

TÍTULO: LA CULTURA COMO CICLO DISCURSO Y LA ARQUITECTURA COMO OBJETO DE DISCURSO CULTURAL

TRABUCCO, Juan

Presentación del estado de la cuestión en relación al tema seleccionado

- 1 Las condiciones de lo posible
- 2 Interfaces de visibilidad
- 3 Natural-artificial
- 4 La huella temporal del límite
- 5 Un paisaje insular

Presentación del estado de la cuestión en relación al tema seleccionado:

Dentro del escenario de producción arquitectónica existen casos que en cierto contexto se presentan diferentes en su concepción proyectual y en sus resultados arquitectónicos respecto de los procedimientos y resultados que marcan la tradición proyectual. Estas diferencias son notables y se pueden percibir en determinados espacios y tiempos en los que ciertas externalidades han incidido con intensidad. En la ciudad de Buenos Aires, el impacto en la concepción del paisaje marcado por el encuentro de la pampa, la ciudad y el río ha dado lugar a este tipo de transformaciones. El caso de Buenos Aires examinado como paisaje a escala nacional ha cobrado sentido en la medida en que las construcciones culturales de paisaje que desde las representaciones literarias han ido generándose entre mediados del siglo XIX (Echeverría-Sarmiento) y hasta mediados del siglo XX (Borges, Victoria Ocampo, Martínez Estrada, Marechal, Mallea, etc.) han pasado en sus construcciones por la representación del paisaje de Buenos Aires en el encuentro de la pampa y el río. La importancia del paisaje centrado en este escenario ha sido explicada por Alberto Varas con las siguientes palabras y citando a Borges... *Buenos Aires misma se extendía en las mismas pampas, ella misma significaba, también, la Argentina y, como veremos, desde la cultura porteña se amasó la interpretación de este paisaje como paisaje nacional, el totem argentino, en las elocuentes palabras de Borges. De la pobreza de figuración pampeana se extrajo así el único rasgo notable: la dimensión. Y la dimensión no podía llevar a otra cosa que a una interpretación en los marcos de lo sublime.*¹

El espacio comprendido en dicho límite pampa-ciudad-río ha adquirido distintas cualidades morfológicas, alternándose límites modificados como el de la barranca, las quebradas de antiguos causes de vertientes hoy entubadas y las dilataciones sucesivas de la costa generadas a causa de la intervención del hombre ganando tierras al río. La incidencia de estas *transformaciones-diferencias* del paisaje, que se inician con la primera fundación de Buenos Aires, se incrementó a partir de la llegada de la modernidad a Buenos Aires. Pero debe señalarse que el límite de la ciudad con el río no se presenta como un escenario homogéneo existiendo situaciones muy diferentes. De entre la enorme gamas de diferencias dadas por usos diferentes, intervenciones en tiempos distintos, tipos de concepciones arquitectónicas, etc; la cuestión que más afecta la definición de la casuística que se empleará está definida por la mayor o menor accesibilidad o demanda de accesibilidad del habitante. En la medida en que un lugar sea menos accesible o más segregado se reducirá su capacidad para definir paisajes urbanos unidos a la cultura de la

¹ VARAS, Alberto, Buenos Aires Natural+Artificial, *Exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*, Madrid y Buenos Aires: UBA, UP, & GSD Harvard, pag. 33 (2000)

ciudad. Un paisaje más compartido tiene más probabilidades de producir resonancias culturales que a su vez posean la capacidad de seguir construyéndolo. Como explica Graciela Silvestri, La Boca posee la capacidad de actuar paisajísticamente como sinécdoque del Riachuelo porque nace como puerto y por lo tanto se conecta con un borde natural aunque modificado, porque es un lugar público transitado más conectado con la ciudad que otros tramos del Riachuelo y porque se consolidó como expresión cultural de sus habitantes y se terminó transformando en un referente espacial-cultural de la ciudad (SILVESTRI, 2013:276). En el borde con el Río de La Plata, ¿Qué lugares estuvieron o están en condiciones de que este feedback entre paisaje material y paisaje simbólico-cultural se produzca? Y si esto llega a ocurrir, ¿Qué papel han jugado y juegan aún las propuestas arquitectónicas que construidas o no han sido pensadas para estos paisajes? Y finalmente ¿Qué inteligencia proyectual ha sido desplegada en el proyecto para seguir construyendo ese paisaje?. Estas son las preguntas que se intentarán responder en la Tesis.

El trabajo centrará su indagación sobre estas cuestiones con el objetivo de conectarlas con el proyecto para así poder detectar y comprender el empleo del conocimiento proyectual que ha sido necesario para que la arquitectura ingrese en este proceso cultural del paisaje. Para evitar una extensión no controlable del problema, se ha fijado espacialmente y temporalmente la investigación a un recorte que es protagónico para entender las transformaciones de paisaje en el borde, tomándose como territorio de exploración la extensión ribereña de Buenos Aires que se ha producido a partir Master Plan para reactivación urbana del antiguo Puerto Madero y sus transformaciones posteriores. Conjuntamente con la implementación del master plan para Puerto Madero, existen paisajes contiguos previos y posteriores que deberán ser examinados para profundizar la complejidad del paisaje existente en el lugar, y que pueden ser clasificados a partir de tres categorías. Una primera categoría conformada por los paisajes anteriores que fueron sucediéndose en la transformación del límite ciudad-río en este sector. Una segunda categoría conformada por las transformaciones que en dicho sector se producen a posteriori de Puerto Madero. Y una tercera categoría que está conformada por las producciones proyectuales construidas fuera del lugar o sin llegar a ser construidas, pero que resultan pertinentes para profundizar algunas cuestiones propias del paisaje que se despliega en el sector.



1_Área de Puerto Madero

El paisaje es un producto cultural que se construye simultáneamente a partir de dos formas de producción diferentes, pero interdependientes: las transformaciones territoriales que las actividades productivas generan y las representaciones de estos espacios modificados en formas culturales que otorgan a estos espacios cierta mirada estética y valores simbólicos. En su construcción se pone en juego un intercambio de convenciones de duración variable, pero tendientes a ser de larga duración y aproximaciones subjetivas que surgen de las condiciones particulares del que lo enuncia.

Desde finales del siglo XIX la ribera de Buenos Aires fue modificándose a partir de fuertes transformaciones territoriales asociadas con intervenciones infraestructurales como el puerto o las redes viales y el equipamiento. Por este motivo es esencialmente un paisaje construido a partir de sistemas productivos y organizativos que fueron modificando la relación del habitante con el borde ciudad-río-pampa. La relación del habitante con este paisaje cambiante y complejo ha dado lugar a representaciones simbólicas que se expandieron en el mundo de la cultura, incluyendo momentos intensos como el de la literatura y, en menor medida, el de la pintura. La decisión de priorizar el género literario como eje constructor del paisaje cultural-simbólico está en consonancia con otros estudios en los que se ha detectado la continuidad de la producción literaria respecto de la producción pictórica. Respecto de esta cuestión explica Alberto Varas, ... *El problema que arrastran las artes visuales en el Río de La Plata, con pocas excepciones, es el monopolio de la palabra escrita en relación a la experiencia visiva como material de un lugar o de un paisaje... El siglo XX también arrastra una cultura muda en figuraciones. Que por otro lado, la difusión visual de los centros de civilización -que cualquier reformador debía mirar- rebasa la posibilidad de interpretación local, refuerza el lugar de la literatura para la constitución de las convenciones paisajísticas que veremos desplegarse en este siglo y en muchos casos permanecer hasta hoy.... La palabra, entonces, está en la base de la interpretación estética de la geografía argentina. No lo está la pintura, en manos de unos pocos topógrafos o aficionados, y mucho menos la arquitectura, cuyos primeros pasos de interés particular recién habremos de hallarlos después de 1930. Aquí la cultura es eminentemente literaria*². Es objetivo del trabajo es verificar de qué modo ingresó en este proceso la arquitectura y cuál fue la inteligencia proyectual que se desencadenó en estas intervenciones.

Una vez definido el tema, el problema y los objetivos del trabajo se vuelve necesario establecer los ejes de problematicidad sobre los que se trabajará para profundizar la cuestión. En el trabajo se han fijado 5 ejes problemáticos que a continuación se presentan someramente explicados e ilustrados con un micro relato destinado a anticipar los recorridos que la tesis desarrollará. Cada eje problemático concluye señalando cuáles serán los aportes y avances que hoy fijan un estado del arte respecto de lo que se estará explorando en cada caso.

1- Las condiciones de lo posible:

El borde de la ciudad sobre el río ha sido estudiado y explicado por varios autores provenientes de distintas áreas del conocimiento que resultan pertinentes para reflexionar sobre este espacio cambiante. Desde antes de la construcción de Puerto Madero, durante su corta vida como puerto y luego, en sus etapas de obsolescencia y reactivaciones

² VARAS, Alberto, Buenos Aires Natural+Artificial, *Exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*, Madrid y Buenos Aires: UBA, UP, & GSD Harvard, pag. 31 (2000)

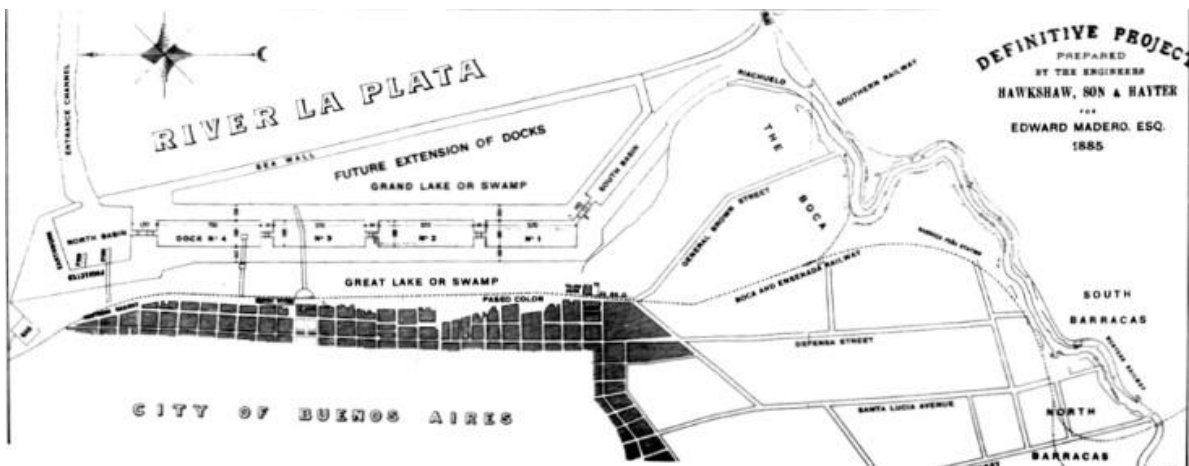
posteriores, se sucedieron una serie de transformaciones que marcan el sector como la porción de borde ribereño de la ciudad que más impactos y modificaciones ha recibido.

