montaña ya hay pampa. Las altas planicies de la cordillera oriental de Bolivia son ya más pampa que puna (...) El norte de la Argentina es una aceleración de la pampa, que se refuerza a medida que se descompone la montaña. Hasta la mitad del camino, triunfa la pampa (...) Y como la tierra es demasiado lenta para este proceso, la pampa se hace río. Del norte y del oeste de los Andes, la pampa ha traído muchas aguas, alargándose a buscarlas al Brasil. El Paranyhyba, el Tiete, el Paraná, el Tacuáry, el Paraguay, el Pilcomayo, el Teuco, el Bermejo, el Uruguay, el salado... han fluído por la pampa o hacia la pampa. Ahora las aguas se han hecho pampa y la pampa se ha hecho agua... Turbias millas de anchura que se vierten en el Atlántico, Son el Plata, el ombligo de la Argentina, donde la intensidad de la pampa alcanza su apogeo. (...) El mundo entero de la pampa se puede representar como el movimiento triangular de la tierra austral americana desde el norte, desde el sur y desde el oeste, hacia el río de la Plata: un movimiento real que descansa sobre el Atlántico”.

Al año siguiente de la partida de Ortega y Gasset, llega a la Argentina invitado por la Asociación Amigos del Arte, Charles Edouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier. Aunque de él y su viaje sudamericano nos referiremos en otro apartado, cabe mencionar la relación que se había establecido entre ambos. En 1928, Le Corbusier en su atelier de París recibe, por intermedio de su amiga Adela Cuevas de Vera, la encomienda de una casa para Victoria Ocampo: “*Le Corbusier réalisa le projet sans même connaitre personnellement ni sa cliente ni le site destiné à la construction de la maison*”. Adela Cueva de Vera, Eugenia Huici de Errázuriz, Isabel Dato y Alfredo González Garaño, son algunos de los miembros de la elite sudamericana que reside en París y frecuenta a los artistas de la vanguardia europea. Le Corbusier tiene noticias del arte sudamericano a través de su amigo el escritor Blaise Cendrars, del poeta chileno Vicente Huidobro y del escribano brasileño Paulo Prado. Otro chileno, Álvaro Yáñez Bianchi, publica y comenta por primera vez en Sudamérica la obra de Le Corbusier. La primera mención data del 25 de marzo de 1924 con una traducción de un artículo de Ozenfant y Jeanneret, *Destins de la Peinture*. Pocos meses después, en junio de 1924, Jean Emar, el seudónimo de Yáñez Bianchi, publica un artículo titulado *Ideas sueltas sobre arquitectura tomando algunas citas y breves frases de Vers une architecture*.¹⁹ El manifiesto del cuarto número de la revista “*Martín Fierro*” aparece el 15 de mayo de 1924 registrando algunos pasajes referidos a la arquitectura que sugieren el conocimiento de esos primeros escritos de Le Corbusier:

19. Existe una edición española de 1929.

"MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD, de una NUEVA COMPRENSIÓN, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. (...) MARTÍN FIERRO se encuentra, por eso, más a gusto en un trasatlántico moderno, que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen HISPANO-SUIZO es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV" .

Es difícil establecer la recepción, difusión y circulación de las ideas llegadas a Buenos Aires en las primeras décadas del siglo veinte, la movilidad cosmopolita existente en aquellos años hace presumir cierto interés y curiosidad por las renovaciones artísticas que se estaban desarrollando en las capitales culturales del viejo mundo. Córdova Iturburu señala:

"Cuando en el verano de 1923 a 1924, convocados por Evar Méndez y Samuel Glusberg, nos reuníamos a su alrededor, en la Cosechera de la Avenida de mayo y en el Richmond de Florida, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Luis Franco y yo y algunos otros, para tratar el proyecto de la publicación de un periódico, no sólo no sospechábamos la importancia que ese periódico iba a alcanzar con el correr de sus números sino que ni siquiera teníamos ideas muy claras acerca del criterio directivo o el mundo estético con que habría de aparecer. Excepción hecha de Evar Méndez, que era un poeta de nombre difundido, con varios libros publicados y bastante mayor que nosotros, los demás contábamos, poco más o menos, entre los veinte y los veinticinco años".

Otro de los casos que merece destacarse, aunque difícilmente pueda ser tomado como modelo, es la biblioteca personal de Andrés Kálnay, llegado a Buenos Aires en 1920 desde Budapest, junto a su hermano Jorge Kálnay. En su biblioteca, junto a autores más convencionales y contemporáneos se destaca un núcleo duro vanguardista con tempranas ediciones de Van de Velde (1920), Wagner (1920), Palanti (1924), Roth (1927), Le Corbusier (1929), Oud (1926), Taut (1927), Meyer (1927) y Moholy-Nagy (1927).

Ocampo contacta a Le Corbusier a través de su amiga la condesa Adela Cuevas de Vera. Una primera carta fechada el 9 de agosto de 1924 desde 62, Rue de Varenne inicia un intercambio epistolar entre Adela Cuevas y Le Corbusier. Ocampo, sugestivamente, se mantiene distante y delega en su amiga la encomienda: *"Monsieur Jeanneret. Je suis chargée de vous consulter pour l'edification d'une maison moderne dont on voudrais que, plus tard vous fassiez les plans. Je suis á Paris jusqu'à Lundi prochain et voudrais parler avec vous et surtout voir les maisons que vous avez bâties à Auteuil. Est-ce possible?"*. Pocos días después en una carta fechada el 29 de agosto de 1928, Adela Cuevas aclara y precisa las necesidades de Ocampo: *"...le terrain fair 20m sur 43m; la maison doit avoir 3 étages, une terrasse-jardin, des pièces carrées ou presque, un ascenseur et, entre autre choses, un mobilier de la*

cuisine et de l'office semblable à celui de la Villa à Garches...", —con breve comentario final— *"... a beaucoup de goût et une très bonne idée de votre architecture; elle ferait exécuter vos plans très rigoureusement"*.

La respuesta de Le Corbusier no se hizo esperar y al poco tiempo le envía una propuesta adaptando un proyecto para la Villa Meyer. Sin embargo, Victoria Ocampo, decide construir su vivienda en otro terreno y urgida por el tiempo encomienda a Alejandro Bustillo el proyecto. En una última carta a mediados de septiembre Adela Cuevas le responde a Le Corbusier: *"...he telegrafiado a la Señora Ocampo, quien me responde que los trabajos comenzarán desafortunadamente entre el 1 y el 15 de octubre y como yo le había dicho, ella no quiere esperar mas tiempo, pues necesita su casa para una fecha determinada. Ella está desconsolada, porque no está satisfecha. Lamento infinitamente que su proyecto no sea realizable por esta vez. (...) Reciba usted mi amigo todas mis excusas y mejores sentimientos"*.

La relación con Le Corbusier, es a través de Adela Cuevas, sorprende lo inexpresivo del encargo y la falta de un contacto epistolar directo entre Charles Edouard Jeanneret y Victoria Ocampo. El programa, un listado con datos puramente cuantitativos, como se advierte en otras cartas, de poco sirvieron para orientar una propuesta en una ciudad que Le Corbusier no conoce. Jeanneret, tampoco demuestra interés en conocer aspectos del sitio, algunos de sus proyectos urbanos responden mas a una exploración tipológica y claramente artificial que a un interés en comprender y establecer un contrapunto con la ciudad existente. La Ville Savoye finalizada poco antes de su viaje a Buenos Aires revela una actitud contemplativa y distante respecto al paisaje y, se presenta, como la culminación de un riguroso trabajo intelectual que le permite establecer ciertos procedimientos e invariantes en sus proyectos. Poco sabemos de su predisposición y preparación para el viaje sudamericano; solo podemos inferir que desde sus viajes a Oriente nunca había confrontado con la inmensidad de un paisaje casi virgen como el sudamericano y una cultura "nueva y vieja a la vez", como lo señala en *Precisiones*. A su llegada a Buenos Aires, Ocampo es una de sus anfitrionas y atenta asistente al ciclo de conferencias porteñas. En sus charlas Le Corbusier despliega su saber y novedad. Su prolongada estancia le permite recorrer el Río de la Plata, la ciudad y la pampa argentina. Sus observaciones y meditaciones a la manera de Ortega se entretejen en sus dibujos y exposiciones y quedan plasmados en *Precisiones*.

ecuador (1929)

Cuando en 1927, Henri Michaux conoce en París al joven poeta ecuatoriano Alfredo Gangotena no imagina, que poco tiempo después, emprenderá junto a él la aventura de atravesar el continente sudamericano por el Ecuador y la región del alto Amazonas. Un hecho fortuito, la partida de la familia Gangotena, que deja París, precipita el viaje de Michaux a Sudamérica. Para el poeta

sudamericano la separación de su "patria espiritual" constituye un exilio penoso que impulsa la invitación de Henri Michaux a su tierra natal. De la travesía nace un curioso diario de viaje que el poeta dedica a su nuevo amigo. El relato se inicia con la partida del grupo en la navidad de 1927 y continúa con la larga travesía del buque por un "océano desierto" y el arribo a Quito el 28 de enero, ocasión en que Michaux deja escrito en su diario: *"Je te salue quand même, pays maudit d'Équateur"*. La crónica del viaje mezcla fascinación y desencanto; su visión de la cordillera es, "... terrible et proche du desespoir", en el paisaje *"les nuages ne sont pas tous plus haut que nous, Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes"*. Los volcanes se contemplan como *"grandes y hermosas flores blancas"*, y se perturba con *"Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent"*. Tras regresar de aquel viaje a través del Ecuador, Michaux publica en la revista Bifur *"Continent monotone"* en el que reflexiona sobre su encuentro con el Nuevo Mundo. El escrito es un breve ensayo sobre América como espacio vacío: *"América es una tierra de la dimensión, de la multiplicación, y como tal hay que conocerla; no ofrece lo pintoresco a cada vuelta del camino, pero sí una vastedad infatigable..."*. Aquellos escritos se transforman dos años después en uno de sus más célebres libros *Ecuador. Journal de voyage* (1929).

quiromancia de la pampa (1929-1935)

En agosto de 1929, Victoria Ocampo recibe de París Ecuador, el libro de Henri Michaux: *"No he podido aún averiguar de qué modo su autor –a quien no conozco – supo de mí y de mi dirección"* relata Ocampo en el comienzo de su artículo Quiromancia de la pampa. Ocampo lee en la revista *Bifur* las impresiones del viaje por las regiones ecuatorianas y amazónicas que Michaux vuelca en *"Continent monotone"*. Impresionada, decide escribir una carta a sus amigos parisinos relatándoles el interés que despertaron en ella algunas observaciones de Michaux sobre América: *"...me gustan por todo lo que sugieren. Nos llama el continente monótono, y por lo que ve en la monotonía, en la repetición, demuestra que comprende a fondo esas cosas, de las cuales me gustaría que alguien de los nuestros escribiera un día un elogio"*. Una ponderación, de la pampa, una celebración de la pampa, eso es lo que pide Victoria Ocampo. Hasta entonces las observaciones de algunos extranjeros son mas bien sorpresa y desencanto. Ocampo menciona la anécdota de una conocida cantante francesa, de paso entre nosotros, *"...que expresó su sorpresa y su incredulidad al oírme ponderar la belleza de nuestro campo. Pas possible! La Pampa, qu'il, cest une plaine! Iré a verla; y yo pensé entre mí: La mirarás, pero no la verás"*.

Ocampo instala el valor positivo de la Pampa, pero además incorpora la diferencia entre el ver y el mirar, descalificando la imperfecta mirada europea: *"Sí, la Pampa es llanura, pero es también algo más. Lo difícil es encontrar*

el medio de inculcar esa idea en la cabeza de aquellos que no saben cómo la dimensión cambia, a veces, hasta el significado... (El mar también es sólo agua salada... Bien lo subraya Michaux)". Sus palabras, nos recuerdan uno de los ensayos de Ortega, *Verdad y perspectiva*, en el cual sugiere: *"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"*. Finalmente, Victoria agrega: *"Le he hablado a usted a menudo de nuestro Río de la Plata, y usted sabe hasta qué punto me gusta, por ser él también una pampa, una pampa de agua, abierta a todas las partidas, a todas las llegadas. Ese río desaparece en su amplitud misma. Quizás nos es difícil hacer comprender su belleza a los extranjeros, porque nosotros no la hemos comprendido aún del todo"*. En esta frase reaparece el tópico de la incomprensión y la dificultad del extranjero para valorar la pampa y el río, que Ocampo ve como una unidad, una pampa y una pampa de agua, anticipándose al médico y escritor Florencio Escardó, que llama al Río de la Plata pampa líquida; pero quizás, lo más significativo de este párrafo sea la conciencia por parte de Victoria Ocampo, que esta valoración que ella celebra y alude es provisoria y también está en construcción.

Victoria abunda en poéticas imágenes de la pampa: *"En un paisaje, la vertical sube imperiosa al asalto del cielo, como un grito ciego. La horizontal, en cambio, se ofrece mansamente al cielo, como una mirada de mudo; pero ambas son sólo modalidades distintas de un mismo llamado. (...) Nuestra pampa, nuestro río van hacia el infinito por la línea horizontal. Creo que será dado a nuestra alma el expresarse a través de ella"*.

En el último párrafo de una carta que nunca enviará, Victoria Ocampo, hace otra notable y poética relación de la pampa, aludiendo a: *"...ciertas antiguas pinturas chinas donde el vacío se tornaba sensible y significativo mediante una rama o un pájaro dibujados en un ángulo de la tela, como un título, un título del vacío (...) En aquel espacio desnudo reconocíamos al protagonista, al objeto principal del artista, y de él surgía una pura afirmación, como la que a veces surge del silencio"*.El artículo termina entretejiéndose con *Intimidades*, los dos ensayos reunidos por Ortega bajo ese nombre y que se conocieron como *La Pampa... promesas* y *El hombre a la defensiva*. A Ocampo le cuesta comprender el rechazo y las críticas que han generado estos ensayos entre nosotros. Celebra los estudios a que nos somete Ortega y nos introduce en un pasaje de *El hombre a la defensiva*: *"La verdad del viajero es su error para transformarla haciéndola reversible: El error del viajero es su verdad. Es claro que, –dice Ocampo–, si me quejo de la falta de magnificencia del Támesis porque no se parece a nuestro río, o si Mlle. X no reconoce la grandeza de la Pampa porque no está cortada a la medida de Ille de France, la verdad de cada uno de nosotros se convertirá en nuestro error. (Verdad significa aquí noción de belleza)"*. Ocampo salda su deuda con Ortega, sus palabras recuerdan sus meditaciones, y cumple, sin habérselo propuesto formalmente, la celebración

y exaltación del paisaje rioplatense: *"Ortega tiene una percepción perfecta de ese paisaje, que parece sin forma porque la tiene sutil, y del estado de ánimo que crea. Conozco también esa indiferencia a los primeros planos, esa docilidad a dejarse tragar por el horizonte. Indiferencia y docilidad simbólicas. No sólo la Pampa, sino el río y nosotros mismos vivimos de nuestro confín. La hacienda, los montes, los barcos, los hechos son cosas sobre las cuales nuestra mirada tropieza apenas"*. Ocampo firma su breve artículo, en diciembre de 1929, poco tiempo después de la partida de Le Corbusier rumbo a Brasil.

¿Es posible relacionar las meditaciones de Ortega con la mirada de Le Corbusier y la sensibilidad literaria de Ocampo sobre el paisaje pampeano? Quien aprecia un tejido viendo por el revés, aunque se vean las figuras, los hilos de la urdimbre, oscurecen la trama: ¿Cuántas de las finas apreciaciones de Ocampo se las debemos a las meditaciones de Ortega y la mirada implacable de Le Corbusier? O por el contrario, si aceptamos la influencia de Ortega sobre Ocampo ¿cuántas valoraciones fueron sutilmente sugeridas por Ocampo y aceptadas por un espíritu predispuesto como el de Le Corbusier?

A bordo del Giulio Cesare, Le Corbusier se despide de Buenos Aires la mañana del 14 de noviembre. Su estancia porteña transcurre en compañía de influyentes amistades como Victoria Ocampo: *"Las grandes familias han sido mis amigas: Güiraldes, Ocampo, González, Bullrich. (...) Me llevo un gran recuerdo de Buenos Aires. Es un lugar de grandes acontecimientos futuros. (...) Encontré en la cabina un paquete grande y una carta de la Sra. Ocampo. 'He aquí las pieles..., parecidas a aquellas que a usted le gustaban.... Señora Pierre, estas son las famosas alfombras de cuero'. Ocampo es el gran poder espiritual de Buenos Aires".* ¿Es verosímil, imaginar a Le Corbusier, frente a *"...una pampa, una pampa de agua"* como el Río de la Plata, despidiéndose de Victoria y sus amigos con, un *elogio a la pampa?*

describir lo inmenso. elogio a la pampa

Paisajes apacibles o desolados.

Paisajes de la carretera de la vida antes que de la superficie de la tierra.

Paisajes del Tiempo que corre lentamente, casi inmóvil y a veces como retrocediendo .

Henri Michaux

No solo Ortégay Gasset, Victoria Ocampoy Le Corbusier intuyeron y percibieron la tensión entre la pampa, la ciudad y el río. Repetidas veces se encuentran en nuestra memoria literaria ensayos y escritos en torno a las diferentes manifestaciones del paisaje rioplatense. Nombrar la pampa, el río o la ciudad es una forma de fascinación por el origen que obsesiona y preocupa por igual a las nuevas generaciones de escritores, poetas y ensayistas. La búsqueda de la identidad rioplatense se manifiesta en el debate filosófico y la construcción poética de las múltiples relaciones entre sociedad y naturaleza, el espíritu y la tierra, la historia y la geografía. El paisaje aparece como una forma de capturar y afirmar una identidad compleja, contradictoria e inasible. Así como Victoria Ocampo estaba fascinada por Henri Michaux y su interpretación de América como el continente de la monotonía, la quietud, la soledad y el silencio; Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea son seducidos por la *Physis americana* a celebrar la inmensidad y la omnipotencia de la naturaleza desde la fatalidad y la esperanza.

En Radiografía de la pampa (1933), Ezequiel Martínez Estrada confiere un sentido trágico y sombrío a *"las fuerzas oscuras de la pampa"* que encarnando el espíritu de la tierra, atrae, domina, sujeta y nos recuerda lo inasible de un tiempo arcaico que impide a la historia manifestarse como cultura sobre la naturaleza caótica: *"Había que abrirse una senda en la soledad y que llenar con algo esa llanura destructora de ilusiones. Lo que coincidía con la previa estructura de este mundo, prosperaba; lo que se alzaba con arreglo a la voluntad del hombre, caía cuando moría él"*. El devenir de la cultura en Martínez Estrada está determinado por el espacio geográfico que condena al hombre al fracaso. El *"continente monótono"* de la pampa está excluido de la historia porque pertenece al mundo de la naturaleza: *"No en todos los lugares que el hombre habita se produce historia. (...) La inhistoricidad del paisaje, la enorme superioridad de la naturaleza sobre el habitante y las fuerzas ambientes sobre la voluntad de hacer flotar el hecho con la particularidad del gesto sin responsabilidad, sin genealogía y sin prole. Técnicamente en estas regiones no hubo nadie ni pasó nada"*. Esta exclusión del tiempo histórico y la aparente sumisión del hombre americano respecto a la naturaleza le hará decir con pesimismo y resignación que *"Así pues en esta tierra vieja, que no tiene pasado humano, no ha ocurrido nada nuevo"*.

