

1. INTRODUCCIÓN

RESUMEN:

La actividad proyectual del arquitecto es sensible en sus transformaciones a los impactos de externalidades. Se examinará el modo en que el proyecto arquitectónico al ingresar dentro del campo cultural y productivo del paisaje resulta ser afectado en sus estrategias proyectuales, dando lugar a un diferencial de saber proyectual que es capaz de contribuir ampliando el desarrollo discursivo del conocimiento proyectual. Para el desarrollo de la tesis se examina el paisaje que se ha producido en el borde ciudad-río del área central de la ciudad de Buenos Aires. De la localización y recorte planteado se desprende una casuística que se compone de una alternancia entre ciertos espacios del lugar entendidos como paisajes, ciertas representaciones de ese paisaje generadas desde el campo del arte y ciertos proyectos e intervenciones arquitectónicas relacionadas con la construcción de dicho paisaje.

El paisaje de Buenos Aires ha cobrado sentido a partir de procesos socio-productivos que derivaron en una serie de modificaciones de su relación con el río. A su vez, dichas transformaciones materiales provocaron y se alimentaron de la construcción simbólica que desde la cultura representaron sus espacios como paisajes. Con las transformaciones urbanas, este se fue dilatando y dislocando, dando lugar a su ensanche y a una complejidad creciente. Con las sucesivas capas de modernidad el paisaje de la costa se aceleró sufriendo transformaciones cada vez más intensas.

Para la profundización del problema material y simbólico del paisaje y su relación con el proyecto, se ha tomado la literatura como espina dorsal de la construcción simbólica generada en representaciones provenientes del arte sin dejar de incluir otros géneros artísticos como la pintura o la fotografía cuando fuera necesario. Esta jerarquización de la literatura por sobre otras expresiones artísticas responde a que es la que se presenta con más claridad en la construcción simbólica del paisaje desde el siglo XIX hasta hoy.

La constelación de transformaciones materiales y simbólicas creada con esa casuística permite construir una hermenéutica del paisaje capaz de adquirir cierta consistencia utilizable para conectar con decisiones de proyecto que se encuentran directamente relacionadas con este tipo de externalidades. A su vez, este tipo de escenario definido por externalidades y el proyecto es el que otorga cierto sentido a modificaciones específicas que han alterado lo que podríamos definir como la ortodoxia proyectual correspondiente a cada momento.

Para otorgar consistencia a estos objetivos se examinará la forma en que se fueron estableciendo las condiciones estructurantes de dicho paisaje, examinando los modos de producción material y simbólicos que fueron afectando el lugar. Se estudiará cómo se fueron superponiendo diferentes preexistencias o huellas de paisajes anteriores y como pervivieron en sucesivas temporalidades con las que aún interactúan. Se trabaja con una delimitación temporal asociada con etapas que se configuran a partir de ciertos mojones de transformación que fueron decisivos en el delineado del paisaje del sector.

Se utilizó como marco teórico una articulación entre teorías provenientes de las ciencias sociales y teorías provenientes de la reflexión proyectual arquitectónica.

METODOLOGÍA

Espíritu general que orienta la tesis.

No se dice nada desconocido al afirmar que seguimos experimentando hoy una crisis disciplinar que se viene extendiendo en sincronía con la crisis de la modernidad. En la medida en que se persiga la recuperación de componentes de modernidad que se juzgan universalmente válidos y se descarten otros por juzgarse excesivamente generalizadores y canónicos, se vuelve indispensable examinar la espesura temporal de producciones arquitectónicas desde una posición de modernidad que sea esencialmente reflexiva. Los planteos teóricos de autores como Anthony Giddens¹, Ricardo Solá Morales² o Jeffrey Kipnis³, nos permiten orientar un estado reflexivo alejado de los fundamentalismos, más asentado sobre la construcción de *microexperiencias*, proyectuales o teóricas, unidas a las condiciones del lugar, su particularidad, y a la vez, su relación con redes de universalidad. Desde este punto de vista el proyecto se vuelve, quizá como siempre lo fue, una herramienta de construcción de conocimiento arquitectónico. Como explica Jeffrey Kipnis (2001),

Indicaré algunos criterios básicos para una Nueva Arquitectura. No debe repetir los errores del Modernismo y su lógica de borrar y sustituir: debe participar en recombinaciones. Debe buscar una heterogeneidad que resista el establecimiento de jerarquías fijas. Debe proponer principios, y no prescripciones, para el diseño. Finalmente, debe experimentar y proyectar formas nuevas.

KIPNIS, Jeffrey (2001), Hacia una nueva arquitectura

En el marco de este delicado equilibrio entre la contingencia y el esfuerzo por cautelar un saber disciplinar es que esta investigación pretende moverse, asumiendo como punto de partida una concepción blanda o débil, alejada de todo fundamentalismo arquitectónico.

Bajo estas consideraciones es que se decide investigar el modo en que el proyecto es capaz de crecer en complejidad en el empleo de estrategias proyectuales pensadas para trasladar los permanentes impactos de un mundo inestable e incierto a escenarios puntuales de construcción disciplinar. Para la tesis se decidió explorar el modo en que paisaje afecta el conocimiento proyectual; entendiendo que el mismo es un saber *heterónimo* y fuertemente multidisciplinar que se encuentra anclado en la construcción de valores y pertenencias espaciales.

¿Por qué tiene sentido hablar de paisaje en la arquitectura?

Las interpretaciones que se han hecho del ambiente, inicialmente entendido como un proceso de producción social, y luego entendido como ecosistema y más en proximidad con nuestro presente como una construcción cultural, desembocan con naturalidad en la noción de paisaje. La arquitectura, directamente involucrada con la transformación del ambiente, es también un saber más dentro de un escenario multidisciplinar que resulta pertinente en la construcción e interpretación del paisaje. Como explica André Corboz⁴, el territorio es una construcción que se reitera en la medida en que el hombre sufre transformaciones en su manera comprender el mundo. En lugares muy afectados por espesuras temporales afectadas por cambios culturales, suele darse como resultado un territorio-*palimpsesto*. Entonces, volviendo al paisaje, se habrán

¹ GIDDENS, Anthony (1991, 2000), *Manual de Sociología*, Editorial Alianza

² DE SOLÁ MORALES, Ignaci (2002), *Diferencias, Topografía en la Arquitectura Contemporánea. Arquitectura débil*, Editorial Gustavo Gili

³ KIPNIS, Jeffrey (2001), *Hacia una Nueva Arquitectura*, Architecture and Science, Londres, Wiley and Sons

⁴ CORBOZ, André 2007 (1983), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos, artículo: El territorio como palimpsesto*, Edicions UPC, Barcelona

decantado varias maneras de concebirlo, alimentándose de la cultura que lo celebró e impulsado por las maniobras políticas a varias escalas que lo posibilitaron. En él también se habrán construido y proyectado arquitecturas varias veces. De este modo el tema-problema que se desarrolla en la tesis nace de la interrogación del proyecto de arquitectura a partir de la problematización de su afectación como objeto del paisaje; lo que obliga a profundizar en asuntos disciplinares centrados en el proyecto, a la vez que también obliga a profundizar fenómenos socio-culturales que se reparten dentro de campos provenientes de la estructura social y la generación del arte.

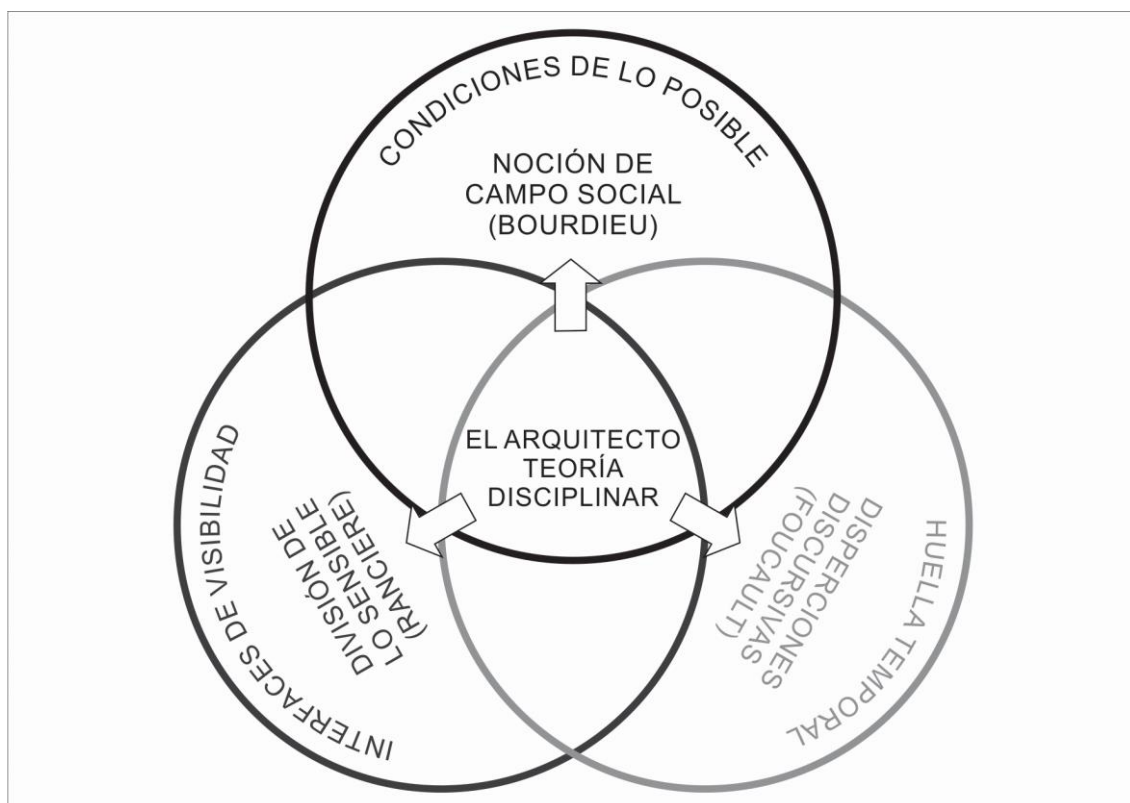


Lámina 1: Diagrama de articulación entre campos

Elecciones teóricas.

En correspondencia con la producción arquitectónica entendida como objeto del paisaje, también existió un proceso gradual de reflexividad asociado con ambas cuestiones, paisaje y arquitectura. Este es el problema central que se pretende interrogar en la tesis. Pero para avanzar en esta dirección se vuelve necesario ingresar en un campo esencialmente *heterónimo* que desde la noción de paisaje involucra una multiplicidad de elecciones teóricas unidas a distintos saberes.

La tesis se encuentra dividida en 3 partes que separan, pero a la vez relacionan lo heterónimo, lo disciplinar y un conjunto de comprobaciones disciplinares.

La Parte 1 posee 3 capítulos en los que cada capítulo está dedicado a producir una aproximación al paisaje desde distintas externalidades. En el primer capítulo se examinan a partir de Pierre Bourdieu y sus herramientas sociológicas, las condiciones sociales que se materializaron en el campo social afectando las condiciones de posibilidad que regularon la producción del paisaje. El segundo capítulo partiendo de los planteos de Jacques Ranciere y Michel Foucault, se examina la construcción cultural de visibilidades que desde el arte y la cultura dan lugar a regímenes estéticos que tienen un gran impacto en la construcción material y simbólica del paisaje. El tercer

capítulo se centra en analizar la obra literaria de tres escritores argentinos que durante la modernidad han tenido un papel muy relevante en la generación de un paisaje simbólico que tendrá importantes consecuencias en la construcción material del paisaje.

La Parte 2 se centra en analizar y conectar el conocimiento proyectual con el paisaje simbólico, buscando detectar dos cuestiones. Por un lado, identificar estrategias de proyecto directamente involucradas con las concepciones de paisaje emanadas del campo del arte literario, y por el otro, construir un modelo provisorio basado en el concepto de estrato a partir del enfoque de Deleuze Y Guattari y la conexión con la arquitectura estudiada por Sonia Delgado Berrocal. Con dicho modelo se pretende examinar las lógicas que se encuentran contenidas en el paisaje material del sector.

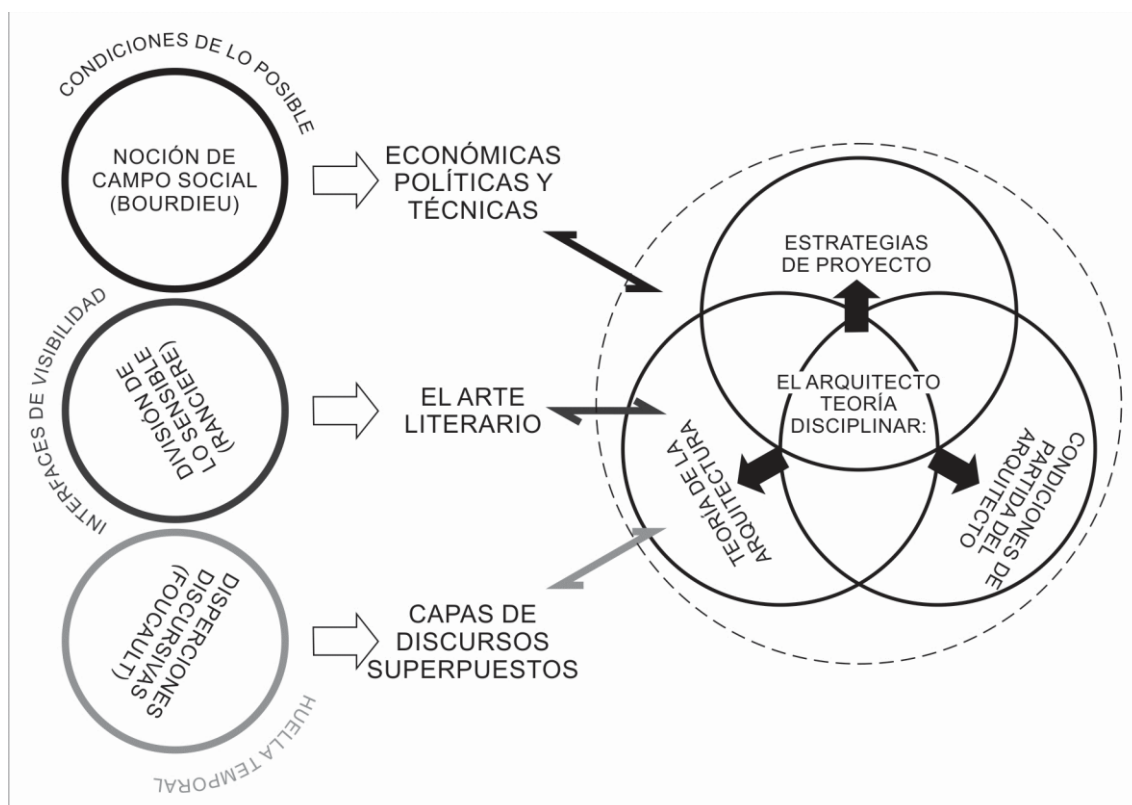


Lámina 2: Territorio específico a tratar en cada campo y elecciones teóricas empleadas en el estudio de cada campo

La noción de paisaje en el ejercicio proyectual:

La actividad proyectual se encuentra íntimamente relacionada con la noción de lugar. Se proyecta en un lugar y se proyecta un lugar. El paisaje es un recurso esencial de la cultura, ya que permite la apropiación del espacio y su transformación en lugar. Arquitectura y paisaje están ambas involucradas con la noción de lugar. La modificación material que la arquitectura opera en su construcción es indefectiblemente una acentuación del paisaje; ya sea que lo modifique generando uno nuevo o que lo confirme acentuando sus propiedades ya existentes. Dentro de estos planos de contingencia existentes entre paisaje y arquitectura, se debe agregar también la condición material del ambiente y su capacidad para construir la experiencia simbólica del paisaje. Estas cuestiones comunes a ambas terminologías permiten cruzar y articular un campo *heterónimo* definido por el paisaje y otro disciplinar definido por la arquitectura y sus procedimientos proyectuales.

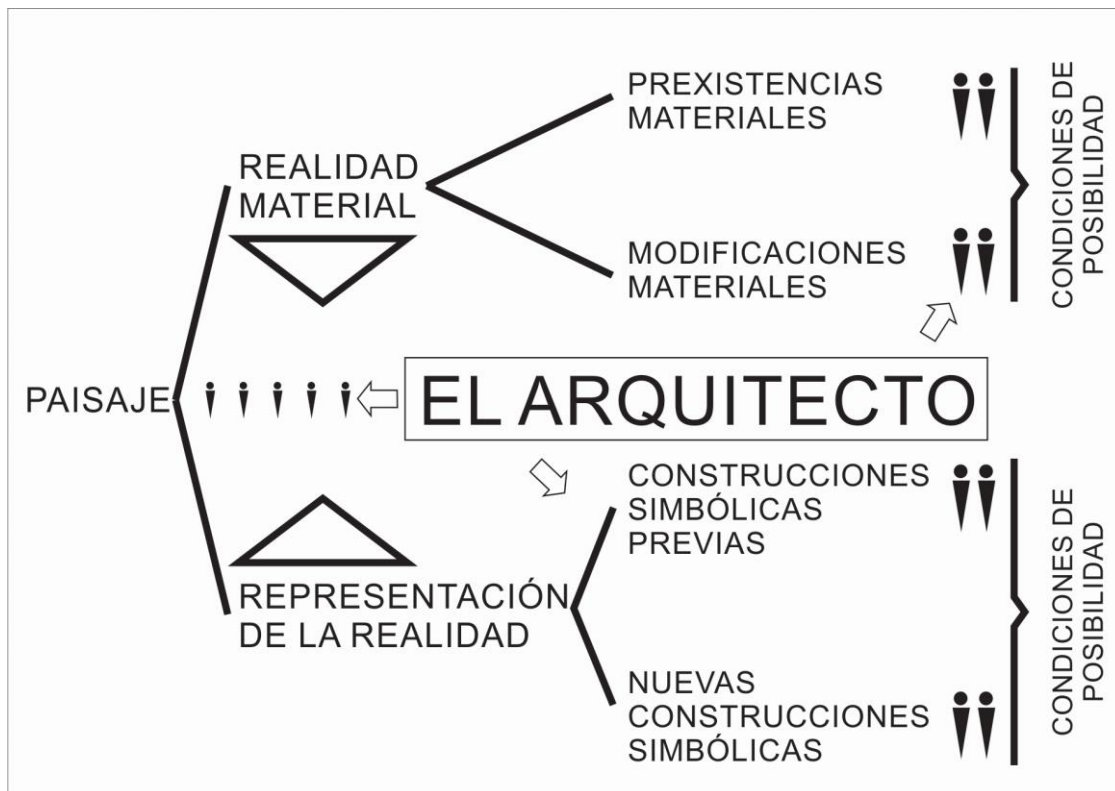


Lámina 3: El papel del arquitecto en la construcción del paisaje material y del paisaje simbólico

Recorte:

La ciudad de Buenos Aires localizada en el borde geográfico definido por la extensión pampeana y el estuario del Río de La Plata ha establecido una relación compleja en la construcción de dicho límite. El paisaje de borde del centro fundacional o Área Central quizá sea el borde que más impactos de transformación ha recibido durante el crecimiento que acompañó a la ciudad.

Se optó por definir un cuádruple recorte que involucró las siguientes genealogías:

1. En correspondencia con el sector se seleccionaron intervenciones arquitectónicas que tuvieron un papel importante en la construcción del paisaje
2. Se analizaron propuestas de proyectos arquitectónicos localizados en el sector, aun cuando solo permanecieron como proyectos sin materializarse. La selección de dichas propuestas también estuvo sujeta a una elección cualitativa de los casos en que existieron proyectos con un papel importante en la construcción del paisaje.
3. Se analizaron propuestas materializadas o sin materializar que aun estando fuera del sector han tenido un papel importante en la transferencia de proposiciones de paisaje.
4. Se seleccionaron propuestas urbanas que afectaron el sector. En esta genealogía se trabajaron con planteos urbanos realizados o no, que van desde escalas de planeamiento general para la ciudad, hasta escalas de espacios públicos y edificios de incidencia urbana.

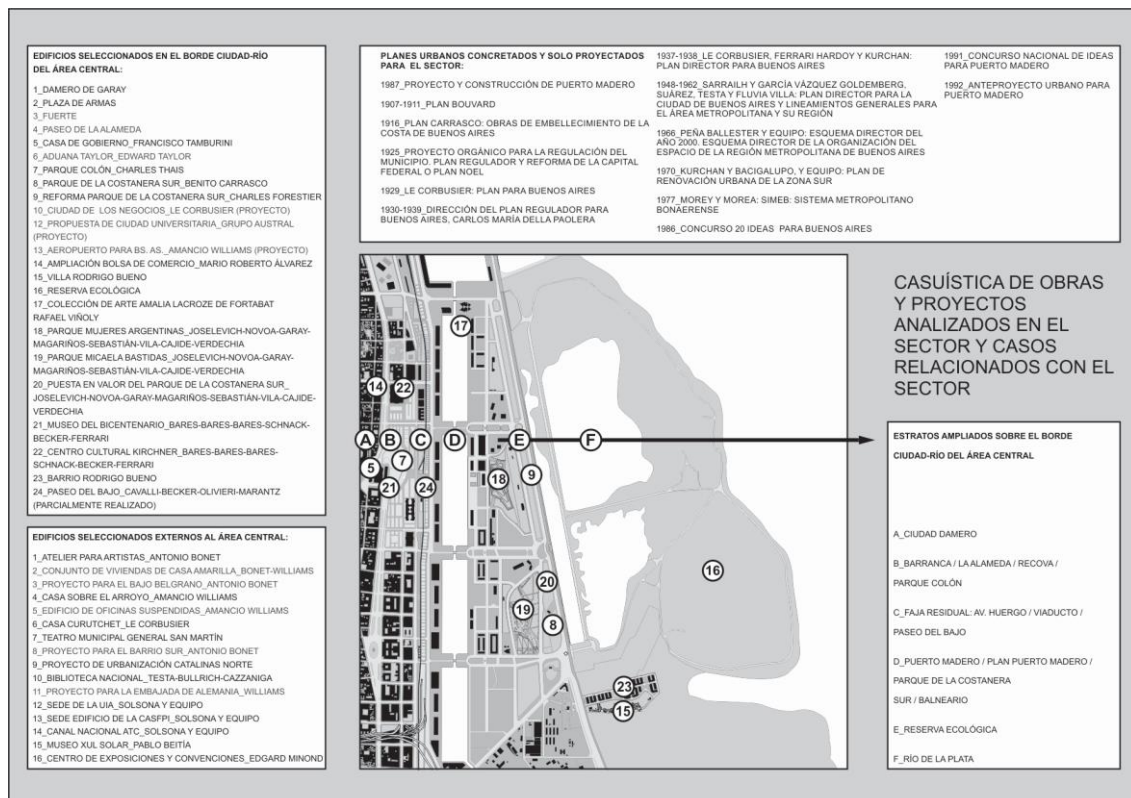


Lámina 4: La casuística se compone de obras y proyectos analizadas en el sector y casos externos relacionados con el sector

Hipótesis.

Se plantean en la Tesis tres hipótesis que se suceden en forma consecutiva:

Primera Hipótesis: Las transformaciones materiales de paisaje llevadas adelante por medio del proyecto se encuentran atravesadas por los valores y representaciones que, en la cultura, el ciclo de construcción simbólica del paisaje viene produciendo. El conjunto de dispositivos provenientes del campo simbólico, provisto por el ciclo de construcción simbólica del paisaje, que han actuado afectando la actividad proyectual de los arquitectos, son denominados máquinas deseantes.

Segunda Hipótesis: Las estrategias de proyecto involucradas con una realidad heterónoma, en este caso formando parte de la construcción del paisaje del borde ciudad-río del área central de la ciudad de Buenos Aires, sufren modificaciones respecto de la ortodoxia proyectual academizada y dominante en el campo de la producción arquitectónica. Existen cuatro procedimientos de proyecto que se ven intensamente modificadas a causa de su relación con la construcción del paisaje: la relación con el lugar, la organización espacial, la construcción del lugar y las cualidades simbólicas de lo proyectado. Las modificaciones proyectuales ocurridas en estas circunstancias funcionan como un campo de producción de inteligencia proyectual de enorme valor para el patrimonio proyectual desplegado por la comunidad arquitectónica involucrada con la enseñanza y las prácticas profesionales.

Tercera Hipótesis: El análisis del papel central que ha adquirido la producción arquitectónica en el borde ciudad-río del área central permite confirmar que la arquitectura posee una capacidad específica para resolver articulaciones de paisajes que entre si se presentan heterogéneos y desarticulados. La sucesión de intervenciones ocurridas en el borde ciudad-río del área central de la ciudad se presenta aleatoria, sin embargo, en la medida en que se fueron produciendo

articulaciones parciales, se presume la existencia de ciertas lógicas que permitirán interpretar el lugar con un mínimo de objetividad.

Objetivos generales:

Aun cuando el desarrollo de la tesis requiere el manejo de saberes multidisciplinares, el objetivo general de la investigación es disciplinar. Se centra en lograr dilucidar como ha sido afectado al proyecto de arquitectura cuando este se presentó como parte de la construcción de un paisaje. En el caso específico de la investigación, acotándolo al borde ciudad-río del área central de Buenos Aires.

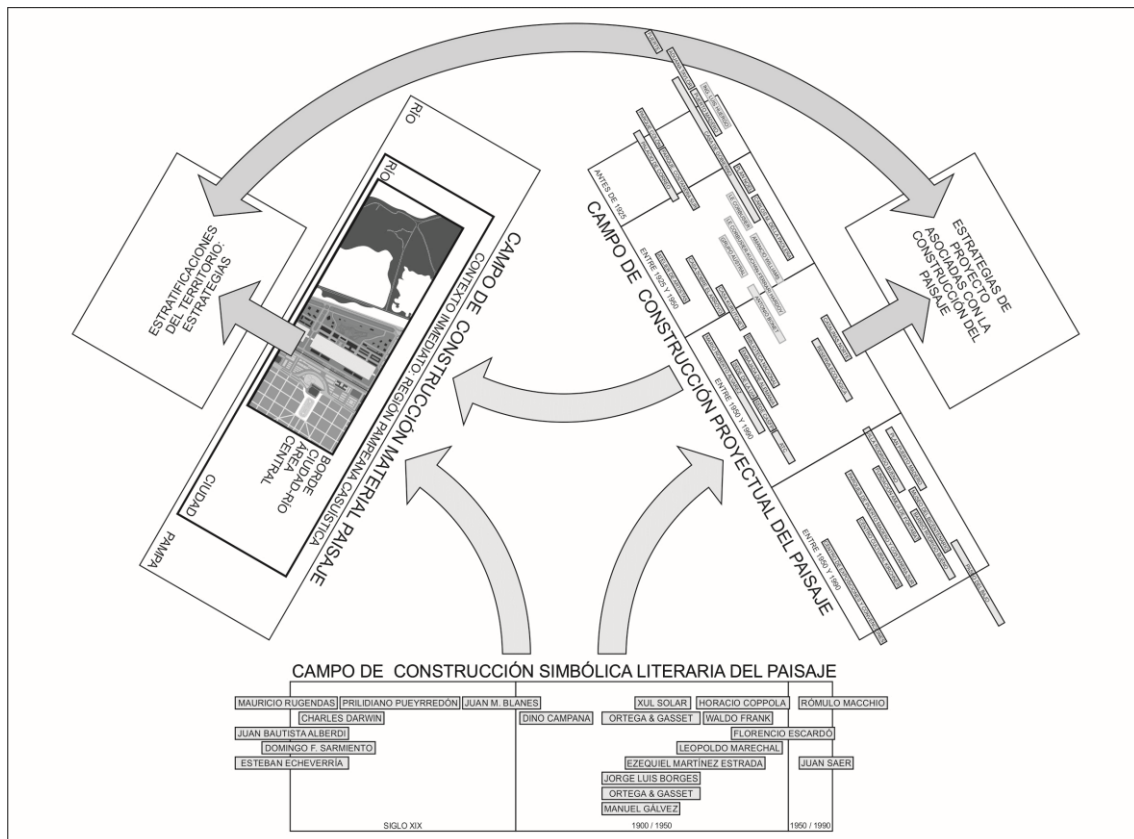


Lámina 5: Campo de construcción material del paisaje, campo de construcción simbólica literaria del paisaje y campo de construcción proyectual del paisaje.

1.

EXTERNALIDADES

1. LAS CONDICIONES DE LO POSIBLE

El paisaje permanece íntimamente relacionado con los modos de producción que impulsados por políticas a diversas escalas afectaron el lugar físico y social en el que se efectivizó. En este primer apartado se traza una periodización de siete momentos en los que se han modelado las acciones principales que han moldeado las condiciones de posibilidad del paisaje del borde ribereño del área Central de Buenos Aires.

A lo largo de su historia, la costa de Buenos Aires se ha ido consolidando como la extensión de tierra firme que llegando al río ha dado a relaciones de paisaje variables. El Río de la Plata y sus afluentes, el Riachuelo, el Maldonado y varios cursos de agua menores, delimitan el territorio-meseta en el que fue fundada la ciudad. Su extensión nace rodeada en tres de sus flancos por áreas que se inundan y solo mantiene hacia el oeste una continuidad no inundable rumbo al interior de la pampa. Por esta razón hay un primer componente que establece condiciones definidas por el agua y la manera en que fue entendida en sus efectos negativos y positivos por el habitante de la ciudad. Desde fines del siglo XVIII y hasta hoy Buenos Aires será pensada como una ciudad-puerto, primero como proyecto y luego como una realidad. Este proceso de más de dos siglos fue acompañado por transformaciones sociales que marcaron el borde ciudad-río con una serie de modificaciones materiales y culturales. En cada una de esas transformaciones se pusieron en juego fuerzas sociales. A esas fuerzas se las define como condiciones de posibilidad, entendiendo que estas barren todo el arco social. Sin embargo, en este primer capítulo se examinarán las condiciones de posibilidad derivadas de aspectos políticos, económicos y tecnológicos. Se ha decidido examinar primero estas cuestiones, sobre la hipótesis de Pierre Bourdieu basada en reconocer en el arco de posibilidades sociales derivadas del campo político, económico y tecnológico, las condiciones de posibilidad que hacen posible la construcción de un campo cultural, y en el caso de la tesis de un paisaje simbólico y material. En la búsqueda de la fijación de un escenario de lo posible, se desarrolló en este capítulo una secuencia de periodizaciones históricas de carácter instrumental que permitirán restituir la complejidad de lo que fue dicho y de lo que fue modificado en la construcción sucesiva del paisaje del sector.

1.1 Primera periodización (1778-1887): Buenos Aires sin Puerto

Se examina la porción de tiempo en que aparece la voluntad de hacer un puerto y se suceden sucesivos proyectos hasta antes de la construcción de *Puerto Madero*. Dentro de este arco temporal se perfilan dos condiciones de posibilidad bien diferenciadas. Una primera etapa en que dentro del período colonial Carlos III decreta la formación del Virreinato del Río de La Plata en 1776 y su consecuente necesidad de construir un puerto, y una segunda etapa en que a *posteriori* de la Revolución de Mayo y la declaración de la Independencia, se discute la construcción de un puerto para la ciudad de Buenos Aires; asunto que se prolongó hasta 1884 con el decreto de construir el puerto y los comienzos de su construcción en 1887.

Los sucesos políticos acaecidos en la primera etapa en que Buenos Aires era una ciudad secundaria y de frontera que resguardaba la extensión territorial del Virreinato del Perú, se precipitaron luego de 1776, cuando Buenos Aires adquirió el estatuto de capital virreinal. Con su autonomía virreinal también adquirió autonomía económica y política respecto del Virreinato del Perú. Sin embargo, el virreinato disponía de una economía primaria que aun con las reformas borbónicas que permitían el comercio franco, no alcanzaban para consolidar un puerto. En este sentido, las características del río y la ubicación distante de Buenos Aires respecto de las principales rutas, no permitieron un desarrollo significativo del puerto; que no pasó de ser un muelle precario y un conjunto de carretas que trasbordaban personas y mercadería entre el barco atracado río adentro y la costa. Esta realidad se mantuvo durante las primeras décadas

posteriores a la Independencia del país. Recién con los cambios que dieron un fin a la etapa de caudillos y anarquía, con los ideales de república, la derrota de Juan Manuel de Rosas y la promulgación de la Constitución redactada por Juan Bautista Alberdi, el país comenzó a configurarse como una posibilidad. En las negociaciones que se llevaron adelante entre las provincias y la ciudad de Buenos Aires, se decidió transformar la ciudad en Capital Nacional, pero a la vez anular su función de Capital Provincial, fundando la ciudad de La Plata, como la nueva capital de la Provincia de Buenos Aires en 1882. La tensión existente hasta hoy, entre una constitución republicana y una hegemonía política y económica del centralismo porteño, moldeó el paisaje del borde portuario de la ciudad, perfilándose el nacimiento y consolidación de una nación económica y políticamente supeditada a la hegemonía de Buenos Aires. El país consolidó una política exitosa en la transformación de tierras escasamente productivas en una pampa agroexportadora que impulsa crecimiento y transformaciones que afectarán el borde de Buenos Aires haciendo que sea posible transformar el proyecto de puerto en un puerto construido. Antes de la construcción del puerto el borde del área central estaba definido por una serie de transformaciones ocurridas desde la Alameda virreinal, las que serían profundamente afectadas por el nuevo puerto. ¿Debía construirse un puerto canal, un puerto de dársenas o un puerto de diques?, ¿Convenía ubicarlo en Buenos Aires o en Rosario?, ¿Debía ubicarse en el Riachuelo o frente al área central?, y finalmente, ¿Debía ser un puerto-río o un puerto-ciudad? En la elección de la propuesta final se pusieron en juego intereses económicos internacionales, intereses especulativos inmobiliarios, dinámicas de consolidación hegemónica de la Capital Federal y Buenos Aires sobre el resto del país, ideas acerca del río y su relación con la ciudad, etc. En esos vaivenes y replanteos, el viejo límite de la ciudad, marcado por la barranca, comenzará a sufrir transformaciones que continuaron en el siglo XX⁵. Por detrás de la elección del proyecto de puerto, entre 1875 y 1886, se desarrollaron intensas polémicas en las que finalmente se opusieron dos propuestas basadas en puntos de vista funcionales y tecnológicos diametralmente opuestos; la de Eduardo Madero y la de Luis A. Huergo⁶. En este lapso de tiempo que medió entre la etapa colonial y la Argentina agroexportadora, los resultados que dieron lugar a las distintas transformaciones del paisaje conjuntamente con los proyectos no realizados fueron fijando condiciones históricas que, tanto en el campo de las externalidades como en el campo específico de los técnicos y arquitectos que intervinieron en su consolidación, tuvieron incidencia en las futuras decisiones. A partir de la llegada de Domingo Faustino Sarmiento, en su doble dimensión de hombre de letras y político de avanzada, además del país, la ciudad sufre una serie de intervenciones pensadas como dispositivos destinados a generar un Estado moderno. Se confirma el final de una primera periodización en el cambio de paisaje dado por el traspaso de una anterior relación directa entre la ciudad y el río a una separación de la misma por interposición del puerto. De este modo se produjo una primera fragmentación en el borde ciudad-río en el que a la costa primitiva fue sustituirá por una placa urbana-portuaria, alejando el río de la ciudad.

La primera periodización relacionada en este capítulo con las transformaciones políticas, económicas y tecnológicas, se encuentra desfasada respecto de las periodizaciones establecidas en el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*. En dicho capítulo se examinan las transformaciones del paisaje simbólico y material, siendo necesario separar una primera periodización del paisaje constituido en la *Etapa Colonial*, de una segunda periodización referida

⁵ El paseo de La Alameda transformado en el Paseo de Julio y finalmente convertido en la avenida Leandro N. Alem se consolidará a lo largo del siglo XX como la actual recova marcando la huella de un anterior límite ribereño que fue quedando atrás.

⁶ SILVESTRI, Graciela 2012 (2004), *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, pp. 98-114

al impacto de la *Modernidad decimonónica*, desarrollada luego de la Independencia a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX.

1.2 Segunda periodización (1888-1915): La corta vida de *Puerto Madero*

El sistema político aprueba en 1882 la propuesta de puerto de Eduardo Madero. En la elección de la propuesta final se pusieron en juego las tomas de decisiones, que respondiendo los dilemas que se planteaban para localizar y diseñar el puerto, terminaron por definir unas condiciones de posibilidad bien precisas. Varias de ellas absolutamente conscientes y específicas y sin embargo también otras que tendrán efectos extendidos en el tiempo y no fueron previstas. Las cuestiones directamente relacionadas con decisiones políticas y económicas respondieron a tomas de posición conscientes que implicaron la localización del puerto-aduana en la ciudad de Buenos Aires dos años antes, transformada en la Capital Federal, consolidándose así su hegemonía política y económica por sobre el resto del país. La operación técnica y económica implicada con la construcción del puerto también se supeditó a decisiones que afectaron la forma en que se relacionó el puerto con la ciudad y con el río. El puerto a la vez que representaba un paisaje de progreso moderno que debía ser visible y relacionable con los espacios protagónicos de la ciudad, también debía prever la extensión económico-especulativa de una nueva porción de ciudad sobre las tierras ganadas al río. De este modo las condiciones fijaban un puerto-ciudad e inauguraban un capítulo de crecimiento urbano sobre tierras ganadas al río. A estas dos condiciones de posibilidad que se materializaron conscientemente hay que agregar dos que no lo fueron. Se pensó técnicamente un puerto que, sin embargo, rápidamente quedaría obsoleto a causa de su sistema circulatorio estrangulado y por no prever el incremento en extensión y calado de los futuros buques de ultramar. En el futuro no muy lejano la ciudad se encontrará con una extensión portuaria transformada en un vacío urbano. La segunda condición de posibilidad no prevista responde a que todas estas maniobras implicaron el alejamiento del río, asunto que no preocupaba en aquellos tiempos, pero que con el advenimiento de nuevos ideales higienistas y recreativos impulsados por la modernidad se volvería un problema de difícil solución.

Con el avance hacia el final del siglo XIX *La Alameda* y luego *El Paseo de Julio*, fueron quedando tierra adentro, surgiendo así un paisaje que en el campo de las ideas y las políticas resultaría por un tiempo cada vez más alejado de la solución de rambla sobre el río. Urgía transformar ese borde en un engranaje productivo-estratégico que conecte el país con el mundo. Los atributos naturales del río dejaron de ser algo importante. La recova del bajo ahora enfrentaba hacia el río un paisaje portuario marcado por la secuencia de los docks y los contrapuntos tecnológicos de las grúas de carga y descarga. El proyecto de *Puerto Madero* contemplaba una privatización residencial del uso del suelo en la costa ganada, sin embargo, luego de la crisis económica de fin de siglo, el nuevo amanzanamiento residencial no se construyó⁷.

La segunda periodización encarna la construcción y la aparición de los primeros síntomas irreversibles de disfuncionalidad del puerto. En el marco de esta crisis portuaria se produjo una contingencia compleja que dio por resultado una serie de modificaciones aleatorias que acompañaron a partir de ahora un puerto que dejaba de ser de ultramar para *subutilizarse* como puerto de cabotaje. Conjuntamente con estas modificaciones se marcó el inicio de una trabajosa tarea que consistió en ver que se hacía con el viejo borde de la Alameda y su barranca primitiva. Las tomas de decisiones lentamente maduras en la primera periodización se mantendrán, pero sujetas a variaciones originadas en el desajuste técnico del puerto, la consecuente

⁷ NOVICK, Alicia (2001), *El espejo y la memoria: un siglo de proyectos para la Costanera de Buenos Aires*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N°116, p. 12

relocalización de usos en terrenos disponibles, la aparición del parque como nueva demanda higienista y la densificación y reestructuración compositiva del antiguo borde de la ciudad. El puerto perdía su capacidad funcional, el terreno destinado al área residencial amanzanada se destinó en parte a localizar equipamientos portuarios y energéticos, y la anterior costa-paseo-barranca mantendrá su sentido circulatorio, incorporará el *Parque Colón* y se transformará con el avance de las décadas en un frente monumental cargado de equipamientos edilicios de usos institucionales, públicos y privados relacionados con la estructura política y económica del país. Las condiciones de posibilidad que en esta periodización dominaron el campo se caracterizaron por estar absolutamente encarriladas dentro de la necesidad de completar *Puerto Madero*, resolviendo sus desajustes y articulándolo con la ciudad en el anterior borde ciudad-río. A partir del fin de siglo, las nuevas ideas relacionadas con el *higienismo* y la necesidad de generar un sistema de parques, afectaron el sector. En el espacio que mediaba entre *Puerto Madero* y la *Casa de Gobierno* se inauguró el *Parque Colón* en 1904, con la intención de generar un parque monumental que resolviera el residuo existente entre la ciudad y el puerto.

La segunda periodización orientada a definir las condiciones de posibilidad de la corta vida de *Puerto Madero* como puerto en funcionamiento, en el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*, será tratada dentro de segunda periodización referida al impacto de la *Modernidad decimonónica* desarrollada luego de la Independencia a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX.

1.3 Tercera periodización (1916-1924): La obsolescencia de *Puerto Madero* y el inicio de intervenciones parciales en el sector

Como se anticipó en la periodización anterior la tercera periodización se inicia con la obsolescencia de *Puerto Madero* y una serie de intervenciones parciales que afectaron el sector. En el borde sobre el río, ahora ampliado, fueron edificadas una serie de parrillas infraestructurales portuarias, energéticas y ferroviarias que continuaron divorciando la relación natural entre la ciudad y el río. Con la obsolescencia de *Puerto Madero* se inauguró en 1919 el Puerto Nuevo ubicado hacia el norte y colindando con Retiro.

Las concepciones positivistas de desarrollo ilimitado que impulsaron el ideal de progreso decimonónico que decantó en *Puerto Madero* estaban presentes en las tomas de posiciones de los agentes políticos, económicos y culturales de aquel entonces. Sin embargo, también aparecieron otras posiciones dentro del campo, en las que sus agentes impulsaban nuevos ideales de modernidad preocupados por cuestiones higienistas y de contenido social. Este nuevo escenario signado por la lucha entre diferentes relaciones de poder encarnadas en sectores sociales y políticos diferenciados que tomaron decisiones que afectaron el sector, dio lugar a una inevitable segunda fragmentación de la construcción del paisaje del borde. La idea de ciudad-puerto impulsada por los ideales positivistas de fin del siglo anterior colisionó con nuevas e insipientes ideas de ciudad-río impulsadas por proyectos.

En tal situación, la posibilidad de proyectar e impulsar una transformación integral de la ciudad se volvía un objetivo a alcanzar. La clase intelectual directamente relacionada con planes urbanos, conformada por ingenieros, arquitectos y otros profesionales, irá extremando sus propuestas cada vez más revolucionarias y de reemplazo de la vieja ciudad por una nueva ciudad. En 1916 el fallido sector residencial que proponía el Plan de Madero, fue sustituido a partir de un enfoque higienista y de activación del uso del espacio público sobre el río, por el *Parque de la Costanera Sur*. En su proyecto inicial, el ingeniero Benito Carrasco preveía una costanera con parques llegaría desde la *Costanera Sur* hasta la costa de la ciudad de Tigre. Se comenzó construyendo el *Parque de la Costanera Sur* y luego el proyecto quedó interrumpido. Unos años después, en 1918 el borde de la *Costanera Sur* fue inaugurado como el *Balneario*

*Municipal de la ciudad*⁸.

La tercera periodización recién descrita se caracterizó por actuar como un período transicional en el que coexistieron los ideales decimonónicos de modernidad con nuevos ideales que buscaban replantear la idea de modernidad. En el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*, forma parte de una tercera periodización denominada *Concepción orgánica de la ciudad*, que la incluye como antecedente.

1.4 Cuarta periodización (1925-1955): El esfuerzo por entender la ciudad como un todo

Luego de la gobernación del presidente Marcelo T. de Alvear (1922-1928) se inicia un proceso complejo de inestabilidad política que alternará gobiernos democráticos y golpes militares con gobiernos de facto que afectará las siguientes cuarta, quinta y sexta periodizaciones, encontrando su fin recién a partir del retorno al sistema democrático definitivo en la séptima periodización que se inicia en 1983. Las estructuras políticas definidas por el doble componente democrático y militar, adquirirán a su vez una mayor complejidad con el advenimiento del peronismo, el que producirá dentro del sistema político dos partidos políticos dominantes, peronistas y radicales. A su vez las distintas orientaciones ideológicas y geopolíticas atravesarán las estructuras mencionadas. En este contexto la ciudad y su arquitectura, y en consecuencia su construcción material del paisaje fueron una compleja resultante de agentes constructores del paisaje y un cambiante escenario de negociaciones entre las distintas estructuras de poder examinadas. En ese territorio heterogéneo es que una naciente y creciente producción de un paisaje conectado con las ideas modernas iniciadas con la llegada de Le Corbusier deberá interactuar.