Hasta antes de la llegada de Rivadavia, el borde ribereño de la ciudad se mantenía relativamente estable siguiendo las lógicas que desde la colonia lo habían prefigurado. Buenos Aires era una ciudad alejada de los grandes centros coloniales y su conexión con el mundo recién comenzaría a ser pensada a partir de la Revolución y sobre todo de la declaración de la independencia. Pero los impactos de las ideas y políticas que afectarían el paisaje estaban todavía lejos de afectar de manera notoria la construcción material del borde.

El motor que impulsó las transformaciones más radicales de este sector comienza con la discusión para la construcción y localización del puerto de la ciudad. Bernardino Rivadavia fue el primero en plantear en 1821 la necesidad de pensar un puerto para la ciudad. La discusión sobre el puerto se extendió adquiriendo cada vez más intensidad con la llegada del final del siglo XIX.

El proyecto de Puerto Madero quedó definido en 1882 y se construyó entre 1887 y 1898. La necesidad de generar un puerto para la ciudad de Buenos Aires es un ejemplo claro del modo en que se fue estableciendo una cierta idea de progreso dentro de ciertos agentes dominantes en la organización del poder decisorio de las políticas centrales del país.

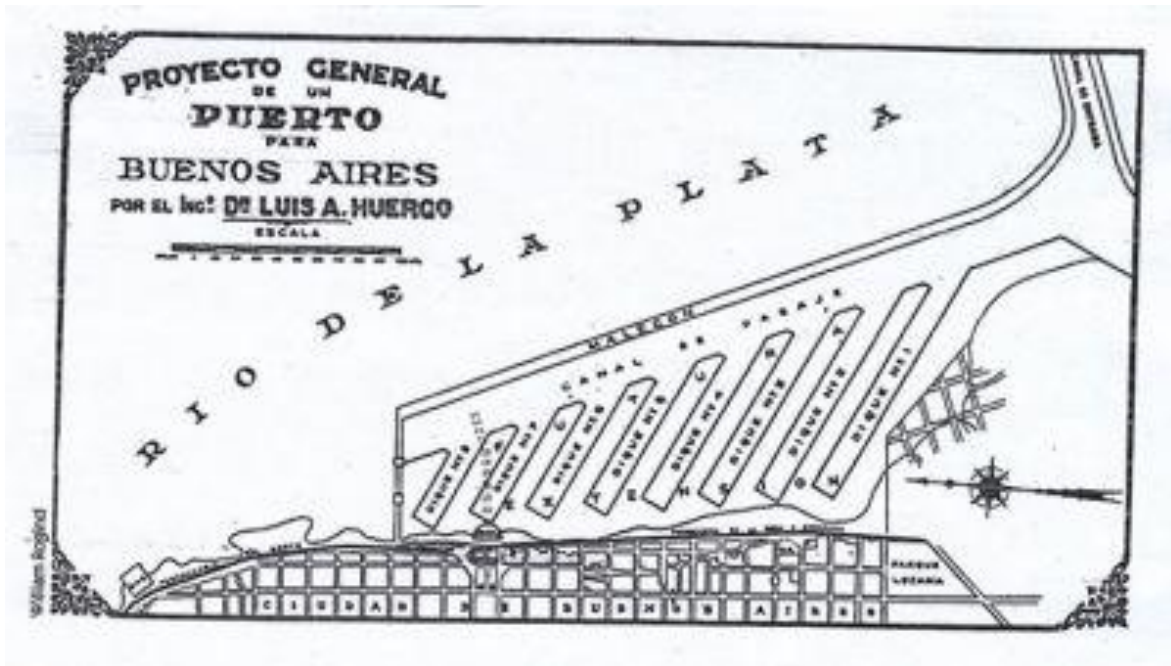
Estas cuestiones fueron las que delinearon la presencia de un espacio de posibilidades para que existan ciertas dispersiones discursivas que dieron lugar a la aparición de Puerto Madero.



2_Proyecto de Madero para el puerto

Pensar y construir un puerto moderno fue una cuestión central para el desarrollo exportador del país. De este modo, en la medida en que se definiera el emplazamiento del mismo, se produciría un crecimiento y desarrollo político y económico decisivo que favorecería dicho sector. Por la manera en que se venía estructurando el poder hegemónico de la ciudad de Buenos Aires en todo el país, se perfilaban dos oposiciones iniciales. Una primera cuestión relacionada con el correcto emplazamiento del puerto en relación con la naturaleza del río y los impactos más eficientes posibles en las regiones productivas del país, y la decisión político-cultural que suponía que la ubicación del puerto debía estar en Buenos Aires; que es la que finalmente se impone. Una segunda cuestión en la que ubicándose el puerto en Buenos Aires, se planteaba la oposición entre ubicar el puerto favoreciendo el desarrollo de la ciudad hacia el sur o hacia el norte.

En las discusiones que se entablaron para resolver una propuesta eficaz se pusieron en juego varias argumentaciones técnicas que se relacionaban con la ubicación del puerto, las dimensiones y requisitos de los buques de ultramar para los que debía estar proyectado el puerto, cierta flexibilidad en el proyecto del puerto destinada a poder enfrentar el cambio tecnológico de los buques que con el paso del tiempo podría requerir, y la tensión inevitable entre dicha flexibilidad y la necesidad de consolidar un puerto con una materialidad y forma estables. A su vez estos argumentos técnicos aparecían manipulados encubriendo a la vez cuestiones socio-políticas e intereses económicos que respondían a una puja de poderes existentes en el escenario político. Este entramado dio lugar a que finalmente en la oposición entre las dos propuestas finales, una de Madero y la otra de Huergo, termine siendo elegida la del primero aun cuando esta se presentaba menos eficiente técnicamente para resolver el puerto. La propuesta de Madero se presenta pensada en función de la ciudad generando una sucesión de diques conectados en suite, lo que da como resultado una circulación ineficiente, estrangulada en las conexiones entre dique y dique y sin flexibilidad para responder a futuros cambios tecnológicos. Cada dique ubicado paralelo a la costa poseía la capacidad de ser atacado de ambos lados; lo que necesariamente requirió que el borde de cada dique, lindero con el río, debiera consolidarse como suelo no inundable destinado a ser el parque de la Costanera Sur. De este modo se incrementó aún más la separación entre la ciudad y el río, quedando el puerto como un espacio interpuesto entre la ciudad y el balneario que poseía la Costanera Sur. En su proyecto, Huergo propuso un canal exterior paralelo a la costa que conectaba en peine una serie de diques oblicuos a la costa, permitiendo esta propuesta una mejor circulación, una natural flexibilidad en su uso y crecimiento, y un puerto pensado esencialmente en función del río. De este modo el proyecto de Huergo no agregaba a la ciudad nuevas áreas recreativas, manteniendo el límite en el encuentro entre la antigua costa y los espejos de agua de cada dique. Por detrás de estos proyectos existen una serie de proyectos anteriores que fueron delineando la oposición entre un puerto pensado para el río y un puerto pensado para la ciudad. La secuencia de propuestas anteriores fue desarrollada y estudiada en detalle por Graciela Silvestri (SILVESTRI,2013, 83/123). Para la elección del proyecto ganador existieron razones económico-especulativas, asociadas con la imagen de ciudad que se pretendía y la posibilidad de construir más ciudad activando el borde del río con cierta accesibilidad urbana desde su centralidad dominante y una conectividad orientada prioritariamente hacia el norte y centro del país en desmedro de su relación con el sur. La concepción ética de lo que se entendía por ciudad, los intereses económicos y los intereses políticos, fueron conjugados subordinando cuestiones técnicas que debieron actuar bajo estas condiciones de borde definiéndose así el espacio de posibilidades en el que se consolidó el puerto. Quedó entonces modificado el borde en una primera estrategia de ampliación urbana que se presentaba en sus áreas recreativas asilada por una serie de parrillas infraestructurales solo salvables por medio de puentes giratorios ubicados entre los diques. El suelo se conformó a partir de una matriz de fajas circulatorias cuyas lógicas respondían a una linealidad paralela que acentuaba la separación entre ciudad y río.



3_Proyecto de Huervo para el puerto

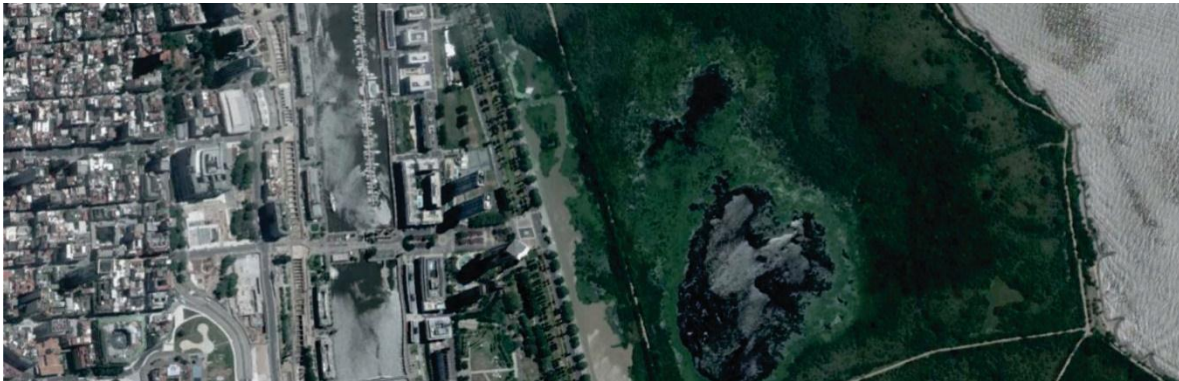
El puerto además de acarrear estas cuestiones políticas, económicas y productivas; también tendría un efecto central en la modificación de la ciudad, sus formas de vida, sus espacios y desde ya en su conformación del límite sobre el Río de La Plata. Los cambios ocasionados por Puerto Madero dieron lugar a la aparición de un paisaje que perduró en varios de sus aspectos. La distribución del espacio proyectada en Puerto Madero continuó afectando el borde río-ciudad en una sucesión de temporalidades paisajísticas. Puerto Madero modificó la relación del habitante con el río reemplazando la continuidad colonial de un paisaje-ribera por la consolidación de un paisaje-interpuesto entre la ciudad y el río.



4_Paseo de La Alameda

La separación entre la ciudad y el río se agravó a causa de cuatro cuestiones relacionadas entre sí. Una primera cuestión motivada por la temprana obsolescencia del puerto que dio lugar a la transformación de los elementos portuarios en vacíos urbanos. Una segunda cuestión efecto de la primera que consistió en que el balneario fue quedando como un espacio subutilizado al quedar segregado por la aparición de estos vacíos urbanos interpuestos entre ciudad y río. Una tercera cuestión que intensificó esta separación con el río está relacionada con que la contaminación del río sumada a su segregación con la ciudad transformaron el borde en un lugar invisible que perdió su condición de espacio público. Finalmente, la cuarta cuestión que terminó de anular

completamente la relación con el río respondió a que durante la construcción de las autopistas urbanas en el gobierno militar se rellenó el río sobre la hipótesis de la implementación de un plan de crecimiento urbano que no se concretó, y que en la práctica dio lugar a que se utilizara el río en este sector como basurero de escombros, lo que con el arrastre de limo terminó por conformar nuevos suelos que alejaron la costa aún más. A inicios de los 80 la extensión de tierras ganadas al río como fajas infraestructurales viales y portuarias y la isla artificial de aspecto natural que se formó con los escombros de las autopistas dieron lugar a un inmenso vacío urbano interpuesto entre ciudad y río.