Las "espléndidas amarguras" de Martínez Estrada, como dijera Borges, representadas en su cuestionable fatalismo telúrico y su excesivo determinismo geográfico, no impiden que manifieste desde la sensibilidad poética aciertos y semejanzas en el encuentro entre la pampa, la ciudad y el río. La analogía poética, la semejanza topográfica en la descripción del paisaje redime la mirada fatalista del relato. En *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada establece esta relación con Buenos Aires cuando describe la geografía y el perfil arquitectónico porteño. Las imágenes remiten a una superposición plana, una especie de estratificación o multiplicación de la pampa:

"Sobre las construcciones de un piso, que formaron la ciudad anterior parece haber comenzado a edificarse otra ciudad en los otros pisos. Esos pisos que sobresalen acá y allá sobre el nivel del terreno, que es la más vieja planta de Buenos Aires. Los terrenos baldíos de ayer son las casas de un piso ahora. Al principio se construía sobre la tierra a la izquierda o a la derecha, esporádicamente; hoy se utiliza el primer piso como terreno y las casas de un piso ya son los terrenos baldíos de las casas de dos o más. Buenos Aires tiene la estructura de la pampa; la llanura sobre la que va superponiéndose como la arena y el loes, otra llanura y después otra".

En *La Cabeza de Goliat* (1940), continuación natural de *Radiografía de la pampa*, Martínez Estrada, insiste sobre esta analogía imaginando a la ciudad como una continuidad de la pampa:

"Buenos Aires es llanura y cielo. Como a la pampa hay que mirarla desde abajo, porque sigue por el firmamento (ya aún puede decirse que es más cielo que tierra), a la metrópoli hay que mirarla desde arriba (porque es más techos que paredes). El verdadero frente de Buenos Aires son sus techos, como en el plano La ciudad en una techumbre inmensa y cuidadosamente cuadrículada, como si fuera un pavimento. Sobre el suelo se superpuso un piso, sobre ese otro, y así se forma el suelo, edificado a semejanza de la tierra pampeana".

Otro singular testimonio literario que refleja esta relación entre la pampa, la ciudad y el río lo encontramos en Florencio Escardó que en *Geografía de Buenos Aires* (1944) alcanza una de las más sensibles descripciones de la ciudad: "Físicamente Buenos Aires, la ciudad de la pampa, coexiste con ella sin penetrarla. Pero la llanura penetra a la ciudad y está presente en la urbe continua y persistente. Dos intensidades la flanquean: la pampa y el Río de la Plata: ambas demasías contribuyen a ubicar la ciudad y a desubicar a quien la contemple. (...) El Río arrastra frente a Buenos Aires el limo de media América del Sur, y va construyendo bancos, islas, deltas, y más pampa".

Escardó, en otro párrafo, recupera una imagen de la pampa capturada por Victoria Ocampo en *Quiromancia de la pampa*. En ese artículo, antes mencionado, Ocampo alude a "una pampa, una pampa de agua". Escardó explica que esa "proximidad tremenda de la ciudad con la pampa es significativa y aleccionadora, y tal vez el rasgo más típico de Buenos Aires, ciudad de la llanura"

y luego de describir a la pampa como "llanura dominante y omnipresente", se referirá al Río de la Plata como "pampa líquida". En el prólogo de la segunda edición (1962), Florencio Escardó expresó su asombro por el tardío entusiasmo que despertó su escrito: "...la ciudad por mí descripta había desaparecido; hechos violentos e inaguantables cambiaron rudamente su fisonomía y su expresión; la porteñidad sufrió un eclipse y los porteños que habían perdido su residencia encontraban en mi ensayo la añoranza de lo que antes no habían reconocido". Esta explicación pone en perspectiva un hecho novedoso para la cultura urbana rioplatense: la pérdida, la ausencia y la transformación del paisaje. Avanzada la segunda mitad del siglo pasado el paisaje rioplatense se ha transformado y existe una sensibilidad nostálgica dispuesta a valorar las cualidades desaparecidas. La pampa, el río y la ciudad son percibidos como paisajes en transformación. El deseo de paisaje despierta en la cultura urbana rioplatense la necesidad de interpretación, de proyecto, de pedagogía del paisaje como propone Ortega y que Escardó evocando a Martínez Estrada, describe con sencillas palabras:

"...el Río de la Plata frente a Buenos Aires es un hecho extraordinario de toda extraordinariedad. Nada puede convenirle menos que el nombre clásico de camino que anda. No es una vía para irse, sino una Patria para quedarse; no es una corriente que se está yendo, ni que se lleve nada; es un agua numerosa que trae; es casi un río de tierra y los barcos que lo cruzan no lo navegan: lo transitan; ha sido necesario hacerle canales que son como los caminos de una pampa serpenteantes e irregulares. No hay piloto en el mundo capaz de encontrarlos, un "práctico" debe acompañar a los transatlánticos apenas salen de Montevideo. El Río no admite navegantes, requiere rastreadores. Como la pampa".

Relación parcial de Buenos Aires (1955) de Alberto Salas, puede leerse como la continuación de *Geografía de Buenos Aires* de Florencio Escardó. En el prólogo, Salas nos "advierte" que "sin ninguna ambición interpretativa" intentará "una descripción parcial" de la ciudad, parcial en el doble sentido que encierra la palabra, "de parte de un todo y de subjetividad, es decir con algo de olvido, de trampa y de engrandecimiento". Publicado por la editorial Sur puede interpretarse también como un homenaje a *Quiromancia...* de Victoria Ocampo. En sus páginas encontramos, una vez más, sugestivas relaciones en las que el río se confunde con la llanura pampeana: "Es una llanura de agua parda, marrón, con vetas rojizas y verdosas si bien se la mira, con grueso polvo de tierra en suspensión. Es una amplísima extensión, lo que se dice un estuario, cuyas dimensiones justifican el orgullo supremo de ser el río más ancho del mundo. Tan ancho es, tan distantes sus orillas que ya casi no parecen pertenecerle, como orillas que no contienen un río, que no lo estrechan, sino que simplemente lo limitan". *Relación Parcial...* tuvo la misma suerte que *Geografía...*, su primera edición pasa desapercibida, sin embargo, diez años después fue reeditado con una "Carta" de Victoria Ocampo que, a modo de prólogo, menciona su "relación" con San Isidro, Villa Ocampo y Buenos Aires.

"*San Isidro fue siempre para mí una prolongación de Buenos Aires*", y Buenos Aires, en su infancia, "*Era la azotea donde no nos dejaban subir solas y desde donde se veían la ciudad y el río. La ciudad y el río*". Extensión y superposición, Buenos Aires refleja desde su mismo origen a la llanura y el río.

2.2

bajo la cruz del sur

En el aparatado anterior mencionamos los primeros contactos de Le Corbusier con el mundo sudamericano. El escritor suizo Blaise Cendrars nacido el mismo año y en la misma ciudad de Chaux-de-Fonds, cantón de Neuchâtel, como Le Corbusier, visita San Pablo en 1924 y aunque se conocen recién en 1922 es uno de los primeros en alentar el viaje a Sudamérica contactándolo con su amigo paulista Paulo Prado. Al mismo tiempo Cendrars es amigo del poeta chileno Vicente Huidobro que lo vincula con diferentes personalidades latinoamericanas. Adela Atucha de Cuevas de Vera, Eugenia Huici de Errázuriz, Alfredo González Garaño, Isabel Dato y Vicente Huidobro son algunos de los miembros de la elite sudamericana que residiendo en París, frecuentan a los artistas de la vanguardia europea y se relacionan con Le Corbusier. Adela Cuevas de Vera se contacta con Le Corbusier intentando concretar el pedido de su amiga Victoria Ocampo. El frustrado proyecto, la casa para Victoria Ocampo, no será un obstáculo para que poco tiempo después reciba la invitación para visitar Buenos Aires. Ayudado por sus amigos, Le Corbusier prepara con cuidado su viaje de iniciación al mundo austral que se extenderá a Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro.

En este apartado presentamos ciertos episodios relevantes del viaje de Le Corbusier, sus conferencias, sus dibujos y en concreto su cuaderno de navegación, bitácora o diario de viaje, *Precisiones*, un libro inquietante y conmovedor que relaciona aspectos biográficos y arquitectónicos con el paisaje rioplatense. Exponemos también la construcción historiográfica del viaje sudamericano realizado por diversos autores modernos y contemporáneos que ajenos a la cultura moderna rioplatense distorsionan las claves interpretativas y proyectuales de Le Corbusier en el espacio sudamericano.

En 1929, Le Corbusier desencadena una serie de encuentros y desencuentros sudamericanos, que se repiten en 1936, 1947 y 1962. En *Precisiones*, cuaderno de navegación o bitácora de su viaje de regreso a Francia, a bordo del trasatlántico "Lutetia", deja las huellas de su primer encuentro con el Nuevo Mundo: Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro... Una década después de su paso por nuestra ciudad trabaja junto a Ferrari Har-doy y Kurchan en el Plan de Buenos Aires, dejándonos inimaginables planos y dibujos de aquel proyecto. Su nombre y el de Pierre Jeanneret aparecen comprometidos junto a los integrantes del grupo Austral en el tercer premio

del concurso para el Plan Regulador de Mendoza. Dibujos, cartas, esbozos de proyectos frustrados para sus amigos sudamericanos: Victoria Ocampo, Julián Martínez de Hoz, Matías Errázuriz Ortúzar y algunas pocas obras como la Casa Curutchet y la colaboración en el edificio para el Ministerio de Educación Nacional y Salud Pública del Brasil, son algunos de sus testimonios sudamericanos. Si todo esto no existiera, si hubiera permanecido separado de nosotros "*por el silencio de un océano*" y si nunca hubiera caminado las calles de Buenos Aires, San Antonio de Areco, Mar del Plata y La Plata acompañado por su amigo porteño Alfredo González Garaño, probablemente hoy reflexionaríamos sobre su obra con cierto desdén y distancia, envidiándole su condición de maestro itinerante comparándolo con otros viajeros ilustrados que se acercaron a Sudamérica y, tal vez, señalando las actitudes conspirativas que impidieron que su arquitectura ejerciera una mayor influencia en el Río de la Plata. Le Corbusier visitó el Río de la Plata, caminó las calles de Buenos Aires, Montevideo y La Plata, sobrevoló el delta del Paraná y remontó los cauces del Paraná, el Uruguay y el Paraguay. Como testimonio de su paso rioplatense nos deja dibujos y conferencias que son una formidable usina de imágenes e ideas que se suman a otras tantas experiencias arquitectónicas, pictóricas y literarias que lentamente destilan y construyen con la pampa, la ciudad y el río, un nuevo paisaje cultural rioplatense.

En las primeras décadas del siglo pasado el Río de la Plata toma un impulso constructor que atrae miles de esperanzados inmigrantes. Anónimos constructores y prestigiosos ingenieros y arquitectos dejan obras y proyectos que multiplican los rostros de Buenos Aires, Montevideo o La Plata. Buenos Aires exhibe orgullosa los planos y dibujos de Bouvard (1907) y Forestier (1924), los parques, plazas y paseos de Carlos Thays y Benito Carrasco y, el Código de Estética Edilicia (1925) propuesto durante la intendencia de Carlos Noel promete igualar en orden y belleza a Buenos Aires con Viena y París. El imaginario urbano instalado en una sociedad conservadora como la porteña lleva a Buenos Aires hacia una ambigua e irreal arcadia del siglo veinte, donde las manifestaciones de modernización y renovación arquitectónica son efímeras y contradictorias. La cultura urbana hegemónica congruentemente conservadora e inmersa en un eclecticismo sin vanguardias está vinculada a una Europa, que solo existe en la mirada porteña y que identifica a París como su centro de irradiación cultural. En ese contexto, la visita de Le Corbusier a Buenos Aires pasa relativamente desapercibida, como la breve estancia de Marcel Duchamp entre los porteños; de hecho, la repercusión de este viaje es tardía, se instala en el tiempo, como un mito fundacional que ayuda a la afirmación de la arquitectura moderna argentina. Los encuentros y conferencias en San Pablo y Río de Janeiro, en cambio, tienen una trascendencia casi inmediata en discípulos, amigos, obras y proyectos que posibilitan un nuevo viaje de Le Corbusier a Brasil. La arquitectura rioplatense, al contrario, construye lentamente, a lo largo de varias décadas, su transición a una nueva moderni-

dad cosmopolita, bajo el influjo poderoso pero lejano, de ideas, intuiciones y dibujos dejados por Le Corbusier en aquel primer viaje sudamericano. Otros acontecimientos señalan la transformación de la ciudad, el paisaje y la arquitectura en el Río de la Plata, pero la adhesión emocional e intelectual de las nuevas generaciones de estudiantes y arquitectos al credo y al programa de la arquitectura moderna tiene en el difuso año de 1929 un inevitable reconocimiento inicial.

Es abusivo y hasta exagerado vincular sólo la visita de Le Corbusier con los comienzos de la arquitectura moderna argentina, de hecho, para subtitular este ensayo elegimos el año 1924 para establecer nuestro propio momento fundacional. Sin embargo, así como Jorge Luis Borges concibe una fundación mitológica de Buenos Aires para "...encontrarle la poesía y la música y la pintura y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación". Nosotros podemos señalar este viaje como uno de los episodios que permiten instalar y encarnar otro aspecto de lo moderno en el Río de la Plata.

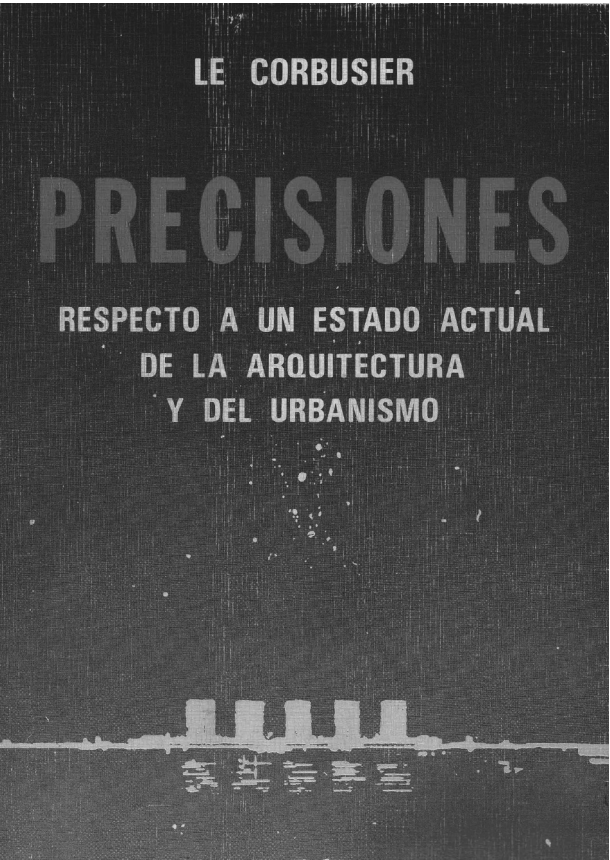
Durante gran parte del siglo pasado Buenos Aires, ha sido una ciudad que miró más a Europa que a América, y que intentó parecerse a París, Madrid o Roma... repitiendo en la arquitectura de sus barrios los estereotipos de esas ciudades admiradas. Así como Borges, en *El tamaño de mi esperanza* se rebela ante ese sentir general e intenta valorar lo que caracteriza su ciudad, Le Corbusier, por el contrario, impugna la ciudad y su arquitectura: "*Buenos Aires es la ciudad mas inhumana que he conocido; verdaderamente, el corazón se martiriza. He recorrido, como un alucinado, durante semanas, sus calles sin esperanza. Me he sentido oprimido, deprimido, furioso, desesperado*". Para Le Corbusier, el espacio y el paisaje americano sólo pueden ser interpretados desde una nueva arquitectura. La pampa, la ciudad y el río serán los materiales para alumbrar lo nuevo: "*Una especie de sacrosanto entusiasmo me ha embargado. He pensado: Yo haré algo, porque siento algo. El recuerdo de mi llegada la horizontal insigne y este cielo y este mar, despertaban en mí unas percepciones en extensión y en elevación. Un ritmo constructor empezaba a sacudir la amorfa realidad de vuestra ciudad amorfa*".