Las modificaciones iniciadas con *Puerto Madero*, el *Parque de la Costanera Sur* y el *Balneario Municipal*, no lograron extenderse en el tiempo con un uso pleno. Con el avance del siglo, por causas diferentes y en tiempos eslabonados, tanto el parque como el balneario fueron quedando subutilizados a causa de la obsolescencia de *Puerto Madero*, que además de ser una barrera de por sí, acentuó su efecto de segregación al irse transformando en tierras subutilizadas y baldíos con instalaciones abandonadas. Esto se agravó aún más con la contaminación progresiva del río. El resultado final de esta secuencia de intervenciones fallidas implicó una transformación impulsada por la contingencia. En el sector central esto se tradujo en escasas modificaciones e intervenciones parciales.

La cuarta periodización esta signada por un intento de revertir la sumatoria de intervenciones puntuales a partir de distintos esfuerzos por entender la ciudad como un todo; lo que se tradujo en una sucesión de planes urbanos no concretados o parcialmente concretados. En 1925 el *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio* o *Plan Noel* elaborado por la Comisión de Estética Edilicia intenta dar una respuesta orgánica al crecimiento de la ciudad y en 1929 Le Corbusier proyecta el *Plan para Buenos Aires* a partir de su concepción moderna de ciudad. Ambos planes confirman que a partir de finales de la década del 20 los arquitectos ingresaron de manera activa en el campo intelectual y operacional que imaginó y modificó la ciudad. Aun cuando ambos planes son antitéticos entre sí, comparten la convicción de que en la planificación urbana deben ingresar las dimensiones simbólicas del paisaje. Además de los requisitos funcionales derivados de los modos de producción material del espacio urbano, también estarán presentes las exigencias de una ciudad capaz de poseer el carácter o los atributos representativos de las fuerzas culturales en pugna que la componen. Estas cuestiones se traducirán en las políticas que fijarán las condiciones de posibilidad. Ambos planes ensayan dos estrategias contrapuestas, la de Carlos Noel articulada con una concepción continuista que

⁸ DI VIRGILIO, *María Mercedes* (2018), Buenos Aires y la ribera: continuidades y cambios de una realidad esquiva, *Open Edition Journals*, URL: <http://journals.openedition.org/lirico/608>, p. 10

intentó traducir las condiciones históricas heredadas de la tradición *Beaux-Arts* y la de Le Corbusier por medio de una posición rupturista que implicaba repensar la ciudad y sus formas de vida. El *Plan Noel* articulado con el sistema político y con los códigos de visibilidad del habitante urbano estuvo cerca de ser concretado, aunque por razones político partidarias quedó descartado. Cuando en 1929 Le Corbusier arriba a Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo, desconectado por completo de las condiciones socio-políticas del país, presenta su plan y sufre un primer rechazo rotundo. El *Plan Noel* permaneció en el imaginario de los arquitectos y urbanistas, pero con el avance del siglo y el auge del planeamiento, se fue volviendo anacrónico por su comprensión limitada de todos los aspectos que hacen a una planificación urbana. Sin embargo, debe señalarse que será revalorado con la crisis del planeamiento urbano a partir de la década del 80. El plan de Le Corbusier, impulsado por el mismo Le Corbusier y los arquitectos modernos argentinos que trabajaron con él, se extendió en su lucha por ser aceptado durante las décadas siguientes dejando improntas de sus ideas y soluciones en intervenciones parciales que afectarían notablemente el paisaje de la ciudad.

Aun cuando los planteos urbanos no lograron afectar significativamente el sector, inauguraron la necesidad de construir una estructura urbano-monumental que recupere la relación ciudad-río en la que de distintas maneras se establece un paisaje público que considera los componentes naturales y artefactuales. En simultáneo con los proyectos urbanos y arquitectónicos no realizados y unas pocas intervenciones arquitectónicas que lograron materializarse, se generó una masa crítica de conocimiento proyectual involucrado con el paisaje del borde ciudad-río que tendrá efectos de suma importancia en las siguientes periodizaciones.

La cuarta periodización recién desarrollada coincide plenamente con la tercera y la cuarta periodización, *Concepción orgánica de la ciudad* y *Llegada de la modernidad*, tratadas en el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*.

1.5 Quinta periodización (1955-1976): Conflictividad política, ambiental y económica durante mediados del siglo XX

La crisis del sistema democrático y el enfrentamiento entre concepciones de sociedad opuestas, desarrollismo y teoría de la dependencia, pusieron en juego una discusión orientada a fijar los impactos de la modernidad en nuestro país, entre su necesaria relación con las centralidades que la generaron y la condición local y periférica que caracterizaba nuestra región. El sistema político ya desde los tiempos de la gobernación peronista comenzó a exigir una correspondencia entre paisaje e identidad nacional. Los planes de desarrollo impulsados por el peronismo y luego por gobernaciones desarrollistas como la de Frondizi y sucesivos gobiernos militares que se sucedieron a lo largo de la década del 60, impulsaron una serie de dispositivos de enorme impacto en las transformaciones territoriales. El sistema de concursos públicos funcionó como un campo de experimentación en la búsqueda de soluciones proyectuales que den como resultado un paisaje unido a las condiciones identitarias del lugar. El impacto de Le Corbusier y las sucesivas generaciones de arquitectos modernos atravesados por las estrategias proyectuales modernas impulsadas por Le Corbusier, dio lugar a un proceso de apropiación de una modernidad que debía ser integrada con las condiciones locales. A la par con estos acontecimientos, se sucedieron varias generaciones de propuestas urbanas que reclamaban la relación con el río y su uso público. Ninguna logró ser aplicada como un plan global, pero las aplicaciones parciales que se lograron proyectar o materializar permitieron ensayar estrategias de articulación entre concepciones urbanas de modernidad y ciudad existente.

Desde el territorio disciplinar del urbanismo se fue poniendo gradualmente en evidencia que existía en la formulación de los planes una incapacidad para crear condiciones de posibilidad

que mitiguen las razones políticas y económicas que los hacían inaplicables. Sin embargo, los planes construyeron un correlato paisajístico en clave discursiva simbólico-representacional que tendrá efectos en intervenciones posteriores.

La quinta periodización recién desarrollada coincide con la quinta periodización, *Modernidad apropiada*, tratadas en el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*.

1.6 Sexta periodización (1976-1983): Nuevas dinámicas de transformación entre la dictadura y la democracia.

La sexta periodización se desarrolló en coincidencia con la dictadura militar. cuando se comenzaron a conjugar dos nuevas dinámicas de transformación que afectaron en forma decisiva el sector. Ambas dinámicas de transformación han sido expuestas, la primera por María Mercedes Di Virgilio en *Buenos Aires y la ribera: continuidades y cambios de una realidad esquivada*⁹ y la segunda realizada por Alicia Novick en *El espejo y la memoria: un siglo de proyectos para la Costanera de Buenos Aires*¹⁰. Ambos planteos referidos por un lado al efecto neoliberal en las transformaciones de la ciudad, y por el otro, a la irrupción de modificaciones en los procedimientos disciplinares de intervención urbana. Las dos dinámicas resultaron complementarias para definir las condiciones de posibilidad que afectaron el lugar desde el *Plan para Puerto Madero* en adelante.

La primera dinámica responde a la suspensión del escenario de conflictividad de intereses político-económicos bajo la lógica de un gobierno totalitario que alinea el sistema decisional bajo el impulso de un estado dominante y a la vez facilitador de las lógicas productivas de origen neoliberal. Esta primera dinámica dio lugar a una redistribución del uso industrial del suelo, a la implementación de un nuevo código de edificación y al reordenamiento circulatorio de la ciudad a partir de una serie de autopistas. Estas tres modificaciones tendrán efectos intensos en la ciudad. La relocalización de áreas anteriormente asociadas con dinámicas productivas dará lugar a la aparición de extensas áreas de la ciudad que quedarán completamente disfuncionales. Una de ellas será *Puerto Madero*, pensado a partir de ese momento como un lugar imposible de ser utilizado como puerto. Debe agregarse además el problema no resuelto en ese momento que consistía en la necesidad de conectar el norte con el sur con una circulación rápida, para vehículos privados y transportes de carga, que pasaban exactamente entre *el Bajo* y *Puerto Madero*. Se produjo de ese modo un viaducto a nivel que incrementó la ya existente separación entre la ciudad y el río. Ahora las tierras vacantes del viejo puerto quedaron disponibles para emprender negocios inmobiliarios, dando lugar a un incremento en la brecha de posibilidad que favorecerá la privatización del borde ribereño en los años venideros. La consecuencia de esta nueva distribución del suelo y de los flujos, será una causal importante para que pueda producirse el mega emprendimiento del *Plan para Puerto Madero* en 1991. La segunda dinámica, de naturaleza disciplinar, respondió a un cambio en la comprensión e intervención de la ciudad. El planeamiento global de lo urbano fue reemplazado por el diseño urbano de proyectos y la reorientación del planeamiento hacia una comprensión estratégica y flexible de los fenómenos territoriales.

La sexta periodización recién desarrollada coincide con la sexta periodización, *Nuevas intervenciones en el borde*, tratada en el *Capítulo 5, Las transformaciones del paisaje*.

1.7 Séptima periodización (1983-hasta hoy): Nuevas dinámicas de transformación en la democracia.

⁹ DI VIRGILIO, María Mercedes (2018), Op. cit.

¹⁰ NOVICK, Alicia (2001), Op. cit.

El contraste entre planeamientos integradores de la ciudad que no se lograron realizar en las periodizaciones anteriores y las intervenciones *sin conflictos de intereses* que emprendían los militares dio lugar a una estrategia de articulación y gestión esencialmente pragmática que luego del gobierno militar permitirá articular intereses en conflicto y concretar durante el período democrático que se extiende hasta hoy una serie de intervenciones de escala intermedia que tuvieron la efectividad probabilística de concretarse.

La segunda dinámica de transformación planteada por Novick, que en su momento encajó como dispositivo facilitador de estrategias pensadas para un pragmatismo neoliberal, en el período democrático se fue volviendo más compleja en la medida en que fue incorporando demandas sociales de distinto tipo. Este fenómeno se percibe tempranamente con los reclamos sociales para que los rellenos baldíos ubicados frente a la costa de la *Costanera Sur* sean instituidos como *Reserva Ecológica* en 1985. No solo el sistema democrático permitió la construcción de negociaciones entre distintos agentes sociales; también se produjo un cambio en las teorías urbanas existentes en aquel momento. Existe a partir de ahora un saber disciplinar que repensó la ciudad alejándose de la planificación integral, operando desde el diseño urbano y los proyectos de ciudad. La articulación de intereses opuestos se presentó como una realidad doble que tanto desde las externalidades sociales como desde la producción de nuevas estrategias disciplinares, instalaba una nueva condición de lo posible para definir el paisaje de la ciudad y en particular para definir la relación río-ciudad en el área central. El *Plan para Puerto Madero* se inscribe dentro de estas dos dinámicas, articulando intereses y políticas privadas y públicas. Pero también ingresando nuevas dinámicas asociadas con las transformaciones aleatorias e informales que ocurrieron en el lugar. La *Reserva Ecológica* y la *Villa Rodrigo Bueno* responden a esas dinámicas de lo no previsto. La primera apareciendo como un reclamo social de recuperación de la naturaleza del río perdida y constituyéndose en un límite ante el avance de la privatización voraz impulsada por el mercado y sus representantes políticos¹¹. La segunda transparentando una realidad social que se enfrenta con las lógicas de la propiedad del suelo público y privado; y las lógicas de apropiación neoliberal de los terrenos vacantes.

1.8 Reflexiones:

Luego de examinar la secuencia de periodizaciones derivadas de las condiciones que hicieron posibles las transformaciones de paisaje en el sector, se comprueba que los grandes impactos que afectaron la estructura sociopolítica y socioeconómica del país han funcionado como fuerzas de un inmediato efecto en el sector, el que actuó como un diapasón extremadamente sensible al ritmo de estas poderosas causas. Las condiciones de posibilidad fijan una causalidad de tiempos largos que ordena en el tiempo temporalidades de intensa transformación material del sector y temporalidades de inactividad material. En este sentido es notable la verificación de tres momentos que fijaron transformaciones decisivas: la transformación de Buenos Aires en capital del Virreinato del Río de La Plata, la organización del país entre la promulgación de la Constitución y el cambio de siglo y la llegada de la última década del siglo XX acaballada sobre las transformaciones socioeconómicas del nuevo orden de globalización. Por el contrario, entre

¹¹ La secuencia de transformaciones no previstas que dieron lugar a la aparición de la Reserva Ecológica se inicia al transformarse el frente del río del área central en un depósito de escombros durante la construcción de las autopistas en tiempos de Cacciatore. El lugar permaneció abandonado, para que luego presentarse inesperadamente transformado en un bioma medioambiental por efecto del limo y sustancias orgánicas arrastradas por el río. Finalmente, durante la restauración de la democracia agrupaciones no gubernamentales ecológicas y el apoyo de la opinión pública impulsaron un reclamo social que permitirá que esa nueva naturaleza artificial sea declarada y preservada como Reserva Ecológica en 1986.

estas etapas de intensa actividad se intercalan temporalidades de inactividad material: en la etapa de las luchas internas entre caudillos entre la Revolución de mayo y la caída del régimen rosista, y entre la crisis del 29 y la llegada de la democracia en 1983.

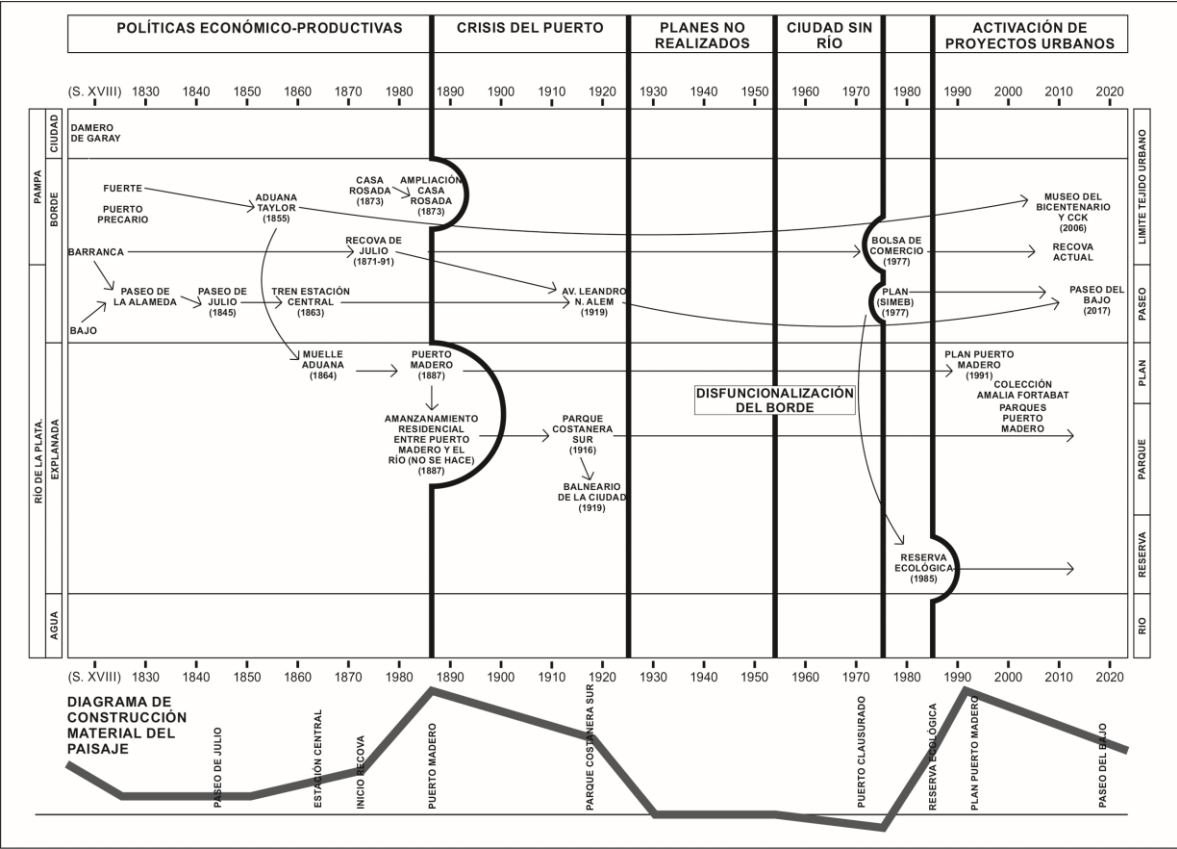


Lámina 6: Diagrama de transformaciones materiales en tiempos largos

2. LAS INTERFACES DE VISIBILIDAD

2.1 Introducción

En el capítulo anterior fueron desarrolladas las *condiciones de posibilidad* económicas, políticas y tecnológicas, que afectaron el objeto de estudio de la tesis. Corresponde en este capítulo adentrarse en las cuestiones de la cultura y su papel central en la construcción del paisaje. En el recorrido del capítulo se traza como objetivo, partiendo de entender que la sustancia del paisaje está repartida en distintas manifestaciones discursivas del hacer, explicar cómo se tejen las conexiones entre la sustancia del paisaje y las manifestaciones artísticas que se examinarán buscando encontrar una estrecha relación con la construcción material del paisaje.

2.2 Agentes intervinientes en la construcción del paisaje

No existe una disciplina específica que centre su actividad en el estudio y la producción del paisaje. Se trata de una noción transversal que involucra un conjunto de modos de producir y pensar que han intervenido en el ciclo de construcción del paisaje. Entre ellas no existe un camino epistemológico cristalino, ya que se ponen en juego *formas de hacer* y *formas de conocer* cuyas modalidades discursivas son muy diferentes. El pintor que representa simbólicamente un lugar otorgándole valor como expresión de paisaje, lo hace de manera muy distinta al geógrafo que estudia los componentes de un determinado territorio entendido como paisaje, los urbanistas trabajan regulando y dando forma a escenarios urbano-territoriales que también se diferencian en sus recursos de los dos casos anteriores. Estas cadenas de saberes y haceres pueden continuar involucrando más campos específicos. El paisaje parece presentarse siempre como una *externalidad* que afecta varias disciplinas. En la tesis la producción proyectual desarrollada por los arquitectos no ingresa solo como una disciplina más en este abanico multidisciplinar que se viene examinando. La tesis se planteó el doble objetivo central de ver de qué modo la *externalidad* constituida por el paisaje atraviesa los modos proyectuales de los arquitectos, dejando como resultado un plus de conocimiento proyectual; y disponiendo de esa trazabilidad de variaciones en las estrategias de proyecto, explorar un paisaje específico con el objetivo de reconstruir ciertas lógicas que se desplegaron en espacio y tiempo dando como resultado su *presentidad*.

2.3 Autonomía disciplinar, entre el arte, el paisaje y el proyecto de arquitectura

El arte se ha involucrado con el paisaje varias veces a lo largo de la historia, haciéndolo a partir de representaciones que otorgaron un sentido simbólico a cierta porción de la realidad material. El paisaje se fue construyendo a partir de una retroalimentación entre ambas realidades. Su doble dimensión material y simbólica, se organiza bajo ciertas lógicas de *visibilidad* que se tejen en esta doble relación. Las lógicas o estrategias de *visibilidad* no siempre han sido las mismas, ya que el paisaje en definitiva termina siendo una construcción cultural, y la cultura cambia. Sin embargo, existen dos componentes básicos y estructuradores del paisaje definidos por lo que responde a un origen natural y lo que responde a un origen artificial. Entre ambos componentes existe una condición de ambigüedad en la que la capacidad de desbordarse del hombre sobre lo natural, hace que sea posible reconocer paisajes que aparentan ser naturales pero que en realidad son construcciones artificiales, o lugares naturales en estado virgen que terminan siendo representados desde la óptica de un determinado filtro cultural. También se puede plantear la duda acerca de si realmente el hombre y sus producciones son algo externo a lo natural, y de ese modo anular la oposición. En los paisajes y sus lógicas de *visibilidad* ambas nociones se estarán poniendo en juego, y la interpretación de cada una de ellas y de ambas a la vez estará respondiendo a una determinada cadena discursiva que se asociará en un determinado momento con la cultura que la contiene y de la que forma parte.

Preocupa en este momento examinar las representaciones simbólicas del espacio material del borde pampa-ciudad-río en Buenos Aires. Sin lugar a dudas, la expresión artística más frondosa

y constante a lo largo de estos 200 años fue la literatura. En la medida en que en el paisaje hay una retroalimentación entre las transformaciones materiales y las simbólicas, habrá obras de arte que representarán un paisaje ya afectado por cadenas de retroalimentación anteriores. Como explica Graciela Silvestri en su estudio del paisaje del Riachuelo, *El color del río*¹², las cadenas discursivas que se puedan identificar no responderán a un camino lineal ni *monocausal*; se trabajará necesariamente dentro de una realidad compleja¹³.

En *Aisthesis: Escenas del régimen estético del Arte*¹⁴, Jacques Ranciere provee explicaciones orientadas al campo artístico, pero que se vuelven aplicables también al campo de construcción cultural del paisaje. Ranciere detecta un cambio en la producción del arte que localiza en el pasaje del siglo XVIII al XIX. Según él se modifica en el arte la necesidad de permanecer subordinado en sus procedimientos o *poiesis* a enunciaciones de verdad provenientes de la filosofía o de las ciencias. Con el siglo XVIII se volvió evidente que entre el conocimiento discursivo textual y la producción artística existía un inevitable quiebre epistemológico. En *Las palabras y las cosas*, Foucault examina este momento en el capítulo: *La prosa del mundo*¹⁵. Foucault explica que, entre el Neoclasicismo y el Barroco, se produjeron dos derivaciones discursivas entre un arte racionalista que rescata sus elementos, entendiéndolos como un lenguaje, bajo la suposición de que a partir de ellos se puede generar un cierto conocimiento, y otra posición del arte que se concentra en expandir la creencia como elemento emocional que construye identidades. Ranciere avanzó un poco más, apoyándose en los planteamientos de Emanuel Kant, referidos a la posibilidad de construir *enunciaciones sublimes* capaces de revelar aproximaciones espirituales y trascendentes sin por ello presentarse *autoexplicadas*. Este mecanismo permitió a su vez enfrentar los requerimientos de novedad, arte nuevo, que la modernidad comenzaba a demandar. Ranciere aclara que esa búsqueda de un arte nuevo nace divorciada de la falacia hegeliana de suponía un *sujeto artista* consciente de su presente *poiético*. Para Ranciere el hombre moderno opera desde la incertidumbre. Su propio arte, sus propios formatos, se vuelven herramientas disciplinares de exploración, y no la ilustración de una verdad previamente establecida. El resultado inmediato de este planteo permite, en concordancia con Ranciere, entender que el arte construirá nuevas formas de *visibilidad* en las que la anterior correspondencia entre *poiesis* y *aisthesis*, buscada en el del *Segundo Régimen* estético, ahora deja de existir. Esta nueva realidad artística nos enfrenta ante una presencia de un arte, que, conmoviéndonos, es incapaz de *autoexplicarse*. En el arte la forma en que se muestra la realidad o *reparto de lo sensible* se ha independizado de una explicación previa. La obra de arte se vuelve solo explicable por sí misma; es *tautológica*. Ranciere denomina a este período que nos llega hasta hoy como el *Tercer Régimen*. En él las cuestiones espirituales de la vida cotidiana durante la modernidad se vuelven cuestiones que preocupan al arte y su correlato con el diseño. La producción llevada adelante desde las vanguardias, instalaron modificaciones en las maneras de percibir y actuar en la sociedad. Diseño y arte se expandirán fuera de sus formatos académicos para incorporar la producción de objetos tradicionalmente definidos como artesanales o formas de arte aplicado. Al expandirse este fenómeno a las representaciones artísticas del paisaje, se introducirán *repartos de lo sensible* que se reproducirán en la modificación material del paisaje. La consecuencia inmediata de esta

¹² SILVESTRI, Graciela, *El color del río, Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2012 (2004)

¹³ Existen experiencias de investigación recientes que han desarrollado este camino. En *El color del río* 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.

¹⁴ RANCIERE, Jacques, *Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte*, Editorial Bordes-Manantial, Buenos Aires, 2013 (2011)

¹⁵ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, La prosa del mundo*, Editores Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2008 (1966), pp. 35-62

cuestión es que los agentes productores del paisaje que actúen dentro de este régimen construirán un paisaje en el que la *poiesis* y la *aisthesis* ya no se corresponderán de manera lineal y objetiva. En nuestro contexto, Borges escribe en 1950 dentro de *La muralla y los libros* una frase articulada íntegramente con este problema:

*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.*¹⁶

En la arquitectura involucrada con la construcción material del paisaje, las herramientas disciplinares serán las encargadas de llevar a delante esa exploración asociada con un campo cultural del paisaje, vale decir, unidas a lógicas proyectuales existentes; pero también intencionadas y llegado el caso modificadas.

2.4 La autonomía disciplinar de la arquitectura dentro de un ciclo de construcción del paisaje.

Para enfrentar el cruce entre la noción de paisaje y sus efectos en la producción del proyecto de arquitectura volvió necesario abreviar en discursos teóricos propios de otras disciplinas que permiten esclarecer una serie de aspectos contenidos en el paisaje, pero no necesariamente propios de nuestro campo disciplinar. Ya han sido tratadas ciertas nociones de raíz sociológica provenientes del pensamiento de Pierre Bourdieu que permitieron identificar las *condiciones de posibilidad* que están presentes en la construcción del paisaje¹⁷. A su vez, en la medida en que el paisaje posee un fuerte componente simbólico, se volvió indispensable examinar ciertos discursos teóricos que se han centrado en campos semiológicos. Para esta segunda cuestión se recurrió a dos autores. La noción de *discursividad* desarrollada por Michel Foucault para examinar fenómenos lingüísticos textuales articulados en el tiempo, y la noción de *división de lo sensible y regímenes estéticos* desarrollada por Jacques Ranciere. Ambos autores, Foucault y Ranciere resultan complementarios en la tesis.

Sin embargo, también es importante rastrear planteos disciplinares preocupados por relacionar el paisaje con la arquitectura. En relación con la noción de paisaje y su pertinencia dentro de la arquitectura se parte de principalmente de los aportes generados por Graciela Silvestri en varios de sus textos y artículos referidos a una reflexión histórica del paisaje, principalmente su definición de paisaje en el marco de un análisis del paisaje del Riachuelo (SILVESTRI, 2003). En relación con la llegada de la modernidad y su relación con el paisaje rioplatense, se incorporó a Eduardo Maerstripieri y su análisis crítico de las múltiples relaciones existentes entre arquitectura y paisaje en el contexto moderno de la producción arquitectónica (MAESTRIPIERI, 2008). En relación con el estudio específico de las componentes naturales y artificiales del borde urbano sobre el Río de La Plata, se incorporó a Alberto Varas y su examen específico del paisaje del área central del borde urbano sobre el río, orientando su trabajo hacia la forma en que en el paisaje se alternan y definen los componentes naturales y artificiales (VARAS, 2000). En el examen de las complejidades dadas por la constitución del lugar, se incorporó a Jorge Mele y su estudio de las relaciones tópicas desarrollado en *Espacios, formas y lugares*¹⁸, donde examina,

¹⁶ BORGES, Jorge Luis, *La muralla y los libros*, ensayo publicado en La Nación, 22 de octubre de 1950

¹⁷ BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual, Las constantes del campo intelectual*, Editorial Montessor, Jungla Simbólica, 2002 (1971), pp. 9-50

¹⁸ MELE, Jorge, *Modernos y contemporáneos, Espacios, formas y lugares*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, (2010), pp. 96-108

siguiendo a Foucault y su conferencia *De los espacios otros*¹⁹, las condiciones tópicas de la modernidad y de la globalización.

2.5 Sinopsis general de la construcción del paisaje involucrado con el sector de la tesis

En la Argentina la expresión artística más frondosa y constante a lo largo de estos 200 años fue la literatura. La sucesión de determinadas obras literarias permite trazar un recorrido de las transformaciones simbólicas del paisaje ocurridas. En la medida en que en el paisaje hay una retroalimentación entre las transformaciones materiales y las simbólicas, habrá obras de arte que representarán un paisaje ya afectado por cadenas de retroalimentación anteriores.

La Argentina posee muy pocas propuestas que transiten el *Tercer Régimen* durante el siglo XIX y recién a partir del siglo XX se podrán localizar casos que conecten con las *condiciones de visibilidad* del *Tercer Régimen*. Esta particularidad permite examinar y contrastar dos momentos diferenciados. La construcción de un paisaje decimonónico predominantemente *pintoresco* y un siglo XX en pleno desplazamiento hacia lo *sublime*. Durante el siglo XIX la literatura fue construyendo apreciaciones simbólicas de paisaje mucho más desarrolladas que en otras formas del arte. Autores como Esteban Echeverría en *La Cautiva* y *El Matadero*, Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo*, José Hernández en *Martín Fierro*, fueron construyendo dentro del ciclo discursivo de paisaje una serie de dispersiones que alcanzaron a constituirse como *discursividades* en lapsos variables de tiempo. Pueden extraerse de sus obras distintas valoraciones del habitante y la sociedad, y de las relaciones que se tejieron entre ellos y la pampa, el río, la ciudad y el desierto. También lo bueno y lo malo de los distintos tipos de habitantes: el indio, el gaucho, el criollo, el gringo. Estos componentes humanos y geográficos fueron conjugados dentro de dispersiones en las que aparecieron dinámicas de identidad que los distribuyeron de formas diferenciadas. Mientras el gaucho representaba la barbarie para Sarmiento y Echeverría, era un arquetipo de argentinidad para José Hernández y Ricardo Güiraldes. En 1872, el gaucho será revalorado como una posible representación del ser nacional por José Hernández con la publicación del *Martín Fierro*, pero para aquel entonces el frente central de la ciudad sobre el río transitaba una definición de paisaje ya orientada hacia otros valores de paisaje. También, fuera de la literatura, pintores como Prilidiano Pueyrredón y Juan Manuel Blanes, incursionarán en una representación simbólica del paisaje pampeano de contenido tempranamente *sublime*. De la literatura, pero como discurso de naturaleza científica, En 1832 Darwin recorrió nuestro territorio. En su contacto con nuestra geografía concentró sus esfuerzos para interrogarla y comprenderla; y aun así se refirió a la pampa como *un paisaje desolador*²⁰. Luego otros viajeros, esta vez no científicos, seguirán expresándose desde el asombro. Dino Campana, un poeta italiano que visitó nuestro país a principios del siglo XX, refiriéndose a la pampa dijo,

*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*²¹.

No es casual que las primeras lecturas *sublimes* de nuestro paisaje hayan surgido en manos de personajes extranjeros²². El que no es del lugar se encuentra más propenso a sufrir un

¹⁹ FOUCAULT, Michel, *De los espacios otros*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984

²⁰ VARAS, Alberto, *Buenos Aires metrópolis*, Edición Universidad de Palermo, Universidad de Harvard y Universidad de Buenos Aires, 2000, pag. 29

²¹ CAMPANA, Dino, *Cantos órficos*, Barcellona: DVD ediciones, 1998, (1914)

²² En nuestro país la aproximación a un paisaje sublime surge inicialmente en la experiencia de los viajeros que tomaron contacto con el territorio. Se articula con las construcciones filosóficas de Visión

extrañamiento que obliga en sus representaciones a generar puntos de vista novedosos y opuestos a las concepciones que *los del lugar* han consagrado anteriormente.

La construcción del paisaje implicó la superposición de estas identidades a partir de negaciones, integraciones y transformaciones. Se construyeron ligazones de identidad entre una determinada geografía y un proyecto o imaginario de sociedad posible, y se expandieron las reflexiones hacia un contrapunto cargado de distintos tenores entre el interior americano y el exterior europeo. Pero a su vez, todas estas representaciones de identidad desarrolladas durante el siglo XIX también estuvieron presentes y actuando en la conformación del paisaje material del mismo; principalmente derivadas de las formas de vida, los procesos económico-productivos y las políticas que desde ciertas formas de poder irradiaron el territorio.

La literatura dominante del siglo XIX perfiló tres identidades en pugna en las que se puede reconocer a su vez una triple tensión existente entre tres territorios bien diferenciados. Las obras gauchescas referidas al territorio pampeano, las obras coloniales referidas a la tradición hispánica y de los pueblos originarios, presentes con mayor intensidad en los asentamientos urbanos del noroeste del argentino, y las obras asociadas con un nuevo proyecto de país presentes en intelectuales que habiendo tomado contacto con Europa o Estados Unidos reprodujeron nuevas concepciones de sociedad dentro de escenarios urbanos que para aquel entonces estaban monopolizados por Buenos Aires. En el traspaso del siglo XIX al siglo XX las representaciones de identidad decimonónicas no desaparecieron, pero debieron sufrir dos tipos de modificaciones que les permitieron seguir existiendo. La primera consistió en que debieron articularse y redefinirse a partir de nuevos grupos humanos producto de nuevas migraciones y nuevas clases sociales emergentes de nuevos modos de producción. La segunda modificación consistió en que irrumpió cada vez con más intensidad una construcción *sublime* del paisaje. Sin lugar a dudas durante el siglo XX bajo el influjo de las nuevas concepciones de modernidad las nuevas concepciones de sociedad dentro de escenarios urbanos que comenzaron en el siglo XIX, crecieron y se diversificaron al influjo de las nuevas realidades sociales, pero sin poder ello, opacar totalmente las identidades gauchescas y coloniales de origen.

Durante el avance del siglo XX el escenario adquirió más complejidad, primero con las intensas transformaciones ocasionadas por la inmigración de población europea y segundo, con los desplazamientos internos de poblaciones dentro del país hacia centralidades donde comenzaron a desarrollarse culturas de masas que antes no habían existido. Todas estas variaciones de identidad componen un entrelazamiento de *dispersiones discursivas* que puede ser rearticulado bajo la lógica del traspaso del *Segundo Régimen de visibilidades* al *Tercer Régimen* tal como los definió Ranciere. Se pusieron en juego simultáneamente dos matrices. Una primera matriz definida por el entrelazamiento de *dispersiones discursivas* de identidad y una segunda matriz definida por lógicas de *visibilidad* asociadas con lo *pintoresco* o lo *sublime*. El entrelazamiento discursivo se aferró durante el siglo XIX al objetivo de construir una metafísica de identidad. Los gauchescos construyeron un ser nacional unido a nuestro territorio en estado salvaje, los coloniales construyeron un origen primigenio en la lógica del mestizaje y los que ensayaron nuevas concepciones de sociedad desencadenaron una cadena de posibles reconstrucciones del ser nacional desde el requisito de una aproximación positivista. En el siglo XX el entrelazamiento discursivo se alejó de los sueños de construir una identidad nacional que actúe como una verdad legitimadora de la producción del arte y se aproximó a la aceptación de una complejidad constituida por dinámicas identitarias. Los modernos marcaron la gradual escisión de un arte anterior gobernado por la metafísica hacia un nuevo arte en el que el artista construye un camino de extrañamiento y revelación, despojándose en la práctica de una idea preconcebida del individuo y de la sociedad.

de Mundo o *weltanschauung* nacidas en Alemania con la experiencia romántica derivada del pensamiento kantiano.

En la medida en que se ha establecido un recorte que interroga solo una porción de paisaje porteño, algunas dispersiones adquieren gran relevancia en su construcción, mientras que otras son casi nulas. No se han encontrado construcciones literarias gauchescas y coloniales que en su estado puro hayan tenido impactos simbólicos en desarrollos materiales del paisaje de borde ciudad-río del área central durante el siglo XIX. Ambos arquetipos sociales recién podrán hacerse presentes en relecturas desarrolladas en los programas de argentinidad elitista o populista de las vanguardias y proyectos políticos del siglo XX. En contraposición con el siglo XIX, durante los primeros 60 años del siglo las construcciones de proyectos identitarios en clave moderna muchas veces invocaron un pasado primigenio que varió entre evocaciones gauchescas, coloniales e inclusive evocaciones referidas a un pasado lejano, asociado con la naturaleza en su estado virgen. Entre 1920 y 1970, existen ejemplos de esto en los tres autores centrales que se tratan en la tesis: Jorge Luis Borges y sus múltiples cuentos asociados con personajes del siglo XIX, Ezequiel Martínez Estrada y su examen del desplazamiento y pervivencia de tipos sociales formados entre la colonia y el siglo XIX y Leopoldo Marechal y los seres fantásticos con los que Adán se encuentra en sus derivas urbanas, de entre los cuales algunos provienen de pasados anteriores al hombre y otros se corresponden con personajes del siglo XIX. Las *condiciones de posibilidad* que afectaron el cambio de siglo impidieron que se presenten los personajes gauchescos y coloniales como identidades absolutas. La consolidación de una estructura socio-territorial de país en la que el centralismo de Buenos Aires y la región económico productiva de la llanura pampeana afectada intensamente por las oleadas inmigratorias de habitantes europeos, terminó disociando a la ciudad constituida de las identidades de un noroeste más aislado, menos productivo y anclado en las tradiciones coloniales. El anhelo y luego la consolidación del puerto expresaban estas cuestiones en su máxima intensidad. La cultura del gaucho se presentó como una antinomia respecto de lo urbano y solo se logrará desarrollar dentro de una emergencia informal en la periferia de la ciudad tierra adentro. Como lo explica Esteban Echeverría en *El Matadero* y también lo examina Graciela Silvestri en *El color del río*²³, las transformaciones materiales del paisaje relacionadas con el gaucho se darán en zonas periféricas como las del Riachuelo muy asociadas con la actividad de los *mataderos*.

A partir de la tercera década del siglo XIX se produjo una convergencia entre condiciones socio-políticas y socio-económicas con construcciones literarias que cargaron de valores simbólicos iluministas y *pintorescos* la concepción del paisaje nacional y en particular el borde del área central sobre el río. Las ideas renovadoras de varios gobernantes y pensadores, pero principalmente de Sarmiento y Alberdi, se proyectaron en los dos bornes de la construcción del paisaje cargándolo de objetivos materiales de transformación relacionados con la idea de progreso y objetivos simbólicos literarios orientados hacia una concepción pintoresca del espacio material que se juzgaba el adecuado. Alberto Varas examina Facundo y sintetiza la concepción pintoresca de Sarmiento con las siguientes palabras,

*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*²⁴.

La idea de progreso derivaba para Echeverría, Sarmiento y Alberdi, de la necesidad de construir una nueva sociedad, compuesta por ciudadanos útiles en oposición con el gaucho y la tradición colonial. La concepción pintoresca del territorio nacional ingresaba como contrapartida de una

²³ SILVESTRI, Graciela, *El color del río, Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2012 (2004)

²⁴ VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires Natural+Artificial, Exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*, Madrid y Buenos Aires: UBA, UP, & GSD Harvard, p. 35

naturaleza “salvaje” que era entendida como desierto y expresión de barbarie. En lo *pintoresco* domina la voluntad de vivir un paisaje al que se le atribuyen ciertos valores que se presentan evocando estados naturales o artificiales anteriores de origen europeo que son juzgados como buenos. Por lo general, en el imaginario decimonónico esto implica una naturaleza suavizada y/o una ciudad anterior o preindustrial. La definición de lo bello provista por Edmund Burke, es la que más se ajusta²⁵. Para Sarmiento solo es posible imaginar una naturaleza intervenida; domesticada como un acto civilizatorio que es el único posible para construir el proyecto político de sociedad que él y luego varios otros encarnarán. En esta dispersión, la naturaleza y el objeto artificial que entra en contacto con ella solo pueden existir en tanto espacios tranquilizadores y reconocibles, limitándose el contraste entre ambos componentes a un juego amable y variado de características pintorescas.

Es posible detectar algunas construcciones literarias que dieron lugar al inicio de un cambio que conducirá a concepciones *sublimes* que se profundizarán en el siglo XX. En oposición a la lectura pintoresca que reemplaza lo anterior americano por un injerto de anterioridades devenidas europeas, ahora será posible perfilar un paisaje *sublime* que no descarta lo anterior local y que ante la experiencia de contemplarlo se conmociona. La actitud *sublime* afectará el entrelazamiento discursivo desarrollado en el siglo XIX desposeyéndolo de su convicción acerca de una identidad. Asistimos a un cambio dentro del ciclo de dispersión discursiva que podrá volver *sublime* el territorio y sus dinámicas de identidad, alejando las identidades de sus respectivas literalidades. Antes que el gaucho, el ser del territorio; antes que la tradición colonial, la pervivencia de identidades produciendo una transculturación inversa proyectada sobre una modernidad apropiada; 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. Entendido el paisaje bajo esta reinterpretación, con identidades del pasado transfiguradas en condiciones culturales del habitante y propiedades simbólicas del suelo, es posible reconocer una continuidad.

Paradójicamente, la reivindicación *sublime* de los componentes de paisaje humanos y naturales del territorio, estuvo primero en manos de viajeros que llegaron a nuestro país; como Darwin y Campana. Luego, Ortega & Gasset, invitado por Victoria Ocampo en 1929 tendrá la oportunidad de recorrer y escribir sobre el paisaje pampeano 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*²⁶.

El aviador y periodista, Antoine de Saint-Exupéry, recorre nuestro país sobrevolando la extensión pampeana y escribe en uno de sus libros,

Tengo siempre frente a los ojos mi primera noche de vuelo en la Argentina, una noche oscura donde solo titilaban, como estrellas, las raras luces dispersas en la llanura. Cada una señalaba,

²⁵ 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. BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757

²⁶ ORTEGA & GASSET, José, *El espectador*, Edit. Biblioteca Edaf, 1929

*en ese océano de tinieblas, el milagro de una conciencia... Hay que tratar de llegar, hay que tratar de comunicarse con alguna de esas luces que brillan a lo lejos en los campos.*²⁷

Otro viajero que en este caso será Le Corbusier, también invitado por Victoria Ocampo, entrará en contacto con las reflexiones *sublimes* anteriormente señaladas. A su llegada antes de desembarcar en el puerto de Buenos Aires tendrá la oportunidad de expresar otra visión *sublime* en dos lenguajes simultáneos, una reflexión escrita y un esquema proyectual en croquis.

*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.*²⁸

Durante las siguientes décadas, a causa de lecturas de paisaje diferentes pero coincidentes, la construcción simbólica del paisaje se detendrá en las intervenciones en la explanada artificial de tierra ganada al río; un dilema de paisaje distinto al de la barranca que fue elemento central en las construcciones de paisaje simbólico en autores como Ortega & Gasset, Victoria Ocampo y el mismo Le Corbusier. El nuevo escenario sostiene la necesidad de conectar ciudad y río a partir de una escala procesual que responde a una naturaleza geográfica que ha cambia, cuya lógica será encontrada en relatos literarios que enfatizan las transformaciones materiales naturales y artificiales que se fueron volviendo más complejas. Los procesos de transformación territorial que alternaron naturalezas artificiales y nuevos componentes artificiales.

Desde la década del 30 y a lo largo de las siguientes décadas, las construcciones literarias y pictóricas de autores como Waldo Frank, Florencio Escardó y Xul Solar han abordado el dislocamiento como herramienta procesual de construcción de paisaje. Para Waldo Frank el paisaje pampeano se extendía bajo las lógicas de las cuencas hidrográficas expandiéndose en la Sudamérica profunda, mientras que Florencio Escardó centró sus reflexiones en la magnificación de los componentes naturales de origen pampeano expandiéndose por sobre lo construido. En *Ciudad Lagui*, Xul Solar construyó un paisaje de extensiones naturales que avanzan diagonalmente *trepando los edificios*, y algo similar también ocurre en *Vuel Villa*. Aparecen en ambas representaciones del paisaje del borde de Buenos Aires escenarios de dislocación. Con el replanteo de los ideales modernos, bajo la lógica de una modernidad reflexiva, en la que la sedimentación histórica y los reclamos socioambientales adquirieron mayor gravitación en el mundo literario, y en general en todo el arco de producción artística, que se subsumió en lecturas procesuales y ya no en ideales absolutos. Por un lado, más cercanos en el tiempo aparecen algunas construcciones de paisaje preocupadas por procesos ecológicos como en el caso de Elio Brailovsky preocupado por el paisaje de Buenos Aires y su génesis natural y artefactual, o García Urriburu en sus pinturas ecológicas. Por el otro lado, otros autores centrados en entender el proceso incorporando la acción del hombre en el medioambiente, como Juan Saer trabajando con las temporalidades y la naturaleza modificada en *El río sin orillas*, y Rómulo Macchio en una sucesión de cuadros como *Costanera*, donde representa el Río de la Plata en su densidad cromática y compleja, compuesta por componentes naturales mezclados con desechos contaminantes producidos por el hombre. Todo el recorrido de construcciones de paisaje simbólico recién desarrollado permite constatar que a partir de la década del 20 se instala en la producción de las vanguardias nacionales el poder del extrañamiento, y con él, la consolidación del *Tercer Régimen* planteado por Ranciere.