5_Recorte transversal del área entre la ciudad y el río

Con la llegada de nuevos escenarios sociales asociados con el fin del gobierno de facto y la recuperación de la democracia resurge la necesidad de discutir y modificar la disrupción que se había generado entre la ciudad y el río. Esta vez las discusiones se centraban en debatir cómo sería posible recuperar y redefinir la relación perdida con el río, pero dentro de una tensión que no logrará resolverse, cuyos dos polos opuestos serán el estudio de un plan urbano abarcante y estructurador de la complejidad de la ciudad toda y la urgencia de un resultado rápidamente viable basado en una gestión exitosa entre las fuerzas del estado y las fuerzas de los capitales privados. Aun cuando la complejidad urbana obligaba a considerar y relacionar una cantidad notable de problemas de escala urbana y territorial, lo que terminó imponiéndose es la superposición de intervenciones no pensadas en el marco de un plan general. Las décadas del 80, 90 y los primeros años del siglo XXI dieron lugar a una sucesión de intervenciones en las que se alternaron transformaciones materiales del paisaje y representaciones simbólicas del paisaje que definieron un escenario cultural repartido entre modificaciones concretas del lugar y modificaciones propuestas pero no construidas. Entre las modificaciones concretas más notables que afectaron el paisaje del sector, la transformación de la isla artificial de desechos en una reserva ecológica y la secuencia del concurso de ideas para Puerto Madero y su posterior implementación en el Master Plan para Puerto Madero, han sido decisivos.



6_Plan para Puerto Madero consolidado y Reserva Ecológica

En simultáneo con estas modificaciones materiales del lugar se produjeron representaciones de ideas y posibles propuestas que sin llegar o proponerse su construcción también forman parte del ciclo de dispersión discursiva que formó parte de la construcción de un escenario de posibilidades que interactuó, o generó un feedback, entre ellos y las concreciones materiales de paisaje que se estaban produciendo. La ocupación y protagonismo en el espacio de posibilidades que esta vez tuvo la arquitectura fue notable ya que es posible detectar un escenario inquieto y problemático que activado por la necesidad de interpretar el espacio del borde y paisaje acompañó y debatió los cambios que en el pasado moderno fueron propuestos, que se estaban produciendo y que deberían producirse; desde un escenario proyectual, teórico y reflexivo y de algunas intervenciones que conectadas con el problema del borde se concretaron.

Afloraron y fueron revisitados planteos anteriores que habiendo sido o no materializados en el espacio permanecían dentro del debate cultural de la idea de paisaje. Dentro de estos últimos será necesario examinar planteos como el plan urbano de Le Corbusier y sus consecuencias en los planes urbanos posteriores, las ideas de Amancio Williams en sus cartas y en proyectos como la sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (1942), el aeropuerto de Buenos Aires (1945), la embajada alemana proyectada conjuntamente con Walter Gropius (1968), viviendas en el espacio (1969), Cruz en el Río de La Plata (1978-80), otras intervenciones próximas al borde desarrolladas por arquitectos como Clorindo Testa con su participación en el plan para Catalinas Norte y la Biblioteca Nacional, y Justo Solsona con ATC y el CASFPI.

También aparecieron planteos simultáneos y posteriores, que habiendo sido o no materializados en el espacio, forman parte del ciclo de dispersión son: el concurso de 20 ideas para Buenos Aires desarrollado en 1986, los proyectos que habiendo participado del concurso de ideas para Puerto Madero quedaron por detrás de los tres primeros premios, las experiencias académico reflexivas preocupadas por el paisaje de este sector que darán lugar a textos posteriores como *Buenos Aires Natural + Artificial* de Alberto Varas publicado en el 2000, obras de Clorindo Testa como el Buenos Aires Design (1990-1993) y la casa en la barranca (1992) ubicada en Martínez, que reincidieron sobre el paisaje de la barranca en distintos lugares de la ciudad, las intervenciones en áreas verdes como las plazas Micaela Bástidas y Mujeres Argentinas de Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián y Marcelo Vila asociados con Eduardo Cajide y Carlos Verdecchia (1996), el Parque de la Memoria de Baudizzone, Lestard y Varas (1997) y el Centro de Exposiciones y Convenciones en el bajo ganado por concurso por Edgardo Minond (2013); todos ellos en el borde o próximas a él.

En todos estos casos se pusieron en juego dentro del campo varios saberes y agentes que involucrados con el problema debatieron entre sí, examinando sus propias condiciones históricas, implementando o intentando implementar dispositivos para alcanzar la concreción de sus propuestas y compitiendo por alcanzar algún tipo de control en la implementación de estas transformaciones del paisaje más materiales y/o simbólicas que produjeron.

Será necesario considerar también que las transformaciones no transcurren de manera coordinada y simultánea con los acontecimientos y decisiones que se desarrollan en el escenario social (SILVESTRI, 2013:30) El territorio posee una inercia de duración mayor que las condiciones sociales que impulsaron su existencia. Al seguir existiendo el lugar, la relación que se establece con las nuevas prácticas sociales da como resultado sucesivas relecturas y modificaciones de su paisaje. El paisaje posee la capacidad de mantenerse y a la vez seguir siendo modificado más allá de las condiciones sociales que le dieron origen (SILVESTRI, 2013:31). Los acontecimientos sociales y políticos afectan la construcción del paisaje, pero esta afectación no ocurre de manera lineal e instantánea. Una vez construido un cierto paisaje, el territorio que lo despliega no queda sujeto a las condiciones del campo que lo hicieron aparecer. La Recova de la ciudad no queda atada a la condición de paisaje ribereño que le dio origen, el puerto y su paisaje de progreso industrial no se mantiene intacto, la Costanera Sur no sigue transmitiendo el paisaje de aquel balneario recreativo, etc. El problema del límite ciudad-río obliga a aceptar que las condiciones de posibilidad que lo han generado han sido superadas por el efecto colateral de dilatar y profundizar su espesura material y simbólica. El límite continúa manifestándose de muchas formas en espacios superpuestos, en reverberaciones y huellas que han ido quedando en los procesos de transformación que lo impulsaron y continúan impulsando. Los paisajes del encuentro entre la pampa y el río aún subsisten transformados, del mismo modo que las sucesivas transformaciones que desencadenó la construcción de la ciudad en el borde siguen existiendo aun cuando hayan quedado desplazadas, superpuestas o borroneadas.



7_Transformaciones del paisaje: Costanera Sur

Dentro de este proceso extendido en la sustancia social será posible inferir que ciertas lógicas de paisaje que están circulando y son recibidas de cierta manera por los arquitectos que actuarán estarán afectando los procedimientos proyectuales de partida. Poniendo en juego determinadas estrategias proyectuales que serán instrumentales para la construcción arquitectónica del paisaje. Luego, podrán perdurar en el ejercicio del proyecto o no, adquiriendo un mayor o menor impacto discursivo en la disciplina.

2- Interfaces de visibilidad:

Para de entender que significa el paisaje es necesario trascender el uso coloquial del término. Hace falta interrogarlo con una perspectiva histórica en la que su origen etimológico, *paese*, y los acontecimientos en que fue materializado y nombrado fueron contorneando el significado mismo de tal noción. Este estudio ya ha sido realizado por varios autores, de entre los cuales se ha incorporado el trabajo de Fernando Aliata y Graciela Silvestri en *El paisaje como cifra de armonía* y de Graciela Silvestri de manera aplicada al contexto del Riachuelo en *El color del río*³. Podría decirse que el paisaje es una construcción cultural que posee dos aristas bien diferenciadas pero que se alimentan y transforman mutuamente; el paisaje entendido como construcción material de la realidad y el paisaje entendido como representación simbólica de dicha realidad. Mientras que en el eje problemático referido a las condiciones de lo posible se ha concentrado la indagación en las transformaciones materiales del espacio, en este segundo eje se desarrollarán las representaciones simbólicas del espacio material del borde pampaciudad-río. Pero este aislamiento analítico responde solo a una estrategia retórica que intenta desglosar esta realidad doble, del espacio material y de las representaciones simbólicas del mismo, con el objetivo de poder examinarla por partes. Más adelante se volverá sobre el paisaje en el borde con una lectura que reconstituya la interdependencia de ambas cuestiones.

En este eje problemático, lo que se persigue es la detección y explicación de ciertas lógicas que subyacen en las representaciones simbólicas del paisaje. Interrogar este problema nos aproxima al mundo de las expresiones culturales que adquiere una particular intensidad en la producción del arte. El paisaje ha sido un tema de producción artística, que es claramente detectable en la pintura y en la literatura. Luego con la llegada del siglo XX y la aparición de nuevas técnicas de producción artísticas también será posible ver como el paisaje también ingresó como tema de preocupación artística en la fotografía y el cine.

Es fácil darse cuenta que si se están explorando ciertos paisajes relacionados con el borde de la ciudad-río, resulta razonable ver como este paisaje ha sido representado en este tipo de géneros artísticos. Pero para poder atravesar esta problemática hace falta construir un andamiaje hermenéutico que permita explicar en qué consisten dos cuestiones del arte; la producción del arte o *poiesis* y la recepción del arte o *aisthesis*. Esto quiere decir que será necesario saber que procedimientos se han empleado para producir paisaje y como estas producciones han sido recibidas por ciertos agentes sociales. En esta dirección del problema, para el trabajo se ha considerado particularmente a Jacques Ranciere y los estudios que recientemente ha realizado a propósito de estas cuestiones. El arte es según Ranciere un hacer cuya particularidad consiste en mostrar la realidad de una manera, a partir de un cierto reparto de lo sensible, que se adelanta o se independiza de una explicación previa. En la medida en que el arte adquiere resonancias dentro de la sociedad, esa particular forma de distribuir aproximaciones de lo perceptible, de lo afectivo y de lo intelectual, se vuelve compartida y se traslada a distintas formas de la construcción y recepción de la cultura. El paisaje es una de esas formas culturales que conecta con cierta o ciertas divisiones de lo sensible provenientes del arte. Entonces resulta posible suponer que las representaciones del paisaje introducen repartos de lo sensible que se reproducen de manera variable en la

³ SILVESTRI, Graciela, *El color del río*,

modificación material del paisaje; y en nuestro trabajo se plantea la hipótesis de que la arquitectura posee una particular capacidad para producir modificaciones materiales y simbólicas involucradas con este ciclo discursivo.