El espacio y el paisaje americano que conoce Le Corbusier en su viaje inicial, las ciudades y sus edificios, calles, avenidas, plazas y parques, patios y jardines; llanura, desierto, mar y montaña, tanto el paisaje natural como el artificial se transforman en objeto literario a través de la escritura desplegada en *Precisiones*; en unos casos como decorados que enmarcan el gesto arquitectónico de Le Corbusier, en otros como verdaderos protagonistas. Tanto su poesía como su prosa arquitectónica tienen un trasfondo de realidad, de realidad poética, modificada a la medida de las conferencias y del texto, de modo que, tanto los asistentes a sus conferencias, como el potencial lector de su libro, sin conocer la biografía y trayectoria de Le Corbusier, reconozcan

en él un mediador o intérprete del espíritu nuevo. En Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Tucumán, los nuevos adeptos, imitan al Maestro, rechazando la ciudad existente, la ciudad histórica y exploran el clima y la trayectoria del sol, los nuevos materiales y fascinados contemplan distantes el paisaje.

precisiones (1929-1930)

Indagar en torno al lugar que ocupa *Precisiones* durante los años '30 como



testimonio de una forma de pensar la arquitectura en relación al paisaje y como objeto de una teoría estética moderna, impone dos tareas esenciales: por un lado, identificar la trascendencia de la obra, la recepción en el entramado cultural de aquellos años en el contexto de la producción literaria y la consecuente práctica arquitectónica de Le Corbusier; y por otro, dilucidar que influencia ejerce sobre los arquitectos argentinos y latinoamericanos: ¿Es *Precisiones* una obra trascendente en la trayectoria intelectual de Le Corbusier? ¿Es posible pensar que modifica su obrar posterior? Hay indicios que permiten considerar la importancia que tiene en Le Corbusier el encuentro con el paisaje americano plasmado en la dimensión melancólica y tropical del territorio. El viaje sudamericano, como antes su viaje a Oriente, puede ser

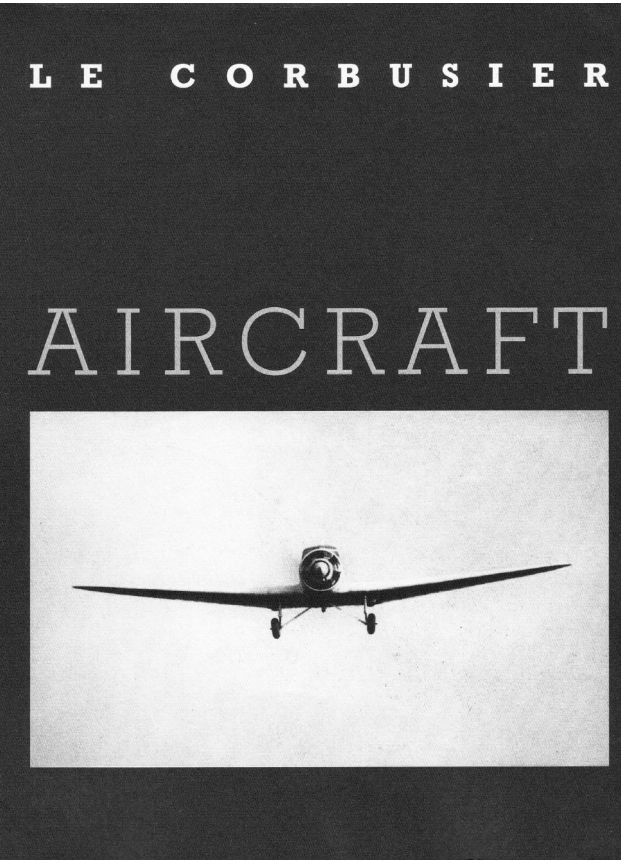


Figura 7 y 8.
Cubierta de la versión castellana de *Precisiones*.
Cubierta de la versión castellana de *Aircraft*.

caracterizado como un nuevo viaje de iniciación que le permite a Le Corbusier realizar una serie de reflexiones en relación a la cultura urbana, el paisaje y el proyecto. Estas meditaciones sudamericanas quedan plasmadas en *Precisiones* y las propuestas sugeridas para Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro. ¿Es posible reconocer en las nuevas generaciones que actúan en las décadas del 50 y el 60 un cambio de actitud respecto al espacio y el paisaje americano? El viaje sudamericano y su posterior testimonio, *Precisiones*, es una ventaja relativa para la sociedad sudamericana que lo recibe de manera dispar y con consecuencias inmediatas diferentes; la prematura apatía rioplatense contrasta con el desempeño posterior de la vanguardia brasileña. *Precisiones* es durante mucho tiempo una pertenencia intelectual, un legado proyectual casi exclusivo, que disfrutaban sus discípulos y, como las experiencias del viaje sudamericano, es incorporado tardíamente por la crítica para la comprensión de sus ideas urbanas y arquitectónicas.

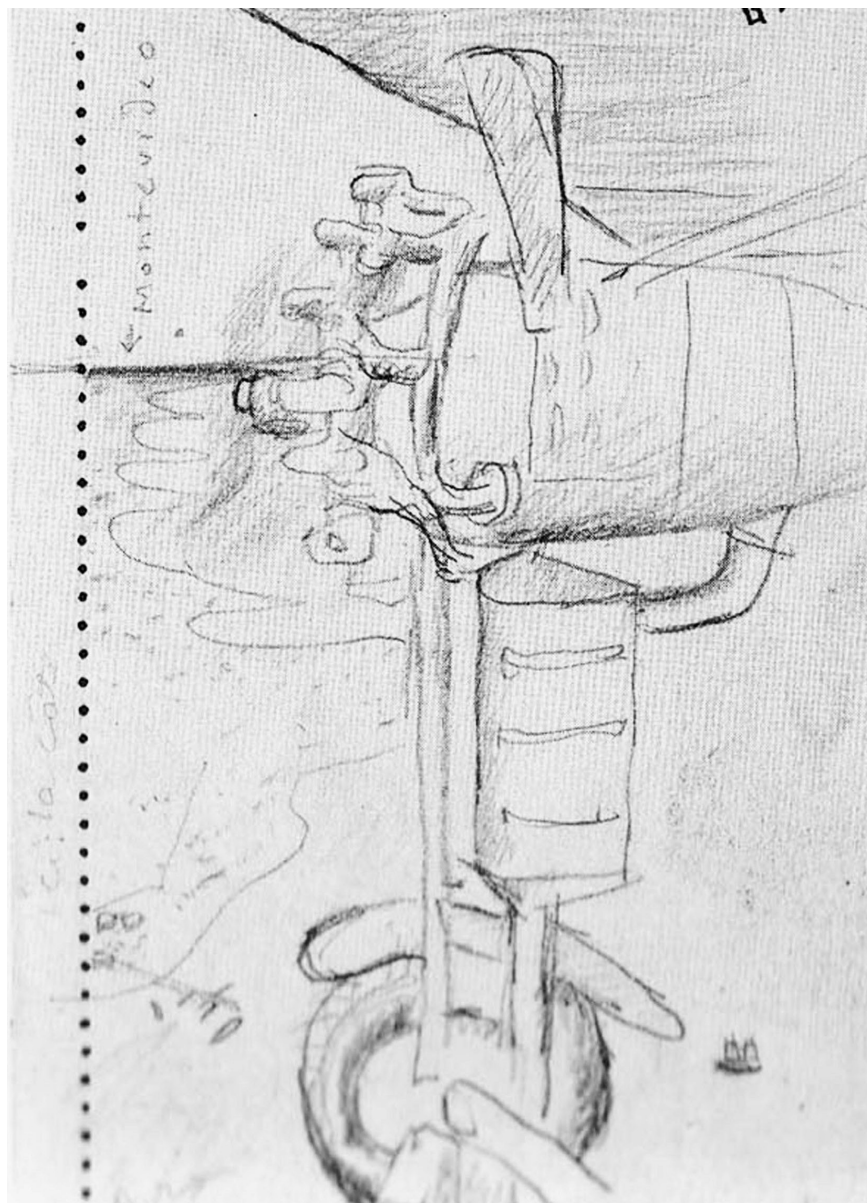


Figura 9 (pág. 28).
Croquis del vuelo Buenos Aires Asunción. (FLC)
En el horizonte se indica la posición de la ciudad de Montevideo.

Figura 10 (pág. 29).
Monoplano Fairey de largo alcance. Aircraft, Madrid, 2003, ilustr. 2.

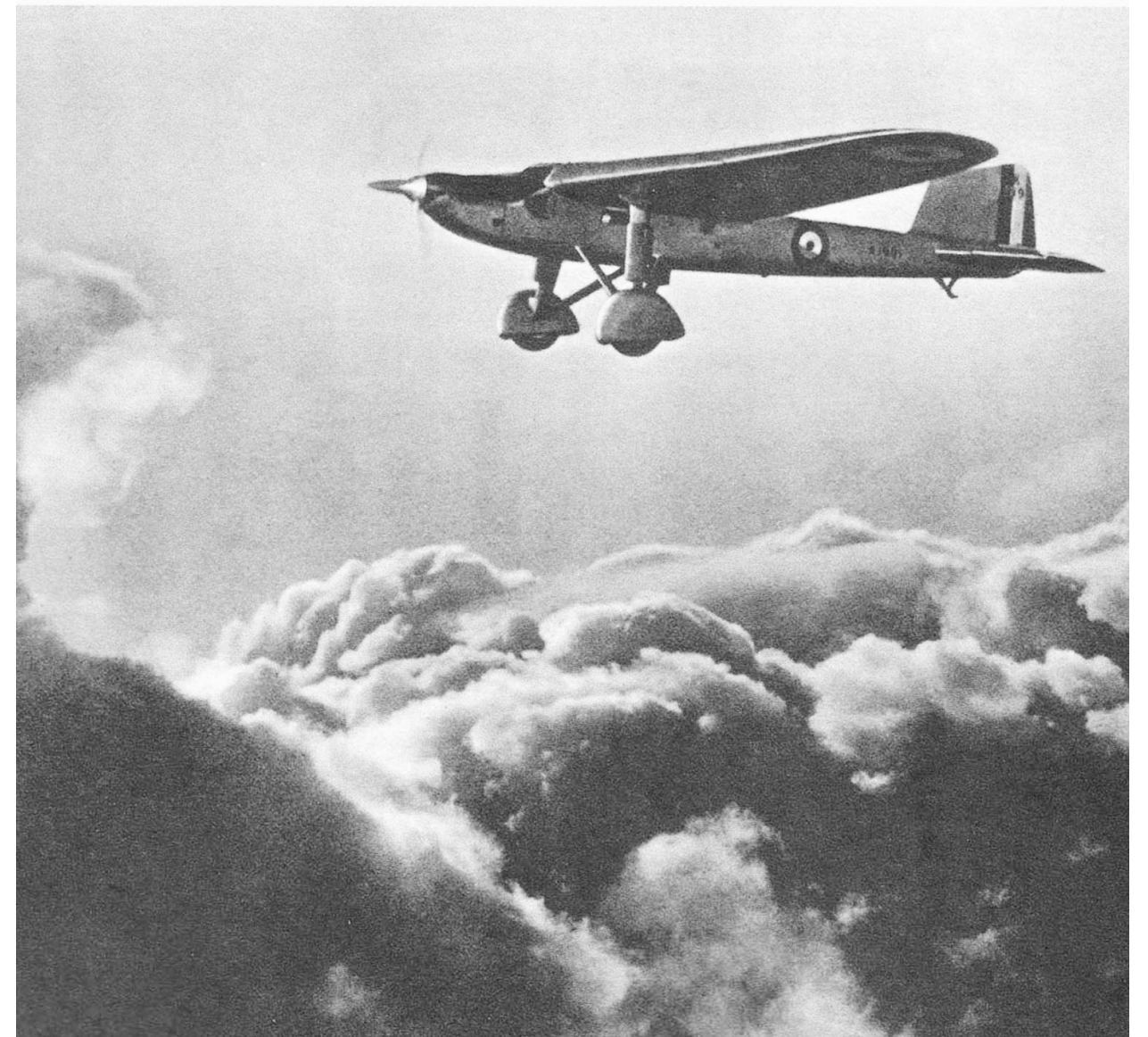
Figura 11 (pág. 30).
Cabinas de un avión Farman. Aircraft, Madrid, 2003, ilustr. 20.

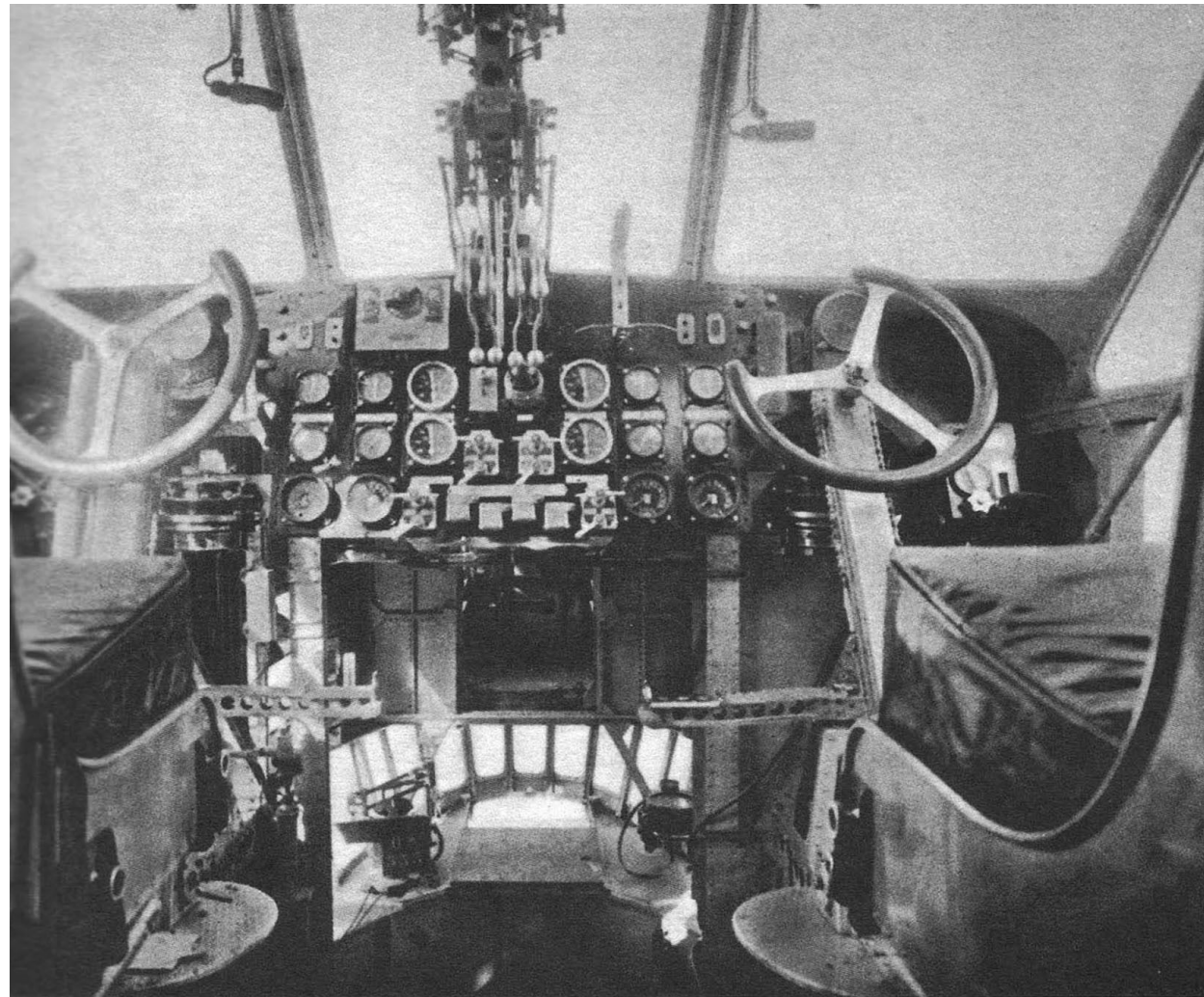
Figura 12 (derecha - pág. 31).
Detalles de las estructuras de los fuselajes.
Aircraft, Madrid, 2003, ilustr. 21-24.

1. CLARIDAD DE LA FUNCIÓN. LOS MALES DEL MUNDO SE DEBEN A QUE LAS FUNCIONES NO SE DEFINEN NI SE RESPETAN EN NINGÚN LUGAR.

EL LASTRE DE LAS ANTIGUAS FUNCIONES, ANACRÓNICAS O ERRÓNEAS -RELIQUIAS DE UNA CIVILIZACIÓN AGÓNICA-, ATASCA LAS RUEDAS DE LA NUEVA CIVILIZACIÓN DE LA MÁQUINA Y RETRASA SU ALEGRE Y FRUCTÍFERO AVANCE.

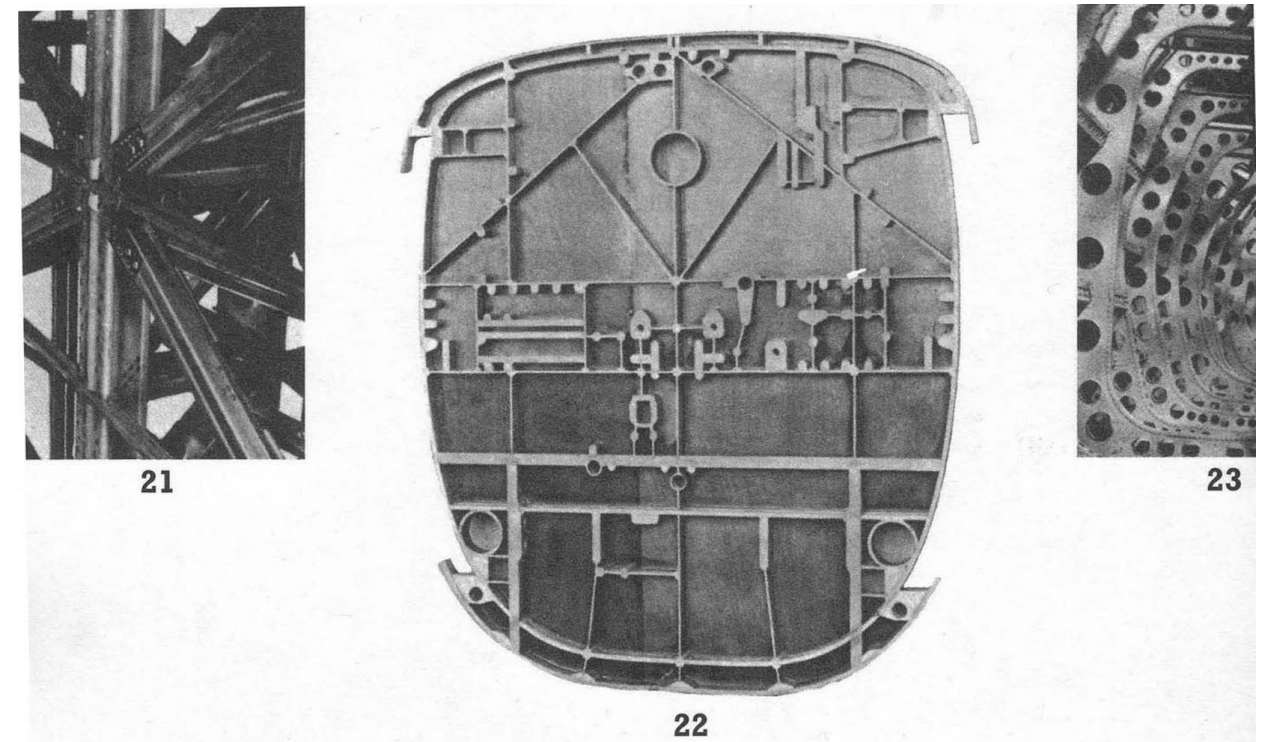
2





20

Movimiento en falso del siglo XIX.
Se erigieron escuelas por doquier, para todo.
Y la destreza artesanal se convirtió en motivo de burla.
La enseñanza sólo es posible en el seno de un oficio.
En las escuelas se puede enseñar aritmética o a escribir. Pero los inventos sólo surgen en los talleres.
La puerta del taller da a la vida. La aplicación práctica de los objetos creados produce un inmediato veredicto acerca de su valor.
Así se ha conseguido que los aviones vuelen.
Las Escuelas del siglo XIX acabaron con la arquitectura. Es necesario cerrar las Escuelas.
(Entendamos algo de una vez por todas: hay que cerrar las Escuelas en las que la Academia dicta los métodos de creación).