²⁷ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Tierra de hombres*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2018, (1939)

²⁸ LE CORBUSIER, *Precisiones*, Editorial Apóstrofe Poseidón SRL, 1999, (1930)

2.6 Corolario

El escenario acumulativo de paisajes diferenciados que componen el sector central pareciera contradictorio e incompatible si es examinado desde el punto de vista de la construcción textual del paisaje. Cada construcción de identidad cultural que cargó de valor el territorio, implicaba en sus enunciaciones la incompatibilidad con las anteriores. Desde este punto de vista la acumulación de paisajes materiales que respondieron a universos simbólicos diferenciados podría ser entendida como una contradicción. Sarmiento se propuso modificar la naturaleza pampeana, Ortega & Gasset entendió que el sentido paisajístico del territorio pampeano radicaba en su extensión, Martínez Estrada entendió el territorio pampeano como el testimonio estratificado del devenir de las fuerzas naturales y humanas modificando el territorio, para Borges el encuentro entre pampa y río terminaban siendo una metáfora espacial entre lo local y lo universal, Marechal vio en el paisaje el teatro de operaciones de identidades de paisaje que requerían ser reconciliadas sin ser anuladas. Aun así, el paisaje resultante de la transformación material del lugar resultó de la acumulación de estas concepciones en las que cada intervención se reveló incapaz de implementar un reemplazo total y unificador de las anteriores. Las lógicas generadoras de paisaje encuentran un quiebre significativo entre las construcciones simbólicas y las transformaciones materiales. Los paisajes una vez materializados en el espacio contienen una inercia temporal que supera la duración de las enunciaciones simbólicas. La coexistencia de paisajes diferenciados es condición ineludible cuando se ingresa en el universo de *estratificaciones* y *desestratificaciones* que organizan el paisaje material. Esto es exactamente lo que ha sucedido de manera muy intensa en el área central. Los paisajes estructurantes del sector nacen de construcciones textuales incompatibles en el plano del pensamiento; pero que llevadas al espacio actúan como un palimpsesto que encierra en sus superposiciones un componente potencialmente articulador evidenciado por huellas que desplazan el discurso de paisaje hacia una consistencia otra, que se autonomiza del formato discursivo que inicialmente las ha alimentado.

Los siguientes capítulos profundizarán las consecuencias simbólicas de paisaje en el campo literario, las relaciones existentes entre dichas construcciones simbólicas de paisaje y las transformaciones en los modos proyectuales y la construcción de un modelo interpretativo del palimpsesto de paisaje que constituye el sector a analizar en la tesis.

3. CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE EN EL CAMPO LITERARIO

3.1 Introducción: la producción del paisaje en el ambiente literario

El arte se ha involucrado con el paisaje varias veces a lo largo de la historia haciéndolo a partir de representaciones que otorgaron un sentido simbólico a la realidad material de su cultura. El paisaje es la resultante en movimiento de una permanente interacción entre ambas realidades. Existen dos componentes estructuradores del paisaje definidos por lo natural y lo artificial. Entre ambos componentes existe una condición de ambigüedad. En los paisajes y sus lógicas de visibilidad ambos componentes se estarán poniendo en juego, y la interpretación de cada uno de ellos y de ambos a la vez estará respondiendo a una determinada variación discursiva que se asociará en un determinado momento con la cultura que lo contiene y de la que forma parte. Como explica Graciela Silvestri²⁹, las cadenas discursivas que se puedan identificar no responderán a un camino lineal ni *monocausal*; se trabajará necesariamente dentro de una realidad compleja³⁰.

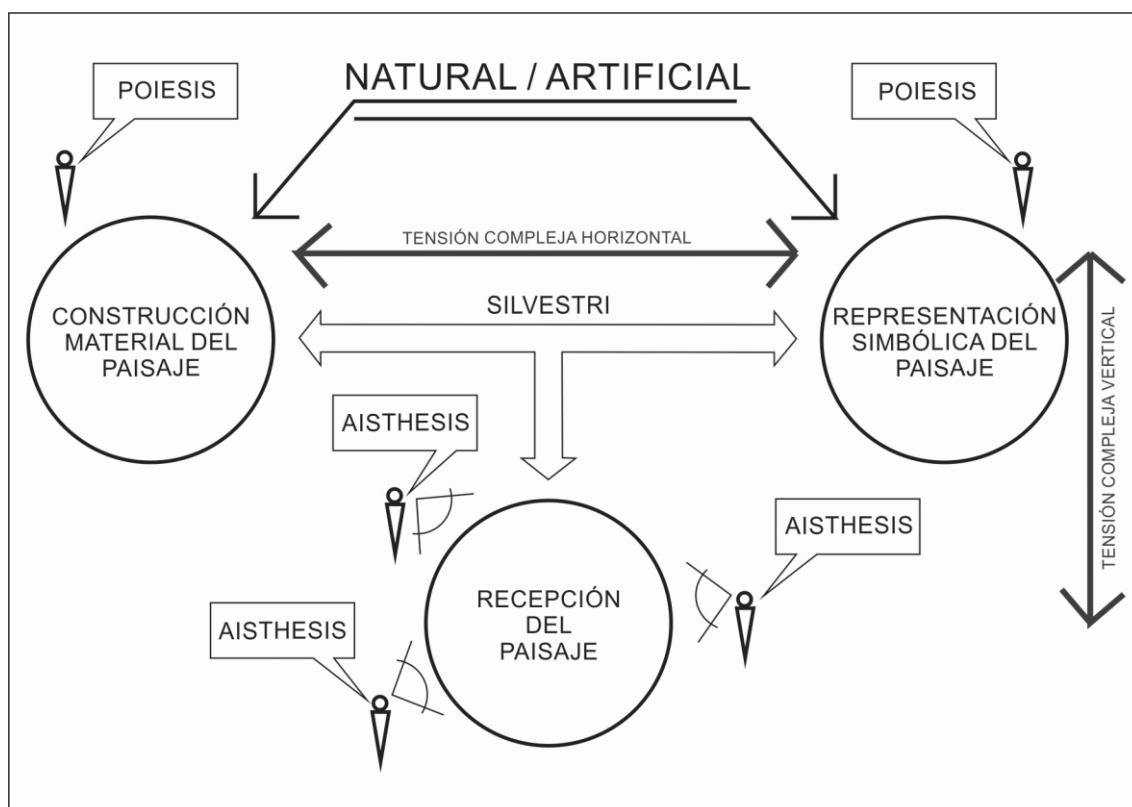


Lámina 7: Diagrama de construcción del paisaje

²⁹ SILVESTRI Graciela (2004), *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, Buenos Aires

³⁰ Existen experiencias de investigación recientes que han desarrollado este camino. En *El color del río* 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 *Aisthesis: Escenas del régimen estético del Arte*³¹, Jacques Ranciere detecta un cambio en la producción del arte que localiza en el pasaje del siglo XVIII al XIX. Emerge una nueva realidad artística que nos enfrenta ante una presencia del arte que conmoviéndonos es incapaz de *autoexplicarse*. En el arte la forma en que se muestra su realidad o reparto de lo sensible se ha independizado de una explicación previa. Ranciere denomina a este período que nos llega hasta hoy como el *Tercer Régimen*. En él las cuestiones espirituales de la vida cotidiana son cuestiones que preocupan al arte, por eso el arte modificará maneras de percibir y actuar en la sociedad. Al expandirse este fenómeno a las representaciones artísticas del paisaje, se introducirán repartos de lo sensible que se reproducirán en la modificación material del paisaje. Los agentes productores del paisaje que actúen dentro de este régimen construirán un paisaje en el que la *poiesis* y la *Aisthesis* ya no se corresponderán de manera lineal y objetiva.

En la Argentina la literatura fue la expresión artística más frondosa y constante a lo largo del siglo XIX y XX. En la medida en que en el paisaje hay una retroalimentación entre las transformaciones materiales y las simbólicas, habrá obras de arte que representarán un paisaje ya afectado por cadenas de retroalimentación anteriores. La Argentina carece de propuestas literarias significativas que transiten el *Tercer Régimen* durante el siglo XIX y recién a partir del siglo XX se podrán localizar casos que conecten con las condiciones de visibilidad del *Tercer Régimen*. Esta particularidad permite examinar y contrastar una construcción de paisaje decimonónico predominantemente pintoresco y un siglo XX en pleno desplazamiento hacia lo sublime. Autores como Esteban Echeverría en *La Cautiva* y *El Matadero*, Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo*, José Hernández en *Martín Fierro*, fueron construyendo dentro del ciclo discursivo de paisaje una serie de dispersiones muy efectivas. Pueden extraerse de sus obras distintas valoraciones del habitante y la sociedad, y de las relaciones que se tejieron entre ellos y la pampa, el río, la ciudad y el desierto. Todas estas representaciones de identidad desarrolladas durante el siglo XIX también estuvieron presentes y actuando en la conformación del paisaje 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.

La literatura del siglo XIX perfila tres identidades en pugna en las que se puede reconocer una triple tensión existente entre tres territorios bien diferenciados. Las obras gauchescas referidas a la extensión pampeana, las obras coloniales relacionadas con la tradición hispánica presente con mayor intensidad en los asentamientos urbanos del noroeste y las obras asociadas con un nuevo proyecto de país presentes principalmente en habitantes que, habiendo viajado a Europa o Estados Unidos, reprodujeron nuevas concepciones de sociedad dentro de escenarios urbanos que para aquel entonces estaban monopolizados por Buenos Aires.

A partir de la tercera década del siglo XIX se produjo una convergencia entre condiciones socio-políticas y socio-económicas con construcciones literarias que cargaron de valores simbólicos iluministas y pintorescos la concepción del paisaje nacional y en particular el borde del área central sobre el río. Las ideas renovadoras de varios gobernantes y pensadores, pero principalmente de Sarmiento y Alberdi, se proyectaron en los dos bornes de la construcción del paisaje cargándolo de objetivos materiales de transformación relacionados con la idea de progreso y objetivos simbólicos literarios orientados hacia una concepción pintoresca de sus

³¹ RANCIERE, Jacques 2013 (2011), *Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte*, Editorial Bordes-Manantial, Buenos Aires

espacios. La idea de progreso para Echeverría, Sarmiento y Alberdi derivaba en construir una nueva sociedad compuesta por ciudadanos útiles en oposición con el gaucho y la tradición colonial. La concepción pintoresca del territorio nacional ingresaba como contrapartida de una naturaleza “salvaje” que era entendida como desierto y expresión de barbarie. La definición de lo bello provista por Edmund Burke, es la que más se ajusta³². Para Sarmiento solo es posible imaginar la naturaleza intervenida; domesticada como un acto civilizatorio que es el único posible para construir el proyecto político de sociedad. En Buenos Aires, *natural + artificial*³³, Alberto Varas define parafraseando a Sarmiento la concepción pintoresca y anti sublime que imaginó Sarmiento para la pampa (2000):

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 (p. 35)³⁴.

En esta dispersión, la naturaleza y el objeto artificial que entra en contacto con ella, solo pueden existir en tanto espacios tranquilizadores y reconocibles, limitándose el contraste entre ambos componentes a un juego amable y variado de características pintorescas.

Durante el siglo XX bajo el influjo de las nuevas concepciones de modernidad el *Tercer Régimen* estético planteado por Ranciere, asociado con la construcción de un nuevo proyecto de país creció y se diversificó. El escenario adquirió más complejidad con las intensas transformaciones ocasionadas por la inmigración de población europea y los desplazamientos internos de poblaciones dentro del país hacia centralidades donde comenzaron a desarrollarse culturas de masas que antes no habían existido. Todas estas variaciones de identidad componen un entrelazamiento de dispersiones discursivas que puede ser rearticulado bajo la lógica del traspaso del *Segundo Régimen de visibilidad* al *Tercer Régimen de visibilidad*. Los modernos marcaron la gradual escisión de un arte anterior gobernado por la metafísica hacia un nuevo arte en el que el artista construye un camino de extrañamiento y revelación.

En contraposición con el siglo XIX son abundantes las construcciones de proyectos identitarios en clave moderna. Adquirirán una presencia notable ciertas aproximaciones literarias referidas a paisajes en tensión local y universal a la vez. En ellas se podrán detectar posiciones diferentes en las que nuevas y viejas poéticas serán distribuidas de formas diferenciadas. Habrá actitudes más apocalípticas en contraposición con otras basadas en la hipótesis de una reconciliación. La condición de posibilidad que afecta esta separación con el siglo XIX en la que pierden presencia los gauchescos y los coloniales, es consecuencia directa de la consolidación de una estructura socio-territorial de país en la que se vuelve intensa una cultura urbana centrada en una Buenos Aires que se discute a sí misma y al país.

³² Edmund 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. BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*

³³ VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires: Natural + Artificial: exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*, Editorial Universidad de Palermo, Buenos Aires

³⁴ VARAS, Alberto (2000), *Op. cit.*, p. 35

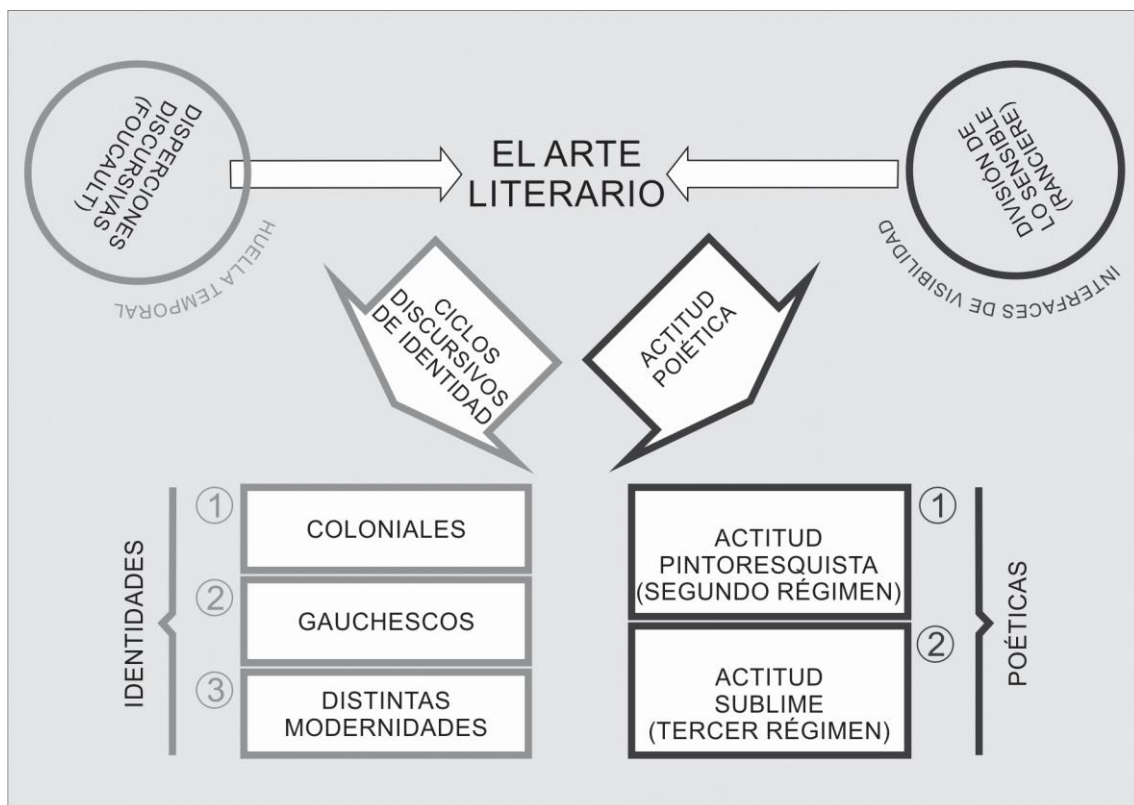


Lámina 8: Reparto de discursividades de identidad y regímenes estéticos entre el siglo XIX y el siglo XX

A partir de la segunda década y hasta hoy se alternarán algunas intervenciones que articulándose con ciertas construcciones simbólicas modernas provistas por la literatura considerarán en sus lineamientos proyectuales antiguas dinámicas identitarias provenientes del siglo XIX, pero modificadas.

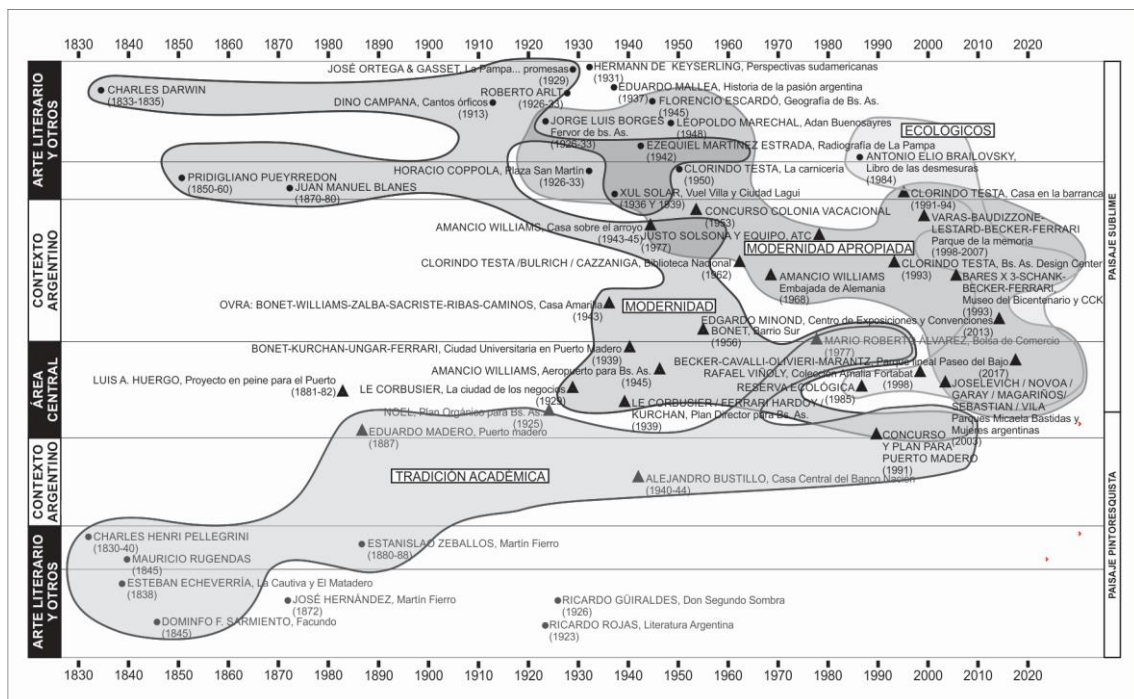


Lámina 9: Nebulosa de paisaje articulando literatos, pintores, ingenieros y arquitectos

Ahora será posible perfilar un paisaje sublime que no siempre descartará lo anterior local, y que ante la experiencia de contemplar la coexistencia de componentes naturales y artificiales se conmociona. La actitud sublime afectará el entrelazamiento discursivo desarrollado en el siglo XIX desposeyéndolo de su convicción acerca de una identidad. Asistimos a un cambio dentro del ciclo de dispersión discursiva que podrá volver sublime el territorio y sus dinámicas de identidad, alejando las identidades de sus respectivas literalidades. Antes que el gaucho, el ser del territorio; antes que la tradición colonial, la pervivencia de identidades coloniales proyectadas sobre una modernidad apropiada; y antes que la dialéctica civilizatoria basada en el progreso de una sociedad ordenada y europeizada, grupos humanos diferentes que coexisten y negocian en un mismo territorio. Sin embargo, estos fenómenos tardarán en aparecer e inclusive hoy representan un porcentual menor dentro de la construcción cotidiana del paisaje.

Con estos objetivos analíticos se han seleccionado tres autores centrales en una construcción literaria del paisaje que resulta pertinente para explorar el sector que es tema de reflexión en la tesis. Jorge Luis Borges ha sido central para la construcción literaria del país. Su obra presenta una fuerte preocupación por tratar el paisaje desde una posición de alto contenido especulativo y filosófico. Ezequiel Martínez Estrada en su obra literaria ha construido escenarios de visibilidad geográfico-territoriales de gran valor en la representación del paisaje. Leopoldo Marechal ha actuado como un condensador e integrador de otredades paisajísticas, explorando un camino basado en la hipótesis de una fraternidad moderna.

Para llevar adelante el estudio de los planteos de paisaje en los tres autores se han establecido una serie de objetivos que ordenan el análisis de cada autor. Es indispensable detectar en cada autor lo que definimos como los conceptos formadores de paisaje. Dichos conceptos señalan las entradas que cada autor ha fijado para tratar el paisaje. Ha sido a su vez indispensable detectar en cada autor la estrategia poética empleada para construir el paisaje en su obra. Finalmente se ha detectado el modo en que estas cuestiones afectaron el sector a examinar en la tesis. Debe tenerse en cuenta que no todos los conceptos formadores de paisaje analizados tendrán impacto en la relación con el paisaje material del objeto de estudio; e inclusive la intensidad con que los distintos conceptos formadores de paisaje han afectado el sector es variable. También se debe advertir que, en el proceso de transformaciones entre conceptos formadores de paisaje y paisaje material, existen dos modos de afectación diferenciados, un primer modo más abstracto y general y un segundo modo más específicamente referido a determinados paisajes materiales directamente involucrados con el sector que se analiza. Luego, los conceptos formadores de paisaje extraídos de los tres autores, que sean pertinentes para comprender el paisaje material del sector, proporcionarán los insumos para construir una consistencia interactiva entre dichas enunciaciones, convertidas dentro del campo cultural asociado con la construcción del paisaje en un estado discursivo reproduciéndose y circulando dentro de otros formatos discursivos; particularmente el de la producción material y proyectual del paisaje en cuestión.

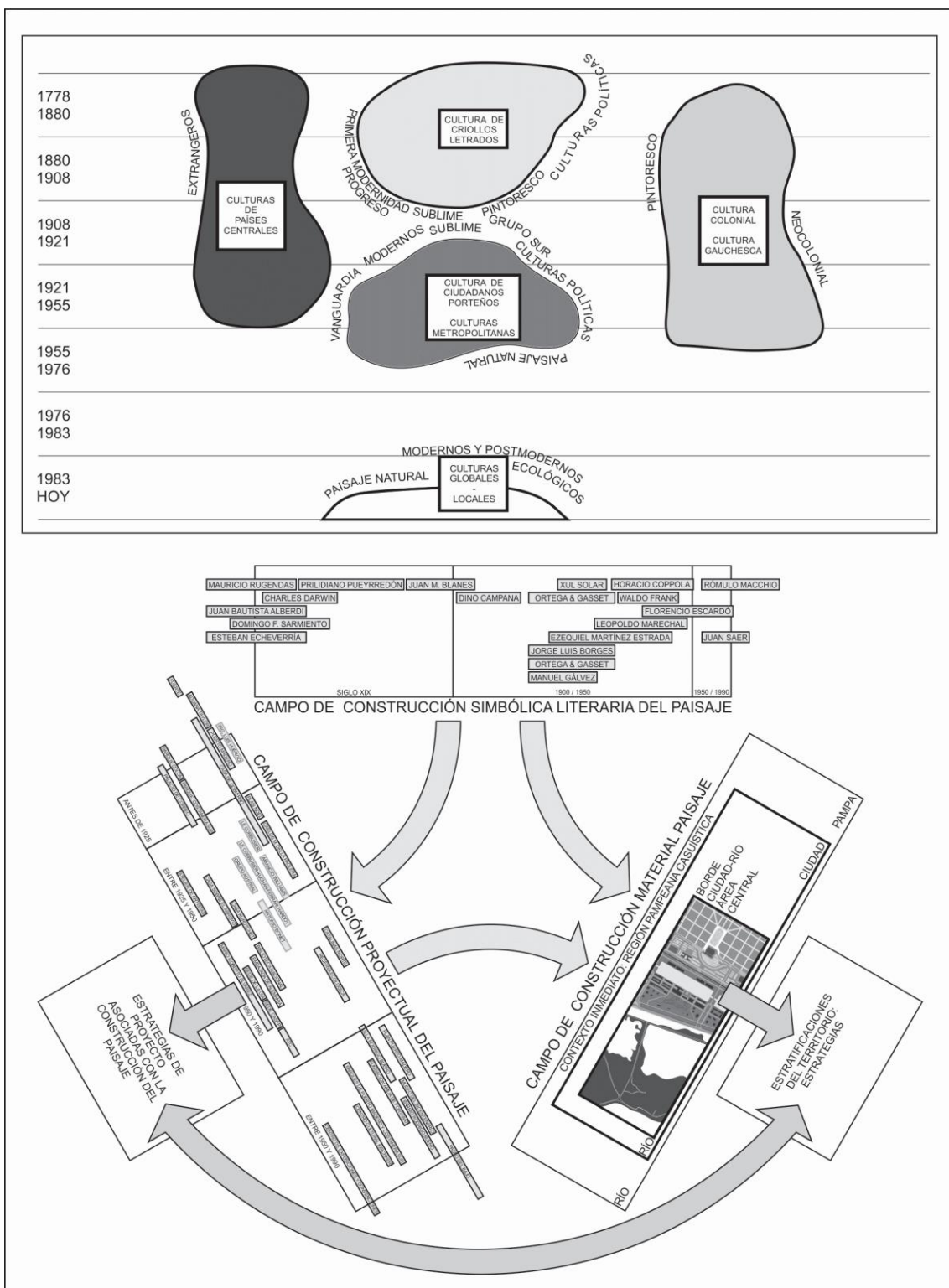


Lámina 10: campo de construcción simbólica literaria del paisaje y su relación con el Campo de construcción material del paisaje y campo de construcción proyectual del paisaje.

3.2 Jorge Luis Borges y el paisaje

3.2.1 La producción literaria de Borges

La extensa obra literaria de Borges trata cuestiones de paisaje desde distintos planos de la realidad, a varias escalas y en escenarios culturales muy variados. Sus cuentos, ensayos y poesías recorren espacios y tiempos diferentes en el lejano y cercano oriente, en distintos países de Europa, en algunos sectores de América, en el interior del país, en muchos escenarios en la ciudad de Buenos Aires y también en lugares imaginarios. Muchas veces estos lugares aparecen relacionados de distintos modos entre sí. Para comprender y encontrarle un sentido integrador a la variedad de escenarios borgianos deberá examinarse su posición cosmopolita y sus reflexiones conceptuales sobre el paisaje. Se han detectado y se examinarán los siguientes conceptos formadores de paisaje: el tiempo, el espacio, la deriva, la memoria, la realidad y la identidad. Luego habiendo incorporado estos conceptos formadores de paisaje se examinarán dos modos de aproximación al borde central ciudad-río. Un primer modo que responde a situaciones de paisaje directamente involucradas con el sector y un segundo modo que responde a situaciones donde la relación con el sector se presenta en forma tácita. Los dos recortes de paisaje son importantes y complementarios para establecer relaciones con la construcción material del paisaje en el sector.

3.2.2 Introducción al tratamiento del paisaje en Borges

En *Crítica al paisaje* (1921)³⁵, Borges entiende que es necesario repensar el paisaje que en la literatura se venía construyendo. Es un alegato de perfil vanguardista, pero a la vez, de rechazo a las vanguardias que se habían ido sucediendo y reproduciendo en la Argentina con el correr de las décadas; naturalismos, futurismos, etc. Borges entiende que para el arte es más importante el artista en su plena condición de sujeto que el soporte estético formulado como objetivación de una forma de proceder para obtener arte. Esta posición resulta clara cuando Borges afirmó (1962),

*... he reflexionado que las teorías estéticas no son otra cosa que estímulo para la ejecución de la obra y que el cubismo, o cualquier otro "ismo", son menos importantes que las telas cuyo pretexto fueron. Las teorías del naturalismo son deleznales, pero no lo son, ciertamente, las novelas de Zola*³⁶.

En su planteo, hay un rechazo de los excesos declamatorios y una reivindicación de lo esencial. No se trata de negar el paisaje, lo que niega es el paisaje como decoración esquematizada de argumentos morales. Y sin decirlo abiertamente, lo que se reivindica es el paisaje de lo que, en la mirada, es en sí. De su esencialidad, que tan fácilmente pudo pasar desapercibida para el habitante inadvertido. De este modo Borges se fija un objetivo que consiste en poder representar escalas de *la realidad* por medio de construcciones esenciales que obedecen a estados poéticos.

³⁵ BORGES, Jorge Luis (1921, octubre), *Crítica del paisaje*, *Revista Cosmópolis* N°34, Madrid

³⁶ BORGES, Jorge Luis (1962), *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de Labor Artística: prólogo*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Museo Nacional de Bellas Artes

3.2.3 Los conceptos formadores de paisaje en su obra inaugural

El espacio, el tiempo, la deriva, el lenguaje, la realidad y la identidad, son los ejes organizadores de sus construcciones de paisaje. Se desarrollaron adquiriendo complejidad a medida que la producción de Borges fue desplegándose entre la década del 20 y sus últimos días en la década del 80. Una mirada amplia y analítica de *Fervor de Buenos Aires*³⁷, su primera obra, permitirá detectar conceptos formadores de paisaje que permanecerán en sus obras como temas de reflexión atravesando las siguientes décadas. Muchos de sus textos seguirán representando espacios porteños, pero Borges construirá esos paisajes sujetos a estados mutantes que responderán a una permanente especulación de sus conceptos formadores. Su mirada se correrá de los atardeceres a las mañanas, como explica Borges en el prólogo para una reedición de *Fervor de Buenos Aires* de 1969, *En aquel tiempo, buscaba atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad*³⁸. En el fragmento citado es posible ver como para Borges la realidad (paisaje) es una construcción subjetiva. Borges expresa su descreimiento de que exista una realidad objetiva, entendiendo que esa objetividad supuesta es en realidad un “engaño”. La sumatoria de representaciones coincidentes y las políticas que por medio de ciertos dispositivos las fijan, hacen aparecer el paisaje como algo objetivo. Estas fijaciones de pretendida objetividad, que de tanto reiterarse se vuelven irreflexivas anulan la mirada del sujeto. Si la mirada construye el paisaje, la realidad es un concepto formador de paisaje. En su poesía *La Recoleta*, inspirándose en el cementerio y la muerte, Borges expresa su negación de la inmanencia del espacio y del tiempo (1923).

... sólo la vida existe.

*El espacio y el tiempo son normas suyas,
son instrumentos mágicos del alma,
y cuando ésta se apague,
se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte,
... Estas cosas pensé en la Recoleta,
en el lugar de mi ceniza*³⁹.

Al entender que el espacio, el tiempo y la muerte no son inmanencias, les otorga una dimensión sublime que reduce a muy poco las lecturas objetivas de estos tres conceptos, elevándolos en su mirada a una condición de lo indecible. Si el paisaje material puede ser entendido como un componente importante de realidad, los componentes del paisaje representados en los poemas de Borges adquieren también esa condición sublime. Cuando Borges escribe sobre la muerte, lleva la dimensión de lo sublime a su máxima expresión. En *Remordimiento por cualquier muerte*⁴⁰, Borges expresa que en la conciencia del que se imagina morir existe también la anulación del tiempo y del espacio. Lo que intensifica más la condición sublime, ya que sin tiempo y sin espacio dejan de existir las palabras y el lenguaje. En *Remordimiento por cualquier muerte* Borges lleva al extremo la posibilidad de imaginar un paisaje de la ausencia (1923).

³⁷ BORGES, Jorge Luis (1923), *Fervor de Buenos Aires*

³⁸ BORGES, Jorge Luis (1969), *Prólogo de la reedición de Fervor de Buenos Aires*

³⁹ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁴⁰ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

*Libre de la memoria y de la esperanza,
ilimitado, abstracto, casi futuro,
el muerto no es un muerto: es la muerte.
Como el Dios de los místicos,
de Quien deben negarse todos los predicados,
el muerto ubicuamente ajeno
no es sino la perdición y ausencia del mundo.
Todo se lo robamos,
no le dejamos ni un color ni una sílaba:
aquí está el patio que ya no comparten sus ojos,
allí la acera donde acechó la esperanza.
Hasta lo que pensamos podía estarlo pensando él también;
nos hemos repartido como ladrones
el caudal de las noches y de los días⁴¹.*

En *Fervor de Buenos Aires* sus poesías refieren a lugares de Buenos Aires, la pampa, *El Sur*, el cementerio, las calles, los patios, las plazas y parques. Su mirada poética de estos lugares complementa una escala de la inmediatez y lo contingente con otra escala intangible y absoluta que siempre aparece como presunción; nunca como declaración tajante de verdad. En este libro inaugural de Borges, su presunción metafísica se entrevé en una intensificación de realidad en la que los elementos encierran un orden que en varios poemas de Borges se revela en la quietud, en lo constante. Un paisaje que se puede ver una y otra vez, y se mantiene constante sosteniendo ese orden secreto que se presenta sublime⁴². En *El Sur* Borges sintetiza estas cuestiones (1953):

*Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de
la sombra haber mirado
esas luces dispersas
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madre selva,
el silencio del pájaro dormido,*

⁴¹ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁴² Dentro de *Fervor de Buenos Aires*, en *Final de año*, en sus últimos reglones Borges vuelve a fijar esta idea de un orden absoluto, pero no inteligible:
... es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil.

el arco del zaguán, la humedad
-esas cosas, acaso, son el poema⁴³.

Como se podrá percibir, en el poema es permanente la construcción de un estado relacional entre lo conocido cotidiano y lo misterioso inalcanzable. Cuando lo ajeno conecta con nuestra existencia más palpable, nuestros paisajes, aquellos que nos han acompañado en nuestra vida se revelan en lo desconocido. Todos los paisajes vividos y los no vividos parecen ser la revelación de una realidad eterna y metafísica que se presume, los contiene. En *Calle desconocida* se puede ver la conexión entre lo mediato y lo inmediato es un estado de pasaje liminar alcanzado como revelación poética (1923).

...

Todo —la medianía de las casas, las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones entró
en mi vano corazón
con limpidez de lágrima.
Quizá esa hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
olvidado y recuperado.
Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmediato paso, nuestro
camina sobre Gólgotas⁴⁴.

En *La Plaza San Martín*, en 1923 Borges anticipa la futura ampliación que en 1932 extenderá la plaza hasta el bajo. Se trata de un poema referido a un antiguo borde entre ciudad y río cuya expresión topográfica está definida por la barranca. Borges desplegó ciertos valores simbólicos -civilización y barbarie, pampa y río- originariamente antitéticos y ahora mágicamente conectados desde el observatorio de paisaje que esta plaza-barranca representa. La poética de la plaza es reveladora, el paisaje une espacios y tiempos (1923).

...

Todo sentir se aquieta
bajo la absolución de los árboles
-jacarandás, acacias cuyas
piadosas curvas
atenúan la rigidez de la imposible estatua
y en cuya red se exalta
la gloria de las luces equidistantes
de leve luz azul y tierra rojiza.

⁴³ BORGES, Jorge Luis (1956), *Artificios*

⁴⁴ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

*¡Qué bien se ve la tarde
desde el fácil sosiego de los bancos!
Abajo
el puerto anhela latitudes lejanas
y la honda plaza igualadora de almas
se abre como la muerte, como el sueño*⁴⁵.

Los poemas de Borges operan sobre ciertos lugares, y las cualidades espaciales de cada lugar determinan cierta condición simbólica derivada de su estructura espacial. En *Plaza San Martín* el espacio es el del borde, en *La Recoleta* con la muerte el espacio se desvanece, en *Jardín* se explora la centralidad contenida del espacio. En esta última estructura espacial existe un elemento apropiado que contrasta con un medio circundante resaltando valores de extrema importancia y riqueza espiritual para la cultura que lo celebra. Es un paisaje de la interioridad que se desarrolla principalmente en el espacio privado, pero también existe la recreación de esa interioridad en el espacio público. A veces una interioridad orientada a sellar paisajes que exaltan pertenencias sociales y otras destinada a exaltar paisajes unidos con la experiencia íntima y personal. El *Parque Micaela Bastidas* combina el espacio como borde al articular *Puerto Madero* con el *Parque de la Costanera Sur*, pero también es un espacio de centralidades con su rosedal contenido y sus pequeños entornos vegetales conformados con límites que gradúan exterior e interior. Desplazando el problema a la escala de la ciudad, cuando los límites de la ciudad se pueden percibir como en su borde costero sobre el Río de la Plata, también es posible concebir una idea de centro, periferia y exterioridad en *Jardín* (1923).

...

*Todo el jardín es una luz apacible
que ilumina la tarde.
El jardincito es como un día de fiesta
en la pobreza de la tierra*⁴⁶.

Hay una dimensión del paisaje poco explorada en *Fervor de Buenos Aires*, pero sin embargo anticipada en uno de sus poemas. En *El Truco*, juego de naipes telúrico, Borges detecta los componentes centrales de esta actividad lúdica: el verso y las diabluras. El poema pone en juego una construcción cultural que actúa como dinámica identitaria. Una forma de visibilidad que sintetiza espacios, tiempos y personas, interactuando con sus prácticas y sellando un paisaje simbólico que se perpetúa en un paisaje material afectado por estas dinámicas de identidad derivadas del verso y las diabluras. Siguiendo los planteos praxeológicos de Bourdieu, en los que entiende la sustancia social a partir de una analogía lúdica que la define como las dinámicas de posiciones y objetivos existentes en un partido de fútbol. El borde río-ciudad podría ser visto, siguiendo la poética de Borges, como un espontáneo partido de truco en el que versos y diabluras fueron consolidando un lugar afín a esos avances y retrocesos, acuerdos y conflictos, que han materializado el sector (1923).

⁴⁵ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁴⁶ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

...

*En los lindes de la mesa
la vida de los otros se detiene.
Adentro hay un extraño país:
las aventuras del envido y quiero,
la autoridad del as de espadas,
como don Juan Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.
Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten y se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores
que llegaron al tiempo de Buenos Aires
los mismos versos y las mismas diabluras⁴⁷.*

Fervor de Buenos Aires, con sus poesías ocurriendo en atardeceres o durante la noche, explora momentos en que se desvanece la sintaxis reiterativa de Buenos Aires, tan acentuada en su cuadrícula, en sus calles y patios. En ellos la captación del momento que expone en sus poemas, afectado por el desvanecimiento de lo habitual que sin embargo perdura en la memoria, se constituye en puente sublime con lo inefable. El Borges de *Fervor de Buenos Aires* presenta tempranamente los conceptos formadores de paisaje que acompañarán sus concepciones de paisaje a lo largo de toda su obra: el espacio, el tiempo, la deriva, el lenguaje, la realidad y la identidad.

3.2.4 Desarrollo específico de cada concepto formador de paisaje

En el desarrollo de este apartado se examinan conceptos que se vinculan con la noción de paisaje. Se examinarán el espacio, el tiempo, la relación existente entre espacio y tiempo, la deriva, el lenguaje, la realidad y la identidad.

Las concepciones *borgianas* de espacio.

Uno de los elementos que definen el paisaje y que forma parte de las preocupaciones especulativas de Borges es el espacio. En las primeras obras el espacio es reconocible como lugar y tiene una localización geográfica precisa, sea esta en Buenos Aires o en otro punto del planeta. La concepción de lugar en esta etapa inicial de Borges se corresponde con espacios experimentables y unidos con la experiencia cotidiana. En *Fervor de Buenos Aires* está presente esta primera actitud. En su obra madura el espacio se transforma a veces en un área imprecisa y otras en una coordenada abstracta. Borges se mueve entre una concepción de lugar que se entronca con la tradición de los topos aristotélicos y otra concepción de lugar que proviene de la tradición de un espacio

⁴⁷ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

abstracto platónico. Cuando se examina *La lluvia* poema publicado en *El hacedor*, el espacio presentado es familiar, pero a la vez, impreciso⁴⁸. Si se analiza la Fundación mítica de Buenos Aires donde Borges sitúa el centro fundacional de la ciudad en la manzana de Palermo Viejo donde nació, el espacio entendido como fundacional es el de su subjetividad. En cualquiera de estas situaciones de espacio Borges especula expandiendo o maximizando una conjunción de significaciones contingentes y subjetivas con otras de un alto contenido metafísico.

Escenarios de espacio en Borges: En ambas etapas fue delineando escenarios de paisaje, a veces unidos a lugares específicos y otros asociados con campos espaciales de la cultura como por ejemplo la idea de ciudad, llegando inclusive a plantear *topías* abstractas separadas de toda geografía y todo tiempo como en *El Aleph*. Dentro de este proceso de gradual abstracción del espacio, Borges exploró escenarios de estructuración espacial que, como explica José R. Dadon Benseñor en *Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios*⁴⁹, alternaron superposiciones espaciales, simultaneidades espaciales, espacios multidimensionales, espacios laberínticos, espacios como centralidad y espacios de borde liminares. Continúa explicando Dadon Benseñor que la representación de dichos espacios podrá aludir a construcciones gráficas bidimensionales, como en *Del rigor de la ciencia* en *El hacedor*⁵⁰, pero también en otros cuentos Borges trasladará su representación a otros formatos. En *El libro de arena*, un objeto construido cuya escala puede variar desde lo edilicio como en *Del Congreso*⁵¹, hasta lo urbano como en *Fundación mítica de Buenos Aires* en *Cuaderno San Martín*⁵². También el espacio puede ser una entidad abstracta e inaprensible como en *El Aleph*⁵³ en su homónimo, e inclusive llegar a constituirse en un cuadrante de coordenadas regidas fijadas por una memoria absoluta a partir de localizar espacios en el tiempo como ocurre en *Funes, el memorioso*, en *Ficciones*⁵⁴.

Categorías tópicas en el espacio en Borges: Como se explicó los paisajes que Borges presenta a lo largo de su obra responden a estructuras espaciales muy reconocibles. Las estructuras de paisaje dan lugar a una posible clasificación de tipos de estructuras que podemos definir como categorías tópicas. Existen superposiciones espaciales, como ocurre en *El Aleph*, donde en una esquina del sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri, hay un *Aleph*, que sería en palabras de Borges, ... *le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos*⁵⁵.

⁴⁸ En *El hacedor*, *La lluvia*, ... *Bruscamente la tarde se ha aclarado / porque ya cae la lluvia minuciosa. / Cae o cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado.*

⁴⁹ Dadon Benseñor José R. (2003, 15 de julio), *Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios*, Scripta Nova. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* vol. VII, núm. 145, Barcelona: Universidad de Barcelona, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-145.htm> [ISSN: 1138-9788]

⁵⁰ BORGES, Jorge Luis (1960), *El Hacedor*, *Del rigor de la ciencia*

⁵¹ BORGES, Jorge Luis (1975), *El libro de arena*, *Del Congreso*

⁵² BORGES, Jorge Luis (1929), *Fundación mítica de Buenos Aires* en *Cuaderno San Martín*

⁵³ BORGES, Jorge Luis (1944), *El Aleph*, *El Aleph*

⁵⁴ BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, *Funes, el memorioso*

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis (1945), *Op. cit.*, p. 64

Existen simultaneidades espaciales, casos en que Borges expone espacios paralelamente aun cuando estos espacios siendo parte del relato, hayan ocurrido en tiempos y lugares diferentes. Esto ocurre en *Historia del guerrero y La Cautiva* donde un guerrero bárbaro protagoniza el asedio de Ravena en tiempos del imperio romano y una inglesa es raptada por un malón de indios en algún momento del siglo XIX.

Existen espacios multidimensionales, concepto presente en varios de sus textos donde se presenta la realidad como una construcción subjetiva que se multiplica en la condición de cada sujeto. Borges simboliza lo multidimensional por medio del espejo. Existen espacios laberínticos, que se experimentan como lo opuesto a un diagrama o mapeo, ya que mientras el mapa nos orienta, el laberinto nos desorienta. Borges asume que la condición normal del hombre es la del laberinto. En *La muerte y la brújula*⁵⁶, Borges desarrolla una trama policial que finalmente queda envuelta en una especulación laberíntica. En otro cuento, *El jardín de los senderos que se bifurcan*⁵⁷, el espacio se vuelve una metáfora de un laberinto definido por narraciones escritas alternativas en tiempos simultáneos.

Existen espacios como centralidad, donde a distintas escalas que varían entre la del cosmos completo, la de la ciudad y la de un edificio, resultan subordinadas a la centralidad de un lugar contenido dentro de las extensiones de cada caso. Siguiendo el mismo orden de escalas mencionadas, entonces *El Aleph*, un punto de dos o tres centímetros, actúa como centralidad contenedora del universo. En *Fundación mítica de Buenos Aires*⁵⁸ la casa de Borges en Palermo Viejo se convierte en el espacio fundacional de Buenos Aires y el patio se constituye en la centralidad de una casa tradicional de Buenos Aires.