A partir de lo dicho se vuelve indispensable recorrer estas instancias de producción artística que puedan haber trabajado con el borde, examinar sus formas de lo percibible, de lo afectivo y de lo intelectual, ver cómo estas maneras de definir lo sensible han circulado dentro y fuera del arte y finalmente detectar situaciones en el paisaje construido que hayan continuado con este reparto de lo sensible. Existen experiencias de investigación recientes que han desarrollado este camino. El trabajo de Graciela Silvestri examinando el paisaje del Riachuelo lo recorre, conectando desde una aproximación histórica ciertas periodizaciones en las que articula la producción material, el espacio social y la producción simbólica, presentes en las representaciones del paisaje del Riachuelo. En el trabajo a desarrollar, la experiencia de Silvestri funciona como un fuerte estado del arte. Pero el objeto de estudio del trabajo hace centro en el proyecto de arquitectura, pivotando de la construcción del paisaje hacia el proyecto de arquitectura y entendido este como parte de esa construcción del paisaje. Dejaré el desarrollo de esta cuestión para la fase final del trabajo, donde se harán confluír las cinco problemáticas que se están desarrollando.

Según Ranciere la producción artística operó un cambio radical entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX en su concepción estética. Los cambios sociales y ciertos cambios filosóficos que acompañaron el paso de un siglo al otro conectan con esta nueva manera de producir y recibir el hecho artístico. Podría sintetizarse este nuevo ciclo que se prolonga hasta hoy como la aparición de un arte liberado del discurso metafísico. Se vuelve improductivo ajustar el arte a una simple ilustración explícita de tal o cual teoría que explique el mundo. Y desde una concepción liberada de la tradición del racionalismo positivista francés se abrieron las puertas de una aproximación sublime al arte que el mismo Ranciere conecta con Immanuel Kant y su concepción de una estética fundamental. El arte goza de la capacidad de presentar o representar lo indecible. En otras palabras, el artista es mudo ante su obra. Ranciere detecta una serie de acontecimientos artísticos que con el correr del siglo XVIII hacia mediados del siglo XX fueron marcando de manera la creciente la intensificación de esta manera de producir arte.

Al reconocer esta dinámica productiva del arte en la modernidad, y asumir a su vez que se produce naturalmente un desborde de sus lógicas dentro de la producción cultural, se vuelve necesario examinar la construcción del paisaje como un fenómeno involucrado con ciertas cuestiones:

Una primera cuestión que se debe considerar es que la construcción del paisaje no es contemporánea a un pensamiento que lo pueda explicar. Según lo explica Ranciere , *quien pretenda dar un sentido a la palabra modernidad deberá tener en cuenta que el modernismo artístico y político no es la afirmación placida de las grandezas del trabajo, la electricidad, el hormigón y la velocidad. Es ante todo una contra-afirmación sobre la modernidad en la que se niega que el mundo contemporáneo tenga un pensamiento, y el pensamiento contemporáneo su mundo*⁴. Por lo tanto, la poética no puede ser pensamiento al mismo tiempo y el pensamiento no conduce a la poética. Esto implica que

⁴ RANCIERE, Jacques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Editorial Borde Manantial, Buenos Aires (2011), pag. 83

entre poetizar y pensar hay una disritmia... La modernidad como la pensó Hegel es un imposible. No existe un hombre contemporáneo consciente de su mundo. Nuestro mundo no es contemporáneo al arte en su pensamiento. La consecuencia inmediata de esta cuestión es que los agentes productores del paisaje, hayan sido estos ingenieros, políticos, arquitectos, artistas, etc., difícilmente podrán darnos una explicación satisfactoria de lo que han hecho. Contribuyendo con esta cuestión, Borges escribe en 1950 dentro de *La muralla y los libros* una frase articulada íntegramente con esta cuestión, *La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético*⁵.

Una segunda cuestión que se debe considerar es que, como explica Ranciere, en el arte de la modernidad la posibilidad de que este sea comprendido como un lenguaje se ha vuelto muy débil. En la mayoría de sus producciones existe un estado no resuelto entre cierta intencionalidad significativa que no alcanza a constituirse como un lenguaje e imágenes de lo cotidiano que se presentan mudas de un relato que las justifique. Como explica Ranciere, esto comenzó a ocurrir cuando el arte se alejó de los temas consagrados, internándose en una fenomenología del mundo cotidiano, banal, prosaico. De este modo nos inquieta y compele a realizar una hermenéutica del hecho artístico, que no revela; que no se autoexplica.

En el trabajo se intenta salvar estas dos cuestiones, disritmia entre pensar-hacer y ausencia de un lenguaje artístico, estableciendo puentes críticos entre distintas formas de producción del paisaje existentes en la cultura y las recepciones que sus agentes protagónicos han tenido de ellas; entre lo que tal arquitecto pudo haber proyectado y construido y su recepción del espacio urbano y arquitectónico, de la literatura, de la pintura; de distintos aspectos de la cultura que forman parte del paisaje en el que actuó.

La relación del habitante con el paisaje del borde río-ciudad-pampa ha ido cambiando a medida que los espacios de producción fueron afectando dicho límite. Acompañando estos cambios, el paisaje emergente de la producción material de dichos espacios ha sido un tema de producción artística variable. En esta relación entre lo material y lo representado se generó cierta interdependencia que prefiguró ciertas cualidades expresivas y comunicativas que definieron formas de visibilidad identificables dentro de su ciclo de dispersión del paisaje. La pintura y la literatura han acompañado estos procesos representando un paisaje cargado de sentido al expresar imaginarios, idiosincrasias, valores e identidades. Todas estas cuestiones poseen su tiempo de dispersión como enunciación discursiva. Será posible realizar una serie de derivas culturales que articulen escenarios productivos y representaciones culturales que hayan delineado un cierto paisaje en el que la arquitectura haya tenido algún tipo de participación.

El siglo XIX argentino nos permite interrogar el problema del paisaje simbólico desde cierta forma del arte que logró desarrollarse y exponer el tema mucho más que otras. Me refiero a la literatura, que con autores como Esteban Echeverría en *La Cautiva* y *El Matadero*, Domingo Faustino Sarmiento y Facundo, José Hernández y Martín Fierro, etc.; fue construyendo un ciclo dispersivo de apreciaciones simbólicas de paisaje mucho más desarrollado que el de la pintura. Puede extraerse de sus obras distintas valoraciones del habitante y su relación con la pampa, el río, la ciudad, el extranjero, etc. Están presentes

⁵ BORGES, Jorge Luis, *La muralla y los libros*, Diario La Nación, 22 de octubre de 1950.

en estos hechos materiales una serie de formas de percibir, de aproximaciones afectivas y conceptos que delinearon distintos repartos de lo sensible de paisaje. Lo bueno y/o lo malo de los distintos tipos de habitantes, el indio, el gaucho, el criollo, el gringo; la forma en que se los ha relacionado con el territorio pensándolos como integrados, destructores, indiferentes o transformadores del mismo, sea este territorio la pampa o la ciudad; se construyeron asociaciones entre una determinada geografía y un proyecto de sociedad posible; se expandieron las reflexiones hacia un contrapeso cargado de distintos tenores entre el interior americano y el exterior europeo; etc. Durante el siglo XIX todas estas cosas estuvieron presentes y actuando en la conformación del paisaje desde lo cultural y desde los modos de transformación material del mismo; principalmente derivados de las formas de vida, los procesos económico-productivos y las políticas que desde ciertas formas de poder irradiaron el territorio. En este siglo la capacidad de la arquitectura para ingresar en este ciclo de dispersión fue prácticamente nula. Sin embargo todas estas formas de visibilidad seguirán actuando en el siglo XX, sometidas a continuidades variables, alteradas en mayor grado o no, fundiéndose con nuevos planteos de paisaje y nuevos actores involucrados con su construcción material y simbólica. En este sentido resulta interesante visitar la explicación que Ricardo Rojas hace de la literatura Argentina en su libro, *Historia de la literatura argentina*⁶.

*"sobre la roca primordial de Los gauchescos, gneis de esa formación, he visto sedimentarse después la teoría de Los coloniales, dejada por el transplante neptuniano de la colonización española; de Los proscriptos, dejado por la remoción plutónica del liberalismo democrático; y de Los modernos, dejada por las 'transgresiones' del individualismo cosmopolita [...] mi lector ha de ver cómo esa literatura gauchesca, y sus formas precursoras o sucesoras en el arte genuinamente, constituyen la poesía de emoción territorial, médula vivaz del árbol simbólico que tiene su raíz en el folklore, su tronco en el Martín Fierro, su ramaje en los géneros similares, y al cual envuelven con su corteza, ocultando la savia y la fibra, esas cáscaras añales del escolasticismo colonial, del romanticismo republicano y del individualismo estético, leña útil del hogar, pulpa sabrosa de los frutos, rama florida de los pájaros cantores."*⁷

Si se despoja la cita extraída de su concepción evolucionista, es posible entender que Ricardo Rojas expone la presencia simultánea de estas cuatro corrientes, los gauchescos, los coloniales, los proscriptos y los modernos, atravesando el siglo XIX y parte del XX; y que para nosotros serían posibles de entender como ciclos de dispersión discursiva que perfilaron, no siempre separados entre sí, concepciones de paisaje centrales. Los gauchescos enfatizando el ser de nuestro territorio, los coloniales buscando un origen primigenio en la lógica del mestizaje y la transculturación, los proscriptos desencadenando una cadena de posibles reconstrucciones del ser nacional desde el campo de las ciencias sociales y la política y los modernos marcando la gradual escisión de un arte gobernado por la metafísica en el que el artista ensaya un camino de extrañamiento permanente en la contemporaneidad del acto literario. Dentro de esta tónica se han detectado ciertos ciclos discursivos en los que se fueron construyendo

⁶ ROJAS, Ricardo, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, t. I, Los gauchescos*, Buenos Aires, Coni, 1917. *t. II, Los coloniales*, Buenos Aires, Coni, 1919. *t. III, Los proscriptos*, Buenos Aires, Coni, 1920. *t. IV, Los modernos*, Buenos Aires, Coni, 1922.

⁷ ROJAS, Ricardo, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, t. I, Los gauchescos*, Buenos Aires, Coni, 1917, pag. 33

interfaces de visibilidad que afectaron la arquitectura. Por el momento es posible presentar los siguientes:

La idea de paisaje que es reconocible en la secuencia político-literaria de los proscritos que involucró a Echeverría y Sarmiento, en la que se planteaba la oposición entre civilización y barbarie. Será posible detectarla dentro de una serie de variaciones discursivas que involucran: la alteración de la oposición imaginando una realidad dual en obras literarias como *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, la fusión de los dos conceptos con otros planteos de paisaje planteada por autores como Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*, y la destrucción de ambos conceptos como lo plantea Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de La Pampa*. En todos ellos la ciudad y su periferia están presentes; también en todos ellos se pone en juego el encuentro complejo entre grupos humanos culturalmente diferenciados. Esta dispersión y sus repartos de lo sensible también será tema de reflexión y producción paisajística arquitectónica en el borde ciudad-pampa-río en ciertos momentos del siglo XX. Retomando algunas de estas variaciones discursivas, Borges vió en el límite ciudad-río ya dilatado entre el puerto y la barranca la expresión contradictoria y polar de una argentinidad que se muestra imposible de ser reducida, como lo imaginaba Sarmiento, manteniéndose la situación dual no resuelta entre civilización y barbarie, entre lo universal y lo local. Esta tensión cultural también tendrá efectos en el paisaje expresado en poesías como la plaza San Martín escrita en 1923 y de algún modo representada en la fotografía por Horacio Coppola, el que expresa de su obra el siguiente razonamiento, *Soy fotógrafo. Mi obra, imagen óptica de lo real, transcrita por la cámara y contenida en la imagen final, es testimonio de mi identidad de autor: fragmento de la realidad, criatura de mi visión, ahora liberada según su orden para vivir su vida propia*. Luego, estas cuestiones serán trasladadas por el mismo Borges a la definición del programa para el Concurso para la Biblioteca Nacional en 1961. La exponencial interpretación que el equipo formado por Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga hacen de este paisaje borgiano marcará un paisaje de borde elevado sobre la huella del borde natural y hará posible que el problema de la barranca sea considerable en algunas lógicas de visibilidad que afectarán la construcción del paisaje río-ciudad.