21

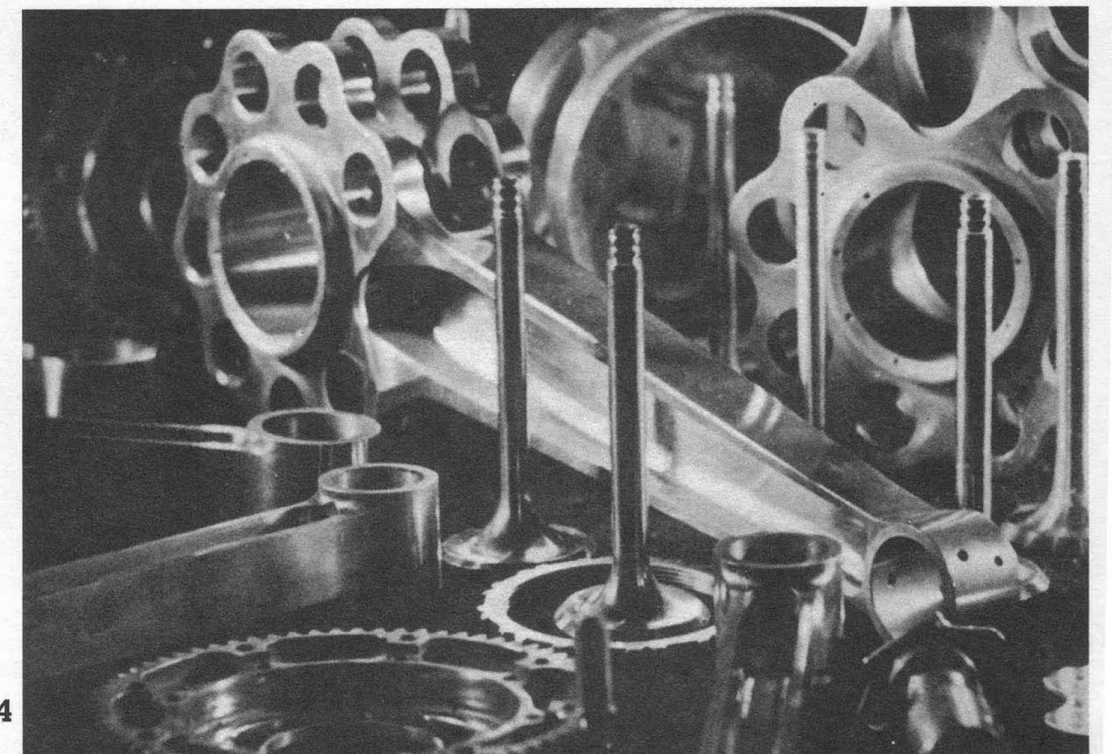
22

23

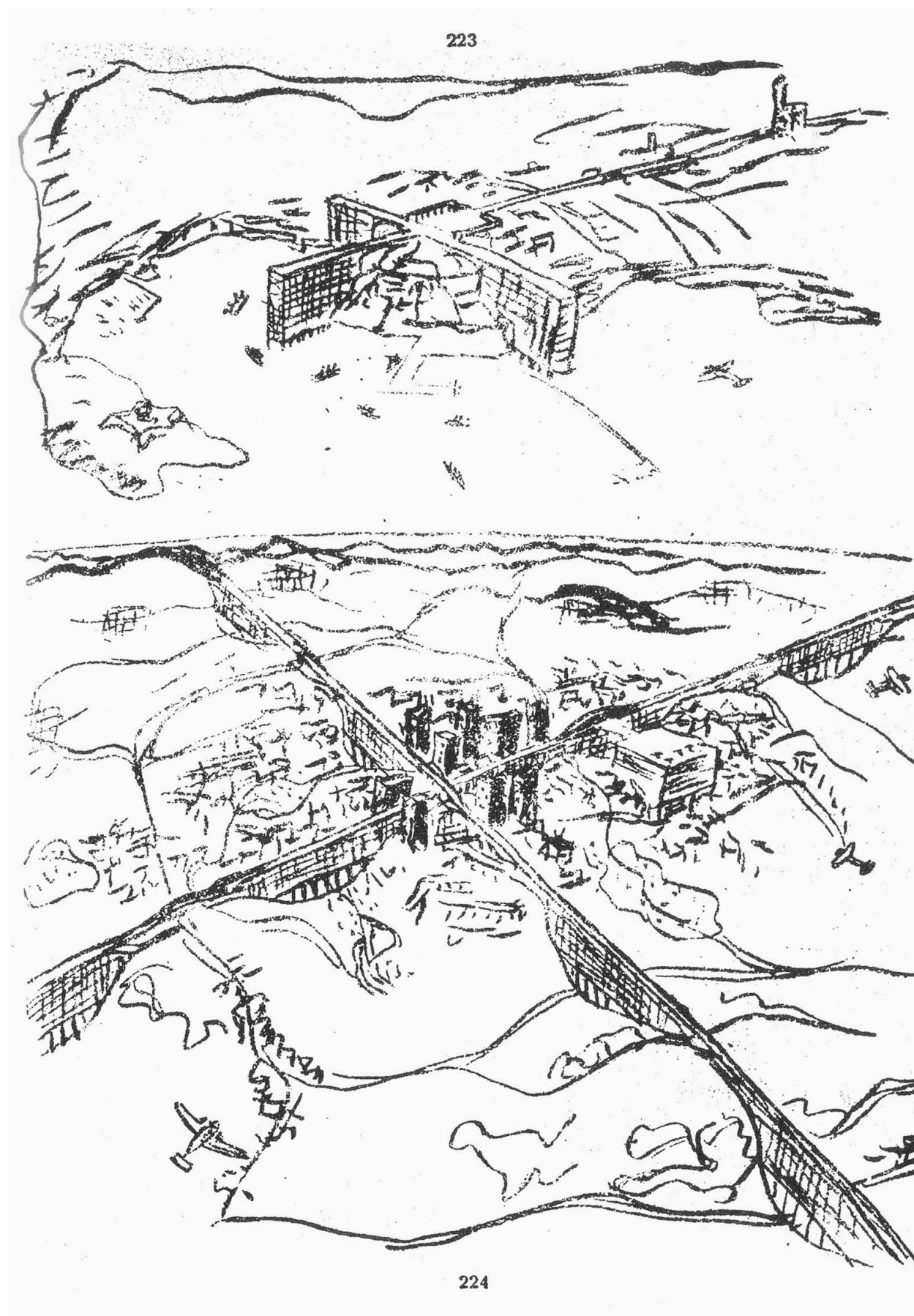
Tres estructuras en el fuselaje del avión fijan el arriostramiento del motor. Poeta, ¡cavila sobre la verdad de estos objetos!

¿Torre Eiffel o puentes gigantes? El armazón de aluminio de un aeroplano busca la economía de materiales, la ligereza, siempre lo fundamental, la ley esencial de la naturaleza. El tuétano de nuestros huesos está compuesto de fibras "de igual resistencia".

No hay "detalles". Todo forma parte esencial de un todo. En la naturaleza el microcosmos y el macrocosmos son uno.



24



El libro *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* se edita en Francia en 1930, inmediatamente después de su viaje sudamericano. Treinta años después es reeditado con un prefacio escrito por Le Corbusier y fechado en París el 4 de junio. La edición castellana debe esperar hasta 1978, respetando la reedición francesa de 1960 y, sorprendentemente la versión en inglés aparece recién en 1991. En Buenos Aires, una de las primeras reseñas a *Precisiones* fue escrita por Alberto Prebisch y publicada en la revista *Sur* en 1931. ¿Qué influencia puede ejercer un libro que en vida de Le Corbusier solo se conoce en francés?

Otro libro conocido como *Aircraft* tiene una trayectoria diferente, proponiendo otros lectores. Le Corbusier lo publica a los pocos años de regresar de sus nuevos viajes al Nuevo Mundo, para entonces conoce también New York. Las versiones en inglés y francés se publican en 1935, la versión castellana aparece en 2003. El título prefigura su contenido y se vincula con sus primeros vuelos en avión y la fascinación que ejerce sobre él la visión aérea, como lo señala en el prefacio: "*Hoy, en cambio, se trata del ojo del aeroplano, de la mentalidad que nos ha proporcionado la vista aérea; de ese ojo que ahora mira con alarma los lugares en los que habitamos, las ciudades donde nos ha tocado vivir*".

Precisiones y *Aircraft* se entrecruzan como relatos. Cinco años separan a uno y otro escrito, pero están vinculados en algunas de sus motivaciones más allá del propósito que les dio sentido. *Precisiones*, es una refinada manipulación montada por Le Corbusier, destinada a seducir a las elites sudamericanas, en especial a la argentina. El propósito inicial, la encomienda de obras y proyectos sudamericanos se frustra y se obtienen sólo algunos de los resultados esperados.

En el transcurso del viaje sudamericano que da origen a *Precisiones*, Le Corbusier realiza varios vuelos, sobrevolando los vastos territorios sudamericanos. Ciudades argentinas, paraguayas, uruguayas y brasileñas son capturadas por sus ávidos ojos, en *Aircraft* dirá: "*...cuando me dejo llevar por las alas de un aeroplano y recurro a la mirada a vista de pájaro, a la perspectiva aérea, lo hago como arquitecto y urbanista y, por tanto, como alguien que se ocupa fundamentalmente del bienestar de su especie*".

El viaje produjo en él efectos insospechados, como la fascinación por la desmesura sudamericana y la revelación de la visión aérea. En repetidas oportunidades recuerda en varios de los pasajes de *Precisiones* cuánto lo cambiaron y transformaron esos vuelos. Si en *L'Esprit Nouveau* utiliza con oportuna impaciencia la frase "*¡Ojos que no ven...!*" ilustrando sus artículos con fotos de barcos de vapor, automóviles y aviones que exaltan la belleza plástica de un mundo mecánico; en Sudamérica sobrevolando exóticos territorios nunca vistos, encuentra la razón de ser de esas máquinas volantes. Desde la carlinga de estos aviones tuvo la inesperada oportunidad de afirmar la utilidad de la belleza de la máquina descubriendo las ciudades y paisajes

Figura 13.
Bocetos para las propuestas de Montevideo y San Pablo. *Precisiones*, p. 224.

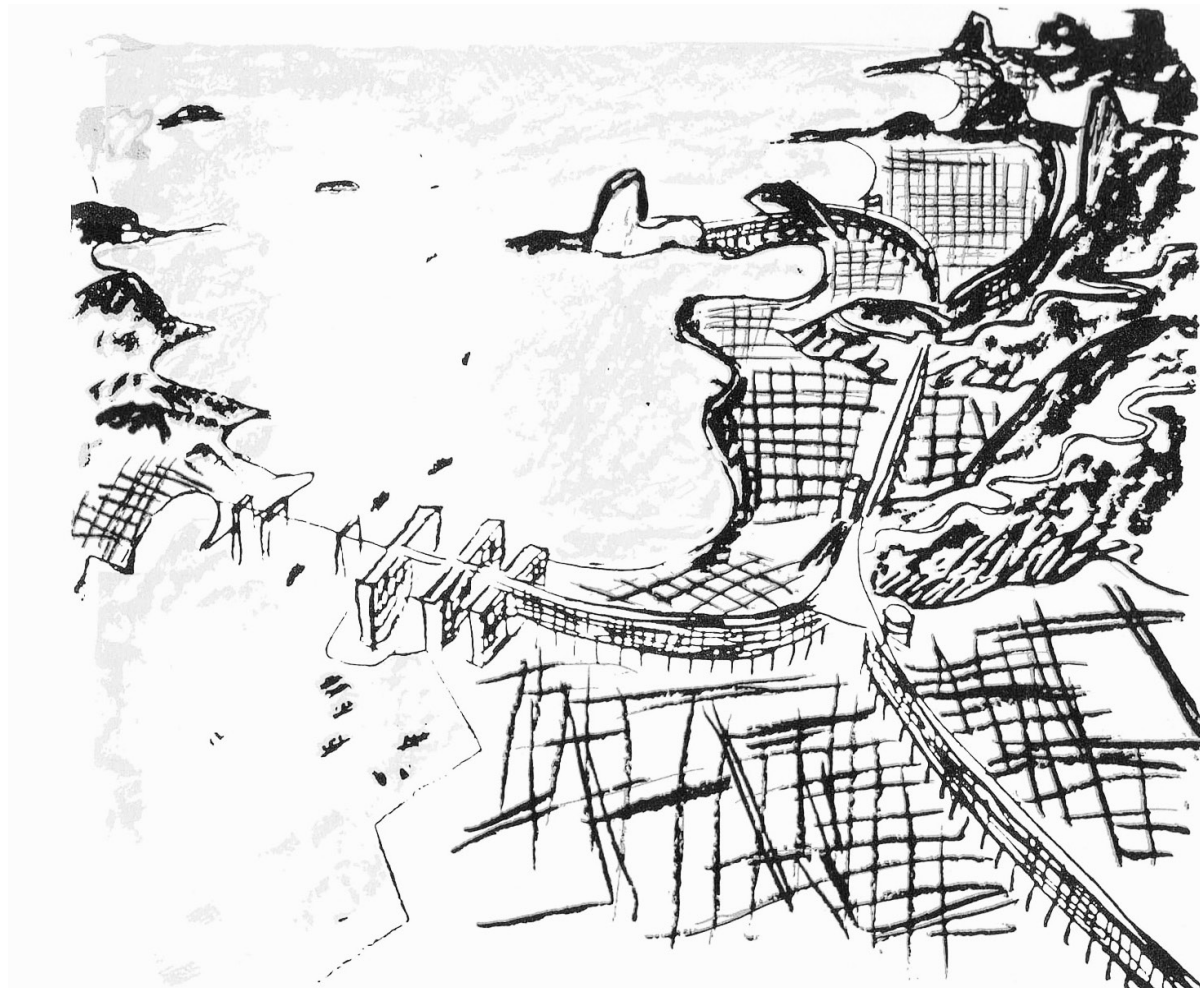


Figura 14.
Boceto para la propuesta de Río. *Precisiones*,
p. 267.

sudamericanos. Si uno se deja llevar por las páginas de *Aircraft* queda subyugado y fascinado por la exaltación estética de la técnica: "Claridad de la función. Los males del mundo se deben a que las funciones no se definen ni se respetan en ningún lugar. El lastre de las antiguas funciones, anacrónicas o erróneas —reliquias de una civilización agónica— atasca las ruedas de una nueva civilización de la máquina y retrasa su alegre y fructífero avance".

Las ilustraciones se suceden presentando al avión como artefacto pacífico o guerrero. El avión como instrumento para la guerra y como herramienta de paz que permite interpretar ciudades y paisajes: "La contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación". En una de las últimas páginas del libro, Le Corbusier incorpora dos dibujos que explican su reflexión sobre una fotografía de Río de Janeiro: "Dos esbozos realizados durante un vuelo en 1929, en el momento en que la idea de un vasto programa de urbanismo orgánico acudió a mí como una revelación". La foto y los dibujos remiten a las ilustraciones de Montevideo, San Pablo y Río para el Corolario brasileño, punto culminante de sus revelaciones sudamericanas. Aquel viaje es para Le Corbusier como una iniciación, en la que se van sucediendo una serie de manifestaciones que transforman un espíritu curioso y predispuesto al descubrimiento de nuevas formas de pensar la arquitectura, la ciudad y el territorio.

construcciones históricas (1968-2002)

El suizo Stanislaus von Moos, (Lucerna, 1940), Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Zürich (1983-2005), fundador y editor de la revista *Archithese*, dedica gran parte de sus trabajos a las vanguardias artísticas de los años veinte. Se interesa especialmente en la obra de Le Corbusier publicando al poco tiempo de finalizar sus estudios en Zürich un libro sobre su obra denominado sobriamente *Le Corbusier*. En la introducción, escrita especialmente para la edición española de *Le Corbusier* explica que su libro escrito por un historiador, nacido medio siglo después que Le Corbusier "se propone ofrecer no un informe apologético del gran maestro, sino un estudio crítico de su obra". Más adelante señala que los años transcurridos desde la edición original (1968), y las nuevas ediciones publicadas en francés (1971), español (1974) e inglés (1977), le han permitido incorporar modificaciones y correcciones a la versión preliminar y dar cuenta en la misma introducción de numerosos trabajos realizados, desde entonces, por otros estudiosos de la obra de Le Corbusier. En la misma introducción, von Moos señala que "su trabajo sigue siendo lo que se proponía ser en las ediciones anteriores, un comentario histórico de los ocho volúmenes de la *Oeuvre complète*, basado en los escritos de Le Corbusier y en las informaciones que he podido recoger con ayuda de sus amigos y colaboradores". Nuestro interés en Von Moos no es injustificado, es uno de los primeros críticos de arquitectura en señalar la importancia del contacto con Sudamérica en la evolución de las ideas y el cambio en la sensibilidad de Le Corbusier. Es necesario remarcar este aspecto porque su libro, desde entonces es una fuente calificada de consulta en los medios académicos de habla hispana. Von Moos con el tiempo se fue especializando en la obra de Le Corbusier, en particular en los años formativos, convirtiéndose en una referencia obligada. El libro conserva la introducción original y en la introducción a la edición española advierte: "Puede decirse que el continente americano dio al pensamiento de Le Corbusier una nueva dimensión. Fue al sobrevolar aquel continente, cuando la naturaleza, el paisaje, el lugar se le revelaron como factores primordiales de una nueva forma urbana. Este descubrimiento de la naturaleza como trampolín para la imaginación urbanística calificará en lo sucesivo su pensamiento y su creación arquitectónica". Stanislaus von Moos es uno de los primeros críticos que señala la relación de Le Corbusier con el espacio y el paisaje sudamericano y sobre el que probablemente se fundamentan varios trabajos posteriores. En una de sus primeras observaciones al viaje sudamericano alude a la orientación dada por Le Corbusier a *Precisiones*:

"A diferencia de *Vers une architecture*, la obra, no es didáctica. Inspirada en la belleza paradisíaca de la naturaleza americana, es la epopeya de una arquitectura y un urbanismo que responden al ardiente 'capriccio' de las montañas, a la imponente presencia de las llanuras, de los ríos y mares. Esas extensas planicies atravesadas por corrientes de agua y

por ríos que se deslizan hacia el mar en majestuosos meandros, espectáculo que Le Corbusier ha seguido en avión y que describe con una fuerza expresiva digna de un Balzac, le confirman que la forma que hacía tiempo él había previsto para sus 'maisons à redents' sigue las eternas leyes de la naturaleza ya que precisamente se inspiran en el meandro".

En el apartado que le dedica a la experiencia sudamericana que incongruentemente titula *Viaje a la Argentina*, von Moos explica brevemente como Le Corbusier aplica y adapta el principio de la *Ville Contemporaine* para resolver los problemas urbanísticos que plantean Montevideo y San Pablo, omitiendo cualquier referencia a la propuesta para Buenos Aires. En el caso de Río de Janeiro, von Moos sitúa equívocamente a Le Corbusier un mes antes en Brasil y se detiene para señalar que: *"Cuando en octubre de 1929 contempla por primera vez las bahías y los cabos de Río, comprende claramente que, en un paisaje tan grandioso y agitado como el del Bao de Assugar, el Corcovado, el Gavea y el Gigante Tendido, la arquitectura, incluso a nivel del urbanismo, no tiene nada que hacer"*. Para Le Corbusier la única posibilidad de responder mediante la arquitectura y el urbanismo a la acuciante provocación del paisaje *"es construir un inmenso viaducto elevado, que serpentea entre las colinas como un gigantesco biombo de vidrio y metal"*. La insatisfacción que nos dejan sus sugestivas interpretaciones se extienden a otros historiadores y críticos relativamente cercanos generacionalmente a von Moos, como Kenneth Frampton, Charles Jencks o William Curtis, que retoman los mismos tópicos: exotismo, erotismo, determinismo topográfico y antropomorfismo. El ensayo de Adnad Morshed, reitera algunos de estos tópicos y profundiza en la fascinación visual y mecánica que ejerce en Le Corbusier el vuelo en avión señalando la importancia que tiene en la evolución de sus ideas urbanísticas la visión aérea. No obstante, su ensayo se aleja de cualquier relación con el espacio americano, Brasil y Argel son escenarios circunstanciales, no causales, donde se despliega el pensamiento urbanístico de Le Corbusier.