Existen espacios de borde liminares, donde fronteras entre geografías culturales actúan como instancias de *liminalidad* o ritual de pasaje entre esas geografías. Esto ocurre en *Historia del guerrero y La Cautiva*⁵⁹, donde ya hemos verificado que existe una simultaneidad de espacios en los que en cada uno de ellos se produce un rito de pasaje liminal de una geografía cultural a otra. Es el caso de la inglesa cautiva que pasa de una geografía de lo civilizado a una geografía de la barbarie y el caso del guerrero que pasa de una geografía de la barbarie a una geografía de lo civilizado. Para Buenos Aires y en particular para el límite entre Buenos Aires y el Río de La Plata, la poesía *Plaza San Martín* donde la barranca y su condición de mirador hacia el río, actúa como frontera liminal entre el interior del país y las tierras del continente europeo ubicadas allende los mares.

La concepción del tiempo en Borges.

La noción de tiempo en Borges se presenta más difícil de fijar que la noción de espacio. Esto ocurre porque el mismo Borges se encuentra a lo largo de su obra en una permanente especulación acerca de la existencia del tiempo, entre una condición inmanente y externa al hombre de la que tiende a descreer y una condición en que el tiempo es una construcción cultural necesaria para generar una representación de la

⁵⁶ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

⁵⁷ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

⁵⁸ BORGES, Jorge Luis (1929), Op. cit.

⁵⁹ BORGES, Jorge Luis (1945), Op. cit.

realidad. Se pueden detectar tres especulaciones de tiempo en Borges en las que sin quedar ninguna de ellas fijada como una expresión absoluta de verdad, tienden a dirigir sus pensamientos hacia la posibilidad de afirmar que el tiempo no existe. O que, en todo caso, el tiempo es una categorización cuya realidad es cultural, y, por lo tanto, susceptible de ser construida de muchas formas. Borges dialoga con los filósofos que han especulado en torno al tiempo, dando lugar a un desarrollo literario de estos planteos filosóficos. Margarita Schultz⁶⁰ entiende la obra de Borges como un género lírico-filosófico atribuyendo al formato literario de Borges la capacidad de cargar los planteos filosóficos de una *poiesis* que aproxima al lector a problemas planteados en la filosofía desde la aridez del método filosófico.

La concepción que Borges tiene del tiempo se reparte en tres posibles interpretaciones. Una primera interpretación se corresponde con el tiempo isotrópico entendido como un tiempo sin jerarquías ni direcciones dominantes. Ese tiempo aparece en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, donde Ts'ui construye un laberinto cuya materia es a la vez tiempo y escritura que Ts'ui construye como un futuro libro que nunca concluye. Cada bifurcación ocurre en el tiempo y en el lenguaje, pero no en el espacio. Infinitos cambios en el relato en infinitos lapsos de tiempo paralelos. Es un *rizoma* que por definición esta siempre inacabado, en un contante cambio hecho de bifurcaciones infinitas. Tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esta forma de concebir el laberinto, muy diferente a la de los laberintos tradicionales, se aplica con bastante efectividad al devenir de un paisaje afectado en el tiempo por reescrituras del mismo, bifurcándose en sí y dejando en esa infinidad de bifurcaciones la memoria del paisaje como texto. Los paisajes muy afectados, con muchas reescrituras, contienen esa condición laberíntica de tiempo.

La segunda interpretación responde a la noción de tiempo circular donde hay un punto de partida conceptual que Borges enuncia en *Historia de la eternidad*. Dice Borges que para que el mundo responda a una temporalidad circular es requisito que la cantidad de materia sea finita. En la medida en que, desde un punto de vista matemático, las permutaciones posibles de la materia serán inmensas pero finitas, en un tiempo infinito esas permutaciones se repetirán. De modo tal que es posible que exista un cierto orden que regule la llegada a un mismo punto. Ese orden para Borges sería circular. En ese mundo de repetición circular la comprensión de esas repeticiones puede responder a dos posibilidades: una primera en la que lo particular se repite aleatoriamente siendo imposible anticipar las futuras repeticiones y una segunda posibilidad en la que existe una sustancia histórica demostrada que fija inevitablemente la repetición de ciertos hechos. El primer caso es explorado por Borges en *Heráclito*⁶¹ y *No eres los otros*⁶². El segundo caso es explorado en *El reloj de arena*⁶³ y *La nueva refutación del tiempo*⁶⁴. Borges niega la existencia del tiempo como una inmanencia corpórea. Entiende que la realidad es una construcción que gracias a nuestra percepción

⁶⁰ SCHULTZ, Margarita (1992), Borges y la filosofía del tiempo, *Daimon; Revista internacional de filosofía* N°5, pp. 109-122

⁶¹ BORGES, Jorge Luis 1995 (1969), *La moneda de hierro, Heráclito*, Editorial Emecé, Buenos Aires

⁶² BORGES, Jorge Luis 1995 (1976), *La moneda de hierro, No eres los otros*, Editorial Emecé, Buenos Aires

⁶³ BORGES, Jorge Luis (1946), *El Hacedor, El reloj de arena*

⁶⁴ BORGES, Jorge Luis (1952), *Otras inquisiciones, Nueva refutación del tiempo*

se genera en nuestro interior y en el discurso. Si un hombre detecta la repetición de alguna sensación, la idea de un tiempo lineal desaparece y se vuelve más plausible la idea de un tiempo cíclico. La repetición convierte la vida en algo tautológico. Las causas o razones que condujeron a una sensación requieren de las mismas causas o razones de otra sensación idéntica para poder explicar la primera sensación. Lo mismo le ocurrirá a la o las otras sensaciones idénticas. Ocurriendo esto, para que no se anule la idea de un tiempo serial, cada instante debería ser autónomo ya que la repetición del mismo instante detendría el paso del tiempo por no existir un cambio en la sensación percibida. En la tercera interpretación Borges plantea la negación del tiempo desconfiando de la percepción habitual que tenemos de una sucesión de acontecimientos que transcurren y que llamamos tiempo. Esta posición de negación del tiempo es explícita en la cita con que inicia *Nueva refutación del tiempo* (1952), “No hubo tiempo antes que yo, no lo habrá después de mí”. Ella da a luz conmigo, muere conmigo también⁶⁵. Para Borges hay acontecimientos que vuelven a repetirse permanentemente en todas las personas. Entiende que, al repetirse los acontecimientos, se desvanece esa idea de sucesión de situaciones diferentes que nos hace construir lo temporal. Esta idea de negar el tiempo se percibe con claridad cuando afirma (1952),

*¿no basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?... las ruidosas catástrofes generales incendios, guerras, epidemias son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos*⁶⁶.

En la vida de los individuos se experimentan sucesos que aparecen ilusoriamente como “únicos” cuando en realidad son el mismo que se mantiene constante negando la idea del cambio y con ello negando lo temporal. Borges explica esas aparentes experiencias “únicas” como representaciones de espejos que se repiten en cada vida de cada individuo. Los sucesos espejados son en realidad constantes atemporales. El hombre construye desde su condición de sujeto un simulacro de esa realidad que el pensamiento y el lenguaje solo pueden presentar desde la temporalización. El tiempo es un derivado ficcional del pensamiento y el lenguaje. En la negación del tiempo, el lenguaje de Borges conversa con otros lenguajes, lo que en la tesis llamamos discursividades no textuales. Las discursividades textuales desarrolladas por Borges se relacionan con fenómenos discursivos no textuales como el paisaje de la ciudad o juegos como *El Truco*. En *El Truco* Borges explica la esencia del juego como un lenguaje hecho de cartas que aprisionan, representan y combinan acontecimientos o impresiones que se reiteran en el juego, volviéndose a iterar ese juego de impresiones en nuevos partidos de truco, indefinidamente (1923):

*Cuarenta naipes han desplazado a la vida.
Pintados talismanes de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos*

⁶⁵ BORGES, Jorge Luis (1952), Op. cit.

⁶⁶ BORGES, Jorge Luis (1952), Op. cit.

*y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con floridas travesuras
de una mitología casera*⁶⁷.

Condiciones especulativas de tiempo y espacio en el paisaje:

tiempo y espacio son dos dimensiones importantes en su construcción del paisaje. Ambas dimensiones irán presentándose interactuando entre sí de un modo imbricado en el que como hemos visto las concepciones de cada concepto no permanecerán fijas y fieles a una única posible definición a lo largo de toda su obra. Así como vimos que el espacio era concebido a veces como un lugar preciso, a veces como un lugar incierto y otras como una realidad abstracta desprendida del lugar como algo experimentable, con el tiempo Borges se desplaza entre tiempos isotrópicos, tiempos circulares y la ausencia de tiempo.

Espacio y tiempo.

De lo estático a lo dinámico: Como ocurre en poemas de *Fervor de Buenos Aires* como *Las calles* y *La Plaza San Martín*, hay en ellos una representación del paisaje directa en la que lugares concretos -la calle, la plaza, el puerto- establecen coordenadas espaciales fijas de paisaje (1923).

*Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajeteo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso...
En busca de la tarde
fui apurando en vano las calles.
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.
Con fino bruñimiento de caoba
la tarde entera se había remansado en la plaza,
serena y sazónada,
bienhechora y sutil como una lámpara,
clara como una frente,
grave como un ademán de hombre enlutado...*⁶⁸

Cada fijación espacial aparece adjetivada de modo tal de ser lo suficientemente intensa como para construir impresiones vivas de paisaje (1923), “ávidas calles, calles desganadas, calles... enternecidas de penumbra, zaguanes entorpecidos, tarde remansada, plaza... bienhechora y sutil”⁶⁹. El adjetivo es el elemento poético que

⁶⁷ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁶⁸ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁶⁹ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

restituye la imagen del lugar en sí, y a la vez lo carga de contenido. El adjetivo establece de qué modo se temporalizará el espacio. ¿Será regida la experiencia por un estado anímico?, ¿tendrá contenidos domésticos o por el contrario nos llevará a un extrañamiento? Como anticipa tempranamente en *Crítica del paisaje*, Borges se aleja del exceso de palabras, hacia una madurez constructora de profundidad en la síntesis, o en la imagen que no se *autoexplica* pero que permite imaginar. Y digo imaginar y no explicar porque el traspaso de la imagen a la mente del lector no es un traspaso que se pretende como encerrando un camino de objetividad. En la coordinación ajustada de sustantivos y adjetivos se despliega un paisaje temporal y espacial. El manejo intencional y sistemático de esta sintaxis lingüística constituye el elemento estructurador de esas expresiones espacio temporales. Durante estos primeros tiempos Borges iba en busca de la quietud y lo estático, como se percibe en la mayoría de los poemas que hemos analizado en *Fervor de Buenos Aires*, y esto queda explícito en *Final de año* en el fragmento final de su poema (1923):

*... es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil*⁷⁰.

En las siguientes décadas su construcción de paisajes afectados por el tiempo se volverá más compleja, adquiriendo distintos estados que a veces serán dinámicos proyectándose en el pasado y el presente, y otras veces quedarán atrapados en paradojas estructuradas en ciclos temporales inamovibles. En contraste con *La calle* y *Año nuevo*, en *El hacedor* (1960) *La lluvia* retoma un paisaje similar, pero ahora el tiempo es dinámico (1923):

*Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.*

*Quien la oye caer ha recobrado
el tiempo en que la suerte venturosa
le reveló una flor llamada rosa
y el curioso color del colorado.*

*Esta lluvia que ciega los cristales
alegrará en perdidos arrabales
las negras uvas de una parra en cierto
patio que ya no existe. La mojada*

⁷⁰ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

*tarde me trae la voz, la voz deseada,
de mi padre que vuelve y que no ha muerto*⁷¹.

Es nuevamente un Borges que poetiza algún recorrido, pero esta vez el lugar es incierto. Y lo que adquiere una intensidad activa es el tiempo, cuando la lluvia y la memoria se entretejen en una deriva de recuerdos que alternan pasados y *presentidades* perdidas. El paisaje se expande en su temporalidad.

La deriva es una actitud cosmopolita.

En el discurso presentado como *Homenaje a Victoria Ocampo* en la Unesco en 1979⁷², Borges se detiene a explicar y enfatizar la importancia del significado de lo cosmopolita. El cosmopolita reivindica la noción de ser ciudadano que se origina en la cultura griega y fija el compromiso y pertenencia de un habitante de la ciudad con su cultura en el sentido más amplio. El cosmopolita expande su compromiso y pertenencia cultural a la escala del mundo y las culturas urbanas por él conocidas. Dijo Borges parafraseando a Hermán Melville, en alguna página de *The White Whale* (1980):

*... un hombre tenía que ser a patriot to heaven, es decir tenía que ser leal al cielo y creo que es buena esa ambición de ser cosmopolita, esa idea de ser ciudadanos no de una pequeña parcela del mundo que cambia según las convenciones de la política, según las guerras, con lo que ocurra, si no de sentir todo el mundo como nuestra patria*⁷³.

En esta concepción de la vida, Borges integra en gran medida su recorrido y actitud a lo largo de las décadas pasadas, que es también aplicable a la figura de Victoria Ocampo. Gracias a la concepción cosmopolita encarnada en Victoria Ocampo, nuestra cultura se fortaleció, y con ella también se fortalecieron las implicancias culturales del paisaje. El cosmopolita surge en franca oposición a todo nacionalismo. Aclara que uno puede amar su tierra sin por ello ser nacionalista y que también se puede amar otras tierras y no por ello se es indiferente al país de origen.

Drieu La Rochelle viajó a Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo en 1932. En una caminata urbana junto a Borges, alejándose del centro hacia los arrabales definió la pampa ingresando en el selecto grupo de intelectuales extranjeros que colaboraron en la construcción cultural del paisaje pampeano. Se refirió a ella como *vertige horizontal*. Esa construcción del paisaje tan apreciada por Borges, fue protagonizada por dos cosmopolitas que, en palabras de Borges (1980), “no recuerdo muy bien dónde, pero de pronto sentimos la cercanía de la llanura, de pronto sentimos la gravitación de la llanura. Habíamos dejado las casas y estábamos entrando en el campo”⁷⁴. En esa descripción está presente una manera de conocer el paisaje que es inherente al cosmopolita y a toda persona que se dé la oportunidad de experimentar el recorrido de un lugar dándose la oportunidad de dejarse llevar por la experiencia en sí. En este tipo de experiencias de

⁷¹ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

⁷² BORGES, Jorge Luis (1980, enero-junio), Jorge Luis Borges: homenaje a Victoria Ocampo, *Revista Sur* N°349, Buenos Aires

⁷³ BORGES, Jorge Luis (1980, enero-junio), Op. cit.

⁷⁴ BORGES, Jorge Luis (1980, enero-junio), Op. cit.

sensibilización del paisaje cobra un sentido central el extrañamiento y la aventura. Borges confirma estas cuestiones cuando en la parte final de su discurso dice estas últimas palabras, (refiriéndose a Victoria Ocampo) (1980), “Debemos tratar de continuar su labor, debemos tratar de interesarnos no en un solo país, en un solo proceso histórico, sino iniciar esa aventura imposible y generosa de la humanidad, debemos interesarnos en el universo. Muchas gracias”⁷⁵.

La deriva y su relación con el tiempo y el espacio.

La experiencia de Borges y La Rochelle, en la que La Rochelle produce su reveladora visión de la pampa, formaba parte de una conducta habitual de Borges en la que se entregaba solo o acompañado a reiteradas caminatas urbanas. Como en un espejo ficcional también sus personajes han caminado y se han encontrado con visiones reveladoras del paisaje. Los insistentes recorridos que Borges plantea pueden ser vistos como un tipo de movimiento físico o mental que concuerda con la *deriva*. En *El andar como práctica estética*⁷⁶, Francesco Careri define 43 formas de trasladarse, enfatizando las diferencias que acontecen entre cada modalidad de traslado. Una de ellas es la deriva, concepto que trata abundantemente, definiéndolo como un término náutico que permite lograr que una embarcación avance en dirección contraria al viento, también puede en la náutica indicar la ausencia de una dirección programada, avanzar a la deriva. Dominar el barco para ir en la dirección contraria que indica el viento y no dominarlo al punto tal de avanzar en una dirección impuesta por las condiciones del medioambiente. Es un concepto que es empleado en el arte por primera vez por los literatos, y tiene la propiedad de combinar ambas posibilidades. Caminar a la deriva puede ser una acción efectivamente practicada por un escritor, pero además caminar es una metáfora del pensamiento que a su vez puede desparramarse en dimensiones como el espacio y el tiempo. Explica Careri que se camina de manera estrábica, con un ojo definiendo un trayecto de A a B, pero con el otro siempre propenso a desviarte de ese trayecto. Puede ser que entonces nos vayamos por ahí y que quizás volvamos por allá.

Derivas temporales y espaciales.

En el poema *La lluvia*⁷⁷, la deriva que conduce a través del espacio, el tiempo y la memoria, conduce a su vez a Borges desde la lluvia al recuerdo de su padre. La deriva literaria le permite a Borges alterar trayectos temporales en sus poemas, pudiendo establecer recorridos hacia temporalidades anteriores y hacia temporalidades futuras. Temporalidades que para Borges aceleran la posibilidad de un proceso de construcción cultural. Esto se vislumbra en *La Plaza San Martín*, recorrido errático que igualmente terminará en *Plaza San Martín* donde se dedicará a la contemplación simbólica de latitudes lejanas, pero aplicado más a coordenadas espaciales que temporales. Recién se concretará de forma temporal y espacial a la vez veintiséis años después en relatos

⁷⁵ BORGES, Jorge Luis, Jorge Luis Borges: *homenaje a Victoria Ocampo*, Revista Sur N° 349, Buenos Aires, enero-junio de 1980.

⁷⁶ CARERI, Francisco, *Land and Scape Series: Walkscapes, el andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, (2002)

⁷⁷ BORGES, Jorge Luis y XUL SOLAR (1928), *El idioma de los argentinos*, Manuel Gleizer Editor

como *Historia del guerrero y de La Cautiva* publicada en *El Aleph* (1949)⁷⁸. En el cuento, el guerrero bárbaro desde su barbarie queda deslumbrado por la sofisticación romana y la inglesa “civilizada” y cautiva prefiere quedarse en el desierto raptada por un malón. Se conjugan trayectorias en ambas direcciones en tiempos diferentes. Ambos relatos actúan como alegorías de un mismo problema, que se despliega en la deriva acompañando la aparición y construcción de una nueva realidad cultural. Su planteo se presenta como una instancia superadora de las antinomias que han acompañado los modelos culturales de argentinidad desde el siglo XIX. A su vez, se encuentra sincronizado con la aparición de nuevas expresiones culturales en las que también se produjeron o están produciendo estas derivas espacio-temporales de apropiación. Piénsese por un momento en fenómenos americanos como el del tango, el jazz o el samba y la Bossa Nova. Todos ellos, como explica Jesús Martín Barbero en *Dinámicas urbanas de la cultura*⁷⁹, derivados de procesos de *desterritorialización* y *reterritorialización* y del encuentro de culturas diferentes. El mismo Borges pensaba y conversaba tempranamente sobre estas construcciones híbridas con su amigo Xul Solar, llegando inclusive a producir una obra conjunta denominada *El idioma de los argentinos* editada en 1928⁸⁰. En ella conjugaron la escritura de Borges con los dibujos de Xul Solar.

Empleo del lenguaje en la obra de Borges.

La literatura, un sistema semiótico distinto al lenguaje escrito: Para entender el modo en que el lenguaje escrito ingresa en la literatura y en particular en la obra de Borges, es necesario entender que la literatura opera en un régimen de signos cuyo origen proviene del lenguaje escrito, pero que está sujeto a un sistema semiótico en el que se agregan funciones y significados distintos a los del lenguaje escrito. Por eso, en el sistema semiótico literario subyace una función lingüística primera, existente en él y proveniente del lenguaje escrito. Como citó Jaime Alazraki lo dicho por Julio Cortázar (1977), “todas las palabras con que está hecho un soneto de Garcilaso figuran también, literalmente, en cualquier diccionario de la lengua española”⁸¹ (p. 109). Pero sin duda la gracia de la experiencia literaria es capaz de algo más que esa función lingüística primera. Gérard Genette sintetiza esta cuestión diciendo (1970), “... se desdobra de alguna manera para agregar a su propia significación explícita o literal, o denotación, un poder suplementario de connotación que lo enriquece con uno o varios sentidos segundos” (p. 213)⁸². A su vez, Borges confirma esta concepción del problema cuando afirma refiriéndose a su cuento *El Sur*, aclarando lo siguiente (1944), “es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”⁸³.

La iteración poética: Cómo se ha examinado previamente, Borges reitera en sus poesías,

⁷⁸ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

⁷⁹ MARTÍN BARBERO, Martín (2006), Antropología y ciudad. Dinámicas urbanas de la cultura, *Jangwa Pana*, 1(1), pp. 59–68. <https://doi.org/10.21676/16574923.467>

⁸⁰ BORGES Jorge Luis y Xul Solar (1928), Op. cit.

⁸¹ ALAZRAKI, Jaime (1977, enero-junio), Lectura estructuralista de “El Sur” de Borges, *Revista Escrituras*, Año II, N°3, Caracas

⁸² GENETTE, Gérard (1970), *Figuras; retórica y estructuralismo*, Nagelkop, Córdoba, p. 213

⁸³ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

cuentos y ensayos, una serie de especulaciones paradójicas referidas al espacio y al tiempo. Esas especulaciones terminan consolidando, como explica Andrés Fernández Forero Gómez, un conjunto de temas-problema que se repiten cargándose de sutiles variaciones⁸⁴. El sistema semiótico literario es el que permite “atrapar” esos temas representándolos. Con el juego de las palabras se representan esas paradojas, que desde la lógica del lenguaje escrito, resultan indecibles. Como los temas-problema se repiten, Borges nos involucra con un proceso de reescritura que vuelve a ocurrir *n* veces. Ocurre cada vez que se escribe, pero también cada vez que el lector lee. La reiteración en la obra de Borges puede ser entendida como una iteración poética donde lo dicho nunca alcanza para agotar la condición de verdad del tema problema-tratado.

En la medida en que para Borges decir o explicar agotando lo real o la realidad es un acto que supera al hombre, la palabra (y por extensión todo el espectro de signos articulables) no se homologa con las cosas que constituyen el mundo. La palabra es una construcción separada e independiente de las cosas. Ella es la que posee la capacidad de presentar o representar el mundo, aquello que es indecible. El lenguaje de Borges adquiere su dimensión poética a partir de esta cuestión. Cada vez que Borges se involucre con la construcción cultural del paisaje, aun construyendo desde la palabra, abre la posibilidad de también construir el paisaje desde otros formatos expresivos cuyos discursos actuarán de manera similar al de las palabras, en el sentido de que no son homologables con las cosas; con las exterioridades del mundo. El paisaje no se agota en su construcción material; también requiere para poder existir del metalenguaje mental que la mirada construye y vuelve a traducir en acciones, la experiencia del lugar.

Cadenas discursivas imbricadas en la obra de Borges: En Borges, las estructuras literarias de sus obras están sujetas a cadenas discursivas que están encajadas y variando en operaciones en parte reconocibles, pero difícilmente detectables en su totalidad. Los textos de Borges poseen la particularidad de estar compuestos de variaciones discursivas de otras enunciaciones literarias, propias y ajenas. Son en sí un complejo aparejo de variaciones autobiográficas y variaciones de la literatura universal. Sus personajes y lugares suelen encontrarse dentro de narrativas que tarde o temprano desembocan en paradojas, ya que su obra no descifra ni explica, sino que por el contrario resalta lo *ominoso* e inalcanzable. Como se viene diciendo, Borges presenta lo indecible. El mismo Borges se encargó de corroborar esta cualidad de sus textos cuando publicó un artículo llamado *La muralla y los libros* en *La Nación* (1950), donde dijo,

*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*⁸⁵.

Sus relatos requieren ser entendidos como una estratificación desestructurada al punto

⁸⁴ FORERO GÓMEZ, Andrés Fernando (2008), *Fantasías sobre el tiempo* en, *Otras inquisiciones*, de Jorge Luis Borges. *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, N°24. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, pp. 47-64

⁸⁵ BORGES, Jorge Luis (1950, 22 de octubre), *La muralla y los libros*, *La Nación*

tal de admitir una serie variable de relaciones que cambian con el lector, pero nunca llevan a una comprensión total del problema. Desde el punto de vista poético, Borges emplea repetidas veces el oxímoron como recurso retórico efectivo para presentar estados paradójales. En el oxímoron hay un desplazamiento entre significaciones opuestas que sin embargo no se excluyen entre sí. El oxímoron es respetuoso de la sintaxis, pero a la vez, es profundamente transgresor del significado del mensaje. Roland Barthes lo explica como una situación del lenguaje en que las asociaciones sintagmáticas se producen dentro del nivel normal o casi normal de la denotación, y es el nivel retórico el que produciendo la exégesis conlleva el costo elevado en la transmisión de la información. Se podrá verificar como los conceptos formadores de paisaje empleados por Borges aparecen atrapados en esta figura retórica presentando la identidad en la unidad, y a la vez, la identidad en la pluralidad, la revelación en lo Real, y a la vez, la revelación en las formas del sueño, etc. Todas estas cuestiones configurando simetrías opuestas de espacio, tiempo, realidad e identidad.

Concepción de la realidad en la obra de Borges.

Concepción borgeana de la realidad: La forma en que Borges piensa la realidad se encuentra estrechamente unida a sus reflexiones sobre el tiempo. Como se explicó en el apartado sobre el tiempo, su acercamiento a esa noción es especulativa, prevaleciendo entre distintas posibilidades la negación de un tiempo inmanente. El tiempo es construido por el hombre en su relación con él y con el mundo. Terminando por ser una construcción necesaria pero insatisfactoria para generar una representación de la realidad. A su vez, esa realidad que necesita un estado temporal para poder existir, también necesita de un sistema semiótico literario que la pueda comunicar con los demás y con uno mismo. Como ocurre en *El jardín de los senderos que se bifurcan*⁸⁶, el jardín está hecho de múltiples realidades hechas de palabras y tiempo. Queda descartada toda posibilidad de entender la realidad como algo realista; externo al individuo. Pudiendo transmutarse en estados cambiantes en función de la persona. La persona “*es uno y es otro*”.

Estadíos de realidad.

El modo en que esa realidad es transmutada también es pensado por Borges. Alejandro Carreño analizó este problema en “*El Sur*”, de Borges, *La postulación de una realidad*⁸⁷. Examinando el modo en que Borges presenta la realidad del personaje central de *Sur*⁸⁸, Carreño detecta tres estadios de realidad diferentes en el cuento.

Una primera narración exclusivamente denotativa en la que el personaje principal nos da la información necesaria para orientarnos a partir de los hechos principales. El personaje principal, Dahlmann, llega a Buenos Aires y a finales de 1939 se desencadenan una serie de hechos en los que debe ser hospitalizado y finalmente muere a causa de una septicemia generalizada. Se podría intentar leer todo el cuento solo así, pero como

⁸⁶ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

⁸⁷ CARREÑO, Alejandro, “*El Sur*”, de Borges, *La postulación de una realidad*, [“EL SUR”, DE BORGES, LA POSTULACIÓN DE UNA REALIDAD \(studylib.es\)](https://studylib.es/doc/12345678/EL-SUR-DE-BORGES-LA-POSTULACION-DE-UNA-REALIDAD)

⁸⁸ BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

se explicó anteriormente, Borges aclaró que esa lectura literal es insuficiente para comprender las implicancias del cuento.

Existe una segunda manera de aproximarse al cuento en que es posible detectar que, en lo narrado, el modo de presentar la realidad es incompleto. En esta parte del cuento la narración abandona la presentación aséptica de los hechos para convertirse en una narración que se presenta cristalina respecto de la consciencia de Dahlmann. Consciencia que nos permite conocer más al personaje, pero que a la vez nos impide su conocimiento completo. Nos aproximamos al producto de las impresiones y acentos emotivos que gobiernan una experiencia subjetiva encriptada en el personaje. Todo esto comienza con el accidente que Dahlmann sufre y que obliga a su hospitalización. En todo este desarrollo, las apreciaciones en tercera persona relatadas en el texto revelan el estado emocional, las angustias, temores y esperanzas sucesivas que Dahlmann experimenta. El lector ahora deberá intentar completar la realidad desde su propia subjetividad participando en la construcción del relato. La narrativa se ha vuelto connotativa.

El tercer estadio de realidad está marcado por una transformación narrativa que divide el cuento en dos, obligando al lector a ingresar en una segunda parte donde el sistema semiótico se vuelve ambiguo, metafórico, múltiple. Dentro de este cambio narrativo comienza una realidad onírica en la que el personaje principal protagoniza un viaje. En su viaje, Dahlmann que lleva en su sangre el pasado glorioso de los guerreros de la justa nacional y en particular la de su abuelo materno que murió lanceado por los indios de Catriel en la frontera entre Buenos Aires y el desierto dominado por los indios, construye-sueña su propia muerte a manos de un cuchillero en un enfrentamiento en *El Sur* suburbano. El Dahlmann de Borges corrige la fatalidad de una muerte en el hospital e intrascendente, construyendo un tercer estadio de realidad a partir del sueño. En esa construcción onírica, donde unos acontecimientos forman parte de una repetición interminable de esos mismos acontecimientos en contextos diferentes, se desafía la idea de tiempo lineal y quizá también la idea misma de tiempo. El concepto de realidad es arrastrado, alejado de una concepción denotativa, desterrado del estado consciente del hombre y asimilado como sueño con la misma idea de la muerte. La voluntad onírica de Dahlmann, de ir a pelearse y morir a manos del cuchillero, responde a una cuestión central que Borges vuelve a tratar 16 años después en *Martín Fierro* diciendo (1960), “un sueño de uno que es parte de la memoria de todos”⁸⁹.

Somos uno, pero a la vez hay un arquetipo otro que se repite también en los otros y que responde a esos acontecimientos sin tiempo que se reiteran una y otra vez en distintos momentos y geografías y que son el atisbo de una eternidad que nos excede pero que podemos representar recreándola desde la construcción de una realidad esquiva que se desplaza entre distintos estados mentales. Esa realidad es la que hará aparecer en sus obras literarias los arquetipos que para Borges contienen los valores del paisaje.

En *Sur* vuelve a aparecer la reincidencia dual de Borges, aquella en que no hay síntesis final entre los dos conceptos *sarmientinos*, civilización y barbarie. Dahlmann nacido de dos linajes, uno criollo y otro germánico, elije vivir el segundo linaje (civilización), pero los hechos ocurridos en el país lo obligarán a optar por enfrentarse con el primero

⁸⁹ BORGES, Jorge Luis (1960), Op. cit.

(barbarie). La ficción de Juan Dahlmann no deja de ser a la vez una lectura autobiográfica del mismo Borges, con sus antepasados en los que también se mezclan ambos componentes.

La noción de identidad en Borges.

El paisaje es un concepto que requiere de la fijación de algún tipo de identidad. Borges indaga la cuestión de la identidad, pero no existe posibilidad de plantear una identidad homogénea y estable en la cosmovisión borgeana. Su concepción de espacio, tiempo y realidad permiten entender hasta qué punto la identidad se presenta ante todo como un enigma. Esto no impide que en la mentalidad especulativa de Borges no se lleven al plano de la ficción las identidades, pero estas siempre estarán sujetas a un estado de fragilidad en el que se es consciente de que lo planteado ha nacido dentro del desplazamiento, la contradicción y la inquietud.

Identidad ficcional: Las ficciones de identidad de Borges encuentran, a diferencia de las construcciones de identidad fundamentalistas, una traba en su consolidación causada por una irreductible presencia del olvido. En *Veinticinco de agosto, 1983*⁹⁰, Borges sella la relación permanente de él con la memoria, el pasado y el efecto colateral del olvido. En la ficción que construye, él se encuentra con Borges mucho más viejo. Entablan una conversación donde el Borges anciano le dice que se ha envenenado y morirá. Antes de morir le profetiza al Borges más joven que más adelante escribirá un cuento en el que explorará una serie de recuerdos que estarán perdidos en lo más profundo de su memoria actual. Cuestión que confirma cuando dice (1988), “Cuando lo escribas, creerás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años”⁹¹. El futuro, no es más que una confirmación del pliegue permanente del presente en un origen tan distante que la memoria asechada por el olvido solo puede reconstruir como evocación en el sueño o la fantasía literaria. En otro cuento, *La memoria de Shakespeare*, Borges vuelve a confirmar la conexión del sueño y lo fantástico con la memoria que en estado consciente se pierde diciendo (1988), “La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. (...) A medida que yo vaya olvidando, usted recordará”⁹².

En la intensidad y el cuidado con que recrea anterioridades, en la conexión autobiográfica de los hechos pasados que registra está presente, se cuela y adquiere intensidad una construcción de la realidad que se encuentra tensionada por un olvido que da como resultado un estado melancólico. Borges añora el Buenos Aires de su infancia previa al viaje familiar a Suiza. Sus relatos de guerreros y mujeres del pasado sugieren la encarnación de sus ancestros reales o imaginarios en su memoria. La biblioteca es casa y mundo, *microcosmos* y *macrocosmos* de las cosas dichas; no de las que se dirán. Todo su repertorio, incluido el más metafísico, evoca la eternidad desde el instante atrapado en los tiempos anteriores. En el encuentro antagónico entre la memoria y el olvido, hay un estado emocional de tristeza permanente que como se ha dicho remite a un estado de melancolía. La huella que se recrea en el acto de recordar y

⁹⁰ BORGES, Jorge Luis (1988), *Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos*

⁹¹ BORGES, Jorge Luis (1988), Op. cit.

⁹² BORGES, Jorge Luis (1988), Op. cit.

que aparece también en los vestigios materiales del paisaje, es la expresión del antagonismo existente entre memoria y olvido. Borges mismo confirma su condición melancólica cuando en *Nueva refutación del tiempo* se reconoce a sí mismo diciendo (1952),

*Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. (...) El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges*⁹³.

Ante los efectos inevitables del olvido, la identidad construida por Borges busca afirmarse en las condiciones atemporales y a-históricas que desconfiando de un tiempo evolutivo se alejan de una mentalidad moderna. Los grandes temas del hombre aparecen como algo que siempre ha estado y continúa reiterándose. Sin embargo, en una mente compleja y muy cultivada, esa construcción identitaria nunca logra ser absoluta, siempre está atrapada en una atmósfera de melancolía. Es siempre una actitud postclásica que surge de la duda y la inquietud ante una concepción del mundo que se resquebraja.

Melancolía y apropiación.

La melancolía es un estado del hombre que se presenta como objeto de estudio en varias disciplinas lográndose así verificar su desarrollo en múltiples formatos discursivos como la psicología, la etnografía, el arte, la arquitectura y el paisaje, etc. Las identidades invocadas como constantes atemporales de Borges salen al paso de ideales inalcanzables que en el caso de los derroteros nacionales de identidad deben recalcar obligatoriamente en la confrontación no resuelta entre civilización y barbarie. Los personajes de Borges están inmersos en paisajes de los que forman parte y que exaltan los grandes temas del hombre, pero la tensión entre memoria y olvido impregna esos paisajes de un estado de melancolía irreductible.

Robert Burton, autor que Borges conoce, reflexiona a propósito de la relación existente entre paisaje y melancolía, en su texto *Anatomía de la melancolía*, confirmando las cuestiones señaladas en los párrafos anteriores (1621),

Tanto en el discurso filosófico y literario como en la abundante tradición iconográfica de la melancolía, vemos por lo tanto acumularse espacios vacíos, paisajes fúnebres, materias yertas: la tristeza melancólica, a causa entre otras cosas de la lucidez y el saber que la acompañan, es siempre una tristeza cósmica, una tristeza que empapa y contamina al universo entero. Nótese que también en la iconografía clásica, Saturno aparece como un anciano con la cabeza cubierta por un velo, observando con meditativa seriedad el globo terrestre, con un compás en la mano. El sentido de esa imagen (Saturno descubre, en la vejez, la inutilidad de la vida y el absurdo de la identidad), es lo que el melancólico sabe desde siempre: la identidad es una ilusión, los ideales son horizontes

⁹³ BORGES, Jorge Luis (1952), Op. cit.

*imposibles de alcanzar, sólo queda la incompletitud, la frustración, la falta mortífera de conclusión, la monótona espera de un desenlace ineluctablemente trágico*⁹⁴.

Se podría suponer entonces que la melancolía producida por el olvido destruye toda posibilidad de construcción de identidad, pero debe contemplarse el contexto complejo y hasta cierto punto desalentador que presentaba el mundo moderno a lo largo de la vida de Borges. Dos guerras mundiales y nacionalismos extremos que en sus argumentaciones ideológicas exacerbaban una identidad basada en la negación del otro. Recuérdese los debates acerca de lo que deberían ser las culturas nacionales, tan excluyentes y rígidas, que Borges sin duda discutía. Contradiciendo la suposición inicial, se puede afirmar que gracias al delicado e inteligente equilibrio entre una memoria que no se resigna y la aceptación del olvido, es que se vuelve posible integrar la continuidad con el cambio. Una continuidad que por fuerza debe aceptarse incompleta y por lo tanto blanda y una ruptura que tampoco encarrilada en los extremos de la vanguardia, abren conjuntamente una brecha posible de actualización de la tradición y apropiación de la modernidad. Hay en *El escritor argentino y la tradición* una reflexión de Borges que agrega un enorme sentido al concepto de apropiación de la modernidad, tan desarrollado en la historiografía preocupada por reivindicar una modernidad regionalista. Borges entiende que de algún modo la memoria es el elemento central en la construcción de la cultura. Esto es desarrollado en *La memoria de Shakespeare*⁹⁵, donde la memoria se transfiere de una persona a otra. A esta idea de una memoria transferible Borges la encuentra como argumento de validación de una actualización moderna de las culturas periféricas. En *El escritor argentino y la tradición* explica que irlandeses y judíos han sido centrales en la construcción de la modernidad, siendo ambos pueblos relativamente periféricos respecto de una hipotética cultura occidental. Ve en países como Argentina esa oportunidad para incorporar la memoria transferida desde las centralidades, producir en definitiva un ensayo de apropiación de modernidad. Unido lo dicho por Borges en ambos textos y haciendo foco en *La memoria de Shakespeare*, la memoria transferible que es en definitiva una construcción de realidad, puede ser entendida como una suma de transferencias que afectan la mente en su contacto con distintas culturas y personas de dichas culturas. Siguiendo el razonamiento de Borges, conociendo o leyendo a Tal o cual personaje, sufriremos esa transferencia, transferencia que una vez hecha estará condenada a sufrir variaciones discursivas, simbolizando de este modo la muerte parcial del discurso emitido inicialmente por aquel personaje. En la medida en que esto se repita, habrá más de una transferencia. Cuando sugiere Borges esta posibilidad él mismo indica su adhesión al modo en que lo planteó Thomas De Quincy, parafraseándolo de la siguiente manera (1983),

De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria

⁹⁴ BURTON, Robert (1621), *Anatomía de la melancolía*

⁹⁵ BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*

*puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente*⁹⁶.

La traslación de la idea de la mente como un *palimpsesto* es inmediatamente transferible al paisaje que en definitiva se constituye en un reflejo complejo de las acciones materiales y simbólicas de ciertos grupos humanos. Podríamos decir siguiendo el planteo de Borges que personajes como Le Corbusier, entre otros, mueren como aquel soldado del cuento de Borges, transfiriéndoles a algunos personajes periféricos esa memoria autobiográfica de modernidad. El discurso, sea oral, escrito, arquitectónico, siempre termina muriendo al pasar de ese formato al de la persona que lo recibe. Cuando el discurso anida en la cultura periférica del caso, se articulan nuevas concepciones de realidad dando lugar de ese modo a la aparición de nuevas formas de visibilizar identidades existentes en el ámbito local. Desde los comienzos de la humanidad las culturas que han interactuado con otras culturas han experimentado estas transformaciones de paisaje. Desde los inicios coloniales del país ha venido ocurriendo esto, pero han existido momentos de intensificación en los que estos procesos de transformación de la tradición se aceleraron notablemente. El que nos ocupa cuando tratamos los impactos literarios de los tres escritores que están siendo analizados, está localizado en Buenos Aires a partir de la terminación de la Primera Guerra Mundial. Las partículas de paisaje identitario fijadas por cierta tradición fueron afectadas por ciertas concepciones de realidad proveniente de Europa y Estados Unidos. Pero esta escala internacional no fue la única, también este intercambio operó a la escala de lo central y lo periférico entre Buenos Aires y el interior en Argentina, entre la centralidad de la ciudad y su periferia en Buenos Aires, etc. En esas transferencias múltiples que ingresan en un agenciamiento de paisaje se define la imposibilidad de fijar un cause único de paisaje-identidad o en todo caso será necesario aceptar que al paisaje-identidad le sea inherente la condición natural de *palimpsesto*. El paisaje reescrito y borroneado del *palimpsesto* obliga a la interpretación, es casi tan desafiante como las preocupaciones de Borges por no poder restaurar la memoria en su totalidad. El esquema divino del universo que tanto preocupa a Borges, pasa a ser el *palimpsesto* o huella de los devenires de aquellos habitantes que acomodaron el paisaje de varias formas... un pequeño *Aleph*, limitado pero poseedor de multiplicidades contenidas en el lugar y las miradas del lugar.

3.2.5 EL paisaje en el sector

En el borde río-ciudad: el sector que se estudia en la tesis es un espacio que ha sido tratado por Borges, pero sin llegar a ser un tema protagónico en el despliegue general de toda su obra. Su poesía *La Plaza San Martín* representa la barranca, rasgo topográfico primigenio del borde río ciudad. En el desarrollo de la poesía relatada en primera persona los elementos naturales y

⁹⁶ *¿Qué es el cerebro humano sino un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto y también el vuestro, lector. Innumerables capas de ideas, de sentimientos han caído sucesivamente sobre vuestro cerebro tan suavemente como la luz. Parecía que cada una sepultaba a la precedente. Pero ninguna en realidad ha perecido (...) El olvido, pues, es solo momentáneo (...) todo pensamiento es imborrable. El palimpsesto de la memoria es indestructible*, en DE QUINCEY, Thomas (1845), *Suspiria de profundis*

artificiales adquieren una dimensión cultural evocando ordenamientos de identidad contrapuestos entre sí. La poesía comienza cuando el que narra acaba de terminar una deriva que comenzó en algún punto de la ciudad constituida y se detuvo en *La Plaza San Martín*. Luego desde la parte superior de la barranca en una deriva mental ordenada por la mirada se transmiten una sucesión de impresiones que expanden los límites de la plaza. En esa sucesión de impresiones, así como entre el trayecto anterior por las calles y la llegada a la plaza se marcan contrastes; se producen contraposiciones entre la ciudad y el interior del país, entre la ciudad y su borde portuario, entre Argentina y Europa. Por lo general se ha atribuido estas contraposiciones a la oposición entre la vida y la muerte, a partir de asociar la calle a la vida y la plaza con la muerte, el río con la vida y el mar con la muerte. Efectivamente esta interpretación más literaria que espacial es enteramente válida, pero también es posible expandir el arco de connotaciones. En sus poesías y cuentos Borges ha asociado el sueño con la muerte, entendiendo el sueño como una especie de muerte temporal. También para Borges el sueño es un estado anticipador de la realidad. Si la plaza actúa como un estado de quietud contemplativa de *horizontes lejanos*, entonces el espléndido mirador que produce la barranca es el punto de partida para una serie de construcciones de paisajes distantes que se vuelven trascendentes. Pero como las oposiciones borgeanas se resisten a ser resumidas en una resultante o certeza, la plaza y las miradas se desdibujan alejándose de una concepción clara y precisa. La plaza es un interregno que admite la suspensión de lo cotidiano, pero no por ello la garantía de un orden estable. En el paisaje de Borges hay trascendencia, pero también incertidumbre. Borges nos introduce en un paisaje al que confluyen espacios y tiempos componedores de otros paisajes que la lógica del mirador invoca y el lugar propician. Cada componente de paisaje puesto en juego encuentra su correlato espacial en su condición de huella porque es espacialmente un fragmento de su situación anterior o porque es la reconstrucción mental de una mirada lejana. La memoria del trayecto por calles de tejido compacto y sorprendente homogeneidad cede cuando se arriba a la plaza borde y barranca, abierta al cielo y los horizontes. Desde su parte superior, una segunda impresión permite recordar el protagonismo histórico de regiones del interior del país, especialmente la región chaqueña gracias a las especies arbóreas de esa región que pueblan la plaza. Mirando hacia el río, una tercera impresión que toma forma con una incipiente lectura del puerto, nos permite palpar el fluido constante de inmigrantes llegando al país. Esa mirada que llega al río se proyecta aún más lejos, dando lugar a una cuarta impresión donde la lógica del puerto entendido como dispositivo moderno, dejando de ser un límite se transforma en puente con la cultura europea. La integración de todas estas impresiones de paisaje genera un estado crepuscular incierto entre dos hemisferios culturales que conforman en una mirada cosmopolita la diversidad esquiva de nuestra identidad-paisaje compuesta por lo local y lo universal, por el interior y la ciudad, por el antes y el después y por el recuerdo y el olvido. Es un paisaje hecho de varios paisajes, construido por Borges como una incesante evocación. Hay en el ensamble de sus miradas una construcción de arqueologías que conviven bajo la lógica del *palimpsesto*, y cuya relevancia para el sector es la de continuar vigente como una compleja transformación entre 1923 que es cuando Borges publicó esta poesía y hoy.