8_Fotografía: Plaza San Martín (Horacio Coppola y Biblioteca Nacional (Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga)

La idea de paisaje que es reconocible en la literatura gauchesca, que aunque es presentado el gaucho de dos formas radicalmente distintas en *El Martín Fierro* (1872) y en *Don Segundo Sombra* (1926), igualmente coinciden en pensar un ser nacional unido a un producto mítico extraurbano, derivado del pasado y alejado de toda idea de progreso europeísta. En general esta posición se encontrará con serias dificultades para atravesar el siglo XX. La idea de modernidad que se irá incrementando como ideal a alcanzar

implica un rechazo de esta posición. La opción de paisaje que la retoma, pero modificándola drásticamente, se desprende de aquel ser mítico, suaviza el rechazo frontal de la modernidad proponiendo la idea de apropiación e incorpora condiciones locales que emanan de las variadas y complejas contingencias en las que actúa.

La idea de un paisaje que se presenta sublime está presente desde las experiencias de los viajeros extranjeros han tomado contacto con nuestro paisaje. Charles Darwin XXXX. Dino Campana escribe Buenos Aires, una poesía que intenta captar las primeras impresiones del paisaje que se le presentaba en su inminente desembarco portuario. En los primeros renglones dice, *El bastimento avanza lentamente / En el gris de la mañana entre la niebla / En el agua amarilla de un mar fluvial / Aparece la ciudad gris y velada. / Se entra en un puerto extraño.* Se comprueba en estos versos como su contacto con una geografía muy distinta a la de Europa desencadenó una recepción de su paisaje urbano y natural a la vez, que implicaba necesariamente el extrañamiento. Más adelante, en sus viajes ferroviarios por La pampa relata, *Yo estaba en el tren en marcha: tendido en el vagón por encima de mi cabeza huían las estrellas y los soplos del desierto en un fragor férreo [...]. ¿Dónde estaba? Yo estaba de pie: en la Pampa, en la carrera de los vientos, de pie en la Pampa que volaba a mi encuentro: ¡para atraparme en su misterio!* El río de la Plata, la ciudad de Buenos Aires y su gente, la planicie extensa denominada pampa; todos estos paisajes se presentaban bajo la imagen del extrañamiento en Dino Campana. Unos años después, invitado por Victoria Ocampo, José Ortega y Gasset refiriéndose a la pampa en su libro *La Pampa...promesas publicado en 1929*, terminará expresando, *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.* De otra manera, otro extranjero vuelve a expresar la recepción de un paisaje sublime. En esta cadena de dispersión también ingresa Le Corbusier en su viaje a Buenos Aires, en el que en el momento en que está llegando al puerto durante la madrugada se expresa poéticamente para describir la ciudad diciendo *Es todo. Buenos Aires no tiene ni pintoresco, ni variedad, Simple encuentro de la Pampa y el Océano (el Río), en una línea iluminada de un extremo al otro... la horizontal insigne, y realiza el conocido dibujo de La ciudad de los negocios en la que se recortan cuatro rascacielos que en su verticalidad parecen fijar la extensión infinita del borde pampeano.* El ciclo discursivo de modernidad, basado en la concepción sublime del territorio, seguirá siendo desarrollado por otros autores y en particular tendrá un fuerte continuador en la figura de Amancio Williams y sus proyectos asociados con el territorio natural; río y pampa. Maestriperi examina en *La construcción del paisaje rioplatense* a partir de esta cuestión, haciendo foco en la llegada de Le Corbusier a Buenos Aires (MAESTRIPIERI, 2009). Realiza un recorrido en el que articula ideas de paisaje que se fueron gestando en actores locales como los ya mencionados: Victoria Ocampo y en actores extranjeros como Ortega y Gasset o Le Corbusier. Localiza imágenes percibibles como la extensión de la pampa, detecta cadenas afectivas como la creciente expectativa peligrosamente frustrante de un potencial transformador que genera la extensión del llano y del río y detecta conceptos y construcciones intelectuales que se coordinan con estas condiciones de visibilidad y se esparcen tanto en la literatura como en algunos proyectos de arquitectura; como la relación vertical como elemento de compensación y equilibrio ante lo extenso e indeterminado del llano.



9 La ciudad de los negocios (Le Corbusier), Cruz en el río (Amancio Williams)

Hacia finales del siglo XIX las transformaciones económico-productivas del país fueron dando lugar a la modificación de un borde ribereño que se fue volviendo expresión de progreso en sus múltiples parrillas infraestructurales. El puerto dio lugar a nuevas expresiones de identidad que varios autores desde del arte representaron. Baste recordar, entre varios que han tomado este paisaje, las anotaciones referidas al Río de La Plata escritas por Victoria Ocampo, las reflexiones de Jorge Luis Borges en libros como *Fervor de Buenos Aires* donde el límite sobre el río es representado como un portal o estado liminal entre América y Europa, o autores posteriores como Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* donde la llegada al Río de La Plata implicó un conflicto hombre-naturaleza aún no resuelto. También existen expresiones pictóricas como las de Fortunato Lacamera donde el paisaje aparece representado desde la expresión pujante del progreso. O también representaciones localizadas en las huellas que fue dejando el límite entre el río y la ciudad, muy transformada y casi definible como una constelación de huellas superpuestas de antiguos paisajes de borde que abren nuevas posibilidades de paisaje. Estas temporalidades de paisaje son las que se explorarán, integrando producciones, productores y recepciones del paisaje que nos permitan aventurar una posible reflexión involucrada con la producción del proyecto en estos escenarios de paisaje. La tensión semántica que nuestra construcción cultural atribuye a la barranca y por extensión al límite de la ciudad y el río la posibilidad e espacializar el encuentro no resuelto entre dos componentes culturales de argentinidad encarnados por el interior americano y el cordón umbilical europeo, esta también tratado en reflexiones próximas de Alberto Varas en su libro, *Buenos Aires, natural-artificial*⁸, donde se explora una hermenéutica conceptual y proyectual referida al paisaje de la Reserva Ecológica y las temporalidades que en su aparición e interpretación se ven conjuradas.

⁸ VARAS, Alberto, *Buenos Aires, Natural + Artificial*, Editorial UP, Buenos Aires, (2000)



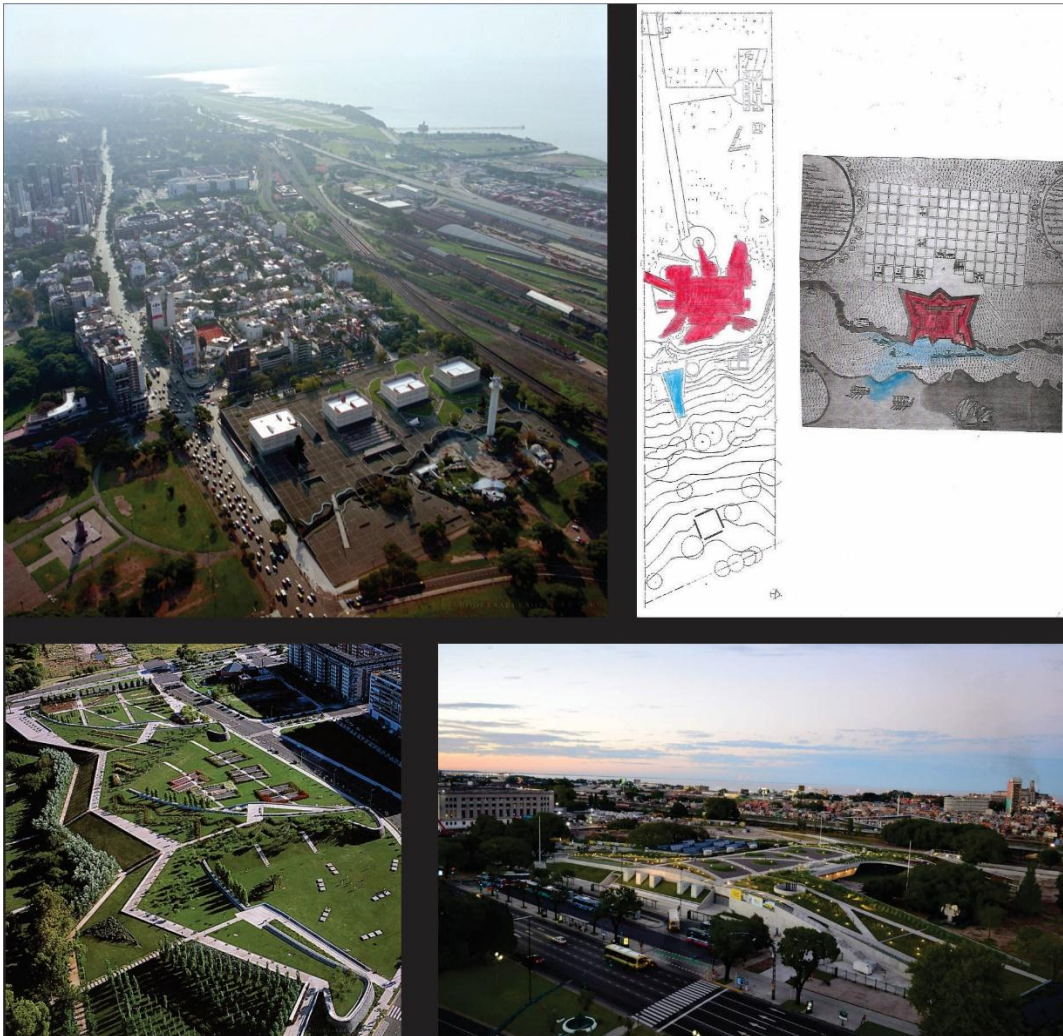
9 Reserva ecológica

La arquitectura posee la particularidad de desencadenar paisaje tanto como modificación de su espacio físico como también como construcción simbólica del mismo. En el ciclo discursivo que despliega la construcción del paisaje que nos ocupa, la arquitectura ha formado parte del mismo con mayor o menor intencionalidad. El proyecto de arquitectura y su concreción en el espacio material posee la capacidad de ingresar en el ciclo poético del paisaje afectando y modificando en forma directa lo que para la literatura o la pintura es el tema que representan. Por lo tanto en la producción del proyecto la sustancia poética esta soldada en la cosa en sí; en el espacio que se materializará. La arquitectura ingresará como un elemento más dentro de la construcción del paisaje.