La crítica repite mecánicamente los argumentos sin comprender enteramente sucesos que acontecen fuera del escenario europeo y que modifican la evolución de Le Corbusier. Cuando se comparan los relatos de Stanislaus von Moos, Charles Jencks, Kenneth Frampton y William Curtis se advierte que son creaciones híbridas que reflejan las coincidencias de convenciones intelectuales creadas *a priori* sin una adecuada relación con el contexto en el que suceden los hechos. La necesidad de los historiadores y críticos mencionados de dejar una constancia "objetiva" de formas, fenómenos, sucesos y ambientes contrasta con nuestra lectura "subjetiva o adjetivada" que percibe que en realidad los elementos seleccionados y relacionados no se comprenden íntegramente y las convenciones de la crítica son un vehículo de expresión inadecuado. La sensualidad de Josephine Baker, el erotismo del paisaje carioca y las búsquedas pictóricas sensualmente figurativas permiten explicar equívocamente los cambios tanto en los proyectos como en el trayecto intelectual de Le Corbusier.

técnica y tectónica

Las "eróticas" configuraciones en planta creadas para las ciudades de Río de Janeiro y Argel están relacionadas, dudosamente, con ciertas transformaciones en la estructura expresiva de Le Corbusier explica dubitativo Frampton y más adelante, al considerar el cambio en la materialidad de algunas de las obras construidas a su regreso de Sudamérica agrega: *"Cualquiera que fuese la razón última, los elementos técnicos primitivos empezaron a aparecer en su obra con mayor frecuencia y libertad de expresión a partir de 1930"*.²⁰ El origen y sentido de estas interpretaciones vuelven sobre el pasado de Le Corbusier y nos remiten a problemas ajenos al territorio y el paisaje americano, a tal punto que *"cualquiera que fuese la razón última"* la explicación está en el sujeto fuerte europeo y no en el sujeto transformado por las vivencias del Nuevo Mundo y como señala Claudio Caveri: *"Se instala así el determinismo como marco abstracto que encierra y regula a los seres y los objetos físicos, independiente de su realidad física concreta"*. La mirada se detiene en lo diferente y exótico y no en lo semejante. Sin embargo, tanto von Moos, Frampton, Jencks, Curtis y Morshed, coinciden en señalar la fascinación visual que ejerce sobre Le Corbusier el vuelo sobre los extensos territorios americanos y cómo la *nueva visión* permite desplegar imaginativamente nuevas formas urbanas: Le Corbusier visita Sudamérica, donde tiene la estimulante experiencia de contemplar un paisaje tropical desde el aire. Desde ese punto de observación, Río de Janeiro le impresiona como una ciudad lineal natural, comenta Frampton, pero distingue la voluntad objetiva y científica de la visión aérea.

En una obra más reciente vuelve a repetir el mismo argumento: *"En 1929, Le Corbusier visitó Sudamérica, donde piloteado por Mermoz y Saint-Exupéry en persona, vio por primera vez un paisaje desde el aire en avión"*. Frampton insiste nuevamente con el encuentro entre Le Corbusier, Jean Mermoz y Antoine de Saint-Exupéry, argumento que retoman en sus respectivas obras Curtis y Morshed. Von Moos alimenta —sin intención— la leyenda al incorporar en un significativo apartado, *A vista de pájaro*, un fragmento de *Terre des hommes* (1939) de Saint-Exupéry, un comentario sobre *Vol de nuit* (1931), su obra consagratoria, que transcurre en la Argentina y una nota a pie de página señalando que Le Corbusier sobrevuela la Argentina guiado por Saint-Exupéry.

En este apartado, von Moos señala por primera vez que *"los proyectos de 1929, así como los que fueron realizados en 1936 para la urbanización de Río, y, desde luego, en el famoso plan Obus para Argel (...) no eran posibles más que desde el avión"*. Desde von Moos en adelante la nueva visión es un tópico reiterado. La relativa originalidad de Frampton es incorporar a su relato nuevos exotismos y curiosidades como el vuelo con dos héroes de la aviación francesa.

20. Frampton explica que: *"Primero lo hicieron en la casa Errázuriz, de madera y piedra y con cubierta inclinada, proyectada en 1930 para Chile; más tarde en la villa de muros de mampostería construida para la señora De Mandrot cerca de Tolón en 1931; y finalmente en dos notables obras de 1935 y 1937 respectivamente: una casa de fin de semana, abovedada y de hormigón, construida en las afueras de París, y el Pabellón de los Nuevos Tiempos, de Iona sobre una estructura ligera, levantado en la Exposición Internacional de París"*.

erotismo y territorio

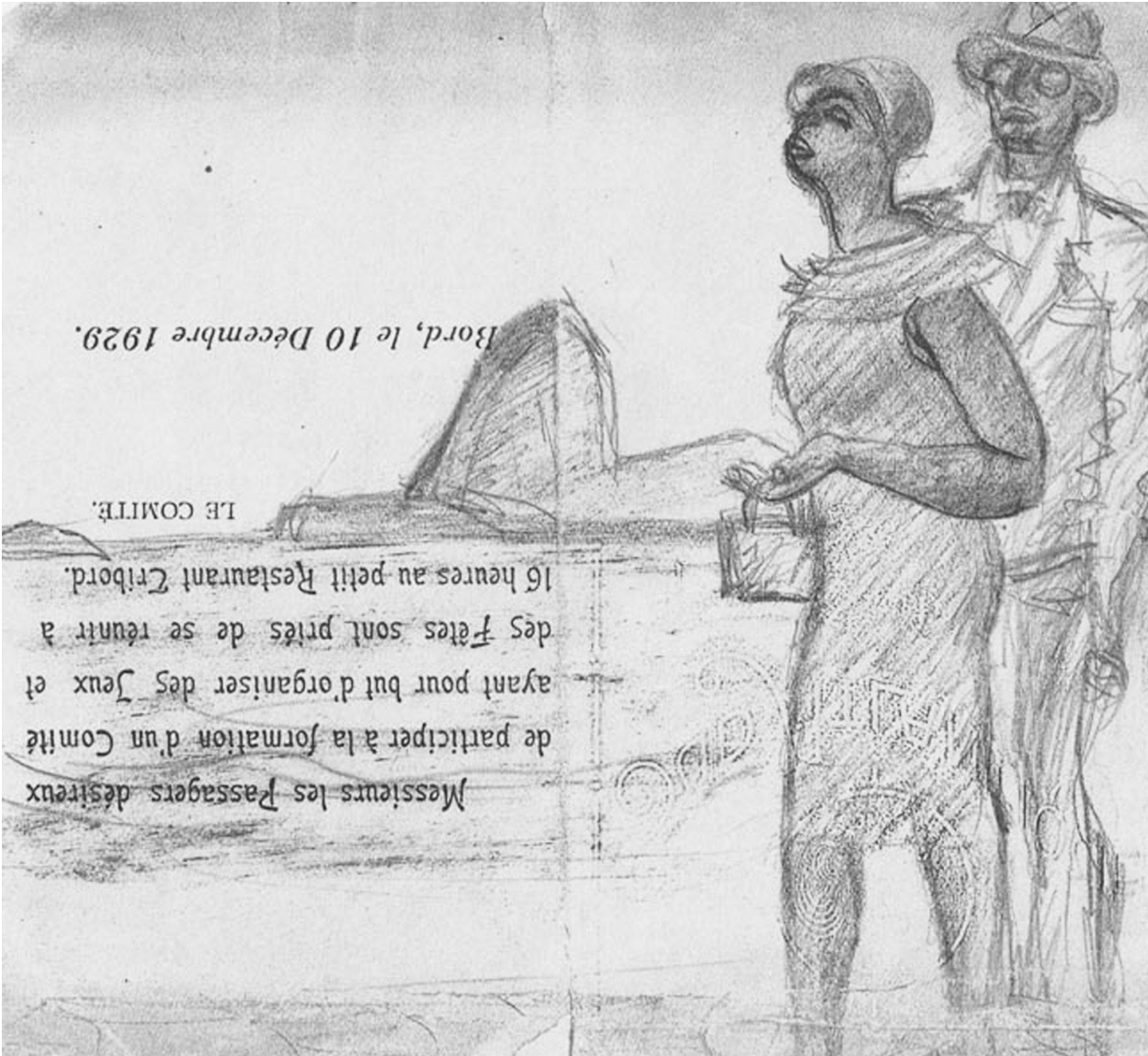
Charles Jencks reitera la importancia que tiene para Le Corbusier la nueva visión pero además expone las relaciones y analogías entre erotismo y territorio al señalar que:

"...the biological analogy extend so deeply into the forms of city planning that when Le Corbusier is flying over the rolling landscape of Rio de Janeiro he can suddenly see the topography as a female body and introduce curvilinear forms into his city planning. The thing that sparked off this link between his interest in women and city organization was the airplane, in praise of which he wrote a book in 1935. The aeroplane with its birds-eye view reveals a new truth about cities and discloses principles of organization which have previously remained hidden, just as the microscope has done".

William Curtis sugiere como von Moos, una cierta iniciación sudamericana o revelación en el vuelo sobre el Amazonas (...) que conducirá a Le Corbusier a descubrir como un explorador en el Nuevo Mundo ciertos fenómenos en el territorio que le permitan enunciar y reclamar como un adelantado científico la ley del meandro:

"He travelled to South America as a guest of Los Amigos del Arte, and was astounded by the sumptuous hills and luscious vegetation of Brazil, especially as he was able to experience these from a zeppelin and an aeroplane. The birds eye view encourage him to to think of urbanism in terms of a fifth facade from above, and (in 1935) to write a small book, Aircraft, on the new World revealed by flyght. He flew with Mermoz and Saint-Éxupery (the later a poet of the aeroplane) over the Amazon, and sketched the snaking bends of water beneath. Flyght revealed the work of man in a huge cosmic context of geological folds and rippling coastlines . He translated his landscapes studies into a simple, curved hieroglyph: the law of the meander" .

Curtis, insiste también, con el mismo argumento que sus predecesores en vincular sensualidad tropical y urbanismo. Explica brevemente las propuestas para Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, repitiendo casi literalmente el discurso de von Moos. Para diferenciarse del relato canónico, Curtis introduce como novedad algunas fuentes y referentes de la época como la comparación con la Roadtown de Edgar Chambles de 1910, la ciudad lineal de Milyutin y la Fábrica Fiat en Turín de Matté Trucco con su pista de prueba en la terraza del edificio, que tanto fascina a Le Corbusier. El viaje sudamericano, en la errónea interpretación de Curtis, ofrece dos aspectos centrales o al menos significativos: el dibujo de los meandros del río Paraná, —que él confunde con el Amazonas —, y que le permiten a Le Corbusier enunciar la ley del meandro y a Josephine Baker como una musa que inspira en él la propuesta de Río de



Janeiro: *"...he drew her on the back of the invitation with the heaving hummocks of the Rio skyline in the background".* Para ilustrar una de las páginas de su ensayo, Curtis incluye un par de croquis reveladores de una inspiradora intimidad: en uno, Le Corbusier se dibuja a sí mismo junto a Josephine Baker y en el otro, más inquietante y sugestivo aparece Baker posando desnuda: *"On one sheet of his 1929 sketchbook he drew Josephine Baker nude. On another he jotted down his vision of the new Rio in blue crayon: an autoroute leaping from wooded slope to mountains, with the liner at anchor in the foreground".* ¿Cuál ha sido entonces durante todos estos años, la reflexión de los distintos tópicos desarrollados y enunciados por Le Corbusier...? ¿Es posible que el exotismo tropical y la sensualidad desplegada por Josephine Baker haya cautivado no solo a Le Corbusier, sino también a varias generaciones de historiadores y críticos? Y por último: ¿Cuál ha sido la relación de la arquitectura de Le Corbusier con el espacio y el paisaje americano?

Figura 15.
Josephine Bakery Le CorbusierRío, 1929.
(FLC)

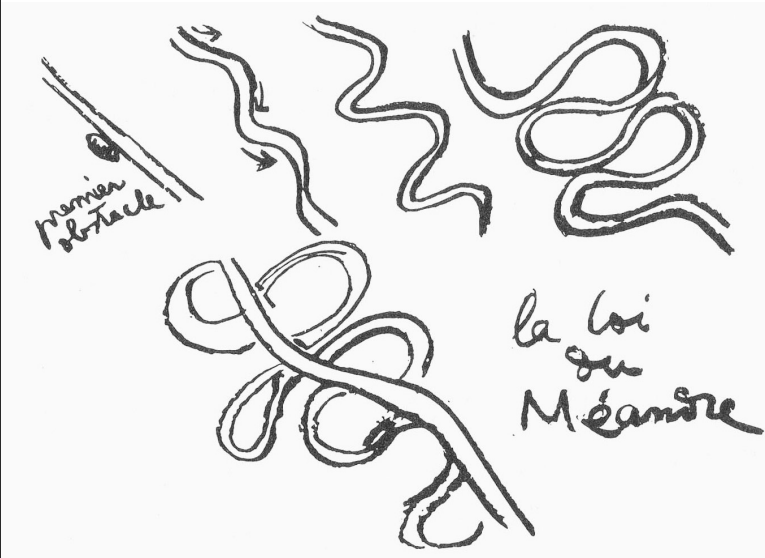
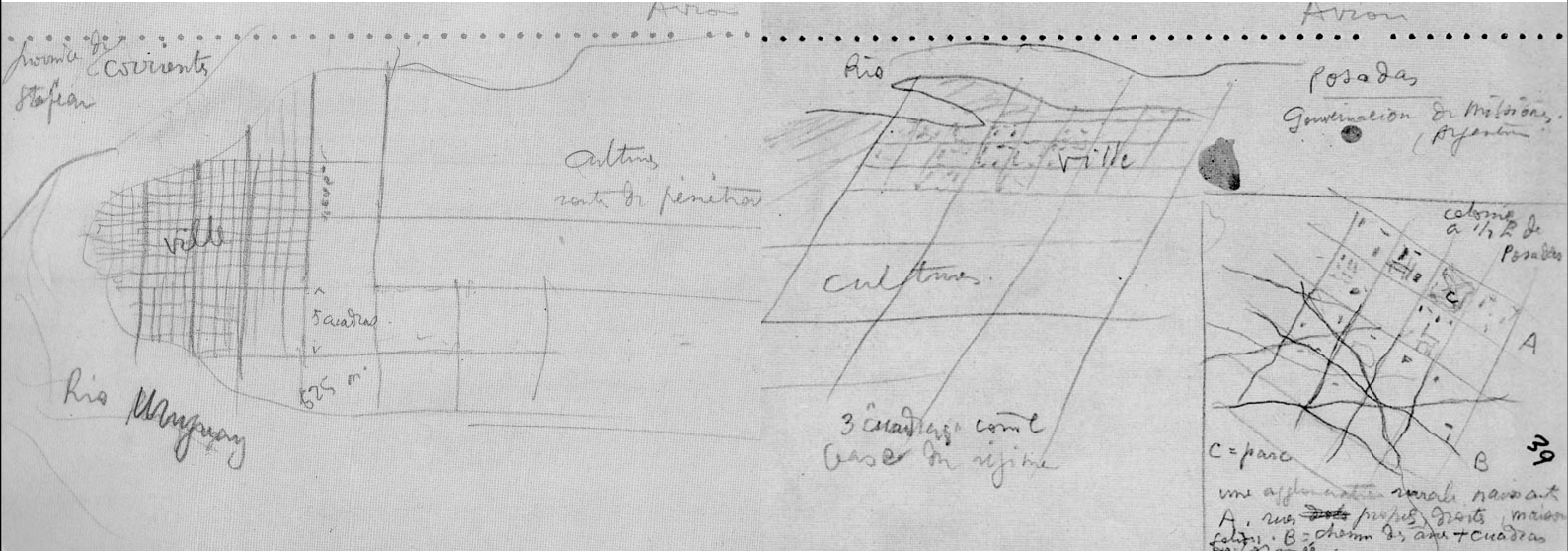


Figura 16.
La ley del meandro. Precisiones, p. 164.

Figura 17.
Carnet B4. Vuelo Buenos Aires-Asunción.
Croquis del Río Paraná. (FLC)

Es sorprendente el poco interés de los críticos en el contenido de las conferencias que dio en Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, considerando que aparecen ilustradas y glosadas en *Precisiones*; también es sugestivo la ausencia de comentarios respecto a su propuesta para Buenos Aires, considerando que pocos años después, entre 1937 y 1938, Le Corbusier desarrolla junto a sus colegas argentinos, Kurchan y Ferrari Hardoy, el Plan Director para Buenos Aires. Es posible que el impacto de la visita de Le Corbusier a Río de Janeiro haya sido muy notable y superior al que tuviera su paso por Buenos Aires. Resulta significativo que la conferencia de Río de Janeiro haya sido dada en la Asociación de Arquitectos mientras que en Buenos Aires las iniciativas fueron tomadas por la Asociación Amigos del Arte, la Facultad de Ciencias Exactas y los Amigos de la Ciudad generando repercusiones en un círculo de intelectuales diferente. Probablemente, como lo sugiere Ramón Gutiérrez, "ello se debe sin duda, a que encontró no sólo un sistema de ideas sembradas, un movimiento de críticos de arte significativo, una polémica latente, sino que también en breve plazo contó con una coyuntura política que le permitió fructificar sus principios de la mano de sus discípulos y amigos". El retorno de Le Corbusier a Brasil en 1936 y el impulso que tomaron Lucio Costa, Affonso Reidy y Oscar Neimeyer entre otros destacados arquitectos brasileños se plasman en obras sensibles al espacio y el paisaje tropical y, quizás expliquen provisoriamente la interpretación que hacen posteriormente los críticos del viaje sudamericano.

En el *Prólogo americano de Precisiones*, Le Corbusier, a bordo del Lutetia y a punto de regresar al Viejo Mundo, recuerda su primer viaje en avión desde Buenos Aires a Asunción, invitado por la Compañía Sud-Americana de Navegación Aérea. Aquel viaje inaugural, a bordo de un avión Latécoère, resulta trascendente en su vida y sus observaciones sobre los ríos Paraná, Uruguay y Paraguay le revelan lo que él llama la ley del meandro.