Cuando el borde río ciudad es tácito: Otras obras contienen en forma tácita o muy relacionable la problemática paisajística del borde río-ciudad. Por lo general lo hacen practicando el descentramiento, dando lugar a acontecimientos que escapan a la existencia de una localización que sea coincidente y literal con el paisaje o los paisajes aludidos. En *Historia del guerrero y La*

Cautiva ocurre exactamente esto. Un relato ocurrido en las inmediaciones de una Ravena romana asediada por pueblos bárbaros aproximadamente durante el siglo VI y otro relato ocurrido entre la frontera civilizada de Buenos Aires y el desierto ocupado por el indio en 1872 antes de la campaña del desierto. Es un cuento que se mueve en las periferias, que encuentra la fuerza del cambio a partir de las rupturas culturales en que el hombre es capaz de producir. El cuento está compuesto a partir de un paralelismo que se da en el plano del pensamiento y que se expresa como narración en una sucesión de dos acontecimientos totalmente desconectados, Droctulft el guerrero bárbaro que renegando de su tribu longobarda decide defender la ciudad romana que están asediando y la inglesa capturada por el malón que encuentra en su nueva realidad como cautiva una vida mejor que la que llevaba antes en el mundo civilizado. En el inicio del cuento Borges referencia el relato del bárbaro Droctulft a un libro real llamado *La poesía*, escrito por Benedetto Croce en 1935. Además de existir una apostilla sobre Droctulft en el libro, Croce formula en *La Poesía* sus ideas más maduras acerca de la estética en el arte. Para ser más preciso, y basándome en el trabajo *Poesía donde se la encuentre* realizado por Alejandro Bekes⁹⁷. En *La Poesía* Croce, además de mencionar al bárbaro, conecta su épica de aparente traición con una serie de apreciaciones de carácter estético. Bekes extrae y traduce del texto de Croce en el siguiente parágrafo (1935),

Poesía donde se la encuentra. Me complacería ir apuntando, para dar algunos ejemplos, la poesía que alza la cabeza donde menos se esperaría. Estaba en un tiempo, en San Vitale de Ravena, el epitafio (preservado por Paulo el Diácono) de un alamán Droctulft, que había abandonado a los longobardos para defender contra ellos aquella ciudad. El epitafio en verso contenía un testimonio de gratitud hacia aquel hombre, que había sacrificado a la nueva patria el afecto por los suyos ("contempsit caros, dum nos amat ille, parentes, / hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam"). Pero al dictar estos dísticos, el desconocido autor fue invadido por una visión épico-lírica del personaje, y en pocos rasgos lo esculpió en su potencia física y en su particular majestad y humanidad de bárbaro:

*Terribilis visu facies, sed mente benignus,
Longaque robusto pectore barba fuit!*

Desde el día en que leí los Rerum langobardicarum scriptores, este Droctulft entró en el grupo de las figuras poéticas que viven en mi memoria. (p. 286)⁹⁸

Aun cuando Borges no estableció abiertamente una adhesión a las ideas de Croce, sin embargo, como explica Blas Matamoro en *Apuntes sobre Borges y Croce*⁹⁹, es posible establecer una relación conceptual entre Borges y Croce. Explica Matamoro que para ambos el problema del conocimiento es antes un problema estético que gnoseológico. Lo narrado en el cuento, presentado como un acontecimiento poético generador de una revelación en los dos personajes principales, conecta con Croce. De este modo se abre una posible interpretación referida a

⁹⁷ BEKES, Alejandro (2019), *Periódico de poesía de la UNAM: Poesía donde se la encuentre*, UNAM, México, <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/poesia-donde-se-la-encuentre/>

⁹⁸ CROCE, Benedetto 1994, (1935), *La poesía. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Editorial Adelphi, Milán, p. 286

⁹⁹ MATAMORO, Blas (1999), *Apuntes sobre Borges y Croce, Espacios de crítica y producción N°25*, Universidad de Buenos Aires

discusiones sobre el arte y el paisaje donde la posibilidad del extrañamiento y del deseo de extrañarse conduce a la verdad. Esa es la condición *maquínica* de lo sublime. Entendiendo que esta conmoción poética puede ocurrir en cualquier dirección, o por lo menos que no está sujeta a un concepto evolucionista del arte, Borges está conversando con Benedetto Croce. Cualquier persona podría extrañarse, razón por la cual, cualquier situación que desemboque en un extrañamiento posee un potencial poético. En el cuento, ambos protagonistas están propensos a desear el extrañamiento. La estructura social de la que provienen no es satisfactoria, la inglesa y el bárbaro están envueltos cada uno en su respectiva crisis, lo que favorece la apertura a otro contexto. El paralelismo conceptual comienza acá, cuando la opción excluyente entre civilización y barbarie pierde consistencia a partir de la coexistencia en el relato de un doble extrañamiento que se expresa en direcciones opuestas; de la barbarie hacia la civilización y a la inversa. Muchas veces lo que ha ocurrido en la periferia ha sido un engranaje importante para saber cómo actuar en un país que es periférico como el nuestro. El puerto de Buenos Aires es frontera geográfica entre tierra firme y agua, pampa y río; pero también el encuentro entre esas dos fronteras aludidas como un problema cultural. 26 años después de *La Plaza San Martín*, Borges vuelve a su concepción de un paisaje crepuscular entre centro y periferia. Los problemas de la modernidad y su centralidad o periferia ya han sido excelentemente tratados por Beatriz Sarlo en *Modernidad periférica*¹⁰⁰. Siguiendo el pensamiento de la intelectual argentina a partir de su encabezado crítico del nuevo libro de Nora Catelli, *La tradición literaria argentina: autobiografías, el "lugar Borges" y la cultura de la mezcla*¹⁰¹, de publicación reciente, se pueden expandir las consecuencias del pensamiento de Borges sobre la cultura y la literatura argentina hacia una nueva posibilidad cultural. Sarlo resalta y encuentra interesante la hipótesis expuesta por Catelli, donde revisa la famosa tesis borgeana sobre la tradición argentina expuesta en *El escritor argentino y la tradición*. La tesis de Borges se puede resumir en señalar que nuestra tradición incluye toda la tradición occidental. Catelli contrasta la hipótesis de Borges con la opinión de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, que imaginaron a América Latina como una nueva usina cultural que sería capaz de reemplazar la ya decadente cultura occidental. En esa contrastación de opiniones Catelli entiende a América tomando la posta de una agotada cultura occidental, que sin reemplazarla por una tradición otra, puede convertirse en la garante de la tradición occidental. Ve en Borges un engranaje clave en la construcción de esta hipótesis. La derivación planteada por Carelli, permite suponer que las construcciones de la cultura estarían generando aportes y transformaciones de esa modernidad de origen europeo que abandonarían la condición de adaptar o solo apropiarse del legado moderno occidental para entrar en una instancia de continuidad instaurativa de ese origen occidental. En este caso, las construcciones de paisaje podrían contener en sus desarrollos esta condición instaurativa.

Sintetizando estas apreciaciones, existen dos escalas de paisaje en la obra de Borges referida al sector urbano a examinar y a los contenidos culturales, más abstractos, que estuvieron presentes en los actores que proyectaron intervenciones arquitectónicas en el sector. Estas son, 1) representaciones paisaje de incidencia directa en el sector, 2) representación de paisajes que involucran en forma abstracta y tácita al sector.

¹⁰⁰ SARLO, Beatriz (1988), *Modernidad periférica*, Editorial Siglo XXI

¹⁰¹ SARLO, Beatriz (2021, 1 de abril), *La tradición literaria argentina: autobiografías, el "lugar Borges" y la cultura de la mezcla*, [La tradición literaria argentina: autobiografías, el "lugar Borges" y la cultura de la mezcla - Infobae](#)

3.2.6 Principales componentes formadores de paisaje

La construcción simbólica de paisaje desarrollada por Jorge Luis Borges ha concebido la posibilidad de un paisaje constituido por una doble afectación. Se ha explicado como en los escritos de Borges se han representado paisajes concretos de la ciudad, como en *La Plaza San Martín* o *La fundación mítica de Buenos Aires*. En estos casos Borges ha conectado sus concepciones de paisaje simbólico con lugares concretos de la ciudad. En esta primera afectación Borges impulsó máquinas deseantes que se transferirán a lugares análogos a los tratados en estos casos. Principalmente escenarios de transversalidad ciudad-río y escenarios de centralidad. Ambas sugerencias simbólicas de paisaje material tendrán efectos notables a partir de *La Modernidad apropiada* y las *Nuevas intervenciones en el borde*. La segunda afectación, más abstracta e independiente de un lugar en sí, impulsará máquinas deseantes que reformularán los conceptos de lo local y lo universal, la memoria, y la tradición y modernidad.

3.3 Ezequiel Martínez Estrada y el paisaje

3.3.1 Ezequiel Martínez Estrada y la ensayística

*Radiografía de la pampa*¹⁰² responde a un género que los literatos definen como ensayo literario. En este caso un ensayo centrado en presentar un desarrollo extenso del devenir nacional. En él se expone tempranamente una opinión precisa sobre la realidad social de los argentinos, y en simultáneo, se entrelaza un riquísimo universo poético referido al paisaje a escalas espaciales y temporales.

El ensayo, a diferencia de otros géneros literarios, se centra en la problematización de un tema a partir de articular una opinión o aproximación subjetiva con una serie de argumentaciones que aun cuando no agotan la investigación del problema, permiten sostener con suficiente consistencia la opinión de lo que lo ha desencadenado. No posee el rigor exhaustivo y metódico de un tratado o una tesis, pero tampoco es una simple opinión. El origen de este género se remonta al pasado romano, luego durante el humanismo del siglo XV volvió a ser utilizado y recibió un impulso notable con la Ilustración durante el siglo XVIII. Durante este siglo ingresa en forma generalizada y prestigiosa como instrumento crítico que permite vehiculizar opiniones ejercidas por autores preocupados por temas filosóficos, científicos y artísticos. En la medida en que permite abordar temas desde problemáticas que se resisten a ser agotadas desde un conocimiento racional y sistemático, el ensayo también ocupará un lugar central en las exploraciones de cualquier conocimiento que quede fuera del campo de acción del racionalismo de la ilustración y luego, durante el siglo XIX, del positivismo. Eugenio D'Ors, autor catalán que Martínez Estrada conocerá tanto por sus libros como por haberlo oído en conferencias dictadas en Buenos Aires en 1921, ha definido el ensayo literario como *la poetización del saber*¹⁰³. Siguiendo a D'Ors, el ensayo adquiere un sentido estético en el arte literario, fundiendo objetivos reflexivos con objetivos artísticos. La ensayística llegará a desarrollarse en la Argentina con antecedentes decimonónicos como *Dogma socialista de la asociación de mayo*¹⁰⁴ de Esteban Echeverría en 1846 y *El Facundo*¹⁰⁵ de Sarmiento en 1845, y se intensificará con varios autores durante los siguientes años. El ensayo de Martínez Estrada se corresponde entonces con un ensayo literario, y no con una reflexión sistemática y metódica de carácter científico referida a un problema socio-histórico. La diferencia entre ensayo literario y ensayo científico no siempre ha sido advertida. Esto ocurrió con varios críticos de su obra como en el caso de Bernardo Canal Feijóo que en el número 37 de la revista Sur realizó una crítica de su ensayo titulada *Radiografías fatídicas*¹⁰⁶. Al igual que Canal Feijóo varios intelectuales de la época confundieron el ensayo literario de Martínez Estrada con un ensayo científico.

Luego de haber producido entre 1918 y 1929 una extensa y premiada producción literaria definida por una serie de poesías que se encuentran muy relacionadas con la tradición poética de Leopoldo Lugones, a partir de la siguiente década su producción literaria ingresará en una segunda y última etapa en la que abandonará la poesía para explorar en profundidad una serie de textos críticos de entre los cuales los principales se inician con *Radiografía de la pampa*

¹⁰² MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), *Radiografía de la pampa*

¹⁰³ Ensayos cortos: ¿Qué es un ensayo?, [¿Qué es un ensayo? - Ensayos Cortos](#)

¹⁰⁴ ECHEVERRÍA, Esteban (1846), *Dogma socialista de la asociación de mayo*

¹⁰⁵ SARMIENTO, Domingo Faustino (1845), *El facundo*

¹⁰⁶ CANAL FEIJÓO Bernardo (1937), *Radiografías fatídicas*, Revista Sur N°37, Buenos Aires, pp. 63-77

(1933), y continúan con *La cabeza de Goliath, microscopía de Buenos Aires* (1940), *Las invariantes históricas en el Facundo* (1947), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). En esta primera ensayística domina la presentación amplia de los problemas, a escalas que involucran muchas dimensiones del saber, incluyendo aspectos filosóficos, artísticos, históricos, geográficos, culturales, etc. Luego, en coincidencia con el viaje a Cuba que realiza en 1960, Martínez Estrada desarrollará una producción ensayística que se concentrará prioritariamente en cuestiones ideológico-políticas y programas políticos con ensayos como *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* (1963) o *Martí: el héroe y su acción revolucionaria* (1966). Sin embargo, aun con esta diferencia en el plano del pensamiento, no abandonará la intensa riqueza poética que lo caracterizará, por profundizar una relación compleja entre opiniones de contenido social y *espacializaciones* poéticas. Su producción de poesías desarrollada hasta 1928, basada en inspirar y reflejar armonías posibles por medio de poesías, pasará a revelar después de 1933, en sus ensayos, construcciones poéticas originadas en conflictos y situaciones dramáticas que se presentarán inefables y sublimes. Este tipo de obras preocupadas por dilucidar las condiciones culturales y sociales del ser argentino serán las que acompañarán predominantemente su producción posterior hasta su muerte en 1964.

Martínez Estrada produce un cambio importante en su producción literaria al desprenderse de la relación tan directa con Leopoldo Lugones y la poesía, para integrar sus preocupaciones poéticas con relatos críticos que abrieron una nueva manera de construir *visibilidades* culturales. La secuencia de *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliath, microscopía de Buenos Aires*, forman parte de una continuidad reflexiva que pasa de la escala territorial de la pampa a la escala urbana de la ciudad de Buenos Aires, la última actuando como una continuación de la primera. A su vez, en *Las invariantes históricas en el Facundo*, se centrará sobre la figura de Sarmiento que ya estaba presente en sus dos obras anteriores. En la investigación, de los tres textos, será *Radiografía de la pampa* el texto que se analizará en profundidad.

3.3.2 Recepción de construcciones formadoras de paisaje

Martínez Estrada fue un autodidacta; no tuvo una formación literaria académica. Se formó en las primeras décadas del siglo XX recibiendo un apoyo notable de Leopoldo Lugones. A su vez, en sus exploraciones literarias confluyen múltiples saberes que se reparten entre aspectos filosóficos, sociológicos, antropológicos, geográficos, psicoanalíticos, históricos, artísticos, etc. La historiografía que analiza los referentes teóricos que confluyeron en la obra y pensamiento de Martínez Estrada es abundante y explícita en la detección de esos referentes. Orientando la detección de los referentes en la dirección de la tesis, es posible trazar un mapeo detectando las siguientes construcciones formadoras de paisaje incorporadas por Martínez Estrada.

A mediados del siglo XVIII, con la Enciclopedia y el advenimiento del Enciclopedismo, el ensayo se desarrolló como género principal en la difusión del conocimiento en ese organismo. Sin embargo, ciertos temas encontraban una difícil acomodación en las problemáticas favorecidas por la Enciclopedia; uno de ellos era la noción de Belleza, tan importante para el arte. Siguiendo a Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, durante el siglo XVIII la mirada adquiere un papel central, pero no cualquier mirada, será una mirada recortada a partir de parámetros de

objetividad¹⁰⁷. Lo que se mira, pero no se puede objetivar cae fuera de la mirada. Sin embargo, hay que recordar que, a partir de la ruptura del orden renacentista, el mundo deja de ser un lenguaje divino inscrito en las cosas, para plantearse a partir de ahí dos caminos posibles. Como explica Foucault en varios pasajes de *Las palabras y las cosas* (1966), la mirada que por medio de la objetivación racional de lo observado es capaz de construir constantes o leyes que permiten explicar las cosas, y la mirada que a partir de ciertas formas identitarias no sometidas a una objetivación racional atribuye a lo observado su condición de verdad. Esta última corriente muy presente en las experiencias barrocas, es desestimada por la ilustración. En 1757 Edmund Burke reflexionando sobre la belleza escribe un ensayo llamado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*¹⁰⁸. En su ensayo se plantea la diferenciación entre lo bello y lo sublime, dos atributos estéticos del arte. Lo sublime, asociado con la conmoción que ciertos fenómenos naturales producen en el hombre y trasladado a obras de arte como atributo estético escapa a una explicación basada en verdades demostrables. Ambas concepciones artísticas, lo bello y lo sublime, han acompañado el arte argentino desde la época de las guerras de caudillos entre unitarios y federales durante el siglo XIX, cuando escritores como Esteban Echeverría y Sarmiento fueron consolidando el concepto doble de civilización y barbarie. Sarmiento se trazó como objetivo reemplazar la barbarie por medio de la civilización y esto desembocó en su programa de transformación territorial basado una concepción más cercana a lo bello. Durante el advenimiento de la modernidad, con las primeras décadas del siglo XX, y la crisis de identidad argentina, el concepto de lo sublime más asociable con lo que Sarmiento definía como barbarie, fue adquiriendo cada vez más intensidad, particularmente en autores como Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Leopoldo Marechal. En 1764 Immanuel Kant en *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*¹⁰⁹ también ensaya una reflexión sobre lo sublime, trasladando este concepto a la cultura, la política y la historia. Si parte del arte que veía en lo sublime un criterio estético se encontraba excluido de la Enciclopedia y del positivismo, lo mismo ocurrió con estas otras cuestiones que asoció Kant con lo sublime. La mirada de lo sublime se vuelve decisiva en el mundo de las identidades del Romanticismo, volviéndose en manos de los protagonistas de los fenómenos culturales la mirada de la revelación. La diversidad cultural y geográfica que observa Lord Humboldt en los primeros años del siglo XIX plasma el concepto de lo sublime en cuestiones culturales y geográficas. El mismo Humboldt en 1847 recopilando sus viajes y reflexionando acerca de ellos empleará el concepto de *Weltanschauung* (visión de mundo) asociándola con el extrañamiento sublime que se experimenta al tomar contacto con otras culturas y geografías. A la par con los viajes de Humboldt, en la escuela de Weimar, Johann Wolfgang Goethe en *Teoría de los colores*¹¹⁰ desarrolla el concepto de *protoformas* que operan desde lo sublime al reconocer la existencia de formas trascendentes en las ciencias de la vida. Goethe retoma, en franca oposición con el positivismo, una explicación de las ciencias de la vida que vuelve a apoyarse en la tesis morfológica. Como explica Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, con Linneo se ingresa en un ciclo discursivo acerca de la vida que parte de entender que las formas vivientes ahora se cuentan a sí mismas, aparece el objeto de estudio o la cosa misma, pero no como efecto de una construcción racional que la hace aparecer en una secuencia causal. La cosa es en sí y

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel 1968 (1966), *Las palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, p. 138

¹⁰⁸ BURKE, Edmund (1757), Op. cit.

¹⁰⁹ KANT, Immanuel (1764), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*

¹¹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang (1810), *Teoría de los colores*

tiene su orden de aparición propio, de manera tal que se revela como una forma verdadera que se puede nombrar, que se puede inscribir en un conocimiento general, que es posible clasificar, que posee atributos y uso¹¹¹. Este enfoque es el que define una línea de explicación de las ciencias de la vida que se ha definido como morfológica, en oposición a otra línea definida como sistémica. El enfoque morfológico requiere de las representaciones como recurso central en la construcción de su lenguaje y del ordenamiento de esas representaciones que se deben presentar articuladas por sus rasgos comunes y diferenciados. La morfología o forma opera por analogía asociando familias de seres vivos por sus estructuras morfológicas. No se *autoexplica*, razón por la cual es refractaria respecto de una construcción racionalista. En este proceso en que lo sublime se conecta con la analogía formal, adquiere un papel central la representación. En la ensayística de varios autores argentinos, y particularmente la de Martínez Estrada, se ha empleado el recurso analógico a partir de representaciones que presentan componentes naturales, sociales y geológicos asociadas con el territorio pampeano. Esta cuestión es también explicada por Adrián Gorelik en *Mapas de identidad, la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo*¹¹². Representar implica una *poiesis*, razón por la cual también es antes un hacer que un saber. La representación está presente en la cultura, imbricada en la vida y sosteniendo un complejo mundo de valores simbólicos compartidos. El papel central del artista en la construcción de representaciones ha sido estudiado por Jacques Ranciere en *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*¹¹³. Ranciere se detiene en lo que denomina el *Tercer Régimen* estético, donde el arte asume su dimensión sublime. Pero antes, durante el siglo XIX, hubo autores que siendo referentes de Martínez Estrada han estado relacionados con estas cuestiones. En 1850 Ralph Waldo Emerson se propuso atravesar la espesura histórica en *Hombres representativos*, sumergiéndose en la representación de personajes del pasado. Se trasladaba la construcción de formas naturales a la posibilidad *poiética* de reconstruir hombres del pasado. En esta misma línea de exaltación del artista como ser dotado de una inteligencia particular, Friedrich Nietzsche reivindica las instancias míticas prefilosóficas de la humanidad, aquellas en las que el procedimiento de la revelación, en una cultura más mítica que filosófica, era el que dominaba. Martínez Estrada escribe sobre Nietzsche en *Nietzsche: filósofo dionisiaco* confirmando su opinión sobre el papel central del artista en la construcción de representaciones (1947),

*El artista está siempre en primer término y por él nos es posible descender a los infiernos y los cielos de sus ideas (...) Su pensamiento se nutre por órganos en contacto con energías secretas de la naturaleza y de la sociedad tan incomprensibles como los de los insectos y los peces. Así nació y así se obstinó en ser mediante ejercicios terribles en toda clase de exigencias y torturas*¹¹⁴.

En 1871 Nietzsche escribe *El origen de la tragedia*¹¹⁵, expresando un rechazo por la cultura racionalista desde los tiempos de la filosofía griega hasta su contemporaneidad. Basándose en

¹¹¹ FOUCAULT, Michel 1968 (1966), Op. cit., p. 136

¹¹² GORELIK, Adrián (2001), Mapas de identidad, la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo, *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, núm. 5, Bernal

¹¹³ RANCIERE, Jacques (2011), *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, Editorial Manantial, Buenos Aires

¹¹⁴ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1947), Nietzsche, *Nietzsche: filósofo dionisiaco*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires

¹¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich (1871), *El origen de la tragedia*

el enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco planteado por Nietzsche, Martínez Estrada produjo una traslación de esos conceptos al enfrentamiento entre civilización y barbarie planteados por Sarmiento.

A lo largo del siglo XIX los países centrales experimentan cada vez con más intensidad los efectos de la Revolución Industrial. Existieron varias corrientes dentro del pensamiento social que se expresaron críticamente respecto de las consecuencias sociales que este fenómeno venía produciendo. John Ruskin en 1849 advierte sobre los efectos negativos de la Revolución Industrial como causa de destrucción de las formas de comunidad en la sociedad. Se ha trasladado el enfoque morfológico y de las *protoformas* al campo social, sugiriéndose la posibilidad de entender la estructura social como un conjunto de formas sociales interactuando. En 1887 Ferdinand Tönnies desarrolla una explicación polar de la sociedad a partir de la contrastación entre la sociedad como comunidad (*Gemeinschaft*) entendida como construcción preindustrial y la sociedad como asociación (*Gesellschaft*) entendida como construcción propia del sistema capitalista industrializado. Finalmente inaugurando la postguerra y actuando como referente directo de Martínez Estrada, Oswald Spengler en 1918 escribe su obra más conocida *La decadencia de occidente*¹¹⁶. En ella plantea una exploración histórica y prospectiva de la sociedad occidental. Basa su análisis en el empleo de lo que define como fisiognomías, entendiéndolas como formas sociales, políticas, artísticas, comerciales, jurídicas, etc. Dichas formas pudiendo repetirse o no, permitirían establecer trayectorias cíclicas que permitirían diagnosticar el futuro de la sociedad. En su estudio del hombre y su desarrollo como cultura supuso un proceso en analogía con las formas vivas, en el que se verificarían como constantes de cualquier cultura una sucesión de etapas sucesivas: una primera etapa mítico-mística que marca el inicio de una cultura, una siguiente etapa de ruptura con la tradición y advenimiento de las ciencias, una tercera etapa en la que confluyen como dispositivos dominantes la razón y el sistema democrático y una cuarta etapa signada por la decadencia en la que se imponen el escepticismo, el materialismo y el paganismo. En su libro, examinando una secuencia de culturas desde la antigüedad hasta la modernidad, plantea un futuro desalentador en el que presenta la sociedad occidental como una sociedad en decadencia. En su diagnóstico basado en esas cuatro etapas Spengler pone en juego una visión vitalista que traslada conceptos provenientes de la biología y existentes en la filosofía vitalista al campo social e histórico. Ese modelo pensado a imagen y semejanza de la cultura europea está por detrás de la interpretación que hace Martínez Estrada del devenir histórico de los argentinos. Sin embargo, según Martínez Estrada el modelo se da de manera incompleta o trunca en nuestra sociedad. Es importante entender que justamente, para el proceso que da lugar a nuestra sociedad, Martínez Estrada entiende que hay una parte del proceso no resuelta, nunca resuelta, que es la causa de una disfuncionalidad anunciada e irrevocable. El habitante colonial y todo lo que vino después, no se articuló con las condiciones naturales de la geografía americana, lo que no permitió que la etapa mítico-mística llegue a producirse. En este aspecto Carlos Torres explica que en su pensamiento Martínez Estrada coincide con el Barón Von Keyserling, para el cual las condiciones geográficas eran un factor obligado y determinante en la formación de la personalidad humana¹¹⁷ (2001). De este modo, el habitante argentino construyó una identidad artificial, falsa, impostada, desconectada de su medioambiente natural. Sin embargo, de la lectura de

¹¹⁶ SPENGLER, Oswald (1918), *La decadencia de occidente*

¹¹⁷ TORRES, Carlos (2021), *América, en la interpretación de keyserling y de Martínez Estrada*, Editado en Imprenta Tipo, Buenos Aires

Radiografía de la pampa se desprende un potencial de final diferente. El ensayo no deja del todo cerrada la posibilidad de entender que, en este proceso distorsionado respecto del camino crítico planteado por Spengler, sería posible un desenlace revolucionario en el que el hombre y la sociedad podrían replantearse la relación con la geografía; con el territorio. El siguiente párrafo extraído de *Radiografía de la pampa*, se expresa la intensidad de estos problemas y a la vez la hipótesis de un final abierto (1933):

*Todo ese dominio de la naturaleza, recintos en que la tierra defiende intactas su gea, su flora y su fauna, son confines a los que el hijo de la llanura fue arrojado y donde se extinguirá. Lo demás, la tierra plana, la pampa litoral y central, es Argentina, la tierra de Europa, la tierra del blanco. Pero entre esa pampa fértil, nueva, y aquel mundo oscuro, antiguo, está el hijo del blanco y de la india, que tiene que optar y que tardará centenares de años en decidirse, dejándolo todo en suspenso hasta ese día.*¹¹⁸ (p. 83)

La hipótesis de un desenlace revolucionario supone la construcción de un nuevo paisaje. Pero si se examinan las representaciones empleadas por Martínez Estrada, el desenlace que *Radiografía de la pampa* sugiere no es dogmático. Las representaciones que condensan las formas sociales en expresiones poéticas de espacialidad no se comportan como un lenguaje preciso. Aun cuando en el hilo conductor de la lectura del libro las imágenes están espléndidamente articuladas con el planteo sociológico del autor, las representaciones podrían ser asociadas con otras lecturas sociales. Dicho de otro modo, aun cuando los argumentos sociológicos de Martínez Estrada ya han sido superados, las representaciones por él empleadas no son el derivado estrictamente causal de un veredicto teórico y continúan vivas.

Entre 1916 y 1921 llegan al país dos pensadores españoles, también muy relacionados con la secuencia examinada y que, aun teniendo planteos diferentes, tendrán una fuerte influencia en el ambiente intelectual argentino y sin duda también en Martínez Estrada. Ambos autores se separan claramente de la corriente positivista e intentan avanzar sobre dilemas culturales y de identidad nacional a partir de la reflexión sobre asuntos políticos, culturales y artísticos. Ortega & Gasset arriba a Buenos Aires en 1916 invitado por la Institución Cultural Española. Para Ortega & Gasset el socialismo equivalía a una sociedad comunitaria y orgánica, asuntos tratados por Spengler, Nietzsche y Bergson, que en Ortega & Gasset abrían una posibilidad constructiva de sociedad. En su viaje a Argentina se da cuenta que está en contacto con una nación en formación que presenta más desafíos que respuestas en la consolidación de una posible nacionalidad. En ese viaje tomó contacto con varios personajes representativos de nuestra sociedad, pero para este trabajo su relación con Victoria Ocampo fue central. Con el desafío de poder construir una opinión sobre nuestra sociedad y territorio, y entendiendo que sus extrañamientos ocurridos en contacto con el país debían ser respetados, vuelve a viajar a nuestro país invitado esta vez por Victoria Ocampo en 1928. El corolario de su segunda experiencia da lugar a dos escritos, *La pampa promesas*¹¹⁹ y *El hombre a la defensiva*¹²⁰. Sus ideas sobre el país se vuelven severas y plantean una posición fuerte de ruptura con una parte importante del imaginario social oficial compartido por los argentinos. En esas reflexiones y sobre todo en *La pampa promesas*,

¹¹⁸ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 83

¹¹⁹ ORTEGA & GASSET José (1929), Intimidades, La pampa promesas, *El Espectador*, Tomo VII, Buenos Aires

¹²⁰ ORTEGA & GASSET José (1929), Intimidades, El hombre a la defensiva, *El Espectador*, Tomo VII, Buenos Aires

aparecen formas socio-espaciales que actuarán como construcciones de gran impacto en el ambiente cultural de aquel momento. Ortega & Gasset sostiene la relación contrapuesta de la extensión de un territorio inmenso y potencialmente muy rico y a su vez la angustia de un desierto virgen que parece neutralizar toda posibilidad de *territorializarlo*, lo que expresa sintéticamente como, *inagotables ademanes de abundancia*. Pero Ortega & Gasset, anticipando a Martínez Estrada detecta el verdadero problema en el componente humano de nuestra sociedad, que, aunque fuertemente condicionada por las condiciones ambientales de la llanura infinita, antes no logra encontrar una relación orgánica como *Gemeinschaft* (1929), *la huella dolorida y romántica de una existencia que no existió*. (p. 9)

Entre medio del primer viaje y el segundo viaje de Ortega & Gasset, en 1921 Eugenio D'Ors es invitado a la Argentina a dar una serie de conferencias en la Universidad de Córdoba. La visita se extiende, agregando a su cronograma inicial otras conferencias en Buenos Aires y La Plata. Ambos españoles interactuaron entre sí, manteniendo ciertas opiniones encontradas acerca del correcto devenir de la sociedad. Mientras que Ortega y Gasset desemboca en la búsqueda de una identidad nacional para España, D'Ors imagina una integridad territorial definida como una confederación europea gobernada por una elite aristocrática. A las políticas conducentes a tal forma de definir el territorio y el sistema político, D'Ors las definió como imperialismo. D'Ors encontró en la escuela pragmatista norteamericana un punto de partida efectivo para oponerse al determinismo positivista derivado de Auguste Comte. Principalmente, incorporando el pragmatismo de Charles Peirce centrando su indagación sobre la acción humana, de modo tal que toda construcción intelectual encuentra su origen en las prácticas sociales e individuales. Cuando D'Ors se refiere a lo vital y en este sentido incorporando las enseñanzas de Bergson, se está refiriendo a que además en esas prácticas sociales a las que se refiere el pragmatismo de Peirce, se produce una dimensión poética legítima profundamente conectada con el arte. Entre la política entendida como acción imperialista y centrada en el liderazgo de una elite y el arte entendido como unido a las prácticas sociales y definido por D'Ors como lo arbitrario, es que se motoriza la sociedad. Por detrás de esta oposición existe una relación *triádica* entre una elite política, las prácticas sociales y el artista. El potencial de actuar en esta triple relación es definido por D'Ors como la inteligencia, marcándose una clara diferenciación con la razón positivista. Mientras en la razón se despliegan leyes universales y casuales, en la inteligencia se despliega una lógica unida a la contingencia y derivada de las condiciones culturales. La detección de una lógica unida a las condiciones físicas y sociales de un lugar, activando representaciones de contenido poético pensadas para visibilizar esa lógica y generadas por el artista serán cuestiones importantes para Ezequiel Martínez Estrada.

3.3.3 Relaciones entre su postura y el contexto literario

Martínez Estrada no se caracterizó por formar parte de grupos de vanguardia literaria autodefinidos. En su recorrido, aun cuando se relacionó con organismos literarios y políticos, siempre tendió a ser un autor independiente. Su única relación con un grupo literario ocurrió entre 1946 y 1962, cuando ingresa como colaborador en la revista Sur cuya directora era Victoria Ocampo. Pero en 1962 luego de su regreso de Cuba y de su acercamiento al socialismo cubano, Victoria Ocampo lo expulsa del grupo.

Varios intelectuales expresaron el rechazo o valoración de su obra desde posiciones diferenciadas hasta el día de hoy. El mismo Borges refiriéndose a Martínez Estrada expresó dos apreciaciones bien diferenciadas sobre su obra. Refiriéndose a la calidad de su poesía en la

primera etapa expresó en 1941, *Nuestro mejor poeta contemporáneo*¹²¹, y refiriéndose a su pensamiento en la primera publicación de *Radiografía de la pampa* expresó (1933),

*Martínez Estrada es un escritor de espléndida amargura. Diré más, de la amargura más ardiente y difícil, la que se lleva bien con la pasión y hasta con el cariño. Sus invectivas, a pura enumeración de hechos reales, sin ademanes descompuestos ni interjecciones, son de una eficacia mortal*¹²². (p. 5)

Si se comparan las dos opiniones de Borges, se constata que simultáneamente al cambio de género que Martínez Estrada inaugura con *Radiografía de la pampa*, también se perfila un cambio de opinión de Borges respecto del valor de su obra. Borges reconoció valor poético en Martínez Estrada y particularmente de esa poética que no *verborrágica* que Borges prefería. Sin embargo, Borges aun valorando, pero no muy intensamente su producción, le reprochó su excesivo pesimismo y negación de la cultura nacional. Con el correr de los años Borges y Martínez Estrada se irán alejando entre sí. En 1937 en una publicación de la Revista Sur, Canal Feijóo fue más extremo en su crítica frontal de *Radiografía de la pampa*. Para él, Martínez Estrada manipulaba sin rigor la historia para sostener un diagnóstico, diciendo de su autor (1937), *toma los signos constitucionales de una especie de fátum orgánico lo que solo son, sin lugar a duda, meros errores de política social y económica*¹²³ (p. 35). Siguiendo en parte el enfoque de Canal Feijóo, Juan José Sebreli (2011), verá a *Radiografía de la pampa*, como una *rebelión inútil*¹²⁴, basando su evaluación en cuestiones sociológicas sin considerar o valorar sus construcciones de paisaje y territorio. En franca oposición, otros autores preocupados por problemas relacionados con el arte y el territorio han revalorado notablemente su producción. Dentro de las investigaciones referidas a la ciudad, el territorio y el paisaje, Adrián Gorelik en su ponencia, *Mapas de Identidad, la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo*¹²⁵, encuentra en la producción de representaciones de imágenes poéticas existentes en *Radiografía de la pampa*, una construcción cultural puente entre campos disciplinares de difícil articulación. En este sentido para Gorelik, las *imaginaciones territoriales* de Martínez Estrada son mapeos o cartografías de un enorme valor. Desde otros territorios del pensamiento, más conectados con la política y la identidad nacional, Horacio González en *Restos pampeanos - Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX* dijo (1999), *si hay ensayo argentino, en una gran medida es porque existen los escritos de Ezequiel Martínez Estrada*¹²⁶.

Las opiniones vertidas sobre la obra y el autor, son solo algunas seleccionadas entre varias más, pero por la diversidad de opiniones expuestas permiten comprobar que la relación entre la obra de Martínez Estrada y el ambiente intelectual argentino, siempre se presentó como una relación discontinua llena de altibajos y resonancias conceptuales cambiantes. Es probable que la concepción fisiognómica heredada de Spengler, actualizada por los enfoques vitalistas de

¹²¹ BORGES, Jorge Luis (1941), *Antología poética Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, p. 9.

¹²² BORGES, Jorge Luis (1933, 16 de septiembre), *Suplemento Diario Crítica*, Buenos Aires, p. 5

¹²³ FEIJÓO CANAL, Bernardo (1937, octubre), *Radiografías fatídicas*, *Revista Sur* N°37, Buenos Aires, p. 75

¹²⁴ SEBRELI, Juan José (2011), *Martínez Estrada, Una rebelión inútil*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires

¹²⁵ GORELIK, Adrián (2001), Op. cit., pp. 283-311

¹²⁶ GONZÁLEZ, Horacio (1999), *Restos pampeanos - Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Ediciones Colihue, Buenos Aires

Bergson procesados por Ortega & Gasset y D'Ors, haya dado lugar a una forma de escribir llena de contradicciones para un contexto cultural aun dominado por la tradición positivista. Varios intelectuales que leyeron sus ensayos se encontraron desconcertados y creyeron ver en sus planteos la chatura intelectual y artística de una pseudociencia. Sin embargo, con el pasar de los años, algunas lecturas del devenir argentino y sobre todo la riqueza de las construcciones poéticas fueron las responsables de que su obra se haya cargado de relecturas que la mantuvieron vigente hasta hoy.

3.3.4 Ruptura en una sociedad inorgánica basada en el simulacro

Como ya lo hemos indicado varias veces, en *Radiografía de la pampa* existe una articulación estratégica entre una interpretación crítica del devenir social del país y la necesidad de superar una situación que se juzga decadente y conducente a una destrucción de la sociedad. En la particular concepción de Martínez Estrada la superación del estado actual implicaría también una ruptura cultural, asunto que se entrevé a lo largo del desarrollo del libro. El texto es una invocación y no una revelación específica que explique en detalle en qué consistiría esa ruptura o vanguardia. En su texto se presentan un conjunto de puntos que establecen condiciones indispensables que deben ser tomadas en cuenta en esa construcción y el modo en que se presentan esos requisitos responde a una serie de formas poéticas que poseen la capacidad de impulsar *visibilidades* dotadas de un intenso sentido espacial. Esta última característica es la que permite comprender porque su trabajo es central en la construcción simbólica del paisaje.

El texto.

Radiografía de la pampa está organizada a partir de 6 capítulos que despliegan con un criterio analítico una aproximación general en la que se argumenta a propósito de un proceso socio-cultural que se juzga disfuncional. Cada capítulo a su vez está compuesto por tres subtítulos en los que se analiza el problema presentado en el respectivo capítulo. Luego cada subtítulo se subdivide en una cantidad variable de ítems que desarrollan la problematización presentada en el subtítulo. El primer capítulo denominado *Trapalanda*¹²⁷ se centra en examinar los imaginarios de enriquecimiento y saqueo que impulsaron la presencia de españoles en la pampa y que luego se irán repitiendo trocando el oro y la plata por otros elementos como el ganado vacuno, la producción de granos, el poder financiero y finalmente la concentración de un poder absoluto en la ciudad de Buenos Aires. El segundo capítulo denominado *Soledad* examina las condiciones en que este fenómeno se fue produciendo. Martínez Estrada ve en la geografía física pero también en las relaciones humanas una constante histórica que es el producto del aislamiento derivado de distancias y de conflictos existentes entre las personas a todas las escalas sociales. El tercer capítulo denominado *Fuerzas Primitivas* examina tres tipos de fuerzas que actuarán modificando el territorio. En los subtítulos desglosa esas fuerzas entre una primera fuerza emergente de las condiciones telúricas que heredará y continuará afectando a nuestra sociedad, una segunda fuerza emergente de los cambios impulsados por las transformaciones económico-productivas y políticas que se comenzarán a emplear a partir de mediados del siglo XIX y una tercera fuerza que se expresa como una cultura derivada de la formación de una cierta

¹²⁷ Nombre que una ciudad imaginaria que en tiempos de la colonia se suponía existente. Dicha ciudad, ubicada en algún lugar del sur patagónico, habría sido fundada por reyes incas o náufragos españoles y poseería incalculables riquezas en oro.

idiosincrasia o visión de mundo. El cuarto capítulo denominado *Buenos Aires* se centra en explicar y contraponer el nuevo orden de la centralidad con el viejo orden colonial del interior. Los subtítulos se centran en esta nueva relación interior-Buenos Aires destacando su condición inorgánica y explicando que las fuerzas telúricas y naturales provenientes del campo ingresan en la ciudad operando una serie de transformaciones. El quinto capítulo denominado *Miedo* presenta una nueva condición que se suma a la de la soledad. En los subtítulos explica como el miedo adopta diversas formas defensivas. Finalmente, el sexto capítulo denominado *Pseudo-estructuras* concluye con la presentación de una organización de la sociedad que se juzga inorgánica y en decadencia. En los subtítulos desglosa esta problemática en un análisis morfológico de la sociedad, en un análisis del funcionamiento de la sociedad centralizado en Buenos Aires y en una explicación de todo este ordenamiento como un simulacro de sociedad que carece de autenticidad y se juzga inviable.

A lo largo de la estructura recién descrita, se entrelazan y expanden un conjunto de construcciones poéticas que poseen la capacidad de generar imágenes de paisaje contundentes y entendibles como *visibilidades*. Siguiendo a Jacques Ranciere, las *visibilidades* son las configuraciones perceptibles que a su vez son reconocibles en una cierta condición simbólica compartida por grupos humanos en un determinado tiempo y espacio. Las *visibilidades* de paisaje que Martínez Estrada generó en *Radiografía de la pampa* se reparten en una serie de agrupaciones posibles.

Una primera agrupación: definida por el binomio espacialidad y temporalidad.

El motor que activa esta relación proviene en este binomio de una geografía centrada en la descripción física dimensional del territorio y sus transformaciones en procesos temporales de largo alcance. En la espacialidad se ponen en juego aspectos referidos a la extensión, la dirección y la ubicación. En la temporalidad aparecen los procesos, las superposiciones, las modificaciones y las persistencias. Dentro del ciclo discursivo que afecta el binomio las *visibilidades* referidas a la espacialidad ya venían desarrollándose en varios autores desde el siglo XIX. Cabe mencionar la noción de desierto asociado con la barbarie y visto por como algo negativo a modificar. En 1908 un poeta italiano llamado Dino Campana en un viaje fugaz por la pampa expresa extrañado, *Estaba sobre el tren en marcha: tendido en el vagón/ sobre mi cabeza huían las estrellas y los soplos del desierto en un fragor férreo*. José Ortega & Gasset en una de sus primeras observaciones de la pampa expresa, *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 que interese*. Luego, en un viaje en tren rumbo a Mendoza, integrando esa primera observación con el destino de sus habitantes expresa extrañado (1929), *La pampa promete, promete, promete... hace desde el horizonte inagotables ademanes de abundancia y concesión... constante y omnímoda promesa... cada cual vive desde sus ilusiones como si ellas fuesen ya la realidad*¹²⁸ (p. 7). Ortega & Gasset inaugura la duda acerca de un destino para la pampa que abandonando su condición de desierto-barbarie ahora permite imaginar un futuro posible. Deja de ser escenario de barbarie para pasar a ser reemplazado por la posibilidad de una autoconstrucción cultural a definir por los argentinos. Las frases de

¹²⁸ ORTEGA & GASSET, José (1929), Op. cit.