La segunda fundación de Buenos Aires alejada del Riachuelo donde Pedro de Mendoza realizó la primera fundación de Buenos Aires, conjuntamente con la ubicación del fuerte justo en el borde de la barranca y el damero ubicado en las tierras altas, marcan tres rasgos decisivos en la configuración del paisaje del borde río-ciudad. Buenos Aires se distanciaría de la boca del Riachuelo, respondería a una trama amanzanada separada de toda conexión posible con la costa y estaría sobre la barranca marcando un límite entre lo construido y las tierras bajas naturales, inundables y carentes de uso permanente. Este paisaje de una ciudad separada del río por el desnivel de la barranca operaría algunas transformaciones en las que la barranca se iría convirtiendo en una edificación en recova que acompañando un borde anterior definido desde la colonia como el Paseo de La Alameda, pasando a llamarse paseo de Julio en 1848. El borde seguiría presentándose como una separación-mirador entre la ciudad y el río hasta que a finales del siglo XIX se construyera el puerto. Con el imperativo político-económico de pensar y finalmente construir un puerto, se modificó drásticamente el paisaje del límite desapareciendo la relación barranca-recova-alameda-mirador que será sustituida por la interposición de una pieza de paisaje ahora asociada con el progreso y una conexión cultural y migratoria con el mundo que se mediría a partir de flujos de todo tipo, conformados por personas llegando y saliendo, por materia elaborada y no elaborada y de distintos tipos de redes principalmente ferroviarias y navales. Las transformaciones identitarias del ser argentino, las distintas hipótesis de modernidad o rechazos de modernidad, la tensión entre el interior del país y la realidad centralizante del porteño; todas estas cuestiones dieron lugar a un complejo entramado de representaciones del paisaje del borde; en el puerto, desde el anterior límite definido por la barranca o más allá del puerto.

Podremos asistir a intervenciones proyectuales que operando sobre la abstracción de la propiedad central de la barranca, el desnivel, elevan ese concepto a la categoría de una

representación espacial que de distintas maneras entra en resonancia con escenarios variados de la dilatación del límite. Dentro de esta alternativa donde la barranca se artificializa son destacables ejemplos como ATC que se presenta como un plano inclinado dislocado y en estado insular respecto de la barranca, del estudio de Solsona y equipo; otras obras de Testa como el Buenos Aires Design que ensaya múltiples operaciones de afectación espacial y simbólica de la barranca y la casa sobre la barranca en San Isidro que continua, casi a modo de collage presentándose como una programación de escenarios posibles de interacción con la barranca. Pero resulta interesante también como se reproduce en tiempos posteriores a ATC la barranca artificial. Dentro de Puerto Madero, en el borde con el parque de la Costanera Sur, la plaza Micaela Bastidas proyectada por el Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián y Marcelo Vila asociados con Eduardo Cajide y Carlos Verdecchia, donde se recupera el recurso espacial de la barranca para producir una respuesta articuladora razonable entre Puerto Madero y la Costanera Sur. Fuera de Puerto Madero también aparecerán exploraciones basadas en el plano artificial como expresión simbólica de la barranca en el Centro de Exposiciones y Convenciones proyectado por Edgardo Minond sobre Figueroa Alcorta.



10 ATC (Solsona y equipo), Casa sobre la barranca (Testa y equipo), Plaza Micaela Bastidas (Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián y Marcelo Vila), Centro de Exposiciones y Convenciones (Edgardo Minond)

El caso de Puerto Madero y sus transformaciones posteriores requiere un estudio más detallado que en el trabajo da lugar a un tercer eje problemático que se desarrollará a continuación.

3- Natural-artificial

En la concepción del paisaje siempre se instaló a partir de articular dos ámbitos diferenciados, lo dado o existente previamente al hombre que se suele definir como lo natural y los objetos u artefactos producidos por el hombre que se definen como lo artificial. En el borde ciudad-río domina lo artificial, quedando poco del borde natural. El ensanche de la ciudad sobre el río, libre de la traza cuadrangular amanzanada se presenta como una sumatoria de nuevos paisajes construidos, fragmentados y originados en distintas temporalidades. Las insularidades que lo conforman también han afectado el paisaje desde concepciones sobre lo natural y lo artificial que acompañaron procesos culturales que vieron este problema de formas diferentes.

En el mundo clasicista el arte encontraba sus fundamentos en el origen. Las primeras culturas (que para ellos fueron Grecia y Roma) y la naturaleza contenían datos indispensables para la explicación del mundo. Lo construido por el hombre, los artefactos, debían coordinarse con ciertas verdades contenidas en la naturaleza. Esta concepción de lo natural operará serias transformaciones durante el siglo XVIII y XIX. La naturaleza ya no contendrá encriptado dentro de ella las verdades de un lenguaje deducible y será posible ver como se alternarán ciclos discursivos en los que será vista desde una aproximación moral como buena (el noble salvaje de Rousseau), como aparición no revelada de las verdades racionales del universo (desde Isaac Newton hasta Emanuel Kant) o solo como un recurso material más dentro de una economía extractiva del planeta (la idea del progreso ininterrumpido). También será posible asociarla con experiencias intimistas y con nuevas interpretaciones simbolistas. Dentro de esta compleja dispersión se fueron perfilando dos conceptos que ordenaron algunas de estas aproximaciones dentro de dos actitudes; lo sublime y lo pintoresco.

En lo pintoresco domina la voluntad de vivir un paisaje al que se le atribuyen ciertos valores y se presenta evocando estados anteriores juzgados como buenos. Por lo general, en el imaginario moderno esto implica naturaleza y ciudad pre-industrial.

En Sarmiento, la pampa es sinónimo de desierto y barbarie. No existe rendija alguna que permita otorgar algún valor positivo a la naturaleza en su estado puro. Para Sarmiento solo es posible imaginarla intervenida; domesticada como acto un civilizatorio que es el único posible para construir el proyecto político de sociedad que él y luego varios agentes más encarnarán. En esta dispersión, referible por Ricardo Rojas como una dispersión existente dentro de la literatura de los prosopitos, la naturaleza y el objeto artificial que entra en contacto con ella solo pueden existir en tanto espacios tranquilizadores, reconocibles limitándose el contraste entre ambos componentes a un juego amable y variado de características pintorescas. La definición de lo bello provista por Edmund Burke, es la que más se ajusta a la definición de lo pintoresco. Burke separa lo bello de los atributos renacentistas de proporción, adecuación y utilidad. Ve en lo bello la existencia de realidades controlables; pequeñas y lisas. Los contrastes son posibles, pero solo dentro de variaciones sutiles y delicadas. El reparto de lo sensible que está impulsado por Sarmiento, y que dominará durante el siglo XIX en la Argentina, responde a estas nociones de lo bello-pintoresco. El proyecto de Sarmiento implica una modificación

drástica del territorio. Varas sintetiza esta aproximación a lo natural que dominó desde Sarmiento diciendo, *La fuerza del desierto bárbaro no debe aparecer, para Sarmiento, ni en la ciudad ni en los pueblos civilizados. En estos pueblos, en estas ciudades, no corresponde la naturaleza que provoca un terror sublime conduciendo derecho a las tiranías; debe ser la bella naturaleza. Para los pueblos de la pampa, para los suburbios de las grandes ciudades, Sarmiento imaginaba un ensamble de casitas pintorescas y verjas blanqueadas rodeadas con jardincitos cuidados*⁹.

De este modo, como lo detecta Silvestri en algunas representaciones del Riachuelo producidas a fines del siglo XIX podría presentarse un paisaje de borde urbano en el que la ciudad se encuentra con la naturaleza y esta ingresa como un elemento que genera variaciones, dinanismos en la percepción y una cierta melancolía que restituye la relación con el paisaje natural originario. La experiencia en este caso es pintoresca.



11 Paisaje pintoresco del Riachuelo: Pintura y grabado de Carlos E. Pellegrini

Pero lo pintoresco puede ocurrir también cuando el paisaje es el de un pueblo pre-industrial. Y desde la lógica de una concepción pintoresca del paisaje rechazarse la presencia de artefactos relacionados con ideales de contemporaneidad. También sería posible atribuir cierto componente pintoresco a la forma en que eran valoradas las intervenciones Haussmanianas, que comenzaron en 1888 con la Avenida de Mayo y luego siguieron entre 1923 y 1931 con las diagonales, por una sociedad que se había vuelto gradualmente conservadora con el correr de las primeras décadas del siglo XX. Podría decirse que se estaba imaginando una Buenos Aires con añoranza de París en el momento en que se estaban concretando ideas de modernidad. Cuando en 1929, Le Corbusier propone el plan para Buenos Aires, el auditorio que era más proclive y sensible a la idea de ciudad tradicional adaptada a la imagen parisina de origen haussmaniano, rechazó las ideas del arquitecto suizo.

En el caso de un paisaje sublime, la naturaleza se presenta como una presentidad trascendente pero muda; incapaz de auto-explicar su trascendencia. Pero lo sublime tampoco está sujeto a únicamente lo natural, y en muchos casos la relación particular que se dé entre lo natural y lo artificial podrá definir un escenario sublime. De acuerdo con la síntesis que Alberto Varas escribe en *Buenos Aires. Natural + Artificial*, la noción de lo sublime derivada del planteo de Edmund Burke consistiría en, ... *La pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza... es el asombro, y el asombro es el estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror... El asombro es el*

⁹ VARAS, Alberto, *Buenos Aires. Natural + Artificial. De Darwin a Borges: Momentos de la construcción paisajística del Río de La Plata*, Editorial UP, Buenos Aires, (2000), pag. 35

*efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto*¹⁰.

En oposición a esta lectura pintoresca de oposición con lo dado o existente en el pasado americano, sea este natural, precolombino o colonial, se perfila una construcción del paisaje que asume la validez de estas tres cuestiones rechazadas por Sarmiento. Este proceso de encaminarse hacia lo extraño y no auto-explicado, surge inicialmente en la experiencia de los viajeros que tomaron contacto con el territorio. Se articula con las construcciones filosóficas de Visión de Mundo o weltanschauung nacidas en Alemania con la experiencia romántica derivada del pensamiento kantiano. Ciertos viajeros como Humboldt que no llegaron a pasar por nuestro país, y otros como Charles Darwin que si visita nuestra Patagonia, arrojan expresiones descriptivas de nuestro paisaje que se alejan de la construcción pintoresca sarmientiana. Darwin en 1832 en su contacto con nuestra geografía concentró sus esfuerzos para interrogarla, tratar de comprenderla, y sin embargo se refirió a la pampa como, *un paisaje desolador*. Luego otros viajeros, esta vez no científicos sino dentro de las artes literarias seguirán expresándose respecto de nuestro paisaje pampeano desde el asombro. Dino Campana, un poeta italiano que visitó nuestro país a principios de siglo XX, se refirió a la pampa de la siguiente manera, *La luna ahora iluminó toda la Pampa desierta e igual en un profundo silencio. Solo a veces se nubla un poco bromeando con la luna, sombras repentinas de la pradera y aún una inmensa y extraña claridad en el gran silencio*¹¹. Asistimos aquí al inicio de una construcción del paisaje orientada hacia una expresión sublime. El ciclo de variación discursiva referida a una concepción sublime del paisaje estaba comenzando, y como explica Graciela Silvestri se extendería a lo largo del siglo XX¹². Esto ocurre particularmente con el plan para Buenos Aires de Le Corbusier y continuará ocurriendo con arquitectos posteriores como Amancio Williams y sus proyectos asociados con el borde río-ciudad-pampa. Pero también, como explica Silvestri cuando analiza los escenarios naturales de la Argentina en *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*, lo sublime no está obligado a presentarse solamente en forma dramática, también puede presentarse en forma serena (SILVESTRI:2011).