"Desde el avión, he visto unos espectáculos que podrían calificarse de cósmicos. (...) De Buenos Aires hemos atravesado el delta del Paraná, uno de los más grandes ríos del mundo. (...) Desde el avión, este delta evoca, pero de manera gigantesca, los grabados italianos o franceses del renacimiento, ilustrando los tratados sobre el arte de los jardines. Después se sobrevuela el río Uruguay; lo hemos seguido durante horas. Finalmente el río Paraguay, que aquí es ya el final de su curso, en su confluencia con el Paraná, y que sube indefinidamente hacia el norte, en la selva virgen de Brasil, hasta muy cerca del Amazonas".

Le Corbusier al contemplar el discurrir del río Paraná observa su forma de oscilar, ve como serpentea su cauce atravesando las provincias argentinas hasta su encuentro con el río Paraguay mencionando como su cauce sube indefinidamente hacia el norte, en la selva virgen del Brasil, hasta muy cerca del Amazonas para después interpretar aquel paisaje: "El curso de estos ríos, en estas tierras que no tienen límites y son completamente llanas, desarrolla apaciblemente la implacable consecuencia de la física...". ¿Qué es lo que incita al agua a formar estas curiosas curvas y bucles?, se pregunta Le Corbusier. Los esfuerzos del agua por encerrarse en un círculo resultan infructuosos, pues de ninguna manera puede el agua fluir de nuevo río arriba en dirección al punto de partida. Ya desde su nacimiento, sus movimientos circulares se ven influenciados por el empuje gravitatorio del plano inclinado de la cuenca que arrastra el agua hacia su lejano encuentro con el Río de la Plata oscilando de un lado a otro: "...es la ley de la línea de mayor pendiente y después, si todo se hace llano, es el teorema conmovedor del meandro". El ritmo de un meandro es específico del curso de agua que lo describe. Un cauce ancho da origen a oscilaciones amplias, mientras que uno estrecho oscila más rápido y origina meandros más pequeños, apenas imperceptibles. En el pasaje mencionado, Le Corbusier se sorprende al encontrar semejanzas entre las habilidades del

Figura 18.
Carnet B4. Vuelo Buenos Aires- Asunción.
Corrientes. (FLC).

Figura 19.
Carnet B4. Vuelo Buenos Aires- Asunción.
Posadas. (FLC).

río y el ingenio del hombre para superar las resistencias y dificultades que encuentran a su paso: “Y digo teorema por cuanto el meandro que resulta de la erosión, es un fenómeno de desarrollo cíclico, totalmente semejante al pensamiento creador, de la invención humana”. A quinientos o mil metros de altura la visión desde el avión es la más tranquila, la más regular, la más precisa que pueda desearse: río y paisaje se acompañan armoniosamente y la vegetación los entreteje y vincula en un todo viviente: ¿Encontraremos, como Le Corbusier, la razón de ser, el “conmovedor teorema” de estos meandros en la misma esencialidad del agua”?

“Dibujando desde lo alto de los aires los alineamientos del meandro, me he explicado las dificultades que se encuentran las cosas humanas, los atoladeros con los cuales se encuentran y las soluciones de apariencia milagrosa que solucionan de repente las situaciones más embrolladas. Para mi uso, he bautizado este fenómeno la ley del meandro y en el transcurso de mis conferencias, en San Pablo y en Río, he aprovechado este prodigioso símbolo, para introducir mis proposiciones de reformas urbanas o arquitectónicas, para tomar soporte en la naturaleza, en una coyuntura en la cual yo presentía un público capaz de acusarme de charlatanería”.

¿Es posible el equívoco espacial de Curtis y confundir el Paraná con el Amazonas? El anhelo de legitimar el tiempo heroico y original de los pioneros de la arquitectura moderna encubre un relato exótico. Una lectura atenta y objetiva de *Precisiones* permite advertir que el relato del *Prólogo americano* describe lo que Le Corbusier observó, desde el avión Latécoère, en el vuelo inaugural de Buenos Aires a Asunción. En otro párrafo Le Corbusier vuelve a ubicarnos en el espacio geográfico rioplatense desde donde ha iniciado su aventura:

“La Aventura: el Río de la Plata a quinientos metros por debajo es rojizo por sus barrizales; es ilimitado en los cuatro horizontes. Nos encontramos doce en la carlinga; el cielo argentino es nuestro alrededor. El plano del ala es paralelo al del agua; el borde del ala se pone sobre el agua del horizonte. Todo son materiales nuevos; nácar, el ala de aluminio, el agua rosa, el cielo transparente; las líneas son rectas; los planos son horizontales. La sensación en todos lados es lisa. El vuelo es regular, continuo, completo. ¿Arquitectura? Pero si es en todo esto que se ve y se siente, ahí reside toda la moral de la arquitectura: real, puro, ordenado, órganos... y aventura”.

urbanismo y nueva visión

Nadie se asombra de la importancia dada en los comienzos del siglo veinte a las primeras manifestaciones de la aviación. Estas manifestaciones, vistas por un espectador privilegiado como Le Corbusier, quedan registradas en su memoria como acontecimientos extraordinarios que revolucionaron la vida de las personas. Así lo recuerda en *Sur les 4 routes* al referirse a un episodio

de su vida de estudiante cuando oyó “*un ruido que llenó todo el cielo de la ciudad*”, era el conde Lambert que sobrevolaba París a trescientos metros de altura, sobre la torre Eiffel: “*En aquella primavera de 1909, los hombres capturaron la quimera y la llevaron sobre la ciudad*”. Precediendo esa anécdota en otro párrafo sugiere que gracias al avión el urbanismo toma conciencia de “*la urgencia y la inmensidad de su tarea*” para explicar que “*El avión nos ha dotado de la vista de pájaro*”. No es esa la primera vez que Le Corbusier señala la importancia del avión y su relación con el urbanismo. En el ensayo *The Cultural Politics of Aereal Vision: Le Corbusier in Brazil* (1929) Adnan Morshed revierte el poco conocimiento e interés demostrado por la historiografía inglesa y norteamericana en ciertos episodios de la arquitectura y el urbanismo latinoamericano. Morshed, interesado en las propuestas de Le Corbusier para Río, es el único que reproduce largos pasajes de *Precisiones* y se detiene en explicar con precisión algunos aspectos del viaje aéreo:

“Le Corbusier's first flight was only a year later (Lindberg) when he flew from Paris to Moscow in 1928, but it was his flying over South America in 1929 that provided Le Corbusier with the opportunity to truly internalize the aerial experience in his thinking. Upon arrival in Buenos Aires in October to deliver a series of lectures, Le Corbusier met Antoine de Saint-Exupery, the famous writer, pilot, and operations manager of the pioneering French Compagnie Generale Aeropostale that had established a number of aerial routes within the continent. Aeropostale invited Le Corbusier to participate in a number of inaugural passenger flights over the delta of the Parana, the estuary of the Rio de la Plata, the Pampas, Buenos Aires, Asuncion, Montevideo, Sao Paulo, and Rio”.

Después de explicar la euforia que existe por los primeros viajes trasatlánticos en avión, como el vuelo que en 1927 realiza Charles Lindberg entre New York y París, Morshed diferencia el primer vuelo de Le Corbusier en avión, que lo lleva a Moscú del relajado viaje entre Buenos Aires y Asunción. La aplicada lectura de *Precisiones* se desplaza hacia el verdadero interés de Morshed, asociar la nueva visión con los dibujos que le Corbusier propone para Río, que revelan una nueva forma de aproximarse a los problemas urbanos:

“Among the South American urban designs that Le Corbusier proposed during his 1929 trip, the design for Rio de Janeiro was the most telling. His infatuation with Rio's spectacular natural setting around water, land, and mountains resulted in an immediate and sustained relationship with the city. His flight over Rio not only allowed him to probe its 'violent and sublime landscape, as he called it, but it also, ironically, instilled in him a megalomaniacal desire to compete with that very landscape”.

Al citar fuera de contexto una frase del corolario brasileño de *Precisiones* sobre Río: “*este paisaje violento y sublime*” le permite inferir a Morshed la jugada preparada por Le Corbusier: “*el deseo de jugar una partida a dos, una partida afirmación-hombre contra, o con presencia-naturaleza*”. ¿Qué quiere

decir esto? ¿Qué es lo que interpreta Morshed de Le Corbusier? El corolario brasileño coincide en el libro con la última escala del viaje sudamericano. Río de Janeiro es para Le Corbusier la oportunidad concreta de sintetizar las experiencias del viaje. Es probable que todos hayamos sido cautivados y seducidos por su habilidad literaria, Le Corbusier despliega en el corolario sus intuiciones y visiones aéreas y la mayoría de los críticos reparan en las "señales" que deja en el camino. Cada uno de ellos toma debida notas de esto; las observaciones de Adnan Morshed son minuciosas y rigurosas, pero su conclusión reitera otras de las tantas interpretaciones ya mencionadas, postergando una vez más, la experiencia paisajística de Le Corbusier: *"Le Corbusier's designs in Brazil as well as in Algiers showed how the symbolism and experience of flight —a quintessentially modern phenomenon— were translated spatially, visually, and politically into the city of the future. Rather than simply proposing the trajectory of future urban planning, the Corbusian projects combined the very nature of seeing, and eventually of spatial organization"*. El exotismo, el erotismo y la invención fascinan y cautivan por igual a von Moos, Frampton, Jencks, Curtis y Morshed. En la construcción de un nuevo relato, repetición y novedad, postergan con seductora eficacia la originalidad americana. Si adoptamos y persistimos con la novedad de la "nueva visión" es casi inevitable citar como lo hacen Curtis o Morshed el párrafo en el que Le Corbusier señala: *"En el avión, tomé mi cuaderno de dibujo y fui dibujando a medida que iba viéndolo todo claro. He expresado ideas de urbanismo moderno. Y como estaba demasiado repleto de entusiasmo, hablé de ello a mis amigos, les expliqué mis croquis del avión y ahora os voy a hablar de Río. Os voy a hablar de Río por diletantismo, por gusto a la invención, por epicureismo de la idea"*.

Morshed interesado en las consecuencias que tiene la "nueva visión" sobre la ciudad futura, no solo usa como uno de los ejes de su discurso el corolario brasileño, sino que completa su argumento al citar y comparar *Aircraft*, el otro libro, antes mencionado, revelador de las nuevas orientaciones y preocupaciones de Le Corbusier. En una de las citas que selecciona Morshed, Le Corbusier describe sus reacciones en el vuelo: *"The airplane in the sky, carries our hearts above mediocre things. The airplane has given us the birds eye view. When the eye sees clearly, the mind makes a clear decision"*. Esta asociación entre la claridad de la mirada y la mente que puede decidir con claridad, nos acercan nuevamente a Le Corbusier como un observador implacable y nos aleja, de las especulaciones de Morshed, ocupado en el urbanismo de la ciudad futura.

La celebrada habilidad literaria de Le Corbusier nos lleva a las últimas páginas del corolario brasileño, a esa frase que cita von Moos y conmueve a Morshed: *"Cuando llegué a Río, hace dos meses y medio, pensé: ¡Urbanizar aquí es lo mismo que llenar el tonel de las Danaides!"* . Todo es absorbido por este paisaje violento y sublime. Si Río dificulta cualquier acción humana por la omnipotencia y omnipresencia del paisaje, Buenos Aires en apariencia,

desalienta cualquier intervención: *"Y en Buenos Aires frente a la aridez total, la ausencia de todo, esa nada que hacía un agujero de un espacio inmenso que sólo podría tropezar, según parecía, en la Cordillera de los Andes, esto, pensaba yo, está hecho para suscitar el trabajo del hombre, para sublimizar sus concepciones, para exaltar su valor, para provocar actos creadores, (...) . Sobre esta nada, ¡intentar levantar la ciudad del siglo veinte! ¡Y tanto peor para Río!"* .

de la estructura y la forma al paisaje

En Río, como en Buenos Aires, la aguda mirada de Le Corbusier interpreta las relaciones entre naturaleza y cultura:

"Pero, en el mar, frente a Río, he vuelto a tomar mi cuaderno de dibujo; he dibujado los montes, la futura autopista y el gran cinturón arquitectural que la soporta; y vuestros picos, vuestro Pão de Açucar, vuestro Corcovado, vuestro Gavêa y vuestro Gigante Tendido, quedaban exaltados por esta impecable horizontal. Los barcos que pasaban, magníficos inmuebles móviles de los tiempos modernos, encontraban allí suspendidos en el espacio encima de la ciudad, una respuesta, un eco, una réplica. Todo el lugar entero se ponía a hablar de arquitectura. Este discurso era un poema de geometría humana y de inmensa fantasía natural. El ojo veía algo, dos cosas: la naturaleza y el producto del trabajo del hombre. La ciudad se anunciaba por una línea, la cual ella sola, es capaz de cantar con el capricho vehemente de los montes: la horizontal".

Los dos últimos párrafos con los que concluye su corolario brasileño, y en cierto sentido Precisiones, testimonian su encuentro con la naturaleza:

"La arquitectura obra por construcción espiritual. Es la movilidad propia al espíritu que conduce a los lejanos horizontes de las grandes soluciones. Cuando las soluciones son grandes y la naturaleza viene a unirse alegremente a ellas, es que entonces se está próximo a la unidad. Y yo creo que la unidad es esa etapa a donde lleva el trabajo incesante y penetrante del espíritu".

En Buenos Aires, a la horizontal insigne del encuentro entre pampa y océano, Le Corbusier opone *"la vertical de un bloque inmenso alzado por el hombre, en el agua del río y de pie en el cielo de la Argentina"*. En Río la ciudad se anuncia por una línea, y la horizontal contrasta *"con el capricho vehemente de los montes"*. Le Corbusier enmarca una y otra vez el paisaje prefigurando nuevas formas de proyectar en la naturaleza y con la naturaleza. Se desplaza desde la forma al paisaje. La tendencia del racionalismo a igualar visión con conocimiento y razón, es un rasgo característico de la modernidad. Arquitectónicamente la idea del paisaje es la expresión más significativa de reunir imagen visual y mundo material y es en gran medida resultado de ese proceso. Se

ha considerado al paisaje como un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica. Esta posición y lugar estratégico puede ser un sitio elevado, una colina o una torre desde la cual se puede disfrutar el panorama, y también esta posición puede estar proporcionada y mejorada por un instrumento moderno como los prismáticos y una máquina como el avión.

Le Corbusier vislumbra Buenos Aires desde el puente y la cubierta de un trasatlántico y desde la carlinga de un hidroavión, a su regreso de Montevideo, Buenos Aires queda enmarcada desde el río. A Río también llega por mar, a la bahía de Guanabara, pero su mayor deslumbramiento se produce desde el aire. Montevideo, San Pablo y Río tienen sus mejores dibujos desde el avión. En cualquiera de estos casos, la ubicación sirve para separar físicamente al espectador del espacio geográfico contemplado. Y, como denota el término posición estratégica, el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares. La posición estratégica privilegia al espectador del paisaje a la hora de seleccionar, componer y poner un marco a lo que ve. El espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje. En el caso de Buenos Aires: "...frente a la aridez total, (y) la ausencia de todo", Le Corbusier, sobre la nada, transforma con arquitectura el espacio material de la ciudad en paisaje frente al río inmóvil.

En Río de Janeiro, todo es presencia, pero sin embargo, Le Corbusier también actúa, propone formas, a las que enmarca desde una posición privilegiada y, que de ahora en más, lo son imaginativamente para cualquier espectador de sus dibujos. En estas acciones en la naturaleza y con la naturaleza, Le Corbusier reconoce cualidades tanto a la exuberancia tropical de la naturaleza carioca como a la aparentemente anodina pero sugestiva naturaleza rioplatense.

Por las cuatro rutas (1941) reitera en apartados como *La vía aérea* y *El avión* acusa algunas de las observaciones y reflexiones de *Aircraft*. En un pasaje insiste con la importancia del avión, *"Me gusta el avión. Le debemos revelaciones de todo tipo"* y su relación con la visión aérea y el urbanismo: *"La aviación forma parte del cuarto sector del urbanismo que, todavía, no puede contar totalmente con ella para sus proyectos"*. A partir del orden geométrico y de su visión jerárquica de las nuevas sociedades cosmopolitas relaciona la localización del aeropuerto con los planes para Buenos Aires y Río: *"Hasta ahora he tenido dos estimulantes visiones de la posible grandeza de la vía aérea. Una en 1929, al imaginar el lugar ideal para el aeropuerto de Buenos Aires y, la segunda, en 1936, al pasar seis semanas en un despacho de Río de Janeiro que dominaba el nuevo aeropuerto..."*.

En otro párrafo, Le Corbusier recuerda su exposición frente al público porteño invocando la geografía y el mundo: *"Dibujé el Atlántico y los barcos procedentes de Europa, la Cordillera de los Andes -barrera sobre el Pacífico-, las mesetas, la pampa y el lugar en que la tierra es cortada por el agua: la barranca"*. Los dibujos de ambos aeropuertos acompañan y explican el texto

desde el irresistible valor icónico de la imagen. El nuevo croquis actualiza desde la novedad de la visión aérea el original dibujo de Buenos Aires desde el río. La ubicación central del aeropuerto afirma la posición dominante de la ciudad de los negocios -*la cité des affaires*- como puesto de mando y portal marítimo y aéreo de la ciudad. La ciudad como puerto y puerta fue una poderosa metáfora que Le Corbusier no abandona cuando años después junto a Kurchan y Ferrari Hardoy propone el Plan Director de Buenos Aires.

En una carta dirigida a su amigo Elie Faure, un historiador del arte, Le Corbusier vuelve a señalar estos contrastes entre su forma de actuar en Buenos Aires y Río:

"Votre réaction sur mes gratte-ciel de Buenos Aires 'pure création de l'esprit' est motivée par une mauvaise rédaction de ma part. Voici: A Buenos Ayres j'arrive: on ne voit rien. Entendons nou: le voyageur de Rio, voit la nature, exuberante: hautes montagnes, golfes, navires: le champ visuel rempli à 100%. A Buenos Ayres: zero, ou plus exactement une ligne (un plan horizontal vu par la tranche. C'est à ce titre que le spectacle n'est pas apprêté et non pas la nature. Mauvaise rédaction. Et, pure création de l'esprit, le gratte-ciel vont permettre de découvrir les spectacles naturels sublimes qui se déploient sur le plan horizontal. Il s'agit en fair, d'aménager pou nous des évènements naturels mal saisissables sans cela".