Ortega y Gasset fueron escritas en 1929 en Revista de Occidente. Martínez Estrada retoma esta línea del problema entendiendo que las posibilidades de autoconstrucción cultural de los argentinos son casi nulas. Solo podría emprenderse ese sano camino si se reformulara la sociedad desde su asignatura pendiente de integración con las condiciones naturales del territorio. Pero a esta dimensión espacial Martínez Estrada incorpora de manera novedosa una poética conectada con el tiempo. Su reivindicación del ser histórico que permitiría la reconstrucción cultural se extiende hasta los tiempos de formación geológica del planeta, atraviesa sus formas geológicas y sus formas bióticas ya extinguidas; estudiadas por los geólogos y los paleontólogos. Estas últimas en afinidad con la teoría del *Homo pampeanus* planteada por la antropología de Ameghino (1933).

Cada día de navegación, las carabelas desandaron cien años. El viaje se había hecho a través de las edades, retrocediendo de la época de la brújula y la imprenta a la de la piedra tallada. A estas tierras detenidas en el umbral de las edades antropológicas, se las llamó Nuevo Mundo... Aquello que fue poblado y modificado se convirtió en nuevo; lo despoblado permanece todavía antiguo y va sedimentándose sobre lo nuevo por cierta erosión impalpable e invisible¹²⁹ (p. 45).

Entonces enfatizando la poética temporal de la huella, ciertos elementos como los recurrentes encuentros de fósiles de gliptodontes comienzan a cargarse de sentido poético de paisaje al testimoniar en esa historia de tiempos largos un sentido perdido y que hay que encontrar. Aparecen entonces como derivación de las *visibilidades* analizadas, dos elementos abstractos que construyen el paisaje y tendrán la capacidad de distribuirse en otras construcciones de paisaje encaminadas por otros autores: la extensión y la huella.

Una segunda agrupación: definida por el binomio natural, materia orgánica y materia inorgánica.

Proviene del motor dialéctico compuesto por una geografía centrada en las ciencias de la vida y otra geografía centrada en la geología. Entran en juego seres vivos característicos de la pampa actual y anterior como el ombú, la vaca, el gliptodonte, etc. Y en conjunción con aquellos cuando se refiere a la materia inorgánica entran en juego elementos topográficos como el suelo, el río y el clima. Este binomio definido por la materia constitutiva de la pampa, con la llegada del conquistador fue visto como algo a saquear en los tiempos de la colonia y a partir de Sarmiento como un recurso productivo a ser explotado, y a su vez, en ese proceso ser reemplazado por una pampa otra. Esta forma de ver el territorio enfrenta al hombre con los elementos naturales, desposeyéndolos de su *genius loci* y por lo tanto desconectándolos de todo sentido deseable de identidad nacional. Para Martínez Estrada Sarmiento se equivocó al suponer que una normativa de civilidad controlada por instituciones formales resolvería de por sí su dilema consistente en reemplazar barbarie por civilización. El resultado implicó la aniquilación de una continuidad cultural despreciada por Sarmiento, y por lo tanto un inevitable correlato entre una sociedad y un paisaje carentes de valores legítimos. Cuando en la ciudad de Buenos Aires se decide el proyecto para el puerto

¹²⁹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 45

realizado por Madero, se enfatiza en concordancia con lo señalado por Martínez Estrada, una justa simbólica contra el río y la naturaleza en la que el simulacro resultó temporariamente ganador. En sus construcciones poéticas de *visibilidades* Martínez Estrada asumiendo que el conflicto aún no ha terminado afirma con cierta fatalidad que al final igual se terminará imponiendo, independientemente de la corta existencia del hombre, un mundo de elementos naturales que reconquistarán su propio espacio.

*Otra vez la llanura era el mar, sin caminos. América no era América; tenía que forjársela y que superponérsele la realidad del ensueño en bruto. Sobre una luna inmensa, que era la realidad imposible de modificar, se alzarían las obras precarias de los hombres*¹³⁰.

Martínez Estrada otorga contenido moral y condición de ser animado capaz de tomar decisiones a los elementos naturales; como si tuvieran la capacidad de obrar en consecuencia luego de la llegada del ser humano (1933).

*El pioneer era un hombre que se lanzaba a conquistar la naturaleza y que en cualquier momento podría decir «ya es bastante», o continuar, pues no iba solo. Mientras avanzaba tenía conciencia de su marcha y del sentido humano de su marcha. El poblador de estas regiones no era dueño de su voluntad; creyó avanzar y detenerse cuando quería. Y en realidad era la pampa vacía que le hostigaba a caminar o detenerse*¹³¹. (p. 2)

Nuevamente, el planteo de paisaje solo se presenta como un potencial, una oportunidad que podría existir en la medida en que se decidiera considerar ese sustrato de elementos naturales como parte del mismo paisaje. Inclusive en *Radiografía de la pampa* se describen los asentamientos humanos, sean pequeños poblados o la gran ciudad, como lugares ya infiltrados por las condiciones elementales de la pampa.

Cuestión que adelantándonos en el tiempo también le preocupará a Florencio Escardó. Ambos anticipando demandas que entre mediados y finales del siglo XX irrumpirán generando corrientes de valoración del lugar y posteriormente corrientes asociadas con nuevas demandas ambientalistas. En ese contexto, la Reserva Ecológica y varios edificios verdes encarnan una visión positiva y cultural de lo que para Martínez Estrada era la ruina del hombre y el triunfo de la naturaleza. El siguiente párrafo extraído de *Radiografía de la pampa* expresa esta cuestión indicada (1933):

Ese pueblo está envuelto por el campo; en la lucha que ha entablado contra la soledad, el vencido es él; está sitiado por el campo, enquistado y reducido a un curioso caso de mimetismo.

*El campo entra por las calles y por los terrenos con los yuyos. Los yuyos son los heraldos con que el campo anuncia su lenta, infatigable invasión. Hay que estar cortándolos siempre y siempre crecen, hasta que por cualquier evento pueden invadir las habitaciones, que suelen ser de piso de tierra, o echar su ramita entre los ladrillos. El campo llega hasta el patio y el patio entra hasta la cama*¹³². (p. 63)

¹³⁰ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 2

¹³¹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 35

¹³² MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 63

Finalmente, Martínez Estrada explica como este fenómeno terminó dando lugar a una relación inarmónica entre la naturaleza preexistente y las ocupaciones realizadas por el hombre. Lo que dio lugar a un territorio arbitrariamente fragmentado con efectos irreversibles en paisajes inarmónicos sometidos a una alta fricción. Siendo algunos de ellos, las fronteras nacionales, las relaciones entre redes infraestructurales y el suelo natural, y en las ciudades, sus centralidades, sus bordes, sus sectores de transferencia y sus periferias.

Si el territorio ha sido originariamente mucho mayor que el pueblo. Pertenece a su nación en el sentido en que las Pléyades están en Tauros. No tiene forma, porque no tiene unidad interior; habrá crecido para ocupar hasta el borde su recipiente, y todo lo que dentro ocurra se parecerá más a la aglomeración de un polipero que a la gestación de un cuerpo en el vientre de la madre¹³³. (p. 48)

Dentro de este planteo notablemente pesimista, sin embargo, Martínez Estrada deja entrever la posibilidad de un cambio en un futuro incierto. Para él el cambio debería surgir de la consideración de los elementos naturales y de los habitantes del interior, asunto que deja planteado cuando dice (1933):

Pero entre esa pampa fértil, nueva, y aquel mundo oscuro, antiguo, está el hijo del blanco y de la india, que tiene que optar y que tardará centenares de años en decidirse, dejándolo todo en suspenso hasta ese día¹³⁴. (p. 83)

Como Martínez Estrada no avanza definiendo soluciones a este drama expuesto, una vez circulando sus ideas en el ambiente intelectual, otros protagonistas tendrán que imaginar y debatir una respuesta a este planteo. Una solución que se desprende como un potencial de lo planteado por Martínez Estrada es elevar lo edificado sin ocupar el suelo. Como de hecho lo han propuesto Xul Solar en *Vuel Villa* y Amancio Williams en proyectos como la *Casa sobre el arroyo*, el *Aeropuerto para Buenos Aires* o la *Ciudad que necesita la humanidad*.

Una tercera agrupación definida por prácticas sociales arquetípicas.

El motor dialéctico proviene en la agrupación de cuestiones antropológicas y socio-históricas. En este caso Martínez Estrada se apoya en gran medida en construcciones anteriores hechas por otros escritores como particularmente Domingo F. Sarmiento en *Facundo*, José Hernández en *El gaucho Martín Fierro* y Jorge Luis Borges en *Fervor de Buenos Aires*. Los agentes activados como generadores de *visibilidades* son figuras sociales que se van sedimentando a lo largo de los siglos, primero de colonización española y luego dentro de la independencia. Hay un conjunto de tipos sociales que poseen la capacidad de sobrevivir transformándose al ritmo de los cambios que acompañan estos siglos. Por ejemplo secuencias como el adelantado y encomendado dueño de la tierra en tiempos de la colonia, transmutado en su descendencia en dos

¹³³ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 48

¹³⁴ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 83

personajes que también ejercerán liderazgo siendo por un lado el criollo como hijo legítimo y el mestizo o gaucho como hijo natural concebido con mujeres de los pueblos originarios, este personaje decanta en la aparición del caudillo que también ejerce el liderazgo de un segmento territorial y luego se trasmuta dentro del sistema político republicano en la dinastía de representantes de ese territorio ahora llamado provincia. Esta estructura de poder que se proyecta en el tiempo tendrá su correlato en una inversión de poder en la que las provincias del norte, originariamente más poderosas que Buenos Aires, perderán su poder en una inversión en la que el poder se concentrará en la ciudad de Buenos Aires dentro de la apariencia de un país federal pero que en la práctica resultó unitario. Toda esta cuestión que es bastante más compleja termina organizando una distribución del espacio que reafirma física y socialmente esta condición central de la ciudad de Buenos Aires perfilando un paisaje sellado por esta condición. Existen otros tipos sociales de origen colonial como el rastreador, el baqueano, que se perpetuarán. Ambos tipos se relacionan con la interpretación del territorio siendo el rastreador capaz de detectar huellas de transformación dejadas por animales o personas y el baqueano orientándose de manera instantánea en el territorio de manera tal de poder dirigirse de un lugar a otro con éxito. Ambos tipos sociales conectan intensamente con los actores sociales que han debido continuar con la modificación del paisaje, interpretando las huellas de su pasado y definiendo los criterios espaciales que permiten consolidar un espacio comprensible. Martínez Estrada también estudia el tipo social del guapo presente como virtud en el gaucho (1933).

*Contra él nada puede la policía, que paradójicamente lo toma por modelo de entereza, de rectitud, de autoridad sin ostentación, pero absoluta, imitándolo en lo que es posible. En algunos caciques hay retratos antiguos de él y Moreira es su réplica romántica y literaria: Don Segundo Sombra es su Cantar del Mío Cid*¹³⁵. (p. 70)

Este componente esencial del paisaje primigenio va mutando, desde los tiempos de los aborígenes, al gaucho, al guapo, al compadre, el político... Se va volviendo urbano. Debido a los cambios devenidos con el crecimiento urbano y la aparición de infraestructuras que surcan el territorio otrora salvaje, se va transformando en el compadre y ya durante las últimas tres décadas del siglo XIX vuelve a transformarse en un elemento activo que forma parte del engranaje de poder de las estructuras político partidarias, y luego gremiales, etc. Este tipo social deriva desde el campo hacia la ciudad, primero convertido en orillero y luego accediendo a la consagración como tipo urbano dentro de las estructuras de poder (1933).

*Producto connatural del pueblo chico o de crecimiento rápido, existe una cercanía de campo, y el rancho de las afueras para vivir. Degenera en contacto con seres sumisos. En las ciudades y poblaciones mayores decae en el compadre, ya retórico, burocrático y político. Y no es hijo del gaucho malo, sino del extranjero pobre que quiere hacer pueblo de la ciudad*¹³⁶ (p. 70).

¹³⁵ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 70

¹³⁶ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 70

Otro componente es el tipo social del gringo, inmigrante europeo postcolonial, que se desglosa en el gringo rural y el gringo urbano. Ambos vistos por Martínez Estrada como realidades sociales desmembradas de sus culturas europeas de origen, y desarticuladas y en conflicto y a la vez, fundiéndose con la cultura local existente.

Territorio.

Una vez examinado el texto, se ha detectado la existencia de una estructura que, aunque no es explícita en el sistema de capítulos, está presente en todo su desarrollo. Hay un eje central que reflexiona sobre el territorio y el paisaje avanzando desde tiempos geológicos, pasando por la aparición del hombre, la llegada de los españoles y los tiempos de la nación. En ese eje opera con varias escalas examinando relaciones planetarias y continentales para detenerse más detalladamente en las relaciones regionales y en particular las de la región pampeana y la ciudad de Buenos Aires. El eje central a su vez es conectado con un segundo eje que responde a una colisión que se centra en las transformaciones generadas por el proyecto de Sarmiento que Martínez Estrada analiza y critica.

En su estudio del territorio y con la llegada de los españoles, se suceden y se entrelazan en el texto tres etapas, una primera etapa colonial, una segunda etapa que se inicia en 1810 con la revolución de mayo y acompaña las luchas de los caudillos y una tercera etapa que comienza 1861 con la batalla de Pavón que permite iniciar un proceso conducente a la organización nacional. La tercera etapa se prolonga en sus consecuencias hasta los tiempos en que Martínez Estrada escribió el texto que nos ocupa. Martínez Estrada explica que las tres etapas que son diferentes, sin embargo, están atravesadas por una transferencia de ciertos hábitos que se perpetúan gracias al empleo de ciertas fuerzas formadoras a lo largo de las tres etapas. Las tres fuerzas formadoras que define Martínez Estrada son la transgresión, el anacronismo y la violencia, impulsados por los tres grandes grupos humanos que componen nuestra sociedad -pueblos originarios, españoles e inmigrantes-, y sus derivados raciales y culturales, el gaucho, el criollo, el gringo, el campesino y el ciudadano. Desde el inicio Martínez Estrada detecta en los asentamientos humanos que fueron cambiando a lo largo de estas etapas una sociedad inorgánica y caótica. Las relaciones que se establecieron entre los grupos humanos mencionados están atravesadas por conflictos sociales que impidieron que se consolidara una comunidad. La ausencia de comunidad dio lugar a una relación con el territorio que impidió una apropiación cultural. Luego de los acontecimientos de la Revolución de Mayo estos conflictos sociales decantaron en tres tensiones sociales que incrementaron la desintegración social. Estas son la lucha de los caudillos por la hegemonía económica entre las provincias y Buenos Aires, la oposición entre lo nómada personificado por el gaucho y lo sedentario personificado por el habitante urbano, y la oposición entre una cultura productiva de la vaca y otra cultura productiva del comercio. En este escenario se terminaron de consolidar los tipos sociales que se expandieron del campo a la ciudad. Estos surgen del hijo natural concebido entre el hombre español y la mujer india, el gaucho, que aparece como un elemento desclasado. Todos los elementos coloniales, español, indio y gaucho, encarnan la transgresión, la violencia y el anacronismo, pero será el gaucho el

componente cultural paradigmático recuperado hacia las últimas décadas del siglo XIX. Él representa valores exaltados como identidad en su rol de guapo, baqueano, rastreador y expresión de libertad. Son cuatro valores integrados con las condiciones del territorio natural que estaban presentes desde antes en los pueblos originarios. Pero es además importante notar que Martínez Estrada ve en estos cuatro valores de identidad también el vehículo de la violencia, el anacronismo y la transgresión, que fue orientada ya desde los tiempos coloniales, pero también en los subsiguientes, en la consolidación de una sociedad inorgánica sin comunidad. Sin embargo, Martínez Estrada deja entrever que esos cuatro valores, guapo entendido como valentía, baqueano entendido como integración con el lugar, rastreador entendido como conocedor de las prácticas sociales y sus articulaciones con el territorio y libertad entendida como autonomía soberana, podrían ser elementos activos en la consolidación de una sociedad menos inorgánica. En el traspaso de una sociedad de caudillos a un proyecto de nación organizada estos elementos lejos de desaparecer se adaptaron a los cambios. En esta tercera etapa Martínez Estrada se centra en el proyecto de Sarmiento, cuyo contenido utópico y político marcará drásticamente el territorio. Por primera vez la nación se encuentra sometida a una doble tensión entre un ideal de lugar descrito por Sarmiento en su producción literaria y una realidad resultante iniciada como proceso político con Sarmiento y continuada a lo largo de la tercera etapa. Explica Martínez Estrada que para Sarmiento se trataba de convertir ese mundo aún colonial en sus costumbres y modos de producción en una sociedad y territorio lo más parecido posible a los países centrales, Estados Unidos y Europa. Este proceso de transformación era definido como el paso de la barbarie a la civilización e implicaba en su concepción una centralidad definida por Buenos Aires.

El proyecto de Sarmiento se articulaba con bastante naturalidad con la centralidad del poder del bando unitario y su consecuente hegemonía encarnada en la existencia de Buenos Aires, una ciudad-puerto que concentraba el poder económico. Razón por la cual en su aplicación política resultó bastante efectivo, dando lugar a una creciente normativización cuyo objetivo fue regular económicamente y legalmente las asociaciones que estructuraron el tejido social. En concordancia con este sistema normativo se desplegaron una serie de transformaciones económico-productivas del territorio que consolidaron este profundo cambio social. Sin embargo, Martínez Estrada demuestra que las transferencias de hábitos y fuerzas transformadoras signadas por la violencia, el anacronismo y la transgresión encontraron el modo de perpetuarse dentro de este nuevo sistema social. El quiasma social en el que se invirtieron las relaciones de poder pasándose de un noroeste colonial más desarrollado que Buenos Aires a un noroeste relegado y una provincia y ciudad de Buenos Aires concentradora de poder no impidió que estas invariantes originales se trasladaran del desierto a la ciudad, y de los antiguos modos de producción a los nuevos modos de producción. El mecanismo que lo permitió es definido por Martínez Estrada como la improvisación; cada elemento anterior sobrevivía ahora transformándose en un improvisador. El gaucho desapareció, pero su condición de guapo lo transformó en compadre y luego en puntero político, el baqueano y el rastreador dejaron de integrarse con el territorio natural para actuar como profesionales al servicio de la nueva trama legal e infraestructural que se imponía

sobre el territorio, y la libertad entendida ahora más que nunca como transgresión se acomodaba en los laberintos legales de la justicia y las excepciones políticas. El proyecto de Sarmiento, hibridado por estas condiciones locales, se volvía imposible y su consecuencia fue una sucesión de burbujas de apogeo económico acompañadas todas ellas de sus correspondientes crisis cada vez más acentuadas. Visto desde la óptica que nos plantea Martínez Estrada, aun cuando el proyecto de Sarmiento intentó plantear una ruptura, terminó siendo en los hechos una continuidad agravada por sus consecuencias destructivas. Martínez Estrada entiende que el cambio es cultural y que radica en revertir una sociedad basada en asociaciones y sin comunidad (*Gesellschaft*) en una sociedad esencialmente comunitaria (*Gemeinschaft*). Entiende que para alcanzar lazos comunitarios se vuelve necesario retroceder a elementos de aglutinación social que reposan en las creencias. Aun cuando es cierto que no llegó a construir una vanguardia que encamine esta ruptura, *Radiografía de la pampa* y su continuación en *La cabeza de Goliat* abren las puertas para que dentro de la clase intelectual artística de aquellos momentos se puedan construir propuestas que vayan en esta dirección.

3.3.5 La poética estradiana

La autonomía poética.

Los relatos críticos y poéticos que Martínez Estrada desarrolla fundamentalmente en sus primeros ensayos, *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat*, se han construido a partir de una (estrecha) doble relación entre la opinión, a medias rigurosa y a medias sugestiva, y la potencia del escenario poético espacial expuesto. De modo tal que la sucesión de aparentes diagnósticos analíticos sirve esencialmente, vistos desde nuestro presente, como posibilitadores de un proceso que permite alcanzar *visibilidades* de sustancia poética. Esas *visibilidades* poéticas a su vez poseen la cualidad de ser expresiones espacio-temporales referidas al territorio, lo que no solo adquiere cierta veracidad capaz de recargar de sentido la mirada del paisaje, sino que también adquieren autonomía respecto del discurso inicial del autor anticipando la posibilidad de construir un paisaje renovado. En el siguiente párrafo extraído de *La cabeza de Goliat* queda expuesto el modo en que Martínez Estrada entiende al artista, construyendo *visibilidades* poéticas derivadas de la relación entre Buenos Aires y el resto del país y de la relación entre el hombre y su medio natural (1940).

*La matriz de Buenos Aires está fatigada de crear grandeza, movimiento, adelantos, prosperidad; no cultura, ni poesía, ni música, ni pintura. En cambio, como Roma, puede hacer que el talento de muchacho de provincias, nacido y criado en contacto con la naturaleza, bajo su grandiosa y luminosa tierra, alcance su máximo poderío en su amargura y desaliento. Como el vendedor de pájaros no puede fabricar un pájaro canoro, pero puede hacer que alcance la suprema gallardía del canto. Para lo cual tiene que arrancarle los ojos*¹³⁷. (p. 166)

Las dos primeras relaciones están sujetas en Martínez Estrada a polaridades de territorialidad: ciudad-interior del país y habitante-naturaleza. La tercera relación que se entabla entre el artista y las dos polaridades anteriores es la que nace de la

¹³⁷ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel 2001 (1940), *La cabeza de Goliat*, Biblioteca Clarín, p. 166

construcción poética del artista visionario. En las dos primeras relaciones la ciudad es presentada como un elemento nocivo que corporiza una sociedad en decadencia y el interior es visto como lo natural, que a su vez es aquello que nunca se comprendió y que es en realidad la única posibilidad de recuperación de la sociedad. La analogía entre Buenos Aires y Roma actúa como una clara alusión a la decadencia del imperio romano. En la tercera relación el artista es visto como el visionario o profeta que ve este problema y es capaz de expresarlo en su lenguaje de poeta haciendo, *que alcance la suprema gallardía del canto. Para lo cual tiene que arrancarle los ojos*. Más allá del poeta enjaulado en la ciudad, la forma en que las personas recibirán sus cantos expresará la libertad de lo creado respecto de su creador. Sus cantos ahora seguirán siendo una oportunidad de experimentar el acontecimiento artístico en tiempos y espacios otros, confirmándose así su autonomía. Esta poesía es didáctica respecto de la recepción que de los textos de Martínez Estrada tendrán otros lectores. Cuando Leopoldo Marechal relata la deriva en la que Adán y sus amigos se encuentran con el gliptodonte, tema presentado en *Radiografía de la pampa*, ya no tiene sentido ni forma parte del enfoque de Marechal. El autor no pretende conectar su obra con la decadencia y crisis total de la sociedad argentina expuesta por Martínez Estrada. La construcción poética actúa como un quantum de visibilidad que se *desestratifica* respecto de su origen. Los elementos discernibles como realidades semánticas ordenadas, sean estas una *fenomenización* del tiempo o la materia como podría haberlas indagado Gastón Bachelard en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*¹³⁸ o entendidos como capas o *estratos* temporariamente ordenados como lo explican Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*¹³⁹. Los quantums de visibilidad se liberan de ese orden inicial generando devaneos poéticos o planes de contingencia que dan lugar a nuevos estados que son el resultado de un proceso no terminado de *desestratificación* y *reestratificación* llevado adelante por el acto poético. En ese fenómeno de *desestratificación* se produce la segunda relación que es la que hace posible que las *visibilidades* cobren autonomía respecto de las opiniones iniciales del autor que las representó. Esta última relación es abierta y aleatoria, pudiendo reaparecer en expresiones de paisaje materiales y/o simbólicas de diferente sustancia, sea esta literaria, pictórica, arquitectónica, etc.

Una concepción de modernidad que nace de lo sublime.

Si la modernidad y las vanguardias son comprendidas como algo "a imagen y semejanza de lo ocurrido en Europa", entonces Martínez Estrada puede ser visto como alejándose de la modernidad y las vanguardias. Esto ocurre por dos razones, una primera está referida a la crisis intensa que Argentina y el mundo están experimentando en la postguerra y por extensión también una crisis de la modernidad. La otra razón, está referida a la imposibilidad de encajar de forma unívoca la modernidad central con las condiciones impuestas por nuestra condición local no central. Pero, si la modernidad y las vanguardias son vistas como una manera de construir la realidad, libre de un modelo

¹³⁸ BACHELARD, Gastón 2003 (1942), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de cultura económica, México

¹³⁹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix 2004 (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia

fijo, entonces esa manera de construir el hecho artístico y por extensión la dimensión del paisaje, es por entero moderna en Martínez Estrada.

Para Liliana Weinberg, la esencia poética de Martínez Estrada nace a partir de lo que define como lo *Real ominoso*¹⁴⁰. Según la autora, lo *Real ominoso* es el modo en que Martínez Estrada, transformando sus palabras en imágenes tan intensas y sublimes como las de un pintor que representa el paisaje. Martínez Estrada generó una serie de construcciones poéticas de *visibilidades* que nacieron como la pura expresión de esa realidad pampeana que criticó. Pero se puede agregar a lo planteado por Weinberg que en esas imágenes también se presentarán, una parte importante de ellas, como abstracciones espaciales y temporales que podrán trasladarse en la construcción del paisaje a distintas modalidades materiales y simbólicas.

A partir del escenario dramático que profetiza Martínez Estrada, su construcción literaria se sumerge en un estado de la emocionalidad que adquiere sustancia como hecho artístico tomando la forma de la expresión y la síntesis de lo abstracto. La alianza entre lo real *ominoso* y su expresión como representación es lo que muchos autores han definido como la etapa expresionista de Martínez Estrada; momento sublime en que aquello que es poetizado expresa lo abominable, lo condenable y lo aborrecido.

Estrato, acumulación y palimpsesto.

Los fenómenos que nos rodean preexistiéndonos y a la vez siendo modificados por nosotros, son los que podemos definir como nuestro medioambiente. En la medida en que el medioambiente es cambiante y no estático, en ese proceso de modificaciones de distinto tipo e intensidad tiende a existir una inercia de mantenimiento de realidades anteriores. Un determinado paisaje puede tener mayor o menor cantidad de elementos anteriores conviviendo con elementos contemporáneos. Los elementos que se van superponiendo pueden ser reconocidos como *estratos* de acuerdo con ciertas características estructurales que les son propias. La condición de acumulación de *estratos* es inherente a la construcción del paisaje. Por este motivo, se podría afirmar que no hay paisaje sin estrato, ya que los *estratos* son los que vuelven posible concebir la doble dimensión del espacio y del tiempo que compone el paisaje. En *Radiografía de la pampa* esta cuestión ha sido ampliamente tratada, no examinando un tiempo o un espacio, sino considerando el fenómeno como una acumulación *estratificada* y simultánea de ambos componentes del paisaje. El modo en que Martínez Estrada ha desglosado y analizado el paisaje de la pampa es análogo al modo en que se puede ejercer un análisis crítico de cualquier paisaje.

En esta etapa del análisis debemos plantearnos como ha operado Martínez Estrada para definir el paisaje a partir de la acumulación de *estratos*. El paisaje va unido a la forma en que percibimos e interpretamos el territorio. La relación entre ambos conceptos es biunívoca, pudiéndose concluir que no hay paisaje sin territorio e inversamente tampoco puede haber un territorio sin paisaje. Son dos conceptos soldados, el del

¹⁴⁰ WEINBERG, Liliana (2004), "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal", en Sylvia Saítta (directora), *El oficio se afirma, tomo 9 de la Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*, Editorial Emecé, Buenos Aires

territorio más relacionado con mediciones y cálculos de un fenómeno, y el de paisaje derivado de nuestra percepción y valoración del mismo fenómeno. Martínez Estrada se desplaza entre ambas cuestiones conectando mediciones con percepciones y valoraciones. Describe y calcula aspectos geológicos, geopolíticos, bióticos, etc., y los suelda con imágenes que se pueden percibir y valorar. Las imágenes son aquellas construcciones poéticas que pueden llegar a definir *visibilidades*. Si se trasladan estos conceptos a realidades discursivas que los comunican, resulta entonces que aparecen las representaciones, el mapa, la pintura, el relato escrito, etc. El efecto inmediato es que las representaciones interactúan con el fenómeno, siendo entonces no solo simples relevamientos, sino además proyecciones que afectan los elementos o *estratos* del fenómeno. Este problema ha sido expuesto por André Corboz en *El territorio como palimpsesto*¹⁴¹. Corboz se propone como objetivo examinar la oposición ciudad-campo bajo la noción de territorio, llegando a la conclusión de que la oposición entre ambas realidades se ha superado, pero por la expansión de la lógica urbana al campo. En la medida en que el territorio recorre un camino de consolidación cultural, el territorio se vuelve un proyecto. Por lo tanto, no hay territorio sin imaginario del territorio. Desde antes del siglo XIX las representaciones del territorio se han cargado de superposiciones simbólicas derivadas de imaginarios que operaron afectando representaciones objetivas, cargándolas del contenido cultural del territorio como proyecto. Hay ejemplos de planos de Buenos Aires anteriores al siglo XIX donde se verifica este modo de representar el territorio. El plano Bermúdez de inicios del siglo XVIII posee una representación del fuerte exageradamente grande que no se corresponde con sus medidas reales, 9 cuadras de extensión cuando su extensión real no supera las dos cuadras y un alejamiento del Río de la Plata respecto de la traza de Garay también distorsionado, 8 cuadras alejadas cuando en aquellos tiempos no llegaba a las dos cuadras. El plano expresa una valoración simbólica de dos elementos componentes del territorio a partir de dos distorsiones que exageran en el primer caso la importancia del fuerte y mitigan en el segundo caso la relación con el Río de la Plata, quedando la costa y el río como dos paisajes externos a la ciudad. La coexistencia de representaciones de valores simbólicos otorgados al territorio y de representaciones objetivas bidimensionales tipo sistema Monge será abandonada con el paso del siglo XVIII al siglo XIX, dejándose por entero el mapa en manos de la representación objetiva del sistema Monge. Las construcciones simbólicas del territorio entonces quedarán presentes, pero no explícitas en el mapa. Cualquier ciudad de fundación española en América que con el tiempo llegue a tener cierta jerarquía sobre la extensión del territorio, actuará desde el inicio como una centralidad emisora de control territorial, superponiéndose sobre lo existente, prolongando cierta geometría sobre el territorio. El caso de Buenos Aires puede ser visto como un ejemplo anómalo de esta relación que expresa la expansión de la lógica urbana al territorio rural planteada por Corboz. Martínez Estrada ve este fenómeno y comprende, que aun con el avance de esa lógica urbana, la tendencia se estaría deteniendo o se detendría dando lugar a una crisis en la que ciertas lógicas del mundo natural quebrantarían la idea de una expansión ilimitada de las lógicas urbanas.

¹⁴¹ CORBOZ, André 2007 (1983), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, artículo: *El territorio como palimpsesto*, Edicions UPC, Barcelona, pp 25-34

Las construcciones de paisaje generadas en *Radiografía de la pampa* operan por superposición y desplazamiento entre los *estratos*, lo que explicita fenómenos de conflictividad entre lo rural y lo urbano actuando sobre un determinado espacio. Pero Martínez Estrada produjo todo esto dentro de un lenguaje discursivo textual en el que no existe ninguna representación literalmente gráfica. En su escritura se produce una analogía con el equilibrio existente en las representaciones de los mapas anteriores al siglo XIX. El entrelazamiento de una narrativa ensayística y una narrativa poética produce la coexistencia de enunciados crítico territoriales y representaciones de paisaje. Por este motivo la obra de Martínez Estrada se presenta como una construcción de paisaje diferenciada de sus contemporáneos a partir de la construcción de problemas territoriales relacionados con aspectos espaciales y procesos temporales. Si, siguiendo a Corboz, las representaciones pueden ser adelantos hipotéticos de futuras transformaciones territoriales, podemos plantearnos la posibilidad de que las representaciones de *Radiografía de la pampa* también encierren un potencial de posibilidad de proyecto de paisaje y territorio. Para examinar con precisión estas cuestiones es necesario centrar el estudio en el papel que el arte ha tenido en estos procesos, dejando afuera provisoriamente las transformaciones materiales del paisaje provenientes de otros campos involucrados con la construcción del paisaje. Del mismo modo en que el territorio deja de ser algo que precede al mapa porque el mapa es también un proyecto del territorio, los relatos literarios dejan de ser solo simples impresiones u opiniones interpretativas del territorio para pasar a ser potenciales de renovación del territorio. El arte adquiere así un potencial ideológico en la medida en que dentro del campo de la construcción del paisaje presenta políticas de transformación. La forma en que Corboz entiende la construcción del territorio y el papel indispensable de las representaciones como proyectos de territorio es enteramente coincidente con los procedimientos empleados por Martínez Estrada. Pero en la construcción y sobre todo en la recepción o mirada del paisaje, las representaciones adquieren una consistencia comunicacional que las mediciones y datos duros del territorio no poseen. La relación entre ambos polos es desigual desde el punto de vista de los efectos discursivos en un campo amplio de la cultura. Las construcciones poéticas que dan lugar a niveles de visibilidad se esparcen y comunican de manera más eficiente que la secuencia de razonamientos. Estas son las *visibilidades* que se vienen examinando, formas de representación simbólica del paisaje que impactan de modo más directo en las prácticas culturales de la sociedad. Corboz refiriéndose al mismo problema dice que los pintores producen esas *visibilidades* reguladas por el punto de vista que emerge de sus representaciones invisibilizando la complejidad del paisaje.

Una vez ingresadas dentro del ciclo discursivo de paisaje las imágenes o *visibilidades* construidas por diversos campos de la cultura, que en nuestro estudio se centran en la relación entre el campo literario y el de los arquitectos, aparece un territorio modificado. Este mecanismo es *estratificador* por naturaleza, ya que se basa en redistribuir el paisaje en ese momento existente a partir de nuevas *visibilidades*. Razón por la cual, si se expande esta manera de construir paisaje a una extensión de tiempo cada vez mayor, lo más probable es que se acumulen construcciones de *visibilidades* de

paisaje en las que, a menos que se haya operado por *tabula rasa*, el resultado será un *palimpsesto*.

Explicado el papel activo de la cultura, y en particular de la literatura, en la construcción del paisaje, es necesario volver a la complejidad total del campo. En la construcción del paisaje como transformación material también intervienen, como ya se ha examinado, cuestiones relacionadas con los modos de producción diversos de la sociedad y sus efectos sobre el suelo. Es entonces un proceso en el que el territorio entendido como *palimpsesto* se intensifica a partir de la existencia de varias operaciones de reescritura del mismo. Toda reescritura implica la existencia de un remanente de la escritura anterior, razón por la cual, el territorio se caracteriza por poseer una cantidad variable de huellas que testimonian escrituras de paisajes anteriores. En *Radiografía de la pampa*, la huella está presente desde la misma enunciación del título. Su planteo se fundamenta en la certeza de que *radiografiando* la geografía y la historia es posible encontrar esas huellas que testimonian estados anteriores del territorio y que permiten explicar el resultado actual.

La construcción de paisaje realizada por Martínez Estrada se vuelve explicable a partir de la idea de *palimpsesto*. Esto es de gran importancia para profundizar casos de paisaje afectados por arquitectos inmersos en ciclos discursivos no solo referibles a Martínez Estrada. La noción de *palimpsesto* en sí está implícita en Martínez Estrada y aparece como un concepto de paisaje inédito en la literatura que existía hasta ese momento en Argentina. Su importancia se traslada a cualquier interacción de reescritura de paisaje. Se pudo extender la noción de paisaje como *palimpsesto* a una conclusión inevitable en la que el lugar es mucho más que un dato o lectura puntual, siendo antes una condensación variable de paisaje fijada a la cultura y al tiempo. Por este motivo, como se desprende de Corboz cuando parafrasea a Baudelaire, el *palimpsesto* se relaciona con un olvido que deja huellas resistiéndose a desaparecer y de ese modo, colaborando generosamente en la posibilidad de restituir al paisaje una historicidad explícita. Más adelante Borges, como ha sido explicado, retomará la noción de olvido y *palimpsesto*.

3.3.6 EL Paisaje en el sector

Las construcciones de paisaje en *Radiografía de la pampa* alimentan el rastreo discursivo en el sector del borde ciudad-río a partir de una doble aproximación definida por el análisis e interpretación específica del lugar:

El estrato: El modo en que Martínez Estrada ha desglosado y analizado el paisaje de la pampa es análogo al modo en que se puede ejercer un análisis crítico de cualquier paisaje, pero que ha sido en particular, la fuente conceptual que iluminó el análisis del sector urbano que es tema de preocupación en esta tesis. Las representaciones territoriales de Martínez Estrada sugieren la idea de estrato, concepto que presenta en las últimas décadas una serie de aristas analíticas y proyectuales que fueron exploradas en varios campos de la cultura y en particular en la arquitectura y el urbanismo.

El palimpsesto: *Radiografía de la pampa* es un gran *palimpsesto*, del mismo modo que el sector que se examina en la investigación también lo es. Martínez Estrada examina el *palimpsesto* detectando sus *estratos*, las transformaciones de los mismos y como estos se presentan hoy

parcializados, sin una homogeneidad que los regule. Esta es exactamente la situación del paisaje que se presenta en el sector de estudio, construcciones de *visibilidades* de paisaje en las que el resultado es un *palimpsesto*.

La huella: Martínez Estrada enfatiza ciertos elementos emergidos de *estratos* anteriores, tan recurrentes como los encuentros de fósiles de gliptodontes que en su texto comienzan a cargarse de sentido poético, testimoniando en el paisaje esa historia de tiempos largos con un sentido perdido que hay que encontrar. El *palimpsesto* conlleva la necesaria aparición de la huella. Es un elemento abstracto que, habiendo formado parte de un estrato reconocible, ahora forma parte de la construcción de un paisaje posterior y tiene la capacidad de persistir como *index* de anterioridades.

Artificial / Natural: Cuando hacia finales del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires se decidió el proyecto para el puerto realizado por Madero, se enfatiza confirmándose las reflexiones de Martínez Estrada, una justa simbólica contra el río y la naturaleza en la que el simulacro de sociedad que señalaba el autor se estaba desplegando. En sus construcciones poéticas Martínez Estrada asumiendo que el conflicto aún no ha terminado afirma con cierta fatalidad que al final igual se terminará imponiendo un mundo de elementos naturales que reconquistarán su propio espacio. Los derroteros disfuncionales del puerto, caracterizados por su ineficiencia técnica, y las vicisitudes que finalmente le siguieron, parecen confirmar la sentencia de Martínez Estrada.

Punto de vista elevado: Como Martínez Estrada no avanza definiendo soluciones a este drama expuesto, una vez circulando sus ideas en el ambiente intelectual, otros protagonistas tendrán que imaginar y debatir una respuesta a este planteo. Una solución que se desprende como un potencial de lo planteado por Martínez Estrada es elevar lo edificado sin ocupar el suelo. Como de hecho tempranamente lo han propuesto Xul Solar en *Vuel Villa* y Amancio Williams en proyectos como la *Casa sobre el arroyo*, el *Aeropuerto para Buenos Aires* o la *Ciudad que necesita la humanidad*.

Desplazamiento de sus poéticas: Las propuestas proyectuales de Amancio Williams o de Clorindo Testa, que responden a la estrategia de elevarse sobre lo natural no necesariamente adhieren a los argumentos planteados por Martínez Estrada, y sin embargo comparten la necesidad de trasladar al paisaje la presencia del río y de la llanura pampeana, permitiendo y exaltando la visibilidad de esa naturaleza primigenia.

La acumulación: Las sedimentaciones que examina Martínez Estrada son entendidas en su texto como un proceso. El conjunto de transformaciones que afectan el suelo también afecta la vida y en especial al hombre pampeano. Del mismo modo que la extensión infinita de la pampa ha moldeado en parte el carácter de sus habitantes, la sedimentación artificial ocasionada por el hombre en el borde río-ciudad, ha sido causa de imaginarios y opiniones sobre esos paisajes sucesivos. El distanciamiento del río fue visto con el avance de las décadas del siglo XX como una mutilación del paisaje apropiado del porteño. Cuando la acumulación de escombros y los efectos de sedimentación naturales del río dieron lugar a la aparición de un límite verde y salvaje interpuesto entre ciudad y río, los habitantes reclamaron ese lugar. Veían en la Reserva Ecológica la expresión de una reparación del divorcio del ser urbano con la naturaleza.

Independientemente de la tesis de crisis final imaginada por Martínez Estrada, lo cierto es que las construcciones de paisaje generadas en *Radiografía de la pampa* son construcciones en

estado de superposición y desplazamiento entre los *estratos* de ambos campos. De este modo se representan fenómenos de conflictividad en los que una doble exposición de relaciones opuestas, *urbs* y *rure*, actúan sobre un determinado espacio produciendo paisajes de conciliación.

3.3.7 Vigencia contemporánea de su obra

Martínez Estrada inicia una nueva etapa con *Radiografía de la pampa*, en la que cobran importancia sus planteos por poseer proximidad con pensamientos filosófico-poéticos contemporáneos. Continuando con ciertas líneas discursivas alternativas a las dominantes en el contexto argentino, Martínez Estrada se alejó drásticamente de la concepción positivista de ciertas áreas del conocimiento. Ya se ha desarrollado en el apartado que trata los referentes de Martínez Estrada la importancia de autores que conectaron las disciplinas sociales con las formas sociales o *fisognomías* que empleó Spengler. Esta cuestión se verifica en *Radiografía de la pampa* en el empleo conjunto de narraciones que argumentan las formas sociales en conjunción con sus representaciones. En su ensayo la conjunción de elementos inorgánicos estudiados por la geología y elementos orgánicos estudiados por las ciencias de la vida han adquirido cierta intencionalidad vital que los descentra completamente de los paradigmas de la biología y la geología de sus tiempos. El origen de su planteo nos lleva a Goethe y otros autores como Jakob Schleiden que afirman que la vida estaría presente tanto en la materia orgánica como en la materia inorgánica y que estos elementos ahora vitales serían los que desencadenarían fuerzas creadoras de formas¹⁴². Entonces ya desde esa tradición alemana, estarían en conjunción borrando las fronteras de saberes que se deberían presentar como separados: la geología y las ciencias de la vida. La otra ciencia que es modificada por Martínez Estrada es la historia. La historia social argentina se funde con la historia de las ciencias de la vida y de la geología, volviéndose así una historia de tiempos largos que extendiéndose hasta los tiempos de formación geológica del planeta pone en crisis el mismo concepto de historia social, fundiéndose la historia social con la geología y las ciencias de la vida. La borrosidad en los límites y relaciones entre las áreas del conocimiento que aparecen expuestas y desarrolladas en su obra será sin duda una construcción anticipada de concepciones muy posteriores que desarrollarán autores como Gastón Bachelard y Deleuze & Guattari.

Martínez Estrada ha tenido claro cuando escribió *Radiografía de la pampa*, que la presencia del sentido poético a lo largo de todos los pasajes del texto es fundamental. Es consciente de que sin hecho poético no es posible alcanzar las expresiones de identidad territorial, que un ensayo literario orientado al ser nacional debe alcanzar. Él, entendiéndose a sí mismo como un artista, retoma y desarrolla las *visibilidades* de paisaje desplegadas por autores anteriores, de origen en Sarmiento o conectadas con autores de su tiempo como Ortega & Gasset y otros, continuando así con un ciclo discursivo del que él forma parte. En esta actitud pasa a ser más importante examinar como Martínez Estrada ha celebrado la vida del hombre y su territorialidad, que la hipótesis de decadencia spengleriana que también está presente en su ensayo. Como explica Christian Ferrer en el *Prólogo de Radiografía de la pampa*, (2017),

Martínez Estrada *creía que las fallas nacionales serían cíclicas, invariantes históricas, hasta el momento en que los compatriotas contemplaran un pasado con los ojos bien abiertos, de par en*

¹⁴² COLLINS, Peter 1977 (1965), *Los ideales de la arquitectura moderna su evolución; (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 152

*par, un pasado en el que solo había guerras civiles, degüello, dispendio de dineros públicos y expolio.*¹⁴³(P. 11)

Martínez Estrada deja abierto el modo en que retomando las condiciones naturales de la pampa y operando con sus construcciones de visibilidad se podría continuar con la construcción del paisaje. Sus construcciones poéticas son autónomas respecto del modelo socio-histórico spengleriano del que provienen. Desde el punto de vista de la construcción cultural del paisaje, lo spengleriano de su ensayo, es en realidad el escenario generador de un cierto dramatismo indispensable que actúa como el catalizador de sus imágenes de paisaje, las que serán de un valor considerable en el campo intelectual literario, artístico y cultural. Y es justamente este fenómeno poético discursivo en el que ciertas *visibilidades* atraviesan a Martínez Estrada, donde son ampliadas por él y seguirán existiendo en otros autores, cuestión que interesa detectar y analizar en la investigación.