La actitud sublime, podrá retomar tres de las clasificaciones provistas por Ricardo Rojas y se volverá asimilable a la condición misma de modernidad provista por Ranciere. Lo moderno entendido como una contemporaneidad desprovista en su reparto de lo sensible de una auto-explicación. Se generará un cambio dentro del ciclo de dispersión discursiva que podrá volver sublime el territorio y su identidad desde la superación de lo gauchesco, lo colonial y lo proscrito; alejando los tres géneros de sus respectivas literalidades. Antes que el gaucho el ser del territorio, antes que los incas el origen local y global del mundo y antes que la dialéctica civilizatoria que deriva en el progreso de una sociedad ordenada y europeizada, el estado no resuelto entre grupos humanos diferentes que conviven y negocian en un mismo territorio.

Sin embargo lo sublime coexistirá con resabios de lo pintoresco. Seguirá existiendo una tensión semántica variable entre entender el componente natural-artificial en términos pintoresquistas o sublimes. Ambas cuestiones definen una serie de variaciones discursivas que están presentes en las distintas materializaciones del borde ciudad-

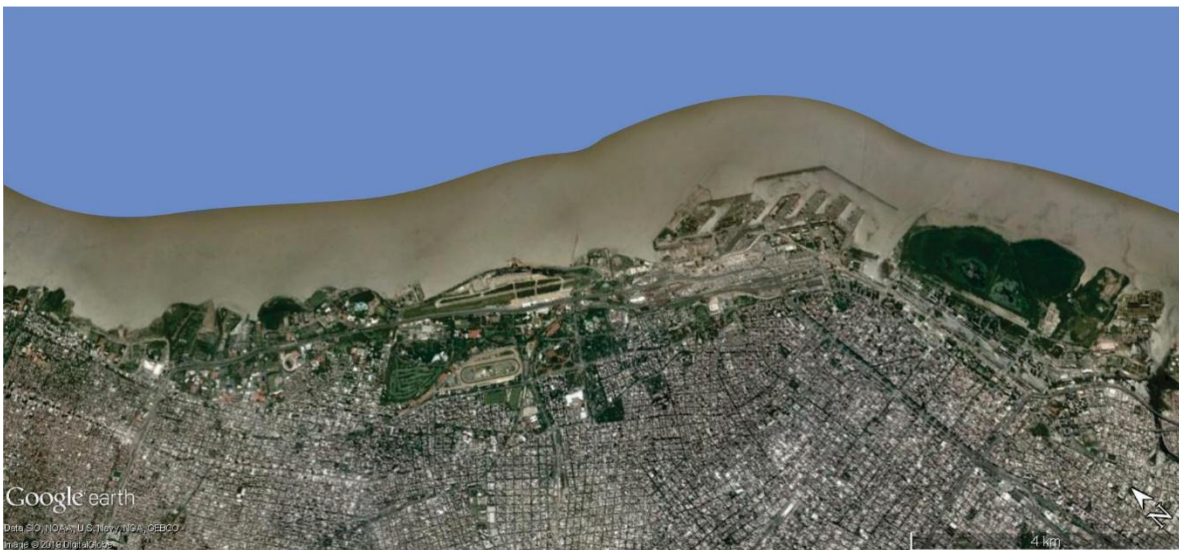
¹⁰ VARAS, Alberto, *Buenos Aires. Natural + Artificial. De Darwin a Borges: Momentos de la construcción paisajística del Río de La Plata*, Editorial UP, Buenos Aires, (2000), pag. 35

¹¹ CAMPANA, Dino, Cantos órficos, publicación original en 1914

¹² SILVESTRI, Graciela,

pampa-río. A medida que se profundice en la investigación de estos paisajes fragmentados que conforman el límite ciudad-río, será posible encontrar distintos tratamientos de paisaje que alternarán lo pintoresco y lo sublime combinándolos con valores asociados a lo natural y lo artificial.

El Río de la Plata vuelve patente un límite muy contrastado entre ciudad y naturaleza aun cuando la naturaleza misma del río haya sido abundantemente modificada. La diferencia que presenta el ensanche respecto de la ciudad de calles y manzanas parece ser una condición de partida en la búsqueda de sus paisajes. El estudio de sus paisajes requiere que cada insularidad sea evaluada a partir de dos cuestiones. Una primera en la que se rastree la forma en que dicha insularidad y espacios inter-insulares hayan establecido o no un paisaje articulado con la ciudad y con el río y una segunda en la que se examine la forma en que cada insularidad se relaciona o no con las insularidades que la circundan. Siguiendo las reflexiones sobre el paisaje porteño de algunos autores como Alberto Varas y Graciela Silvestri, el examen de estas dos cuestiones obligará a considerar no solo escenarios contiguos; también superposiciones, estratificaciones, hibridaciones y palimpsestos. De este modo, a la aparente secuencia en la que la transformación del paisaje rioplatense fue pasando de una naturaleza entendida como bella durante el siglo XIX, a una concepción de naturaleza pintoresca a inicios del siglo XX y finalmente a la consolidación de una naturaleza entendida como sublime con el avance del siglo XX, habrá que contrastarla con estas complejas relaciones de superposiciones, estratificaciones, hibridaciones y palimpsestos.



12 Ensanche ribereño: ausencia de trama en damero

Será posible entonces encontrar agenciamientos en los que ciertas intervenciones o insularidades desplazadas la una sobre la otra (Barranca, Puerto madero, Costanera Sur, Reserva) hayan puesto en contacto los componentes pintorescos y sublimes, que son teóricamente diferenciados y casi entendibles como opuestos. En estas condiciones de coexistencia el paisaje sigue existiendo, lo que en la práctica pone en discusión hasta qué punto la oposición semántica entre pintoresco y sublime se repite en el espacio mismo del paisaje. En ambos conceptos existe una aproximación sensible que se resuelve en la sorpresa o el sobresalto; aun cuando los conceptos que se vehiculizan parecerían ser inconciliables. Podría afirmarse que lo pintoresco se resuelve en el reconocimiento de

espacios de afectos que guardan familiaridad y lo sublime invoca el extrañamiento; cuestiones bastante enfrentadas entre sí.

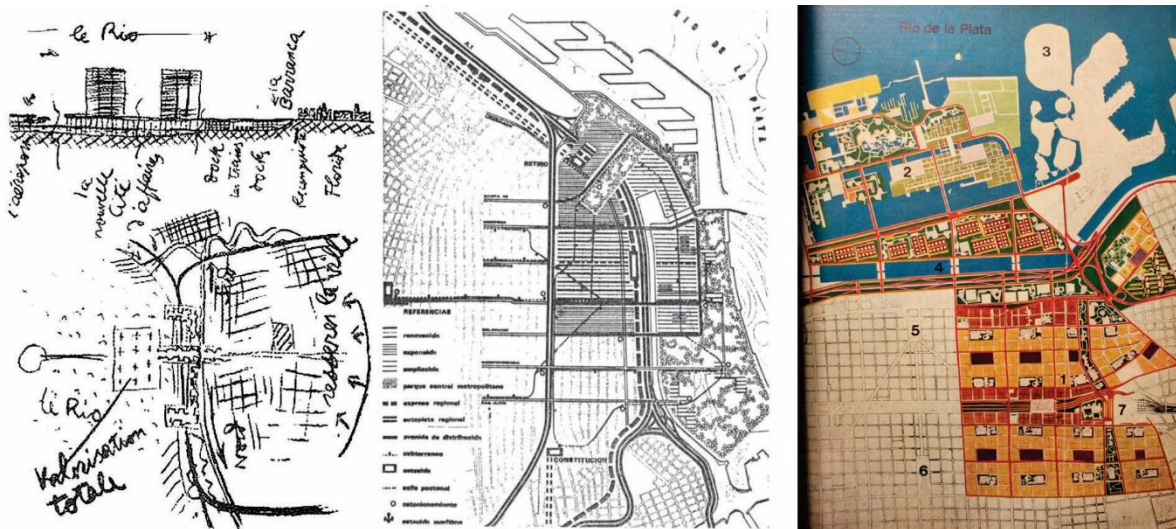


13 Borde del balneario sobre la reserva ecológica

Queda entonces el desafío de encontrar sentido en la co-presencia de lo sublime y lo pintoresco. Y por extensión en el trabajo se preferirá examinar los estados del paisaje en sus estados relacionales, evitando resumir la explicación del paisaje solo a partir del trabajoso aislamiento quirúrgico de cada particularidad. La naturaleza y el orden material de las cosas y actividades producidas por el hombre, ambas construyen un territorio posible para la construcción del paisaje. Seguidamente se desarrolla una primera aproximación al problema del paisaje y su relación entre lo natural y lo artificial en la transformación de Puerto Madero.

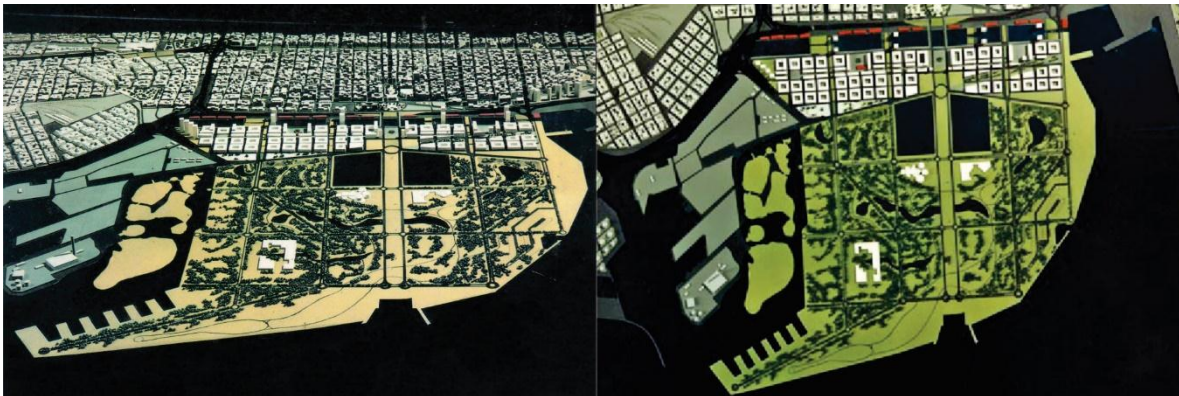
El caso del concurso de Puerto Madero:

Puerto Madero fue pensado menos como máquina portuaria, y mucho más como una extensión urbana. Esto facilitó su relación con la ciudad, pero aplaza la relación con el río, postergándola aún más una vez que el puerto entró en obsolescencia y se constituyó en un "muro" separador entre ciudad y Costanera Sur. También debe considerarse que la estructura lineal tramada articulada con las avenidas afectó ese sector de las tierras ganadas volviéndolo "ajeno" a la organización insular dominante existente en la mayor parte de las tierras ganadas al río. El efecto de discontinuidad generado por los docks y los diques de P.M. se intentó corregir en propuestas posteriores no realizadas que entre 1929 y 1970 partían de eliminar o rodear de áreas verdes ambos espacios. En estas propuestas, y en particular a partir de la de L-C, la barranca reingresaría como límite final (antes de la ciudad damero) de una explanada o extensión verde con edificaciones exentas que se ubicaría entre el río y el nivel superior de la barranca. Y si bien el límite del río quedaba alejado de la ciudad consolidada, el empleo de explanadas, áreas verdes y volúmenes aislados actuaba como una solución articuladora más reconocible entre ciudad y río. Por otro lado, todas estas propuestas se encontraban más cerca de la lógica insular desarrollada en las tierras ganadas al río.