Con esta actitud mediadora y propositiva entre naturaleza y cultura, Le Corbusier se anticipa a los cambios que se producen décadas más tarde en relación a las tecnologías de la visión, la identidad social del lugar y la representación del paisaje. Este aspecto, casi disciplinario, es sugerido por Le Corbusier en el último párrafo de *Precisiones* cuando señala: *"En América del Sur, sois un país viejo y joven; sois unos pueblos jóvenes y vuestras razas son viejas. Vuestro destino es de obrar ahora. Obraréis bajo el signo despóticamente oscuro del hard-labour? No, así lo deseo; obraréis como latinos que saben ordenar, estatuir, apreciar, mesurar, juzgar y sonreír"*.

la trama de la idea

En el Prólogo americano de *Precisiones*, Le Corbusier utiliza esta expresión: *"Al salir de este ciclo en el cual había recorrido los caminos de la arquitectura, la proposición me sonrió de fijar para un lector desconocido, la trama de la idea. Mis dibujos se pusieron de lado. Es alrededor de estos dibujos que se reproducen aquí, que voy a reconstituir mi canción de Buenos Aires"*. En la quinta conferencia porteña, que se titula *"El plano de la casa moderna"*, Le Corbusier presenta los principios y protocolos fundacionales del proyecto moderno: *"plan libre, fachada libre, estructura independiente, ventanas horizontales o entramado de vidrio, pilotis, terraza jardín y el interior provisto de estanterías y libre de amontonamiento de muebles"*. Inmediatamente, enuncia

y explica uno por uno, frente a un auditorio ajeno y sorprendido, los diferentes y sucesivos procedimientos del proyecto moderno: “*Distribución, dimensionamiento, circulación, composición y proporción*”. Finalmente, muestra un catálogo proyectual sospechosamente olvidado en su obrar posterior. Ateuil, Garches, Túnez y Poissy nos conducen como ejercicios compositivos desde un interior hacia el exterior, donde cada espacio se acomoda y empuja hasta la búsqueda de un equilibrio entre las distintas fuerzas en pugna: La interioridad de los espacios y la exterioridad de la calle y el territorio. Le Corbusier nos presenta a Poissy como el final de una serie tipológica en la que parece haber alcanzado un justo medio entre las solicitaciones del programa de necesidades y las demandas del territorio.

La universalidad del tipo, le permite ubicarse indistintamente frente a cualquier paisaje, “en Biarritz también resultaría magnífico” o en algún “rincón de la hermosa campiña argentina”. Sin embargo, los hechos posteriores nos revelan que las invariantes tipológicas que le permiten elaborar un repertorio de estrategias proyectuales, *seon objects d’plaisir* olvidados en alguna *chambre de petit hôtel* porteño. Un juego que él se prepara para abandonar. En aquella conferencia porteña, mientras sus anfitriones dirigen sorprendidos su mirada a un catálogo purista y abstracto, Le Corbusier descubre *l’esprit nouveau* del espacio y el paisaje americano.

Las últimas dos conferencias se vuelven a realizar en Amigos del Arte, el viernes 17 y el sábado 18 de octubre. En la novena conferencia Le Corbusier presenta "*El plan Voisin de París*" y propone como subtítulo "*Buenos Aires puede convertirse en una de las ciudades más dignas del mundo*". Es una de las conferencias más significativas, en ella se introduce de lleno en los 'problemas' de la ciudad. Su exposición será conocida por su apología de la muerte de la *rue-corridor*, (calle-pasillo en la traducción española). La primera parte de la conferencia esta dedicada a explicar a través del "caso París" su posición respecto al urbanismo moderno. Su exposición se torna distante, ajena y tropieza con el peso que adquiere en su discurso la carga histórica de París frente a un auditorio amante de la belleza de la ciudad francesa. En *Precisiones*, la lectura de la primera parte de la conferencia se hace igualmente dificultosa y agobiante, sólo la habilidad literaria y los didácticos croquis de Le Corbusier permiten vislumbrar y comprender que su posición respecto al automóvil, la calle-corredor y la manzana, la ciudad y su patrimonio histórico, la naturaleza y el paisaje cultural refieren, en las primeras décadas del siglo veinte, a debates abiertos o inconclusos y en permanente transformación: "*Todas las grandes ciudades del mundo están pasando el momento de la gran crisis. La hora pasa. Dejar pasar la hora, ¡puede ser trágico para París!*".

La segunda parte de la conferencia la dedica a Buenos Aires. Toda su voluntad y empeño está orientado a generar confianza y optimismo en un auditorio representado por la joven y pujante élite argentina. Es comprensible que Le Corbusier busca seducir a sus anfitriones presentado a Buenos Aires como

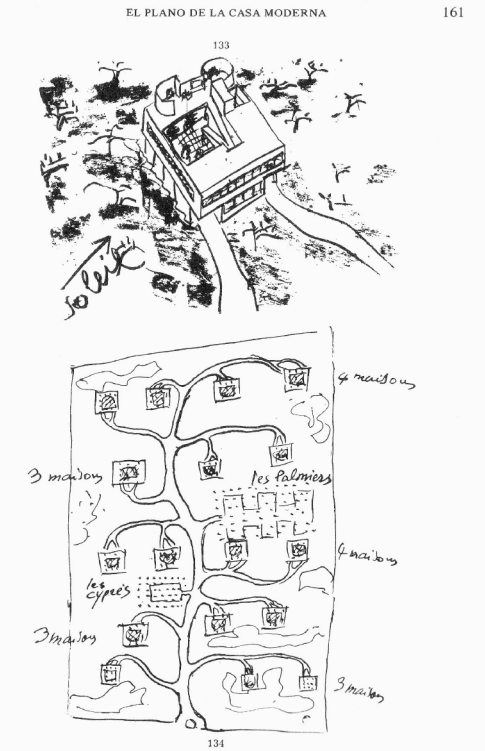
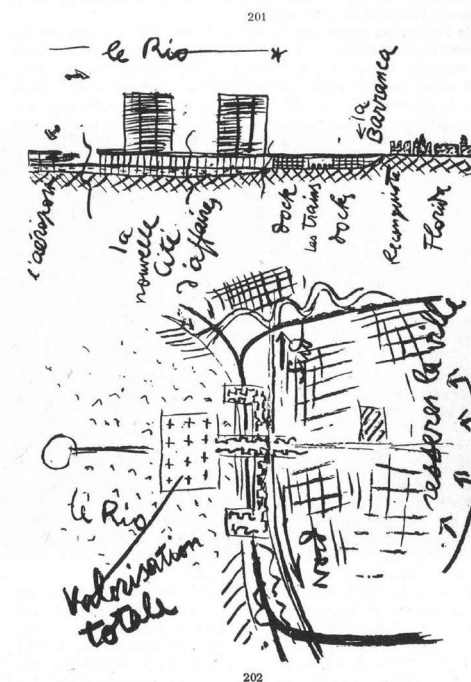
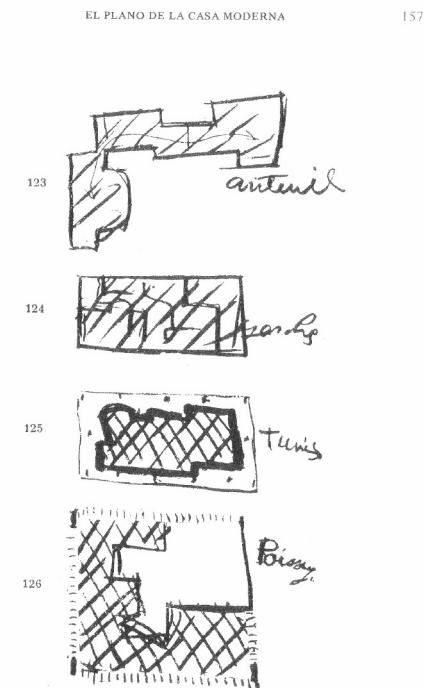


Figura 20.
El plano de la casa moderna. *Precisiones*,
p. 157.

Figura 21.
El plano de la casa moderna. *Precisiones*,
p. 161.

Figura 22.
Dibujo del Plan para Buenos Aires. Novena
conferencia 18/10/1929. El Plan Voisin de
París. Precisiones, Fig. 202, p. 231.

Figura 23.
Arquitectura en todo, urbanismo en todo.
Precisiones, Fig. 63, p. 99.

'la suma de todos los males' para presentar, después, soluciones posibles y realistas que reparen la armonía perdida. La ciudad puede recuperarse de los vicios y herencias del pasado para instalarse en el futuro. La estrategia general es presentar a París como caso de estudio y ver en el Plan Voisin una prefiguración de las soluciones por venir:

"Señoras y señores, esto por lo que se refiere a París. Ahora veremos para Buenos Aires. (...) Voy a decirles a ustedes todo lo que yo pienso con fuerza y convicción. ¿Buenos Aires? Es uno de los más bellos temas de mi vida. Buenos Aires es la ciudad más inhumana que he conocido; verdaderamente el corazón se martiniza. He recorrido, como un alucinado, durante semanas, sus calles 'sin esperanza'. Me he sentido oprimido, deprimido, furioso, desesperado. Sin embargo, ¿Dónde se siente como aquí, semejante potencial energético, una tal potencialidad, la presión incansable y fuerte de un destino inevitable? Un gran destino. Se me ha dicho con frecuencia que yo había nacido bajo una buena estrella; mi vida ha sido extremadamente agitada, peligrosa, pero jamás he zozobrado. En el mismo instante de llegar al borde del abismo abierto, he visto siempre la solución".

Le Corbusier comienza la seducción del auditorio recordando su visión nocturna de la ciudad desde la pasarela del mando de buque:

"De pronto, más allá de las primeras balizas iluminadas, he visto Buenos Aires. El mar uniforme y plano, sin límites a izquierda ni derecha, cielo argentino tan lleno de estrellas y Buenos Aires esa feroz línea de luz comenzando a la derecha hasta el infinito y huyendo a la izquierda hacia el infinito, a ras del agua. Nada más, salvo, en el centro de la línea de luz, la crepitación de un fuego eléctrico que expresa el corazón de la ciudad. Es todo, Buenos Aires no es pintoresca ni variada. Simple reencuentro de la Pampa y el Océano, una línea iluminando la noche de un extremo a otro".

Aquella noche, Le Corbusier comienza su metamorfosis a las puertas de Buenos Aires, rememorando para su auditorio el estuario rioplatense que lo confunde y perturba profundamente, llamándolo mar y océano, sin embargo, la evocación poética no deja de ocultar su extrañamiento geográfico. La mirada 'ilustrada' de Le Corbusier, fue implacable con la ciudad: *"Esta visión se me ha quedado grabada, intensamente y magistral. He pensado: no existe nada en Buenos Aires. Pero, ¡qué línea tan fuerte y majestuosa!"*.

Comienza la seducción plasmando en dibujos sus primeras intuiciones. Valorizando y humanizando la infinitud pampeana otorga un nuevo sentido al sitio, al mismo tiempo que revela sentidos preexistentes en el lugar. Con sus dibujos construye un nuevo paisaje rioplatense, nos incita a transmutar naturaleza en cultura:

"Imaginen ustedes: nosotros del viejo mundo, hemos atravesado el océano, y llegamos con nuestros barcos a la vista de la ciudad de los tiempos modernos, donde la naturaleza no ha llevado nada. Es el vacío. Pero no,

la naturaleza ha aportado este encuentro de la Pampa y el océano, en una línea infinita y llana. El hombre está aquí para actuar, para manifestarse. Entonces, Buenos Aires pura creación humana, pura creación del espíritu, block inmenso elevado por el hombre en el agua del río y de pie en el cielo de la Argentina. Hay en esta esperanza algo embriagador, ennoblecedor, ¡qué invitación al viaje!".

Le Corbusier, embriagado de América, recrea ante sus perplejos anfitriones porteños su pequeña utopía europea. En una hoja de papel azul y negro, Le Corbusier presenta con trazos de pastel color amarillo sus cuatro rascacielos de doscientos metros de altura:²¹

"La primera vez que llegué de Europa fue en vapor, y estuve intensamente emocionado por la línea infinita de las luces y el pequeño centelleo en su centro, que señalaba al centro de la ciudad. Hoy, en esta nueva hipótesis, me veo frente a una creación humana de la época contemporánea. Vale la pena dibujar una cosa tan pura. He preparado esta gran hoja de papel azul, oscura en su parte superior, ligeramente más clara debajo. Me supongo en la proa del vapor con todos los pasajeros, también con todos esos emigrantes tocando la tierra prometida. Con un trazo de pastel de color amarillo trazo la línea infinita de las luces que ya he visto. Con este mismo pastel amarillo, dibujo los cinco rascacielos de doscientos metros de altura, alineados en un frente impresionante, rebosando luz. Una vibración amarilla a su alrededor. Cada uno de ellos contiene treinta mil empleados. Un segundo alineamiento de rascacielos está detrás y posiblemente un tercero. En el agua del río, dibujo las boyas luminosas y en el cielo argentino, la Cruz del sur, precediendo los millones de estrellas".

Su iniciación y transformación queda reflejada en aquella conferencia. El activismo urbano del Plan Voisin fue mutando progresivamente. La plataforma aluvional y abstracta que eleva sobre la pampa líquida al rascacielos cartesiano, cede a la potencia del paisaje y el espacio americano hasta desplegarse libremente como parte del territorio en Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro. Casi una década después sus ideas preliminares desarrolladas en París junto a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy quedan incorporadas al Plan Director para Buenos Aires.

En una tardía publicación, la versión castellana de *L'Architecture d'aujourd'hui*, preparada para la difusión del Plan, Le Corbusier evoca aquellas imágenes nocturnas de Buenos Aires que motivan su difundido dibujo de Buenos Aires desde el Río de la Plata.

21. En la ilustración de la tapa de Precisiones y en el texto corrige su propuesta incorporando una quinta torre dibujando un cielo estrellado bajo la precisa admonición de la constelación austral de la Cruz del Sur.

el lugar de todas las proporciones

En Río invoca nuevamente a los artificios de la geometría humana: “La ciudad se anunciaba por una línea, la cual ella sola, es capaz de cantar con el capricho vehemente de los montes: la horizontal”. Desde su llegada al Río de la Plata Le Corbusier comienza una serie de desplazamientos y transformaciones conceptuales de su programa europeo. Su rápida adaptación al medio, su sensibilidad con el espacio y el paisaje americano, su ilusión proyectual encarnada en el Nuevo Mundo lo llevan a desplegar sus artificios. *Precisiones* es un gran dispositivo de persuasión, un eficaz montaje de ideas cristalizadas desarrolladas en el Viejo Mundo yuxtapuestas y engarzadas en intuiciones, nuevas visiones y representaciones gestadas en la novedad de la experiencia del espacio y el paisaje americano. En la vigilia de su estancia americana, Le Corbusier prepara su tránsito de la forma al paisaje.

Le Corbusier, no nos ha dejado nada, y se ha llevado todo. En un significativo pasaje de *Precisiones* nos ha murmurado algo conocido: el lugar de las proporciones. Como un ilusionista nos ha cambiado la grandiosidad americana por la sensualidad de sus paisajes bretones:

“Me encuentro en Bretaña; esta línea pura es el límite del océano sobre el cielo; un vasto plano horizontal se extiende hacia mí. Considero como una voluptuosidad este descanso magistral. Vean unas cuantas rocas a la derecha. La sinuosidad de las playas de arena me encanta como una dulce modulación sobre el plano horizontal. Yo iba andando. De pronto, me detengo. Entre el horizonte y mis ojos, se ha producido un hecho sensacional: una roca vertical, una piedra de granito está ahí, enhiesta como un menhir; su vertical, forma con el horizonte del mar un ángulo recto. Cristalización, fijación del lugar. Esto es un lugar donde el hombre se detiene, porque hay sinfonía total, magnificencia de afinidades, nobleza. Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro. He aquí una potencia de síntesis”.

Más adelante reflexiona: “¿Por qué estoy tan conmovido?”, no se pregunta ¿por qué el espacio americano lo perturba como pocos lugares consagrados que él ha visitado? Él dice que ha descubierto el lugar de las proporciones: Todo está ahí, clave de los poemas de la arquitectura. En su peregrinaje americano Le Corbusier intenta repetir sus simulacros europeos. En París, para poder hacer un alumbramiento de lo moderno prepara un simulacro, un sucedáneo de la devastación que años después recrudece en Europa. El Plan Voisin es una puesta en escena, un montaje de la utopía elaborada pacientemente en París. En el Río de la Plata, a las puertas de Buenos Aires y bajo la Cruz del Sur, esta invocación resulta equívoca y artificiosa. América es una utopía que Europa desconoce. Le Corbusier, viajero ilustrado, como un nuevo conquistador cree poder trasladar sus taxonomías iluministas: “He intentado la conquista de América por una razón implacable y por una

gran ternura que he sentido por las cosas y por las gentes; he comprendido en la tierra de estos hermanos separados por el silencio de un océano, los escrúpulos, las dudas, las vacilaciones y las razones que motivan el estado actual de sus manifestaciones y tengo confianza en el futuro. Bajo semejante luz, la arquitectura nacerá”.

testimonio austral. la casa Curutchet (1949-1955)

“Si esto es un autorretrato entonces su modelo son los cuadros de Boccioni donde la calle entra dentro de la casa, el paisaje adentro de la cara, lo exterior invade lo interior...”.

Carlo Ginzburg²²

Le Corbusier en el trasiego de su viaje sudamericano abre las puertas de su transformación, América lo ha cambiado. En su efímera estancia rioplatense Le Corbusier percibe el original conflicto que se manifiesta en los primeros gestos conscientes de elevarse sobre la ciudad extendida, entre la pampa y el río. Las conferencias porteñas, ilustradas con visiones y revelaciones del paisaje rioplatense, —reproducidas en su libro *Precisiones*— quedan como testimonio de sus reflexiones sobre la ciudad y el territorio. En ellas plantea formalmente la tensión entre una ciudad que se macizó y ahuecó su interior con patios, claustros, calles y plazas y otra ciudad sobrepuesta a la anterior, que se eleva sobre la primera, ingrávida y atectónica, invocando al horizonte y vaciando bajo sus pies el interior de las manzanas. Georg Simmel, describe con especial sensibilidad este conflicto: “La arquitectura es el único arte en que se apacigua y aquieta la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza, en la arquitectura llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo... La arquitectura, si bien utiliza y reparte el peso y la resistencia de la materia con arreglo a un plan ideal, permite empero que dentro de este, la materia actúe según su naturaleza inmediata y realice aquel plan con sus únicas y propias fuerzas”.²³

Cuando veinte años después Le Corbusier plasma aquella intuición en el tejido de la ciudad de La Plata, distingue entre aquella naturaleza grávida y pesada, de la arquitectura rioplatense y su lucha con la materia inerte y resistente de las “las oscuras fuerzas de la pampa” que se manifiestan en la ciudad real. Engarzada como utopía consumada, Le Corbusier, nos impone tardíamente en la casa Curutchet su voluntad de dejarnos una huella, una botella que desde el pasado y lanzada al futuro, expresa *L’Esprit Nouveau* del espacio americano. La arquitectura rioplatense tiene normas de sociabilidad, pautas culturales que están dadas en clave de arquitectura, Le Corbusier las conocía y las puso en juego. La arquitectura se instala en ese contexto, dentro de ese fenómeno

22. Ginzburg, Carlo, “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, *Entrepasados*, 8, 1995.

23. Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986. Cfr. El conflicto de la cultura moderna, en: Reis: *Revista española de investigaciones sociológicas*, Nº 89, 2000 (Ejemplar dedicado a: Georg Simmel en el centenario de “Filosofía del dinero”), pp. 315-332.