3.3.8 Principales componentes formadores de paisaje

La construcción simbólica de paisaje desarrollada por Ezequiel Martínez Estrada ha generado representaciones espaciales pensadas como *estratos*. Las categorías implícitas en sus representaciones de paisaje estratificado resultan centrales en dos aspectos detectados en la construcción material del paisaje analizada en el sector del borde río-ciudad en el área central. Sirven para detectar maquinarias deseantes que han afectado proyectos de arquitectura involucrados con el ciclo de paisaje que se analiza y sirven también para construir un modelo analítico e interpretativo de las transformaciones ocurridas en el sector que se analiza en la tesis. En relación con los proyectos de arquitectura surgió la posibilidad de generar estrategias topográficas destinadas a articular en forma binaria lo natural y lo artificial. A su vez, las representaciones estratigráficas puestas en juego por Martínez Estrada permitieron acomodar componentes simbólicos de contenido ficcional en las intervenciones proyectuales que ocurrirán en las periodizaciones: *Llegada de la modernidad*, *Modernidad apropiada* y *Nuevas intervenciones en el borde*. En relación con la hermenéutica del sector, sus categorías estratigráficas permitieron generar un modelo efectivo para descifrar el *palimpsesto* de paisaje material que constituye el sector. Todas estas cuestiones que serán desarrolladas en el siguiente capítulo denominado *Un paisaje hecho de capas*.

¹⁴³ FERRER, Christian (2017), *Prólogo de Radiografía de la pampa*, Interzona Editora, Buenos Aires, p. 11

3.4 Leopoldo Marechal y el paisaje

3.4.1 Marechal y la epopeya

Marechal se ha encargado de aclarar su concepción de *Adán Buenosayres*¹⁴⁴ como epopeya. Para Marechal la novela, género literario que adquiere importancia dominante a partir del siglo XIX, es la continuación de la epopeya griega. En *Los puntos fundamentales de mi vida*¹⁴⁵, Marechal se encarga de sentenciar su opinión diciendo (1973), *me pareció que la novela, género relativamente moderno, no podía ser otra cosa que el 'sucedáneo legítimo' de la antigua epopeya*¹⁴⁶. La epopeya, al igual que la tragedia, describe acciones trascendentes de los actos del hombre. A su vez lo que caracteriza a la epopeya diferenciándola de la tragedia y de la comedia es su condición narrativa. Su narración recuerda la dimensión épica de Homero en la *Ilíada* y la *Odisea*. La deriva por el Mediterráneo realizada por *Ulises* y su retorno al terruño, la isla de Ítaca. Para Marechal la novela es la expresión simbólica de una *realización espiritual*, efectuada por su protagonista según el "*simbolismo del viaje*" como sucede en la *Odisea* y en la *Eneida*. El *simbolismo del viaje* puede ser traducido en las travesías que relata el autor en *Adán Buenosayres*, como derivas urbanas y suburbanas que concluyen con el retorno al cuarto de la calle Monte Egmont en Villa Crespo, donde vivía. La epopeya intensifica la deriva, una forma particular de construir el paisaje que responde a un traslado programado, pero que, a la vez, siempre incluye desvíos que abren una realidad aleatoria que es aceptada e inclusive buscada en la deriva. La epopeya favorece la construcción de un paisaje existencial y subjetivo.

3.4.2 Introducción al tratamiento del paisaje en Leopoldo Marechal

En cuanto a mi viaje, te diré una cosa: soñamos con una ciudad lejana que hemos visto en un mapamundi y que se llama "Róterdam"; con el corazón hecho un ascua llegamos a la fabulosa ciudad y vemos, ¿sabes que vemos? Pues una chapa que dice "Róterdam" en la estación de ferrocarril y una ciudad igual a todas las ciudades. No creas que estas palabras son una "desilusión del viaje"; he llegado a comprender que el afán de viajar que caracteriza a los poetas es más bien un deseo de estar en otra parte; recorriendo el mundo veo que esa otra parte no está en la tierra, puesto que cada ciudad aviva en mí el anhelo de estar en otra parte. Querido Horacio, esa otra parte debe estar en el cielo y de París al cielo hay la misma distancia que de Buenos Aires al cielo. (Sanary sur mer, 4 de septiembre de 1930)¹⁴⁷. (pp. 294-295)

Marechal nos sorprende con esta declaración en la que nos traslada de súbito a un paisaje que está en el campo metafísico; en el cielo. El que ha leído *Adán Buenosayres*, libro que escribirá dieciocho años después de esta declaración, reconoce en Marechal un conocimiento profundo del paisaje de la ciudad. Un conocimiento que no permite homologar la experiencia de ninguna otra ciudad con su experiencia intensa de Buenos Aires. Sin embargo, también está presente la utopía y el viaje metafísico en *Adán Buenosayres*, verificándose entonces, la existencia de un doble componente de paisaje en su literatura. Algunos estudiosos de la obra de Marechal se han

¹⁴⁴ MARECHAL, Leopoldo (1948), *Adán Buenosayres*, La Baldrich - Espacio de Pensamiento Nacional, www.labaldrich.com.ar

¹⁴⁵ MARECHAL, Leopoldo (1973, 29 de marzo), Los puntos fundamentales de mi vida, *Suplemento Cultura y Nación, Diario Clarín*

¹⁴⁶ MARECHAL, Leopoldo (1973, 29 de marzo), Op. cit.

¹⁴⁷ DE NAVASCUÉS Javier (1992), *Adán Buenosayres una novela total: estudio narratológico*, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 294-295.

centrado en la idea de viaje planteada por Marechal, entendiéndolo como viaje espiritual religiosos conectado con su formación activa como cristiano. Otros autores se han centrado en la idea de viaje en la ciudad de Buenos Aires como una experiencia muy referida a sus espacios, sus tiempos y sus realidades. Es este segundo plano del problema del viaje el que colabora más intensamente con el rastreo de paisaje planteado por Marechal.

Su narrativa expone un concepto formador del paisaje fuertemente definido por la acción del traslado, del viaje o deriva que Adán y sus compañeros ocasionales emprenden en esos tres días que comprende el relato. La ciudad que se representa es la ciudad de la experiencia propia, la que se inicia y termina en el barrio y las inmediaciones de donde vive Adán, y que en el partir alejándose del locus de pertenencia exalta la deriva como experiencia de exploración en paisajes menos conocidos en los que inevitablemente se sufre el extrañamiento de lo nuevo; de la otredad.

Los componentes tiempo, espacio y realidad, ya examinados en Borges, acá aparecen también. Un tiempo que al igual que Borges puede ser imaginado y creado por un estado mental escapando de este modo a una concepción tradicional y objetivista. El espacio es una conjunción de impresiones muy vívidas, contrastes, momentos, duraciones y de ningún modo el resultado de un trazado cartesiano. La realidad se conjuga con el sueño y lo múltiple, que no permite ningún tipo de modelización de la misma. Se enfatiza la construcción de un paisaje unido a la persona que lo hilvana en su experiencia. Esto es claro cuando se contrastan en las derivas las distintas concepciones de paisaje de Marechal y sus compañeros de deriva. Con sus construcciones de paisajes diferentes.

La deriva posee el poder de expandir el paisaje en la extensión. Posee la particularidad de construir paisaje habitual y propio, y en su desarrollo, construir paisajes inciertos, cenagosos y muchas veces desesperantemente lisos. Presenta a otros que en esos espacios lisos encuentran sus propios paisajes habituales y propios. Expone el valor del extrañamiento en una doble composición física y social. Contacto con topografías físicas de la desorientación y el desconocimiento, y contacto con topografías sociales hechas de otredades que se filtran e ingresan en la experiencia del extrañamiento. Un paisaje abierto a la contaminación en los dos sentidos. A diferencia de Ezequiel Martínez Estrada que nos pone en contacto con diagramas estructurantes, Marechal es una especie de cartógrafo existencial sumergido en la sustancia del paisaje.

El paisaje derivado de Marechal define dos cuestiones importantes en la doble reflexión sobre el paisaje que en la tesis se está desarrollando. Por un lado, el mapeo implícito en sus narraciones, donde integra el paisaje de la ciudad-lugar y el paisaje de la ciudad-extrañamiento es una dinámica temporal que ha acompañado el desarrollo del paisaje del borde ciudad-río. Por el otro, la multiplicidad de miradas del paisaje en la otredad, presente en las conversaciones entre Marechal, sus acompañantes y habitantes ocasionales. Consagra la simultaneidad sincrética de imaginarios diferentes que pueden convivir en el mismo territorio, y de este modo abre la posibilidad de construir espacios que practiquen un sincretismo de paisaje en la actividad proyectual.

3.4.3 Conceptos formadores de paisaje en Adán Buenosayres

La construcción del paisaje es una operación ficcional. Como explica Borges examinando el peso

de la tradición en la literatura argentina (BORGES: 1951), el género literario de inicios por excelencia en nuestra literatura es sin duda el gauchesco. Él es el que con más intensidad debería remitir a un origen. Sin embargo, Borges se encarga de demostrar hasta qué punto la construcción literaria de este género es una modificación en sí de aquella realidad social. Contrasta tres actitudes dentro del género, una primera instancia donde autores orales populares cuando expresan cuestiones poéticas intentan mal o bien tratar de abandonar sus giros expresivos naturales y los reemplazan por lo que entienden sería una forma de hablar con propiedad. Borges explica esta cuestión así, Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. Luego se detiene en una segunda instancia en la que autores como José Hernández y su obra póstuma, el *Martín Fierro*, exacerbaban una reconstrucción del habla gauchesca, al punto que para comprender el libro se vuelve necesario haber estudiado ese lenguaje ya perdido. Se detiene en un pasaje particular ubicado en el final de la segunda parte. En esa parte ocurre una payada entre *Martín Fierro* y el Moreno, y como explica Borges, se abandona el artificio gauchesco para recitar temas filosóficos con la mejor corrección lingüística posible. El mundo de la literatura gauchesca es en sí un esfuerzo ficcional; lo que sin duda es enteramente fundamental si se quiere construir un origen. Por otro lado, como lo han explicado en la lingüística y en la literatura tantos autores, entre lo hablado o escrito y lo figurado no hay una correspondencia biunívoca. Escribir un origen o identidad de lo argentino no recae en lo literal, por fuerza apela al empleo de expresiones literarias más cercanas a lo mítico o a la leyenda. Los mitos son relatos en los que los seres, sean dioses o personas, adquieren una dimensión sobrenatural que en sus acciones permiten encontrar un sentido a cierta cultura. Las leyendas relatan cuestiones sorprendentes o maravillosas que están encuadradas en un determinado momento de la historia. En Borges sus personajes conectan entre lo cotidiano y lo mítico, mientras que en Marechal conectan entre lo cotidiano y la leyenda. Por eso, para Borges Hay una fundación mítica, mientras que para Marechal Buenos Aires responde a una fundación encarnada en la leyenda. Palermo adquiere sentido simbólico y mítico para Borges, mientras que para Marechal Saavedra y Villa Crespo se narran a partir de la leyenda que cobra vida en la lucha por el territorio.

Hay puntos de convergencia en los que la realidad y la ficción poética confluyen rebasando la tradición, entre pragmática e iluminista, de los intelectuales argentinos. Pocos artistas argentinos han incursionado en este terreno del arte. En la literatura son notables las reflexiones ficcionales de Marechal y Borges, que orientadas a concepciones diferentes han alimentado la construcción del paisaje desde lo ficcional. El borde del área central de Buenos Aires en su dinámica de transformación ha dado lugar a ciertos correlatos de ficcionalidad que se reparten entre la *resemantización* exitosa de ciertos elementos del paisaje material que en manos de los artistas han adquirido una dimensión simbólica ficcional, y la aparición de transformaciones materiales del lugar en las que nos encontramos con dos situaciones que remiten inevitablemente sobre lo ficcional. Una primera situación en la que las transformaciones materiales no han sido encaminadas desde lo ficcional, pero que igualmente impulsan interpretaciones ficcionales en la otredad. Una segunda situación en la que las transformaciones materiales se han sustentado en lo ficcional, a veces entablando *visibilidades* reconocibles y

compartidas y otras dando lugar a nuevas apropiaciones ficcionales, en manos de los que las experimentaron.

3.4.4 Relaciones entre su postura y el contexto literario

Abandono de los paisajes dialécticos. En el siguiente desarrollo se pretende detectar como la trayectoria de Marechal refleja de manera didáctica su alejamiento de una concepción dialéctica de su literatura. Marechal fue miembro del grupo literario *Martín Fierro* (1924-1927). El grupo *Martín Fierro* congregaba una suma de autores a partir de formar un conjunto de exploraciones estético-literarias diferentes, pero todas preocupadas por llevar adelante una renovación de las artes y de las letras. Este lineamiento más abierto, pero dirigido en primera instancia a cuestiones propias de lo disciplinar, lo diferenciaba del grupo de Boedo alineado bajo una óptica sociopolítica. Resulta comprensible así que Marechal estuviera dentro del grupo *Martinfierrista*, ya que su mentalidad crítica estaba orientada a una exploración del arte en su especificidad, por sobre una ideologización del mismo. Aun cuando Marechal desarrollará una intensa militancia política en las siguientes décadas, siempre entendió que el arte representaba un orden superior al de la política. El arte al estar liberado de una ideologización, ya no está sujeto a una función didáctica destinada a la transformación de la realidad a partir de alguna enunciación de verdad. Esta primera cuestión es central para separar dos ramas discursivo-literarias muy marcadas en la producción literaria de aquellos años 20.

Entre 1926 y 1948 Marechal realizó tres viajes a Europa. Cada viaje marcó un momento importante dentro de su evolución literaria. En el primero tomó contacto con las vanguardias europeas, especialmente con el *Surrealismo*. En 1929 realiza un segundo viaje a Europa donde toma contacto con varias vanguardias literarias. A su vez se concentra en la lectura de los clásicos. A la par con todas estas cuestiones en 1930 comienza la escritura de *Adán Buenosayres*. Todas estas experiencias formativas se ven reflejadas en simultáneo en la redacción de *Adán Buenosayres* que finalmente edita en 1948. Entre 1930 y su tercer viaje en 1948, Marechal realiza un giro hacia el cristianismo, se aproxima primero y se declara después militante justicialista ocupando cargos políticos en las dos gobernaciones de Perón. Dentro de su adhesión al cristianismo se relacionó y formó parte del nacionalismo cristiano, pero rápidamente se separa de esa facción por considerarlos limitados en su pensamiento y distantes de la valoración de la cultura popular. Su adhesión al peronismo se mantuvo constante por el resto de su vida, pero en su experiencia como Director General de Cultura de la Nación en 1945 y como Director de Enseñanza Artística en 1948, se perfila más como un asesor teórico que como un político de la gestión¹⁴⁸. En 1948 realiza su tercer viaje a Europa, como embajador cultural del gobierno peronista. En los 22 años que transcurren en sus 3 viajes a Europa Marechal expande su comprensión artística, religiosa y social del mundo. En *Adán Buenosayres* acompaña los 10 años finales de este proceso poniendo en evidencia ciclos enunciativos referidos a estas tres cuestiones, pero todos ellos se presentan eludiendo toda síntesis dialéctica posible. Una parte importante de su vida está reflejada en el libro, pero en su reflejarse se presenta como una construcción arqueológica de la realidad argentina, evitando una construcción histórica que dé lugar a un relato excluyente. En *Adán Buenosayres* Marechal pone en discusión dialogada un encuentro irreductible entre una poética que responde a un pasado telúrico de origen

¹⁴⁸ La aproximación de Leopoldo Marechal al peronismo comienza en 1943, cuando en el marco de la revolución nacionalista del GOU comienza a seguir a Perón.

gauchesco, la poética *sarmientina* de progreso transformador del desierto en arcadia, las poéticas más contemporáneas con el tiempo histórico del relato, como la de la infinitud pampeana de Ortega & Gasset, las poéticas pesimistas de Ezequiel Martínez Estrada y la poética dual entre lo universal y lo local de Jorge Luis Borges. Quizá el extracto que sigue a continuación logre sintetizar la visión crítica extrema que Marechal llega a declarar (1948):

*Se dirigió rápidamente hacia un ángulo del vestíbulo, y no tardó en regresar con una brazada de libros, folletos y diarios que depositó en tierra. Eligió allí el material que le pareció más adecuado; y, plantándose luego frente al dragón, se puso a leerle algunos fragmentos de lo que identifiqué al punto como literatura nacional. Pero la bestia (justo es reconocerlo) dio señales de soportar muy bien el castigo, ya que no abatió ni una sola de sus pestañas.*¹⁴⁹ (p. 310)

Estas cuestiones lo alejaron y marginaron respecto de la elite intelectual con la que inicialmente se relacionaba, distanciándose de sus compañeros *Martinfierristas* y del grupo Sur organizado por Victoria Ocampo donde varios de sus anteriores compañeros pasaron a formar parte de su composición. En relación con Jorge Luis Borges, durante los inicios partieron de premisas e inquietudes compartidas, para con el correr de los años, ir distanciándose cada vez más. A mediados de la década del veinte en pleno funcionamiento del grupo *Martín Fierro* ambos autores dejaron testimonios escritos del mutuo elogio que mantuvieron entre ambos. Dijo Marechal refiriéndose a Borges (1925), *...Borges ha visto Buenos Aires, con sus calles que dan a la pampa, sus patios de sol, sus casas y sus almacenes. Ha fabricado un pequeño universo con todas estas cosas, asociándolas a su vida sentimental y haciéndolas carne de su poema*¹⁵⁰ (p. 190). A su vez, Borges refiriéndose a Marechal en una reseña sobre *Días como flechas* dijo (1926), *Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en recuerdo, los inventa: es tan imaginativo como los amaneceres y los ocasos*¹⁵¹.

Pero la separación entre ambos cobra más profundidad y trascendencia si se consideran los distanciamientos disciplinares posteriores entre ambos autores. Mientras Borges, como explica De Navascués, lo negó como referente literario diciendo (1992) *...Borges declaró haberlo conocido, pero no haber leído nada de su obra. Sí sabía que era nacionalista y amigo de Bernárdez*¹⁵². A su vez, Marechal afirmaba... *Borges fue siempre un literato... vale decir, un mosaquista de la letra, dado a prefabricar mosaicos de palabras..., según recetas de fácil imitación o aplicación*¹⁵³ (p. 41).

En 1955, con la interrupción del régimen democrático y la proscripción del peronismo, Marechal se retira de la vida pública y concentra en la producción literaria por 10 años. En el lapso que media entre 1965 y su muerte en 1970 edita tres nuevos textos centrales, *El banquete de Saverio Arcángelo* (1965), *Cuaderno de Navegación* (1966) y *Megafón o la guerra* que se edita en julio de 1970 unos meses después de su muerte.

¹⁴⁹ MARECHAL, Leopoldo (1948), Op. cit., p. 310

¹⁵⁰ MARECHAL, Leopoldo (1925, 29 de diciembre), Reseña de "Luna de enfrente", por Jorge Luis Borges, *Revista Martín Fierro* N°26, p. 190

¹⁵¹ BORGES, Jorge Luis (1926, 12 de diciembre), Reseña de "Días como flechas", de Leopoldo Marechal, *Revista Martín Fierro* N°36

¹⁵² DE NAVASCUÉS Javier (1992), Op. cit., p. 41.

¹⁵³ MARECHAL Leopoldo (1967), *Obras completas, Distinguir para entender*, p. 333

Aun cuando es posible dividir la producción literaria de Marechal en una serie de etapas o períodos, sin embargo, debe ser relativizada esta cuestión en función de una permanente visión crítica que Marechal ejerció a cada una de las corrientes en las que participó. Ya, en el *Adán Buenosayres* es reconocible esta actitud crítica en la que nuestro autor expone un mundo de identidades coexistentes. Y dentro de esa ecología de identidades redacta un libro en el que en clave ficcional presenta dos redactores que, aniquilándose entre sí, son a su vez, dos dimensiones posibles de él mismo; L.M. y Adán. Marechal era un personaje incómodo porque estaba en él la valoración y la crítica de cualquier creencia o corriente. Eso le ocurrió con las vanguardias, con el nacionalismo... y no llegó ocurrirle con el peronismo y el cristianismo porque murió en 1970.

De este modo, queda como un hecho reforzado por los avatares de su vida, que estamos en presencia de una mente compleja en la que la construcción de paisajes culturales se presenta como una coexistencia conflictiva y reacia a ser reducida a una consecuencia final y superadora. La realidad del paisaje se presenta como un estado de lo diverso cuya única esperanza radica en existir la posibilidad no alcanzada de ser estos entendidos como un fenómeno de articulación e hibridación.

3.4.5 Estrategias reconstructivas: el paisaje se entiende dialógico

Adán Buenosayres no tuvo una buena recepción en su primera edición de 1948. Como ya se explicó Leopoldo Marechal estaba enfrentado políticamente con los antiguos *Martinfierristas* y con la reagrupación de algunos de ellos en el grupo Sur. Visto en profundidad este enfrentamiento, ajustado a una perspectiva contemporánea, como enfrentamiento político pierde peso ante otras razones más profundas y disciplinares. El ordenamiento literario que Marechal imprime al texto responde a una organización innovadora y experimental incomprendida en aquel momento. El *Adán Buenosayres* es un texto heterogéneo en el que las partes que lo integran no aparecen compuestas, son entre sí estéticamente incompatibles y definen una organización híbrida. Esta aparente incongruencia compositiva fue inicialmente denunciada y a la vez elogiada por Julio Cortázar en su primera reseña crítica a un año de la primera edición del texto¹⁵⁴. Cortázar señala su incongruencia compositiva diciendo (1949),

*... se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen novela y los dos restantes ampliación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo se dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales... Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales. Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para la arquitectura de la obra...*¹⁵⁵

Sin embargo, Cortázar fue consciente del sentido último y transgresor del *Adán* cuando afirmó (1949), *... el Adán es un acontecimiento extraordinario de las letras argentinas... el único fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una super unidad que amalgamara las disímiles sustancias allí expuestas. No fue conseguido, y en verdad, no importa demasiado*¹⁵⁶. Unas décadas después Cortázar y en general todo el campo intelectual argentino, incluido Jorge Luis

¹⁵⁴ CORTÁZAR, Julio (1949, marzo-abril), Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, *Revista Realidad*, Buenos Aires

¹⁵⁵ CORTÁZAR, Julio (1949, marzo-abril), Op. cit.

¹⁵⁶ CORTÁZAR, Julio (1949, marzo-abril), Op. cit.

Borges, reconocerán el valor central de esta obra. Como explica Claudia Hammerschmidt en *La muerte del autor*, en *Adán Buenosayres*, estamos en presencia de un adelanto de unos 20 años respecto de *la muerte del autor*, planteada por Roland Barthes. Claudia Hammerschmidt esclarece con total claridad el sentido semántico que otorga rigor conceptual a la hibridez del texto¹⁵⁷. *Adán Buenosayres* está estructurado intencionalmente a partir de dos disrupciones, hay dos narradores y la secuencia temporal de los acontecimientos que se relatan está alterada. Participan de la redacción dos narradores ficticios ideados por Marechal, uno que firma como L.M, que es en realidad Leopoldo Marechal y otro que es el protagonista del relato, llamado Adán, que es una personificación también de Leopoldo Marechal. A su vez el texto se inicia con el llamado prólogo indispensable escrito por L.M. donde redacta el entierro del Adán cuando en realidad este acontecimiento corresponde al final cronológico de la narración. Luego le siguen al prólogo cinco libros, del I al V, relatados también por L.M. donde una serie de derivas urbanas de Adán en compañía de sus amigos intelectuales que son en realidad personificaciones de los *Martinfierristas* más allegados a Leopoldo Marechal. En esas derivas se generan eventos en los que por medio de la ironía y el humor se despliegan distintas concepciones del arte, la filosofía y las identidades argentinas y porteñas. Los cinco libros tampoco están ordenados cronológicamente, manteniéndose una secuencia cronológica entre los 4 primeros libros, pero salteándose en el libro V los acontecimientos luego relatados en las secciones 13 y 14 del libro VI. A su vez, el libro VI presenta en sus 12 primeras secciones los acontecimientos que deberían estar al comienzo del texto. Finalmente, tanto el libro VI como el libro VII son redactados por Adán. En el libro VII relata Adán su última deriva en la que viaja junto a Schultze (que es una personificación del plástico, Xul Solar) a la oscura ciudad de Cacodelphia. Si se ordenarán cronológicamente los acontecimientos relatados, el orden sería el siguiente:

1. Las primeras 12 secciones del libro VI o cuaderno de tapas azules relatado por Adán
2. Los libros I al IV: 28 de abril, Libro I, 28 de abril, despertar, Libro II, 28 de abril, viaje por las calles de Buenos Aires y rumbo a la casa de los Amundsen, Libro III, 28 de abril, la travesía por el barrio Saavedra y velatorio de Juan Robles, Libro IV, 28 de abril, el banquete de la gloria de Ciro Rossini, la visita del prostíbulo de la calle Canning, Adán llega a su casa en la madrugada del 29 de abril.
3. El libro VI (secc. 13 y 14): su cuaderno.
4. El libro V: 30 de abril, su segundo despertar, Adán se acuerda de su infancia en Maipú, va a su escuela a dar clases de literatura clásica y vuelve a su casa.
5. El libro VII: esa noche emprende el viaje a Cacodelphia,
6. El prólogo indispensable: el 10 de octubre, entierro de Adán.

Explica Hammerschmidt que se produce en la organización del texto una alternancia sistemática entre autor y personaje en la que desde el inicio autor y personaje se aniquilan entre sí. Esa aniquilación que comienza con el prólogo en que el autor redacta el entierro de Adán, continúa en una alternancia en la que parecen disputarse el relato del libro una tercera persona y una primera persona. Dos narradores que son el autor y Adán, su personaje. Pero Adán es un desdoblamiento autobiográfico de Marechal. En la literatura, la fusión entre autor y narrador se denomina *metalepsia*. Ambos entablan entre sí la difícil tarea de volver dialógica una tradicional

¹⁵⁷ HAMMERSCHMIDT, Claudia (2015), *La muerte del autor*, *Amerika: Mémoires, identités, territoires*, <https://doi.org/10.4000/amerika.5884>

forma de presentar los sucesos que normalmente aparecía sumida en la dialéctica. Ambos narradores deben morir para que una realidad plural entre ambos y entre los personajes que se relacionan con ellos deba seguir existiendo. La muerte del autor, también es la muerte de la historia entendida como ciencia dialéctica. El autor debe morir para que la obra pueda perdurar. Esta manera de entender el arte, muy asociada con explicaciones posteriores como las que dan autores como Gilles Deleuze y Felix Guattari, cuando explican su concepción de *estratos* en permanente estructuración y desestructuración o Jacques Ranciere cuando define el *Tercer Régimen* estético, se traslada con naturalidad como requisito obligado en la construcción del paisaje. Sorprendentemente autores como Marechal y Borges planteaban para el arte estas cuestiones entre los años 20 y 50. Ellos han sido presentados muchas veces, y ellos también lo han promovido, como representantes de posiciones literarias opuestas. Sin embargo, en varias cuestiones esto no es así. Una de ellas es la necesidad de entender el arte como una construcción que adquiere autonomía respecto del autor. Ambos autores entienden que la *poiesis* desplegada en la producción artística no debe superponer un instructivo explicativo de la obra para el receptor; evitando así matar la condición libre y subjetiva de la *Aisthesis*. El régimen de visibilidad que se desprende de ambos autores a mitad del siglo XX, los separa de lo anterior y anticipa los cambios de las siguientes décadas. Sus lecturas de paisaje no negarán las anteriores, simplemente las superarán permitiendo que subsistan en un estado dialógico. La literatura de Borges y Marechal comparte la concepción de un paisaje hecho de pluralidades superpuestas, verdaderos *palimpsestos* estratificados en el tiempo y el espacio del lugar. La aceptación de esta condición dialógica en el paisaje irá permitiendo aceptar y comprender una realidad como la que se analizará en el *Capítulo 4: Un paisaje hecho de capas*, de por sí se presenta *estratificada*. Y a su vez, en algunas intervenciones arquitectónico-urbanas exigirá que en el proyecto se implementen estrategias que operen no solo con esa realidad material, sino también con la compleja construcción simbólica y dialógica que de ese paisaje la cultura ha estado generando.

3.4.6 La poética del montaje: montaje de construcciones ficcionales

Marechal realizó una expansión de identidades que se mostraron irreductibles en un resultado final. En concordancia con la construcción de nuevas *visibilidades* que la modernidad reclamaba, Marechal practica la disolución de la tradición académica con sus formas. Esto se traduce en la eliminación de las posibilidades miméticas del lenguaje. El *Adán Buenosayres* debe ser entendido como un montaje de paisajes cimentados en el amplio contexto cultural de Buenos Aires. Si atribuimos una cierta condición de estrato a cada una de las construcciones poéticas de paisaje desarrolladas por cada uno de los escritores centrales de la literatura argentina, todas esas construcciones aparecen afectándose entre sí en *Adán Buenosayres* ¿Qué régimen estético podía construir Marechal para comunicar esta visión fragmentada de paisaje? Su forma literaria debe ser buscada en el montaje y no en una genealogía literaria definida y estable. Su texto resulta de una mezcla de temporalidades y eliminación de la lógica secuencial de la historia, para ingresar en un montaje complejo de temporalidades asociadas como *estratos* diluidos, ya desestructurados. Mientras que lo indecible del acto poético del paisaje borgiano radica en la expansión metafísica del individuo, en Marechal radica en el desmontaje de las narraciones de paisajes de consagración variable en el campo social. Solo Xul Solar y Marechal llegan realmente a construir este tipo de montaje entre los 40 y 50. Tiempos pasados y proyecciones futuras, culturas de la centralidad y culturas periféricas, todas ellas ensambladas en el montaje *marechaleano*; pero también presentes en el entramado complejo del borde ciudad-río.

3.4.7 El paisaje en el sector: Un concepto distinto de pampa: un territorio desestructurado, liso, nómade.

Como ya se ha analizado, Marechal estructura su libro alterando la sincronía de una serie de acontecimientos que se sucedieron día a día y una instancia final unos meses posteriores en que entierran a Adán. Se trata de una construcción de temporalidades relacionadas entre sí. Una sucesión capitulada de acciones entendibles como viajes, experiencias o epopeyas tragicómicas recombinadas en un montaje conceptual que anula la dialéctica del discurso y diluye la autoridad del autor en tanto constructor de su propia auto interpretación. Marechal retomó el género literario de la epopeya, que había sido experimentado por autores anteriores, sobre todo en la literatura gauchesca. Pero el modo tragicómico y el manejo del montaje de temporalidades empleados en su obra son para 1948 inéditos en la literatura argentina.

La epopeya es *per se* una narrativa en la que la construcción del paisaje le es intrínseco. En la epopeya clásica la acción transcurre dentro de un tiempo ordenado y cumple en parte con este recurso el requerimiento de volver verídico un acontecimiento mitológico o de ribetes míticos. La narrativa se coordinaba con la presentación de paisajes y acontecimientos consecutivos que daban como resultante un cosmos concluido. Al igual que en el *Ulises* de James Joyce, Marechal explora un cambio en la narrativa cuyo eje central es reconstruir una dimensión dialógica. Cabe entonces preguntarse cuál es la estrategia que permite en su obra evitar una concatenación de paisaje concluido.

Vimos como en *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada expuso una lectura de paisaje ordenado bajo la lógica del tiempo secuenciado, superponiendo capa por capa en una estratificación que expandió la lógica de lo geológico a todo el relato del libro. En su texto, los *estratos* se afectan entre sí de modo secuencial y didáctico. Por el contrario, aun cuando Martínez Estrada y Marechal comparten enunciaciones preocupadas por los mismos *estratos* de paisaje, en el segundo la narrativa se presenta agitada por el montaje, se ha roto la causalidad prolija que a Martínez Estrada le permitía ordenar los hechos.

La epopeya de Marechal no está sujeta a un mapeo espacial y temporal que responda a un objetivo que regule los desplazamientos y las acciones. El paisaje de *Adán Buenos Aires* es el de una epopeya sin un rumbo fijo explícito. Los *estratos* de paisaje pierden regularidad en un plan de consistencia dinámico en el que la única lógica está signada por un conjunto de prácticas sujetas a maniobras de estructuración y desestructuración. Las decisiones que regularán las acciones en el relato van siendo tomadas sin una anticipación, pero afectadas por las condiciones aleatorias del momento. Se puede entender la sumatoria de eventos redactados en el texto como una deriva urbana y suburbana en la que ciertos paisajes van tomando cuerpo por sobre otros. Hay, podría conjeturarse, una mayor o menor resistencia en los distintos barrios, centralidades, bordes y periferias de la ciudad, que no parece ser indiferente respecto de las condiciones que va construyendo la deriva. No se producen eventos en áreas de centralidad y hay una tendencia recurrente a derivar hacia zonas periféricas, barrios y bordes. Marechal sugiere estas cuestiones a lo largo de su libro con párrafos como este (1948),

(...) sus zapatos viejos, sometidos a la forma dictatorial del pie adánico, sucios de materiales groseros, cómicos porque destacaban la animalidad del hombre, en la ridiculez de sus extremidades, líricos porque se referían al hombre como viajero y a la belleza de las translaciones

terrestres y dramáticos porque revelaban el azar y la penuria de los movimientos humanos¹⁵⁸ (p. 183).

La experiencia de los miembros de cada deriva siempre responde a una expresión dialogada en la que los acontecimientos son filtrados por la respectiva visión de mundo de cada integrante. Estas lecturas de paisaje simultáneas se presentan transformando la geografía en la que se está en una experiencia *psicogeográfica* en la que los componentes de la epopeya, partida, recorrido y llegada, terminan siendo los que se encuentran afectados. El libro empieza con el entierro de Adán... ¿llegada? y termina con la última secuencia de la ciudad oscura de Cacodelphia... ¿interrupción sin llegada? También es posible entrever la presencia de la incerteza de Samuel Becket en Marechal. Ciertos pasajes del texto recuerdan *Esperando a Godot*, aunque en Marechal esa incerteza del destino solo forma parte de momentos y no se proyectan sobre toda la obra como en Becket (1948).

—¿Qué hace aquí? —le interroga.

—Espero.

—¿A quién?

El hombre de la noche ha sonreído.

—¡Qué sé yo! A todos...¹⁵⁹ (p. 229)

Las formas literarias ensayadas en *Adán Buenosayres* estallan en un mosaico de paisajes que presentan un paralelismo bastante realista con la realidad material y simbólica de la ciudad. La forma en que Marechal ve el problema, desplegado literariamente en una serie de derivas urbanas, se puede encontrar concentrada en el mundo material del paisaje de topografías erosionadas de Buenos Aires. Los lugares en los que distintas temporalidades de paisaje han afectado con tal intensidad que el resultado resulta literalmente entendible como una destrucción o fragmentación de lo homogéneo. El borde ciudad-río en el área central puede ser entendido como uno de estos lugares erosionados, y algunas de las intervenciones realizadas en este lugar han actuado como verdaderos montajes espaciales destinados a otorgar sentido poético a estas topografías erosionadas.

Con el avance de la segunda mitad del siglo XX, a medida que se fue transformando la construcción del paisaje material, entre las dos últimas periodizaciones, *La modernidad apropiada* y *Nuevas intervenciones en el borde*, se fueron incrementando las ficciones de paisaje. Durante la década del 60 y los 70 son pocos los arquitectos que emplearon la ficción intencionada como un componente generador de arquitectura y paisaje, pero a partir de las siguientes décadas esta estrategia se incrementará. Clorindo Testa posee sobradas declaraciones y producciones artísticas y arquitectónicas que apelan a realidades ficcionales. En varios de sus proyectos sus ficciones se conectan con ficciones *borgianas*, *estradianas* y *marechalianas*. La conexión entre el ser o la identidad con seres animales y geografías ficcionales diversos está presente a lo largo de todo el texto de Marechal. También la producción de Borges ha generado un arsenal de escenarios ficcionales, las ficciones de ambos pueden ser encontradas en la obra de Clorindo Testa. En el caso de Marechal lo ficcional está presente a veces en desarrollos extensos y otras en comentarios tan cortos como (1948), ... *en todo*

¹⁵⁸ MARECHAL, Leopoldo (1948), Op. cit., p. 183

¹⁵⁹ MARECHAL, Leopoldo (1948), Op. cit., p. 229

*argentino había un caballo in potentia*¹⁶⁰ (p. 104). Las analogías con elementos pampeanos serán abundantes y muy referibles a arquitectos como Clorindo Testa pudiéndose encontrar temas ficcionales compartidos como el gliptodonte en la Biblioteca Nacional o la casa verde en Exaltación de la Cruz, provincia de Buenos Aires. Dejando de lado la temprana y exuberante producción ficcional de Testa, las ficciones de paisajes trasladadas de la literatura a la arquitectura pueden ser también encontradas en varias obras que se analizarán en la última periodización, *Nuevas intervenciones en el borde*.

3.4.8 Vigencia contemporánea de su obra.

Paisaje de sanación: diálogo, memoria y ficción. La condición militante de aquellos complejos años, no se traduce en Marechal en una desembocadura violenta. Reposa aun su lucha dentro del campo del arte, y como aclara en Adán, el arte no debe distanciarse de su norte metafísico si quiere seguir siendo arte. La condición humanista de Marechal, pero también la de varios otros literatos con opiniones encontradas neutraliza la desembocadura deshumanizante de la confrontación armada. El tiempo dirá hasta qué punto las asperezas existentes en aquel momento podrán ser diluidas en el cauce discursivo de la condición humanista del arte. Testa está claramente sincronizado con ese humanismo. Nada más lejano en su producción, en sus paisajes, que la construcción de discordias y dramatismos confrontativos. Siempre el humor sano, ácido o irónico, antepuesto a una actitud deshumanizante.

Las preocupaciones de Marechal se conectan con las de Borges. Como explica Marcela Croce en *Leopoldo Marechal y una versión suburbana de los clásicos*¹⁶¹, cuando Marechal describe la crisis cíclica y sangrienta de interrupciones permanentes, presente en la historia argentina, también la describe Borges unos años antes en *Tema del traidor y del héroe*¹⁶². Pero expandiendo la trayectoria de Testa hasta sus últimos años, él también incurre en la misma reflexión, en su reflexión sobre el pasado histórico de Argentina, entre la política, la guerra y el arte, en su producción pictórica de *Manzanas y cuadrículas de Buenos Aires*, las huellas están marcadas en el espacio físico de sus cuadros. Pareciera que estas simultaneidades de tiempos anteriores y futuros, y de culturas encontradas entre Europa y América, estuvieran desdramatizadas en la obra de Testa. El conflicto ultramoderno que implica la aniquilación, en Testa siempre abre una puerta de optimismo notable. Lo sublime en Testa es optimista, sea lo sublime de cuestiones heroicas o lo sublime de la vida del hombre común. Si en Marechal el humor restituye lo cotidiano neutralizando lo heroico clásico como cuando dice (1965), *el exceso de harina le impidió ver los tallarines. Esta figura culinaria pertenece a los escolásticos de la vuelta de rocha. Clara alusión a los genoveses de La Boca y sus tradiciones en el consumo de la pasta*¹⁶³; lo mismo hace Testa cuando se refiere a su salsa criolla de mate para los spaguettis, señalando que si la prepara a lo *Martín Fierro* le pone grapa y si la prepara a lo *Don Segundo Sombra* le pone vodka. Es tentador tratar de encontrar alguna relación directa entre Marechal y Testa, y también, desear que haya leído *Adán Buenosayres*. La tragedia convertida en farsa es la respuesta que Marechal opone a la respuesta trágica y pesimista de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*. En Testa están implícitos Borges, Martínez Estrada y Marechal. Quizá adquiriendo la consolidación de su síntesis en el humor que se desprende de Marechal. Testa siempre

¹⁶⁰ MARECHAL, Leopoldo (1948), Op. cit., p. 104

¹⁶¹ CROCE, Marcela (2000), *Leopoldo Marechal y una versión suburbana de los clásicos*, Universidad de Buenos Aires, p. 219

¹⁶² BORGES, Jorge Luis (1944), Op. cit.

¹⁶³ MARECHAL, Leopoldo (1965), *El banquete de Severio Arcángelo*

reconoció y consideró fundamental el empleo lúdico y humorístico de aspectos trágicos como la muerte o la infamia del hombre en su obra. Las oposiciones dadas por las inferencias no llegan nunca a ser oposiciones dialécticas, razón por la cual nunca se llega a un tercer elemento superador. Cómo explica Fernando Diez en su artículo publicado en 2004, es evidente que este recurso actúa como un acto de sinceridad, que en su natural condición ficcional niega toda demostración concluyente, pero refuerza a la vez la autenticidad cultural y social que se refleja en cada ficción¹⁶⁴. Gustavo Nielsen en su artículo, *el horror, el horror*, examina la Peste de Testa conectándola más con el autor de Julio Verne, Daniel Defoe en obras como *Diario del año de la peste* y lo que contrasta con *La Peste* de Camus¹⁶⁵. Explica Nielsen que Testa, al igual que Defoe y en contraste con Camus, se aleja de una posición dramática como la que planteó Camus en su obra. Nielsen entiende que en las obras de Defoe siempre está presente la solución posible de lo adverso, mientras que en las obras de Camus el hombre se enfrenta con su destino e intrascendencia ante la muerte. Y se pregunta Nielsen, ¿Qué mira Testa cuando recrea escenarios de catástrofe? Señala entonces que en esas obras las personas están horrorizadas, pero vivas tratando de superar el caos. Es en este punto donde conecta Testa con una posición, digamos en la que construye una ficción optimista. La potencia y autenticidad de la ficción examinada por Diez se une aquí con la postura optimista y sanadora que resalta Nielsen. Los cataclismos pampeanos imaginables en el emerger figurado de la Biblioteca Nacional al borde de la barranca, las pestes y explosiones, la vida programada por el urbanismo del CIAM en Buenos Aires; todas estas expresiones intensas de rupturas violentas encierran dentro de ellas un corolario optimista e humanista en las producciones de Testa. El pequeño gliptodonte liberado, la manera de sobrevivir, de estar vivo a pesar de todo y la riqueza de las pequeñas historias cotidianas. En esta contraposición no dialéctica, no heroica y no unida a discursividades históricas, es que Marechal y Testa se encuentran. Se teje un paralelismo notable entre los temas y pinturas desarrollados por Clorindo Testa, asociados con la violencia que acompañó nuestra cultura y Leopoldo Marechal y esos tiempos complejos desarrollados en *Adán Buenosayres* durante la década del 20 y que continuaron en las siguientes décadas incrementándose con revoluciones y contramarchas hasta su muerte. ¿Quién, como Testa, reivindicará la acción del escritor como contraposición con esos tiempos violentos que rechazan el arte? Haya existido o no una relación directa entre Marechal y Testa, de todas formas, la obra y las declaraciones de Testa actúan claramente en la misma dirección. La arquitectura adquiere una cierta dimensión de cronista en la que el testimonio ficcional del testigo reemplaza el cepo científico de la historia. En el cronista las representaciones no conectan con las lógicas de la narrativa histórica. Siguiendo a Foucault, cuando en su *Arqueología del Saber*¹⁶⁶, refiriéndose a la historia, aclara que en ella la representación regulada por la unidad conceptual de lo ocurrido actúa invisibilizando partes y volviendo patentes y literales otras. Por el contrario, en el caso del cronista, es más importante que convencer al observador de la verdad de lo ocurrido, seducirlo con la autenticidad de lo que se vuelve ficcional. El espacio permite moldear en el proyecto,

¹⁶⁴ DIEZ, Fernando (2004), Revisions Clorindo Testa: Verdades ficticias y ficciones verdaderas, *Revista +visions* 5, UPC, Barcelona
https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10555/visions3%2051%20revisions%20clorindo_testa.pdf?sequence=1&isallowed=y

¹⁶⁵ NIELSEN, Gustavo (2006, diciembre), *El horror, el horror*, *La Agenda Revista*,
<https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/154162478225/el-horror-el-horror>

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel 1997 (1969), *Arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires

como un cronista, las huellas que siendo pura ficción actúan como testimonios del pasado, de otros tiempos que requieren ser presenciados y desmantelados a la vez. Entonces será posible detectar proyectos de arquitectura que trabajan con ficciones de huellas, como por ejemplo la barranca, que se vuelve una construcción artificial del límite en proyectos como el *Canal de Televisión Pública* (ATC) y el *Parque Micaela Bastidas*. Ambos, *espacializan* la ficción encontrando en ella la oportunidad para resolver conflictos. En el caso del *Parque Micaela Bastidas* se dramatiza el conflicto social en el uso del espacio público, al mismo tiempo que es catalizado en un estado liminal cuidadosamente articulado entre *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*. Al trabajar como cronista se logra eludir la dialéctica implícita dentro de la historia. El cronista en su aparente literalidad narra, relata lo que ha visto. En esa descripción se teje su visión del mundo, se teje y anida su propia ficción. Esto que hace Marechal en *Megafón* o *Adán*, también lo ha hecho recurrentemente Testa en sus acontecimientos artísticos, arquitectónicos y hablados... Todo hilvanado en una autobiografía que encuentra su sentido en la ficción. Los ejemplos arquitectónicos mencionados serán tratados con mayor profundidad en el capítulo 5, *Las transformaciones del paisaje*.