14 Plan de Le Corbusier, Esquema Director del año 2000 - ORDAM-CONADE (1969), Plan de Renovación de la zona Sur (1970)

A partir de 1980 con el proyecto de ensanche del área central (EAC.1982) no realizado, se interpone tejido amanzanado entre los diques y el área de relleno que lo separa del río. De ahí en más las propuestas que siguen hasta llegar al Plan de Puerto madero en 1992 terminarán por acentuar la construcción de una barrera de bloques continuos en trama cuadrícula dando como resultado la situación actual.



15 Proyecto ensanche del área central (EAC, 1982)

Dos años después de la llegada de la democracia, la discusión sobre qué hacer con el puerto y como recuperar la relación de la ciudad con el río dio lugar a una serie de experiencias proyectuales reflexivas entre 1985 y 1986, tanto en la Universidad, en la Municipalidad como en la Sociedad Central de Arquitectos. En 1989, dentro de la gobernación de Carlos Menem, Puerto Madero pasa de ser parte del Estado Nacional a pertenecer a la "Corporación Antiguo Puerto Madero, Sociedad Anónima". En 1990 la alcaldía de Barcelona donó a la ciudad de Buenos Aires un proyecto urbano de remodelación del abandonado Puerto Madero. Finalmente esto dio lugar a la convocatoria del concurso para Puerto Madero en 1991 del que la Corporación Antiguo Puerto Madero tomaría los tres primeros premios para conformar el actual Master Plan.

Desde el punto de vista de la relación entre lo natural y lo artificial, la reforma de Puerto Madero ha producido un paisaje cerrado y gemelo de un conjunto de soluciones urbanas.

Es por esto que no resuelve una relación reconocible con el paisaje del borde ciudad-río. Las avenidas que atraviesan transversalmente Puerto Madero conectan circulatoriamente con la costanera, pero no articulan el encuentro entre los bloques amanzanados y las torres con la vieja Costanera Sur y la Reserva Ecológica. Tampoco existe una celebración del eje monumental derivado de la Av. De Mayo. No se propone una articulación con la ciudad en sus dos límites laterales, uno hacia barracas y el otro hacia Catalinas Norte-Retiro. La relación con la ciudad permanece a la espera de su posible conexión con el soterramiento de la avenida Huergo. Puerto Madero se presenta, reconcentrado sobre los diques, como un paisaje endógeno, poco articulado y predominantemente artificial. Los diques del viejo puerto, pensados por Madero como una forma de resolver un puerto que expanda lo urbano no generaron una relación paisajística con el río. Por este motivo, en el puerto proyectado por Madero, las preexistencias que podrían haber influido en una articulación con el borde son nulas. En este sentido Mariano Bilik expresa, *un paisaje de la negación del río que queda reforzado en su condición mítica con la construcción de Puerto Madero a inicios del siglo XX... Luego el mito de la imposibilidad de superar esa negación se prolongará en los proyectos fallidos de L-C, Kurchan y Hardoy y Amancio Williams...*

Dentro de las críticas a los proyectos ganadores del concurso, resulta coincidente con el problema que señalo lo expresado por Francisco Liernur en el artículo *Consideraciones sobre el concurso para Puerto Madero*, escrito en la Revista Arquis. Entre las apreciaciones de Liernur que son varias y a distintas escalas del problema, existen algunas que poseen particular relación con las cuestiones que se vienen desarrollando. Liernur señaló, *Debía resolverse ante todo el carácter de los tres premios a seleccionarse. Premiar lisa y llanamente las mejores ideas independientemente de sus posibilidades de fusión hubiera significado cumplir con una misión esencial dejando al Comitente la responsabilidad política de resolver el tema. De lo contrario se facilitaba la resolución del problema pero se desperdiciaban aportes positivos para la ciudad. Se optó por la segunda respuesta, y esto condicionó la elección en forma decisiva*¹³. El jurado no seleccionó las mejores propuestas prefiriendo otorgar los tres primeros puestos a proyectos relacionables entre sí. Esto volvió aún más cerrado el reservorio reflexivo que los proyectos pudieran generar. Lo que intensificó la negación de posibles experiencias edilicias y espacios que retomaran las lógicas del ensanche sin trama en damero, que respondieran de algún modo al paisaje natural dominante y que propusieran alguna extensión o límite sensible con la nueva relación ribereña. También indico Liernur, que el jurado descartó la posibilidad de elegir propuestas que plantearan cierta flexibilidad y variabilidad temporal en su completamiento. La precisión crítica de esta última cuestión resulta demostrada cuando se analizan dos espacios verdes, las plazas-parque Micaela Bastidas y Mujeres Argentinas, en los que existió un mínimo margen de maniobra para reinterpretar el límite entre Puerto Madero y el parque Costanera Sur. Ambos espacios expresan lo indispensable que es prever cierta flexibilidad; particularmente en los bordes del sector. Ambas plazas-parque resuelven dos brechas de articulación con el río, poniendo en juego una construcción del paisaje nutrida dentro de un campo simbólico que se opone al paisaje cerrado y gemelo de la ciudad de Puerto Madero. En ambos casos fue necesario producir una transformación de la lógica urbana de la Buenos Aires del alto incorporando en forma activa el componente natural, para así poder resolver el paso hacia Costanera Sur y la Reserva Ecológica.

¹³ LIERNUR, Pancho, *Consideraciones sobre el concurso para Puerto Madero*, Revista Arquis N°1, pag 81, (1994)

En una perspectiva temporal del lugar. Los anteriores límites urbanos de la ciudad con el río que existieron en este sector pueden ser separados entre la indiferencia de Puerto Madero y la sucesión anterior de espacios sensibles con el borde; constituidos por la Avenida de La Alameda, la Recova y la Costanera Sur. El paisaje asociado con la idea de progreso que acompañó la corta existencia de Puerto Madero como puerto, fue reemplazado por un nuevo paisaje prótesis de ciudad que transformó los símbolos de progreso portuario edificados. Se proyectó un paisaje pensado a partir de la urbanidad del tejido continuo y exento dentro de bloques y ajustados a una trama ortogonal que busca resolver la continuidad de la ciudad en la organización en fajas lineales del antiguo puerto. La arquitectura construida se ajusta en su mayoría a estas condiciones neutralizando toda conexión posible con alguna idea de borde natural.

4- La huella temporal del límite

El problema del paisaje también puede ser examinado desde una perspectiva temporal. Cada modificación del paisaje ha dejado ecos y reverberaciones de antiguos bordes de paisaje que a su vez van modificando sus usos y valores simbólicos. Para comprender bien la naturaleza del paisaje en cuestión será necesario entender estas transformaciones temporales como parte del problema. Podríamos definir a la sucesión de residuos como una huella temporal del límite tensionada entre la permanencia y la desaparición. El resultado de esto es la dilatación espacial y temporal del límite, superándose así la mera literalidad de entender el límite como algo solo existente como presentidad y atrapado en el contacto directo entre el río y la ciudad. Flora Manteola expresaba esta dilatación temporal del límite cuando en 1994 refiriéndose al límite de la ciudad dijo, *La línea de docks para depósitos a lo largo de los diques del puerto, casi iguales en dimensiones y arquitectura, colocados a iguales distancias entre sí aparecen como una línea de puntos que delimita un nuevo borde de la ciudad. Son, en este momento la nueva frontera, los fuertes que separan la city de un mundo que se extiende hacia el Este, casi desconocido para los porteños.*¹⁴ Un mundo que para ese momento implicaba el afloramiento de espacios casi abandonados como los restos del puerto, el parque de la Costanera Sur y la Reserva Ecológica.

Se presentan en la huella cuestiones culturales enunciadas como representaciones de paisaje que poseen un impacto temporal de larga duración y otras que solo alcanzan una duración limitada. Las representaciones que recrean la actividad del puerto durante su corta existencia no se trasladaron más allá de su tiempo, mientras que si perduran más tiempo atravesando distintas presentidades las representaciones que tratan aspectos universales como la construcción de identidades culturales, o referidos a presencias físicas que perduran como la pampa y el río.

También se presentan en la huella casos en los que la modificación territorial que define paisaje es capaz o no de permanecer como un componente activo más allá del momento en que protagonizó el límite concreto entre la ciudad y el río. El dominio de la mirada orientada al límite en la explanada y la brecha urbana. El problema del declive o plano inclinado entre el alto y el bajo, la modificación existente entre la lógica de la ciudad tramada en damero y la liberación del mismo en el ensanche. El acompañamiento pintoresco y/o sublime del borde de la ciudad. El compromiso de contemporaneidad que supone la modificación del límite.

¹⁴ MANTEOLA, Flora, *memoria del Dock 5 ubicado en el Dique 3*, Revista Arquis N°1, pag 53, (1994)

5- Un paisaje insular

Con la intención de recuperar esta relación habitante-río, sobre esta sumatoria de matrices de opacidad se apoyan intervenciones de escala urbana planificada y otras veces también de escala urbana, pero aleatorias e informales. El resultado se presenta la mayoría de las veces como un palimpsesto definido por la superposición de huellas de distintos tiempos que precipitan en insularidades.

Eje problemático 3 y objetivos: El paisaje o sumatoria de paisajes en estado insular pone en evidencia el conflicto derivado de la falta de articulación y la proliferación de espacios residuales o no-paisajes que requieren un tratamiento arquitectónico. En este proceso es posible contrastar tradiciones proyectuales de distintos tiempos; entre la tradición académica Beaux-Arts y los distintos procedimientos proyectuales desde la modernidad hasta hoy. El trabajo se centra en las producciones proyectuales de la modernidad que afectaron el área de Puerto Madero (Proyecto ganador y proyectos premiados para las distintas etapas de transformación de Puerto Madero). Pero también se incorporan otras producciones proyectuales que conforman una constelación de arquitectos que afectaron estas dos situaciones u otros sectores comprendidos en la extensión del borde (proyectos y obras construidas de arquitecturas referidas al borde ciudad-río-pampa: Amancio Williams, Wladimiro Acosta, Solsona y asociados, Susta- Kocourek-Garrone, Clorindo Testa y asociados, Alberto Varas y asociados, Edgardo Minond, etc.).