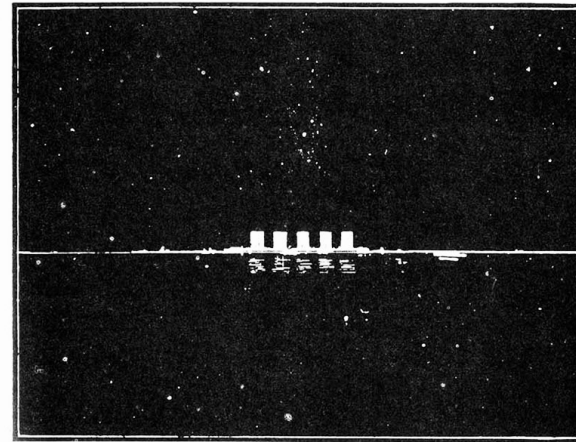
finalmente, el hombre de Buenos Aires habrá reconquistado el derecho de ver el cielo y de ver el mar...

He vuelto una segunda vez a Buenos Aires, de día, en hidroavión, viniendo de Montevideo. A las 16,30 horas, mis amigos de Montevideo, reunidos al extremo del puerto agitaban sus sombreros; a las 18,15 horas, me encontraba en mi habitación del hotel, en Buenos Aires, telefonando a Garaño para cenar con él; una hora y tres cuartos para pasar de una capital a otra, amarar, hacer el transbordo en canoa, pasar la aduana y tramitación de pasaportes, tomar un taxi, el ascensor del hotel y telefonar, ¡hacer todo lo que hasta ahora hacía el barco en más de diez horas! A la vista de la Argentina, a quinientos metros de altura, apareció la ciudad: orillas suyas llenas de barracones, corazón de la ciudad alejado del ribazo, erizado, hirundo, tumultuoso, con ese desorden propio de América, signo de una prodigiosa vitalidad, pero también de improvisación, de incoherencia. A ese penoso espectáculo de pesadilla intensa, opongo ese nuevo estado de conciencia, esos prismas de cristal, brillantes, geométricos, con luz intensa; frío razonamiento (millones ganados) y lirismo (amor al orden y a la belleza, a la organización y a la armonía). Pura creación humana.

La costa, llana e impasible de la Argentina llevaría el signo del espíritu creador. Aquí estaría un puesto de mando. Aquí, en verdad, todo es preexistente para alzar un monumento al espíritu contemporáneo; una gran ciudad del mundo.

Qué bien estaría precisar todo esto, fijar los detalles, explicar las innumerables razones concomitantes. Pasaríamos horas en ello, pero no es posible. Sin embargo, tengo la obligación de aclarar el punto trágico de Buenos Aires, el que ha fijado en 14 kilómetros de ancho y 20 kilómetros de profundidad, la *calle sin esperanza*. Es una lección de cosas, es una lectura de hechos que se eslabonan.

Todo Buenos Aires está trazado sobre el **cuadrado español**, sobre el parcelamiento de colonización. Época de la carreta de bueyes y del "gaúcho". El "cuadrado español" es esta medida de 120 metros, determinando los cuatro lados de un bloque de casas. Medida antigua del tiempo de los desplazamientos lentos (buey o caballo). La calle tiene diez metros de ancho, sin aceras; es una pista de tierra. Las casas que la bordean tienen sólo planta baja, a veces, un piso. Las



parcelas tienen de 8 a 10 metros de fachada y su profundidad es igual a la mitad del “cuadrado”, o sea, 50 metros. Las casas forman en la calle una muralla muda; en el interior del bloque se abren a unos jardines agradables. Se vive bien allí, *tranquilamente*, en la *soledad* y la luz (205).

De esta forma, desde los tiempos de Colón, toda América está colonizada así. Desde el avión, se ve perfectamente, en los contornos de los ríos o en plenas praderas. Esto es lícito, ya que el hombre piensa en "geométrico". He podido ver en un pueblo de la Pampa, en San Antonio de Arco, el "cuadrado español", coquetón, amable noble —la tranquilidad en la calle y el sol en los jardines y unos balaustres recordados en el cielo; se hubiera dicho unos Palladio.

Pero, ¿Buenos Aires?

Hacia el año 1880, la ciudad se recuperaba. Hacia 1900, ha crecido de manera formidable.

Primariamente, en extensión. El cuadrado de 120 metros de lado, era, en su origen, "*governable*". Era orden y organización (espíritu romano); al final de la calle, visiblemente, se extendía el campo. De repente, una crecida irresistible, fiebre de crecimiento; el geometra municipal se apresura a cuadracular todavía más su terreno: 120 x 120 metros, ¡casi al infinito! ¡Y sigue así hoy! La vista del plano de Buenos Aires produce un choque, uno queda agobiado. He visto este plano en el barco, a lo largo de las Canarias (204) y he exclamado: "¡Oh! pero ¿es posible? ¡Vaya aventura!". Ustedes numeran sus casas con una cifra que expresa su distancia contada desde el este, para las calles perpendiculares al mar; ustedes tienen casas que llevan el número 25.000 lo que equivale a una calle de 25 kilómetros de largo en línea recta. Pero vuestras calles están recordadas cada 120 metros. ¡Es para volverse loco! Midan, entonces, el camino hacia atrás recorrido por la ciudad en su estado de agregación: de *orgánica* que era cuando estaba formada por 10 cuadrados en un sentido y de 10 ó 15 en el otro, cuando contenía 100 ó 150 "cuadrados", se ha convertido en *anorgánica*, con sus 10.000 ó 20.000 "cuadrados". De una cosa que estaba regida por un espíritu de orden y de organización, se ha convertido en algo completamente amorfo, un sistema de agregación primario. Ya no es un organismo, *es únicamente un protoplasma*.

¿Cómo esperar inserir en este protoplasma el régimen cardíaco (aortas, arterias o arteriolas) indispensable a la circulación y a la organización de una ciudad moderna? ¿Cómo responder a la rapidez del automóvil si se le impone el ritmo de un buey o de un caballo,

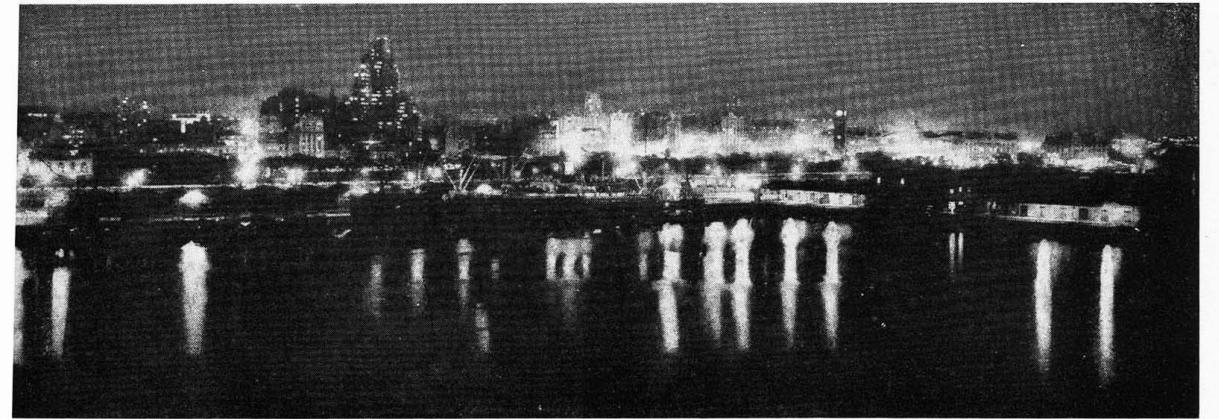
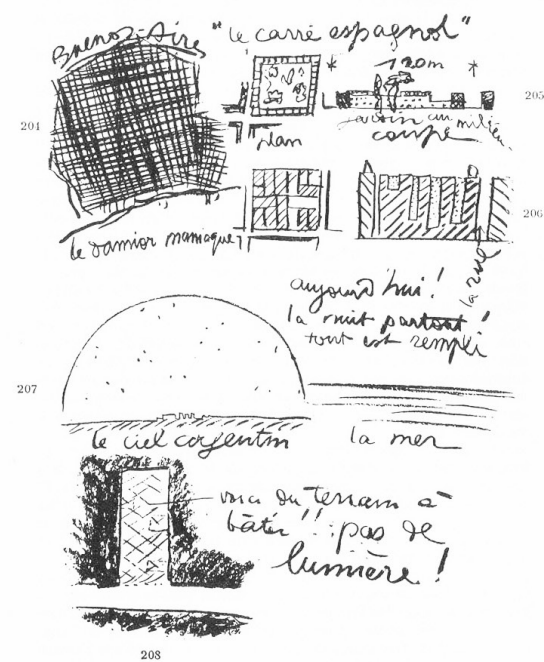


Fig. 69: Así se muestra Buenos Aires a la llegada del viajero de ultramar.

"SITE" DE NEGOCIOS (oficinas)

En 1929 sentimos la profunda equivocación que había conducido a la ciudad de Buenos Aires, durante los dos años de crecimiento tan rápido, a una verdadera paradoja: este lugar de intercambio daba la espalda al mar; el acceso al Río de la Plata quedaba obstruido. Pasando las vías férreas, los docks, se dejaba el Río, y después ya no se lo ve más. La Argentina, Buenos Aires, ha olvidado este gran camino de agua que le trae las riquezas del mundo.

La "Cité" de los negocios se establecía más mal que bien en las zonas de comercio al detalle. Accesos al puerto difíciles, dispersión de las oficinas, desorganización.

El examen de la topografía ofrece la solución: la llanura argentina (la pampa) termina en el Río de la Plata en "barranca". La "barranca" es un frontón de 10 a 15 m. sobre el nivel del río, el puerto ha sido instalado sobre terrenos artificiales al pie de ella.

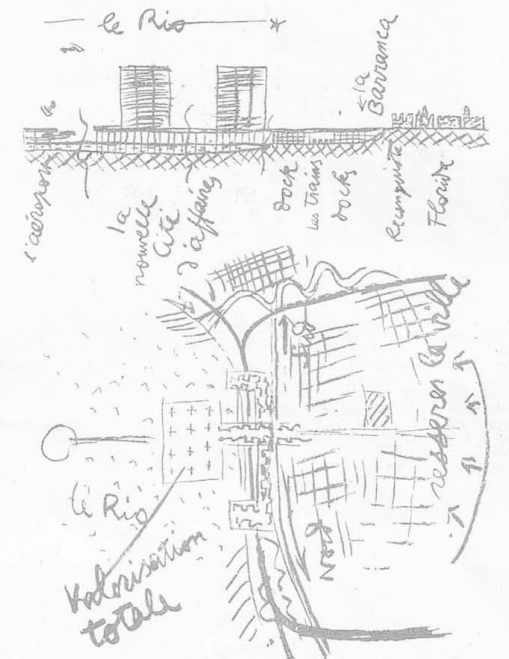


Fig. 70: *Proposición de 1929 (Precisions, edición Cres y Cia., París). "Es necesario decirlo: el extranjero que desembarca en Buenos Aires ve más claro que el habitante nacido allí. A su llegada es herido súbitamente por la enfermedad de la ciudad. Y puede discernir la enfermería".*

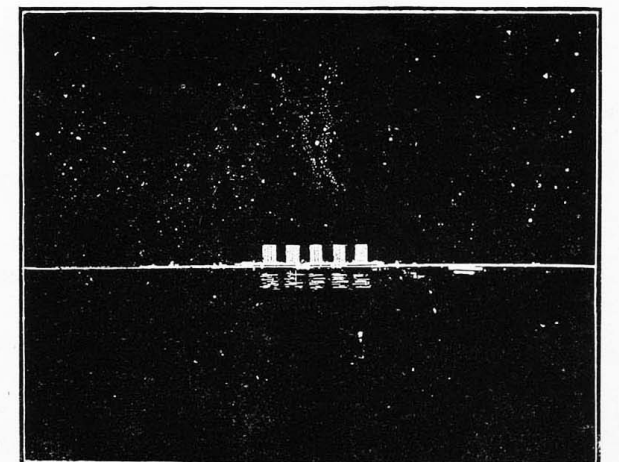


Fig. 71: ...Es el vacío. Pero no, la naturaleza ha dado este encuentro de la pampa y el Océano. Es una línea infinita y llana. El hombre está aquí para actuar, para manifestarse. Entonces: Buenos Aires, pura creación humana, pura creación del espíritu, block inmenso, elevado por el hombre, en el agua del río y de pie frente al cielo de Argentina. Hay en esta esperanza algo embriagador que llena de nobleza. ¡Qué iniciación! (Precisions, 1929).

24. Le Corbusier, *ob. cit.*, p. 237.

25. *Ídem*, p. 194.

urbanístico y social, elevándose sobre la resistencia de la ciudad real. Le Corbusier no nos impone su profecía pero denuncia a la utopía platense como un proyecto inconcluso, inacabado. El sutil trazado de Pedro Benoit para la capital bonaerense alude en su regularidad y proporcionalidad numérica a las incumplidas promesas de solidaridad, igualdad y fraternidad. La ciudad de La Plata, utopía moderna, solidaria, entendida en su doble acepción de comunidad de hombres y realidad construida, subyuga a Le Corbusier como posibilidad de afirmación del espacio público en la ciudad austral: "...*todo lo que yo estoy soñando sobre urbanismo desde hace tanto tiempo, se encontraba allí realizado*".²⁴ En nuestras utopías lo que está interdicto por la ciudad real, es el acceso al corazón de las manzanas. La Plata, ciudad pampeana, a imagen y semejanza de Buenos Aires, se macizó, reconstruyendo una manzana que confina y restringe el espacio público: Calles, bulevares, plazas y parques lo amplifican ilusoriamente en torno a un perímetro vedado, la manzana.

Le Corbusier alcanza un umbral en el que todo proceso proyectual lleva inevitablemente a una transformación y distorsión de la interioridad en pura exterioridad. En *Precisiones*, refiriéndose a las calles-pasillos que hacen ciudades-pasillos se pregunta: "*¿Qué dirían ustedes de un arquitecto que les mostrase un plano de una casa llena de pasillos?*" Él mismo se responde y nos da la clave de su interpretación: "*¡Podríamos suprimir todos los pasillos! Para esto, basta con dar la vuelta al problema: se 'da la vuelta' a la solución...*".²⁵ Un lugar vacío es tanto un lugar de separación como lugar de unión, de encuentro, con lo que se abre aquí una diálogo poco explícito y muy complejo, que nos obliga a tamizar con cuidado la jerarquía de valores de lo privado a lo público, de lo lleno a lo vacío y que deja al descubierto las relaciones sociales en el espacio. Si el espacio es la posibilidad de la coexistencia, Le Corbusier enuncia, a través de los límites que le impone a su arquitectura, la dimensión social del lugar. Sus gestos urbanos, reconstruyendo la calle, —impensable veinte años antes— y dejando al descubierto la interioridad de la manzana, —dando vuelta al problema— serán manifestaciones de esa búsqueda de reciprocidad social. La ciudad platense, como utopía construida, representa para él la posibilidad de poner en evidencia el ascenso y la caída del hombre público.

La casa Curutchet participa de este conflicto y resulta paradigmática como "manifiesto" al horadar, perforar y vaciar la manzana denunciando con la planta libre a la utopía inacabada de la ciudad. La respuesta a las necesidades del Dr. Curutchet transforman a la vivienda en un ejercicio paradigmático de incorporación de nueva arquitectura al paisaje urbano existente al enunciar la convivencia y modulación entre espacios públicos, semipúblicos y privados. La articulación en el proyecto de las diferentes necesidades de privacidad que plantea el programa arquitectónico, —vivienda y consultorio—, lo transforma en un ejercicio que recurre a la experiencia del recorrido a través de la casa de patios. Le Corbusier recuerda el paisaje urbano porteño y sus observaciones de la porosidad del tejido de Buenos Aires que lo compara con París y New York y su paseo platense en compañía de su amigo González Garaño,

descubriendo el interior de las manzanas, "lo que las fachadas ocultan". Veinte años después Le Corbusier nos propone con una *promenade* arquitectónica ascendente recorrer aquel tejido interior de la manzana.

La aparición de la rampa como espacio inducido, —no es posible evadirse del plano inclinado— frente a la indeterminación del recorrido que puede darse entre los *pilotis*, obliga a un ascenso hacia el interior de la manzana platense. En ese ascenso, la percepción final de la casa parece ser un artefacto orientado por el sol y las visuales a la naturaleza artificial del parque de la ciudad. El artificio es conducirnos a través de un espacio inefable, un simulacro que oculta el origen convencional y profano de nuestras pasillos, galerías, patios y pasajes urbanos. El ilusionismo de Le Corbusier ha dispuesto un trayecto plagado de nuevos signos y convenciones que ocultan en nuevas elucubraciones el verdadero problema arquitectónico. El ascenso de la rampa no ha invadido la privacidad de la casa platense y ha resuelto la compleja diversidad de usos de una casa-consultorio. La alquimia propuesta conduce a la reformulación, en sus características "puras", de la interioridad y privacidad de la casa de patios, para transformarla como un *object trouvé*, en espacio público y pura exterioridad.

La manipulación que hace de su lenguaje para transformarlo en un muro biombo más de las calles de la ciudad rioplatense nos conducen a la misma operación anterior. La rítmica perturbadora en la disposición de los *pilotis* surge de hacer visible el cuadrado y el cubo que dan origen a todo el trazado regulador. El espesor del *brise soleil* se transforma en rostro y máscara después de disolver analíticamente el muro en elementos y materiales compositivos. Todos ellos, —las partes y el todo, elementos y muro—, vinculados en invisible armonía con las fachadas y los muros biombos de las casas vecinas. Construye la relación de la fachada con la terraza y el baldaquín manipulando el vacío y evocando soluciones semejantes en la memoria urbana rioplatense. La sucesión de escalas y rítmicas musicales alternadas van relacionando la escala de la calle con la escala del patio y tienen su origen en este procedimiento de vaciado o inversión formal del macizo urbano.

En la casa Curutchet, Le Corbusier introduce las particiones del fragmento urbano a través de un pasillo dejando pasar, por el ojo de la aguja, calles, pasajes, galerías y patios. Como un demiurgo, nos lleva a través de una *promenade* arquitectónica americana, que transforma a la casa-consultorio en imágenes evocadoras de la memoria de la ciudad. La nueva casa de patios se elevó sobre la ciudad reconociendo el singular enclave en el paisaje urbano existente. Desde otro horizonte el patio engarzado en los altos del fragmento urbano y transformado en terraza jardín y mirador captura en el infinito el bulevar, el parque, el "encuentro de la pampa y el océano".²⁶

26. *Ibidem*, p. 237.

eduardo maestripieri