La sanación de los efectos de la grieta dialéctica y la exploración de lo dialógico. Eso ocurre en estos individuos. Si a la mentalidad de victimismo y enfrentamiento la he llamado mentalidad dialéctica, a la mentalidad especializada en las artes de sanación la he llamado mentalidad dialógica. Borges y Marechal en el campo literario, y en la arquitectura Testa con mucha intensidad y producción anticipatoria, pero también arquitectos posteriores que proyectaron paisajes como el *Museo Xul Solar*, el *Parque Micaela Bastidas*, el *Centro Cultural Kirchner*, el *Museo del Bicentenario* y el *Parque de la Memoria*, entre otros; han trabajado con la ficción como motor central en la construcción del paisaje.

La estética de la indecisión obliga a remitirnos a nuestra propia realidad imperfecta. En ese repliegue, es que se encuentra el espacio de lo auténtico. Replegándose la construcción del paisaje en tiempos anteriores de la existencia, en experiencias aleatorias y aparentes caprichos.

3.4.9 Principales componentes formadores de paisaje.

La construcción simbólica de paisaje desarrollada por Leopoldo Marechal ha concebido la posibilidad de un paisaje constituido por multiplicidades, alejado de una concepción dialéctica y construido a partir de montajes fuertemente disruptivos de las narrativas causales heredadas del siglo XIX. Es posible detectar intervenciones proyectuales orientadas a la construcción de intervenciones constituidos por elementos de paisaje contrapuestos. Los proyectos que conectan con esta posibilidad, pueden ser entendidos como una derivación discursiva que con el avance de las décadas será cada vez más dominante. Durante la *Llegada de la modernidad* se podrá detectar una casuística minoritaria que practicará esta derivación discursiva. Luego con el advenimiento de las siguientes periodizaciones, *Modernidad apropiada* y *Nuevas intervenciones en el borde*, la derivación discursiva se podrá detectar, cada vez más, en proyectos e intervenciones materiales.

3.5 Reflexiones finales sobre el campo literario examinado

En el período de entreguerras se desplegó un campo de producción artística cargado de contrastes y diferencias de opinión, pero también signado por complementariedades en las que se discutirán también aspectos referidos a la construcción del paisaje. En la tesis los tres autores literarios profundizados anteriormente son solo una muestra recortada que permite tomar

consciencia de la riqueza existente en sus producciones y específicamente en los textos analizados. Cabe aclarar que en la búsqueda de un cierto *compósitum* de paisaje desplegable a partir de conectar los tres autores, se parte de entender que en coincidencia con Liliana Weinberg¹⁶⁷ los tres autores son complementarios y que en sus diferentes trayectorias han compartido algunas cuestiones importantes para el desarrollo de este análisis. Los tres escritores compartieron un recorrido en el que sus obras se trasladaron desde un cierto realismo a una intensa mezcla entre realidad y ficción, intercalaron la presencia de personas reales o arquetipos de personas en sus relatos, se alejaron de una vanguardia específica para construir un camino propio y manifestaron una intensa preocupación por el paisaje de Buenos Aires y la pampa. Sobre la base de estas coincidencias exploraron conceptos formadores de paisaje, siendo centrales las reflexiones sobre el espacio, el tiempo, el lenguaje, la noción de realidad y la discusión sobre la identidad. Los tres autores construyeron una cierta retórica de estos saberes que exploraron en sus construcciones literarias. En el desarrollo de cada autor se exploró y detectó el modo en que estos conceptos formadores de paisaje fueron empleados por cada uno de ellos, y como fueron capaces de dar lugar a una cierta construcción del paisaje. Lo que sigue es una breve síntesis de cuestiones centrales y estratégicas que permitirán conectar la construcción del paisaje en la literatura con los objetivos centrales de la tesis.

Jorge Luis Borges construye el paisaje a partir de dos aproximaciones literarias diferentes. En la más habitual trabaja desde aproximaciones filosóficas de fuerte contenido especulativo centradas en el estado mental del individuo. En ellas examina y discute cuestiones como la realidad, el espacio y el tiempo. En esta problemática los lugares son abstractos o inciertos. La segunda aproximación traslada estas cuestiones a lugares reconocibles. Dentro de las variantes geográficas que Borges trata, la ciudad de Buenos Aires adquiere una presencia notable en toda su obra. En estas construcciones de paisajes también está centrado su relato o poesía en el individuo. No debe esperarse de Borges la construcción de un relato afirmativo, convencido de algún tipo de identidad presente en el paisaje. Sus pensamientos oscilan entre la memoria y el olvido. Sus ficciones están cargadas de melancolía por aquello que se ha olvidado. El sueño es el portal que Borges reconoce como la única posibilidad de recuperar lo que se ha olvidado. Las memorias refieren a pasados múltiples; memoria de lugares, de personas y libros leídos. Borges fue una persona abierta a experiencias de contacto e impregnación de distintas culturas, de sus lugares, de sus personas y de sus escritos. La condición cosmopolita que esto implica permite entender por qué sus memorias son múltiples y a la vez, en cada pieza literaria conectadas entre sí. Las huellas de su memoria conjugan en su mente, en sus escritos y en sus paisajes una realidad *palimpsesto*. No hay una identidad, hay una dispersión de identidades que sugieren, que solo sugieren, la construcción de una realidad con sus espacios y sus temporalidades. Para Borges el paisaje es un *palimpsesto*, una realidad material que descripta sugiere por un momento un esquema divino del universo. Sus cuentos y poesía han tratado ciertos lugares porteños. Algunos de ellos de manera genérica, como la calle, el zaguán y el patio, otros difusos, pero con indicios. Unos pocos de ellos han tratado lugares nombrados y definidos con coordenadas precisas, la manzana de Palermo donde nació, el cementerio de La Recoleta y la *Plaza San Martín*. En *La Plaza San Martín* Borges proyecta tempranamente la mayoría de sus preocupaciones. La plaza fue un borde urbano definido por el declive de la barranca que separaba la ciudad y el río. La

¹⁶⁷ WEINBERG, Liliana (2009), Borges y Martínez Estrada: diferencias y semejanzas, *Cuadernos Americanos* N°129, México, pp. 169-189

barranca es un componente topográfico estructural del sector que se está examinando. En su poesía, publicada en 1923, aparecen sus temas especulativos, donde se plantea el espacio mediato e inmediato a escalas múltiples y se expande lo temporal a tiempos diversos. Todo esto se conjuga en su poesía desde una deriva que se detiene en la barranca, pero que continúa con la mirada y el pensamiento penetrando estas capas de realidad. El espacio barranca es el elemento del paisaje material oportuno por sus propiedades y localización para extender sus *estratos* a una dimensión simbólica de intenso contenido cultural.

Ezequiel Martínez Estrada y Borges conocieron sus respectivas obras y opinaron sobre las mismas. Formaron parte de un contexto intelectual literario complejo y conflictivo desde la década del 20. Sus preocupaciones referidas al paisaje han compartido temas, pero en sus respectivas problematizaciones de esos temas se fueron distanciando. Mientras Borges centraba sus construcciones en el individuo, Martínez Estrada las centraba en la sociedad. Mientras Borges reflexiona abriendo preguntas y dejando interrogantes, Martínez Estrada reflexiona sentenciando revelaciones sobre la sociedad. Mientras los escritos de Borges tienden a desplegarse en un plano de abstracción filosófica, los de Martínez Estrada discuten cuestiones socio-históricas. Y finalmente, y aun cuando ambos trabajaron sobre la construcción y representación de paisajes concretos, fue Martínez Estrada quien más centró su obra en esta cuestión.

Su comprensión del paisaje se basa en entenderlo como un fenómeno de estratificación. Cada estrato afectado y modificado es una interacción del mismo con *estratos* anteriores y posteriores. Su título, *Radiografía de la pampa*, vuelve explícito este problema. Cada placa conceptual examina formaciones de materia y tiempos diferentes, cada placa conjuga lo vivo y lo sin vida, lo artificial y lo natural. Empezar la explicación del paisaje es empezar un camino similar al del arqueólogo o el geólogo, encontrando capas sobre capas. La metáfora del estrato, o el estrato más allá de las ciencias duras se expande como herramienta cognitiva y a la vez como proyecto de paisaje. Todos los *estratos* están involucrados con múltiples procesos, siendo parte de ellos. En esa complejidad de *estratos* que han interactuado y siguen interactuando se expone una idea de paisaje relacional. Independientemente de las sentencias socio-históricas expuestas por Martínez Estrada, tan criticadas a veces, la fijación de *estratos* cambiando y permaneciendo nos da una idea de paisajes en movimiento de gran utilidad para examinar escenarios de paisaje. Sus representaciones socio-espaciales son diagramas de fenómenos paisajísticos en curso y también pueden impulsar procedimientos proyectuales concretos.

Martínez Estrada trabaja también con el *palimpsesto*, pero a diferencia de Borges que lo conecta con un estado mental, su *palimpsesto* es el resultado de las transformaciones físicas y sociales en el tiempo. El estrato como materia organizada o desorganizándose, pero reconocible, la huella como *índice* de un fragmento de estrato desarticulado con sus orígenes y modalidades de acumulación en el tiempo tales como la superposición, fusión, transmutación, desplazamientos, etc. El sector del área central de borde ampliado del río-ciudad es un escenario ideal para examinarlo a partir de estas lógicas *estradianas*. A su vez, por la contemporaneidad de estas cuestiones, será necesario investigar si existen experiencias proyectuales que hayan operado con estas estrategias y estén relacionadas con el lugar.

Leopoldo Marechal entra en escena con su obra a posteriori de Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. Por este motivo no resulta difícil reconocer en su obra una conversación con estos y otros autores con los que interactuó. La decisión de biografiar y también autobiografiar

en el plano ficcional es una evidencia incuestionable de su concepción sincrética de la realidad. Su enfoque, al igual que el de Borges, es especulativo y centrado en estados mentales, pero en *Adán Buenosaires* ese estado se presenta, a excepción del capítulo *Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelfia)*, en un estado permanente de conexión o existencia en lugares reconocibles de Buenos Aires. La intensidad relacional entre estados mentales y lugar que Borges logró en *Plaza San Martín* o en *Fundación mítica de Buenos Aires*, está en *Adán Buenosaires* actuando permanentemente. La deriva de Borges en Plaza San Martín, es en Marechal una deriva de tres días y un entierro, y eso constituye todo el libro. Las similitudes con Borges terminan en esta cuestión, ya que los escenarios de paisaje y las cuestiones especulativas que aparecen en *Adán Buenosaires* son divergentes. Leopoldo Marechal trabaja con el paisaje o realidad del modo en que este se presenta en la mente de varios de los que lo experimentan. No parece haber una voluntad de sostener en el relato una ficción homogénea. Al contrario, los personajes actúan como emisores de paisajes simultáneos. El mismo Leopoldo Marechal se desglosa en el libro en dos personajes distintos, L.M. y Adán. Estamos en presencia de la construcción de paisajes en la otredad. Las estrategias de representación no son ni la intensificación simbólica del paisaje material de Borges, ni el diagrama de *estratos* de Martínez Estrada. Leopoldo Marechal nos presenta un paisaje del montaje pensado para desarticular la ilusión de causalidad heredada del positivismo. El paisaje no aparece como algo compuesto, hay discontinuidad porque no hay alteridad. El correlato de esto es la desaparición de lo compositivo en pos de la fragmentación. La pluralidad de miradas coexistiendo, las condiciones lisas y estriadas del paisaje, hacen aparecer nuevamente el *palimpsesto*. No es solamente el *palimpsesto* de recuerdos de Borges, tampoco es solamente el *palimpsesto* de estratificaciones de Martínez Estrada. Están presentes ambos tipos de *palimpsestos*, pero además la *copresencia* de otredades vuelve el *palimpsesto* aún más complejo. Finalmente, el resultado de todas estas cuestiones es la necesidad de representarlas por medio de un tipo de visibilidad que definimos como montaje. Una suma de identidades irreductibles que se vuelven blandas y coexisten.

2.

CAMPO DISCIPLINAR

4. UN PAISAJE HECHO DE CAPAS

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.

Flora Manteola (1994), Memoria del Dock 5 ubicado en el Dique 3, Revista Arquis N°1, p. 53

4.1 Introducción: La arquitectura, objeto de construcción cultural del paisaje

En la generación del paisaje material han interactuado con mucha intensidad tres cuestiones: la construcción cultural-simbólica del paisaje porteño en manos de distintas expresiones de la cultura, en la tesis, centrada en el campo literario, las condiciones particulares y sometidas a cambios temporales del paisaje material del borde ciudad-río, y la forma en que fue empleado el dispositivo proyectual en cada intervención material en el lugar. Ya se ha desarrollado la primera cuestión en el capítulo anterior, quedando por desarrollar en este capítulo las dos restantes cuestiones. En el desarrollo del presente capítulo, se espera obtener pruebas específicas del modo en que determinadas estrategias proyectuales han adquirido un papel central en la construcción del paisaje, del modo en que dichas estrategias proyectuales han generado variaciones dentro de sus procedimientos y del esclarecimiento de ciertas lógicas inherentes a dicho paisaje, que permitan generar una comprensión del paisaje material hoy existente en el lugar.

La actividad proyectual se encuentra íntimamente relacionada con la noción de lugar. El paisaje es un recurso esencial de la cultura, ya que permite la apropiación del espacio y su transformación en lugar. Arquitectura y paisaje están involucradas con la noción de lugar. La modificación material del paisaje que la arquitectura es capaz de producir, puede devenir en una acentuación del paisaje; ya sea que lo modifique generando uno nuevo, que lo confirme acentuando sus propiedades ya existentes o que se superponga estableciendo algún tipo de relación entre lo anterior y lo nuevo. Las operaciones proyectuales que han intervenido en la materialización de dicho paisaje, son el objeto de estudio sobre el que se desarrolla este capítulo. De este modo el tema-problema que se desarrolla en la tesis se centra en la interrogación del proyecto de arquitectura a partir de la problematización a que es sometido, al ingresar como dispositivo en la construcción del paisaje.

Dentro del campo disciplinar se ha empleado un abanico de elecciones teóricas referidas a la reflexión sobre el proyecto, que se alternan entre producciones reflexivas de los arquitectos que protagonizaron la construcción del paisaje que se examinará e investigaciones de arquitectos argentinos que han examinado problemas proyectuales y problemas de paisaje en las últimas décadas. De estos últimos, para examinar ciertas cuestiones referidas a la reflexión proyectual, se partió de los aportes generados por: Alfonso Corona Martínez en relación con la tradición compositiva heredada del pasado académico¹⁶⁸, Fernando Aliata en relación con sus reflexiones referidas al empleo de estrategias proyectuales en la modernidad¹⁶⁹, Roberto Fernández en relación con la construcción de un escenario sistemático-analítico que ordena las posibles

¹⁶⁸ CORONA MARTÍNEZ, Alfonso (1989), *Ensayo sobre el proyecto*, Edit. CP67

¹⁶⁹ ALIATA, Fernando (2013), *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*, Edit. Nobuko-SCA, Buenos Aires

reflexiones específicas de lo proyectual, definidas por él como inteligencia proyectual¹⁷⁰. En relación con la noción de paisaje y su pertinencia dentro de la arquitectura se partió de los aportes generados por: Fernando Aliata y Graciela Silvestri en la construcción de una reflexión histórica de paisaje¹⁷¹, Graciela Silvestri y su definición de paisaje en el marco de un análisis del paisaje del Riachuelo¹⁷² y Eduardo Maerstripieri y su análisis crítico de las múltiples relaciones existentes entre arquitectura y paisaje en el contexto moderno de la producción arquitectónica¹⁷³. En relación con arquitectos que han examinado críticamente la obra de arquitectos involucrados con el paisaje que se examina: Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca en la investigación de la modernidad articulada con condiciones sociales del contexto argentino¹⁷⁴, Roberto Fernández y su análisis arquitectónico-proyectual de la obra de Amancio Williams¹⁷⁵, el estudio de las bases del concurso para la *Biblioteca Nacional* desarrollado por Francisco Liernur, Anahí Ballent, Jorge Mele y Fernando Aliata¹⁷⁶ y Alberto Varas con su examen del paisaje específico del área central trabajando sobre la forma en que se alternan y definen los componentes naturales y artificiales¹⁷⁷.

Conocimiento de una cierta inteligencia proyectual y hermenéutica del paisaje serán las dos cuestiones a desarrollar. Con el fin de mantener el estado relacional que se ha producido entre ambas cuestiones, en el desarrollo se las explorará en forma conjunta.

4.2 Breve sinopsis de la conformación del lugar dentro de un proceso histórico:

Los habitantes de Buenos Aires recién comenzamos a tomar contacto concreto con un borde río-ciudad ampliado y abandonado, cuando en los primeros años de la década de los 80 comenzaron a revelarse por detrás del puerto, una *Costanera Sur* abandonada y sin balneario, y una extensión *islera* que unos años después denominamos la *Reserva Ecológica*. Un mundo que para ese momento implicaba el afloramiento de espacios casi abandonados.

El análisis del área central responde a una estructuración compleja del paisaje. Las condiciones cambiantes de lo posible provocaron esta complejidad porque son las que dieron lugar a que las materializaciones de paisaje resulten segmentadas. Esas condiciones de posibilidad actuaron como máquinas de transformación que desde una aproximación muy sintética podrían separarse entre edificaciones puntuales, planificaciones parciales y planes urbanos integrales parcialmente materializados; colisionando con las cuestiones del lugar y la contingencia. La costa ensanchada del área central debe ser entendida como una serie de desplazamientos; desde la barranca original que queda discontinuada como concepto de límite ciudad-río a partir de sucesivas ampliaciones que comienzan en 1780 con el *Paseo de la Alameda*. Las transformaciones que cambiaron los anteriores límites, los afectaron dejando preexistencias

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ, Roberto (2013), *Inteligencia proyectual. Manual de investigación en arquitectura*, Universidad Abierta Interamericana, Buenos Aires

¹⁷¹ ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela (2001), *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires

¹⁷² SILVESTRI, Graciela (2004), *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes

¹⁷³ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), *La construcción del paisaje rioplatense*, http://caeau.com.ar/wp-content/uploads/2018/03/ST12__02.Construccio%CC%81n-del-paisaje-rioplatense_Maestripieri.pdf

¹⁷⁴ LIERNUR, Francisco con PSCHAPIURCA, Pablo (2008), *La Red Austral*, Universidad Nacional de Quilmes

¹⁷⁵ FERNÁNDEZ, Roberto (1998), Rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra de Amancio Williams, *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N°90, Seminario de crítica*

¹⁷⁶ LIERNUR, Francisco, MELE, Jorge, BALLENT, Anahí y ALIATA, Fernando (1982), El concurso de la Biblioteca Nacional, *REVISTA MATERIALES N°1, Edición La Escuelita*. Buenos Aires

¹⁷⁷ VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires Natural+Artificial, Exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje*, Madrid y Buenos Aires: UBA, UP, & GSD Harvard

que fueron modificándose sin desaparecer del todo. Las condiciones de posibilidad cambiantes son las que dieron primero lugar a una sucesión de intervenciones asociadas con funciones portuarias, aduanas, muelles y ferrocarriles. Hacia finales del siglo XIX, se construyó un puerto separador entre ciudad y río. Luego con la evidencia de un puerto cada vez más obsoleto, se sucedieron planes parciales y planes integrales no concretados o parcialmente concretados. La ausencia de una respuesta al puerto obsoleto dio lugar a la transformación del sector en un gran vacío urbano y finalmente desde inicios de los 90, se consolidaron una serie de operaciones de envergadura que modificaron el sector reintegrándolo a la vida urbana. El resultado actual se traduce en una segmentación de capas longitudinales que hoy se manifiestan como una expansión sobre el río a partir de cinco elementos: la recova, el bajo, el viaducto, el puerto intervenido, la *Costanera Sur* y la *Reserva Ecológica*.

Hasta mediados de la década del 20 los arquitectos se limitaron a proyectar edificios puntuales sin intervenir mayormente en cuestiones de mayor escala. Recién a partir del *Plan Noel* y luego con la irrupción de Le Corbusier, los arquitectos comenzaron a tener verdadera gravitación en las transformaciones del sector. Antes, durante las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX los profesionales que intervinieron moldeando el territorio, fueron ingenieros civiles, ingenieros agrónomos y paisajistas. El modo en que los arquitectos operaron crecientemente en el paisaje coincidió con un cambio sustancial en la manera de concebir la arquitectura, llamado modernidad. A su vez, las producciones modernas que generaron los arquitectos estuvieron signadas por un cambio gradual entre una concepción moderna de paisaje universal hacia una modernidad tardía o reflexiva orientada a una concepción de paisaje cada vez más unida a las condiciones del lugar.

Una vez analizada en profundidad la sucesión de intervenciones de todos estos profesionales, en el desarrollo del presente capítulo se omitirá el desarrollo riguroso de cada intervención, centrándose en detectar, objetivar y proponer un modelo que permita explicar el modo en que se han producido en tiempo y en espacio las operaciones proyectuales de paisaje que transformaron el sector.

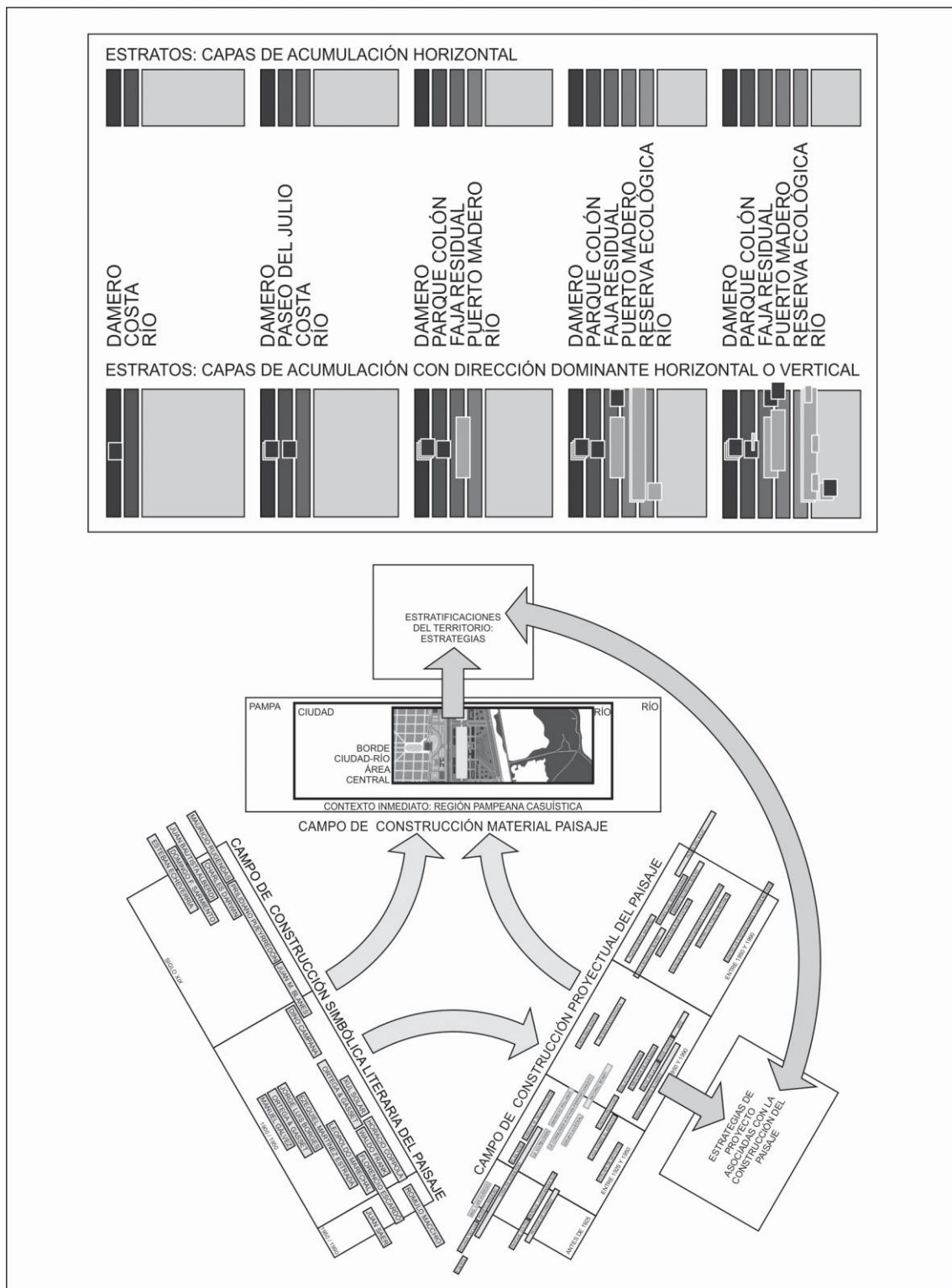


Lámina 11: Campo de construcción material del paisaje y su relación con el campo de construcción simbólica literaria del paisaje y el campo de construcción proyectual del paisaje.

4.3 Hacia una concepción paisajística de lo estratificado:

Las partículas físicas, las sustancias químicas atraviesan, en su estrato y a través de los estratos, umbrales de desterritorialización que corresponden a estados intermediarios más o menos estables, a valencias, a existencias más o menos transitorias, a incorporaciones a tal o tal cuerpo, a densidades de entorno, a relaciones más o menos localizables.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), *Mil Mesetas*, p. 60

De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente.

BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*

4.3.1 La noción de estrato:

El desarrollo de este capítulo, al igual que en todos los capítulos de la tesis, posee una cuota importante de explicaciones construidas a partir de categorías conceptuales y operativas *extradisciplinarias*. Se decidió emplear la noción de estrato por su capacidad para explicar procesos espacio-temporales. Sin embargo, es necesario advertir que el empleo de esta herramienta analítico-conceptual es más un punto de partida propuesto para examinar el paisaje *in-situ*, que una categoría ya consagrada, operable y existente en el campo intelectual de los estudios del paisaje y de la arquitectura.

El estrato implica en su concepción un proceso. No se da de por sí; no es una inmanencia. Se presenta como un fenómeno en curso. Por eso el estrato encierra en él una lógica espacial y temporal. La palabra estrato proviene del término latino *sternere*: extender o esparcir en horizontal. Para la cultura moderna y luego contemporánea, la irrupción más intensa de esta noción se produjo durante los siglos XVIII y XIX en el campo de las ciencias, primero en la geología y la geografía, y luego en la arqueología. La geología lo empleó para explicar los procesos formativos de la corteza terrestre, luego la geografía extendería esta noción para dar respuestas también a la ocupación y extensión de mantos biológicos como los vegetales, los animales y los antrópicos. Más adelante la arqueología, incorporará el concepto de estrato para examinar modificaciones materiales en las que existieron intervenciones humanas. Se combinará la noción de estrato aplicada a procesos naturales como la sedimentación, la expansión de la cobertura vegetal, la erosión o la inundación, con procesos antrópicos derivados de actividades humanas. Para ambas disciplinas el estrato está asociado con la extensión o contracción de una determinada materia en la que se ponen en juego procesos de transformación de la estructura interna de dicha materia y de los comportamientos formales de la misma. La noción de estrato está sujeta a ciertas lógicas generativas que le son propias. Por ejemplo, en la existencia de una cierta materia y su comportamiento asociado con fuerzas que lo localizan, tales como la fuerza de gravedad que lo define como un estado variable de superficie, la estructura *molecular* que lo aproxima a distintos estados y propiedades de la materia, la física de lo temporal que atrapa el estrato dentro de la dimensión del tiempo, etc. En este sentido es interesante la definición planteada por Harris, E. C. en 1979, *Un estrato es un lecho o cualquier otra cosa que se extienda o se esparza sobre una superficie*.

Pero la noción de estrato no quedó reclusa dentro de estas esferas del conocimiento iniciales, también se trasladó durante el siglo XX a la filosofía, la lingüística, la arquitectura y el urbanismo, entre otros saberes. La cuestión lingüística y la cuestión filosófica, han permitido extender el

correlato entre estrato y materia a otras dimensiones como las del pensamiento, las conductas humanas y lo discursivo. En esta dirección que tanto ha afectado ciertas construcciones teóricas desarrolladas por arquitectos entre mediados de la década del 50 y hoy, el aporte de Gilles Deleuze y Félix Guattari ha sido fundamental. En *Mil mesetas* la noción de estrato es un tema recurrente desarrollado en varios de sus capítulos. En el capítulo *10.000 a. J.C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?)*¹⁷⁸, es posible encontrar las cuestiones centrales que se han incorporado de ambos autores para desarrollar la noción de estrato en el trabajo. Sus autores volvieron a pensar la noción de estrato partiendo de las cuestiones propias de la geografía y la física, pero conectándolas con la semiología. Expandieron el concepto de estrato, habitualmente atrapado en la instrumentalidad propia de ciertas ciencias, hacia reflexiones conectadas con expresiones y contenidos muy amplios, casi diría de cualquier tipo. Evitaron encapsular la experiencia del fenómeno dentro de un lenguaje, ya que según ambos autores los estratos, siempre estratificándose, no permiten fijar un conjunto de signos estables y codificados. Por el contrario, se debe hablar de significaciones, ya que se trata de una cuestión propia de una realidad en la que se produce un permanente estado de *estratificación y desestratificación*. Para explicar esta cuestión, produjeron una conexión entre el mundo de la química y la física y el mundo de los fenómenos entendidos como estados variables entre lo estructurado y desestructurado de ciertas cadenas semánticas. La química y la física de lo *molecular* o semánticamente disgregado y lo *molar* o semánticamente constituido. Trasladando esto al problema del paisaje, podríamos decir que un lugar o paisaje opera en el tiempo y en el espacio estados de mayor y menor aproximación a una posible interpretación ordenada o lenguaje, entre lo *molecular* y lo *molar*. Entonces habrá condiciones estratigráficas *molares* más estructuradas y condiciones estratigráficas *moleculares* menos estructuradas. Refiriéndose a esta cuestión Deleuze y Guattari señalan en *Mil Mesetas*, *Los estratos son fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra, a la vez moleculares y molares: acumulaciones, coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos. Son Cinturas, Pinzas o Articulaciones*¹⁷⁹. Al final de esta cita, Deleuze y Guattari se refieren a los estratos como *pinzas o articulaciones*. La noción de pinza, doble ligazón o *Double bind* es tomada por ellos a partir de los planteos desarrollados por Louis Hjelmslev en su modelo lingüístico. Para Hjelmslev, oponiéndose a Ferdinand de Saussure, no existe una oposición entre sustancia y forma. Por el contrario, la sustancia sería la manifestación de la forma en la materia, lo que Hjelmslev define a su vez como el sentido. Esa manifestación es a la vez, forma de la expresión y forma del contenido, siendo imposible entender ambas cuestiones, expresión y contenido, como cuestiones separadas. Esto se podría ejemplificar con la afirmación de que es imposible separar en un lenguaje hablado, el sonido del pensamiento. No es consecuencia el uno del otro. Esa relación entre dos maneras de ver una misma cuestión, es la doble ligazón. En la noción de Deleuze y Guattari, la doble ligazón es inherente al estrato, esté éste en un estado *molar* o *molecular*. Lo que, dicho en otras palabras, sería en una experiencia comunicacional, el mayor o menor grado de estructuración lingüística de la ligazón entre el formato material y la significación. Para el problema del paisaje, que es lo que nos ocupa en esta tesis, esto implicaría que, en el contacto con el paisaje, los estratos que lo componen son inestables, varían en el tiempo, estructurándose y desestructurándose a partir de ciertas lógicas que se presentan opacas y deben ser estudiadas. De este modo Deleuze y Guattari fijan a inicios de los 80 una serie de conceptos que ingresarán activamente en la aplicación de estratos o capas en estrategias proyectuales y estrategias de pensamiento

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), *Mil mesetas. Capítulo 3: 10.000 a. J.C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?)*, Editorial Pre-textos, Valencia, pp. 47-78

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), Op. cit., p. 512

empleadas en el campo arquitectónico de la producción proyectual y del pensamiento reflexivo. Esto ocurrió particularmente cuando los arquitectos, necesitaron establecer una distinción entre orden y organización, oponiendo respectivamente estratos *molares* y estratos *moleculares*. En la tesis, estas dos cuestiones, pensar cómo fue surgiendo un cierto paisaje y pensar como reflexionarlo dentro de una concepción deleuziana de estrato, se vuelve indispensable. Deleuze permite trasladar la concepción geológica a una exploración filosófica. Y a la vez esa exploración del estrato que integra discurso geológico con discurso lingüístico, es capaz de integrar también los asuntos del paisaje. Deleuze explica en su libro, *Foucault, ...formaciones históricas, positivities o empiricidades*, (1986). "*Capas sedimentarias*", *hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones...*¹⁸⁰ (p. 75), lo que le permite ampliar la cadena discursiva que Foucault descubre en *Arqueología del Saber*¹⁸¹, pero pensada desde un ángulo de mayor complejidad, liberada de la autoridad exclusiva de lo textual y sobre todo relacionada con el reconocimiento de un mundo fenoménico que se escapa del *corset* estructuralista. Los componentes de paisaje, no quedan limitados dentro de una ciencia específica, responden a múltiples manifestaciones simbólicas y a diferentes modos de transformar y construir su realidad material. Todos ellos son perfectamente entendibles como parte de esta multiplicidad comprendida en la concepción del estrato pensado por Deleuze. El escenario urbano que nos ocupa encierra cierta complejidad que no solo responde a que está constituido por una sucesión de intervenciones materiales, también responde a una complejidad que deriva de ser un producto en transformación que presenta aristas visibles en el universo simbólico de las representaciones. Las aristas visibles resultan de acumulaciones de acciones paisajísticamente irreflexivas y acciones paisajísticamente reflexivas, de efectos de modificación territorial aleatorios y efectos de modificación territorial coordinados total o parcialmente, y coyunturas entre esos paisajes a veces resueltas u ordenadas, y otras, discontinuadas o en colisión. A su vez, las aristas de paisaje virtual permanecen atrapadas en la mayor o menor conciencia que de ellas poseen los individuos y el colectivo social. Dichas aristas de paisaje cultural están constituidas por productos discursivos de naturaleza cultural, que, en conexión con la transformación material del paisaje, principalmente con representaciones culturales de la cultura y en particular del arte, no resultan indiferentes para la construcción material del paisaje.

Todo esto permite suponer que, en la construcción del paisaje, los agentes que construyen la realidad material del paisaje están atravesados por aristas de paisaje virtual que actúan como motores de *estratificación* que ordenan u organizan la dimensión material del paisaje. Pero este intercambio no se manifiesta como una sucesión sincrónica. Los componentes de representación simbólica se mueven más rápido que el paisaje material, afectando o *sobrecondiciendo* el paisaje material de manera irregular. El paisaje material no se construye en armonía con los movimientos y transformaciones originadas en las representaciones simbólicas del paisaje. Lo que da como resultado un intercambio entre ambas aristas de paisaje que se produce expresándose como una disyunción reiterada entre pausas temporales y espaciales.

4.3.2 Biografía general de la estratificación:

Para examinar el paisaje del borde ciudad-río del área central se vuelve indispensable reconocer un cierto estado del arte en el empleo de la noción de estrato dentro de la disciplina arquitectónica. Estado del arte que provee para el desarrollo de la tesis un conjunto de recursos

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault, Capítulo: Topología: "Pensar de otro modo"*, Ediciones Paidós, Barcelona, p. 75

¹⁸¹ FOUCAULT, Michel 1997 (1969), *Arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires

operativos que permiten esclarecer la organización estratificada del área. La noción de estrato comienza a ser empleada conscientemente dentro del campo de la arquitectura en el artículo de Peter Smithson, *Strati e stratificazione / Layers and layering*, hace aproximadamente 42 años. En sus inicios su empleo fue puntual y escaso, pero a medida que se avanzó hacia el presente fue creciendo en intensidad y complejidad. No es intención en esta tesis la reconstrucción de una genealogía precisa de la utilización de este concepto en la arquitectura. Para otorgar consistencia a la detección de un barrido sistemático de la aparición y empleo de este concepto se empleó como fuente referencial el trabajo de tesis doctoral, *Estratos Arquitectónicos: Conceptos, lógicas y sinopsis*, desarrollado por Sonia Delgado Berrocal¹⁸². Su tesis se orienta hacia la detección de una inteligencia proyectual centrada en la definición y el empleo de estrategias proyectuales asociadas con la noción de estrato. En el transcurso de esta exploración Delgado Berrocal detecta arquitectos que son agrupables por el modo en que han empleado la noción de estrato para realizar ciertos proyectos arquitectónicos y/o urbanos. A su vez, examina también cómo en la aplicación de estas estrategias proyectuales de estrato se han desplegado ciertas lógicas procesuales que se definen a partir de 2 dinámicas; la acumulación y la conformación. A su vez, ambas dinámicas se presentan con una gama de modalidades que podrán o no existir en su totalidad en el paisaje estratificado. Conectando estas cuestiones con la tesis y a modo de ejemplo, sucede que independientemente de las distintas maneras de definir la noción de estrato, se produce en el desarrollo de los mismos una lógica procesual que puede estar ocurriendo en el tiempo o que puede ser una estrategia retórica presente en el espacio proyectado. Para ejemplificar esta cuestión, se pueden comparar dos casos, uno aleatorio y regulado por fuerzas naturales y el otro intencional y regulado por la acción proyectual. En la *Reserva Ecológica*, es posible verificar sedimentaciones en curso donde desde un comienzo debido a la modificación definida por el arrojo de escombros en la costa frente a la *Costanera Sur* y el efecto natural de sedimentación de limo y formas bióticas, se dio lugar a un estrato biótico en curso. Pero también es posible *espacializar* intencionalmente sedimentaciones presentes en estrategias proyectuales de estratos como por ejemplo el Museo de Bicentenario, donde es palpable la superposición de capas temporales *sedimentadas* en la organización del edificio.

4.3.3 La Máquina deseante:

En el entrelazamiento múltiple que se da entre modificaciones del paisaje material y construcciones emergentes de paisaje simbólico se consolidan las ficciones que, en concordancia con Gilles Deleuze y Felix Guattari¹⁸³, denominamos *máquinas deseantes*. Las *máquinas deseantes* son las que generan consenso e impulsan una parte importante de la transformación del paisaje. Los paisajes están unidos en su generación a las *máquinas deseantes*, de manera tal que existe una relación directamente proporcional en la que el mayor o menor grado de homogeneidad cultural de una sociedad, está directamente relacionado con el mayor o menor grado de variabilidad de sus paisajes. En la *máquina deseante* se pone en juego un capital de paisaje simbólico que actúa como flujo deseante orientado hacia la constitución del paisaje material. En los procesos inconscientes en que las *máquinas deseantes* dan lugar producciones de paisaje material, es esclarecedor el punto de partida planteado por Pierre Bourdieu. En su teoría sociológica opone a los procedimientos y conocimientos

¹⁸² DELGADO BERROCAL, Sonia (2016), *Estratos Arquitectónicos. Conceptos, lógicas y sinopsis*, [Tesis de doctorado: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid] <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40502>

¹⁸³ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1973), *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia: el deseo y la máquina deseante*, Editorial Barral, Barcelona, pp. 57-62

establecidos como discursos aceptados dentro del campo, la existencia de *fuerzas formadoras de hábitos*, lo que definió como *habitus*¹⁸⁴. El *habitus* es un procedimiento que encierra dentro de él flujos deseantes. Está presente, en forma objetiva o como *habitus*, la *máquina deseante* conducida al proyecto es el dispositivo que permite atravesar el espacio de posibilidad que media entre ambos tipos de paisajes, el simbólico y el material. El proyecto permite inscribir en un formato espacial el fluir de una *máquina deseante*, que una vez inscrita en el espacio permitirá el consumo o recepción de ese paisaje. El dispositivo de proyecto requiere de ciertas herramientas que sean efectivas para producir ese viaje proyectual entre ambos tipos de paisajes. Dichas herramientas conforman el capital proyectual que va incrementándose en la medida en que las estrategias de proyecto y sus nuevas variaciones son incorporadas dentro del saber proyectual establecido en el campo de los arquitectos. Los modos de producción del paisaje material que se presentan anclados al estrato fueron pensados bajo la lógica de un paisaje estable, detenido. En la medida en que los modos de producción son derivaciones de cambios culturales, y, por lo tanto, de cambios en la concepción simbólica del paisaje, las intervenciones materiales tienden a *desestratificar* el estrato. Las operaciones que se analizarán a continuación, y que más preocupan para desarrollar una hermenéutica o recepción del paisaje material, son las operaciones de *desestratificación*: la acumulación, la relocalización y la conformación

4.3.4 Lógicas de transformación:

Los cambios ocurridos por efectos aleatorios o intencionales que afectan el paisaje pueden ser examinados en forma analógica, como si se tratase de un proceso geológico. Los estratos se organizan de acuerdo a cierta acumulación en el tiempo, a su vez sufren relocalizaciones y en todo este proceso adquieren una conformación que puede mantenerse estable o variar. Estas tres cuestiones son propias de la naturaleza, pero también permiten interpretar como han sido empleadas las estrategias de proyecto que han definido el paisaje material en determinadas intervenciones. De acuerdo con estas tres cuestiones se pueden examinar entonces, las lógicas de acumulación, las lógicas de relocalización y las lógicas de conformación que atraviesan los estratos.

4.3.4.1 Acumulación:

Los estratos se diferencian entre sí, por estar constituidos por órdenes diferentes que mientras permanecen reconocibles son imposibles de superar en un orden mayor que los disuelva en sus individualidades. Al no haber posibilidad de construir una dialéctica entre estratos, se pone en evidencia una dinámica de acumulación reconocible. A su vez, las intervenciones artificiales generadas por el hombre también se acumulan como estratos que en el tiempo podrán diferenciarse sin llegar a ser integrados en un orden general. En el desarrollo de la ciudad, las intervenciones que se superponen sobre intervenciones anteriores o sobre la naturaleza, van definiendo la acumulación de estratos (sólidos, fluidos, inorgánicos y orgánicos). La materia, sus propiedades físicas y sus reverberaciones mentales y culturales presentan una realidad compleja que por mencionar un autor que se ha centrado largamente en explorar estas cuestiones, podríamos remitirnos a Gastón Bachelard y algunos de sus textos como *El agua y los*

¹⁸⁴ BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario: Tres estados del campo*, Editorial Anagrama, pp. 79-261

*sueños*¹⁸⁵ donde se concentra en el agua o *La poética del espacio*¹⁸⁶ donde opera sobre la materia espacial elaborada por el hombre en su habitar. Dichos estratos pueden ser visibles o aflorar de manera natural o intencional, e inclusive pueden ser recreados artificialmente estableciéndose una ficción de acumulación. En las diferentes formas de acumulación de estratos se detectan las siguientes modalidades: superposición y *palimpsesto / collage*.

Superposición:

Las estrategias de articulación de paisaje dentro de una realidad de capas o estratos necesariamente involucran el concepto de superposición. La superposición que se investiga es aquella que actúa como un dispositivo operativo capaz de modificar los estratos en la relación inicial que guardan entre ellos. La alteración responderá a una operación de transformación de paisaje que agrega un diferencial respecto de los paisajes atrapados en cada capa. Pero cómo se está examinando la superposición en tanto dispositivo operativo en la construcción del paisaje, la literalidad del proceso no alcanza de por sí. La superposición sólo tendrá valor cuando sea generada desde una acción proyectual intencionada o cuando la superposición de estratos se transforme en una apropiación cultural de paisaje independientemente de alguna acción proyectual. En ambos casos la superposición habrá logrado construir un determinado sentido de paisaje. Cada superposición produce un efecto de borrosidad y *desdibujamiento* de las condiciones iniciales. Las superposiciones han sido exploradas por arquitectos contemporáneos a partir de dos modos operativos. Uno de ellos definido por Manuel Bailo y Rosa Rull como *superposición selectiva*¹⁸⁷. Se trata de una manera de afectar estratos superpuestos o superponiendo a partir de entenderlos como capas, una sobre otra, que no se replican la una a la otra, pero que tampoco dejan de considerarse entre sí. La superposición selectiva puede atravesar extensiones horizontales y extensiones verticales. Un caso de superposición selectiva que permite ilustrar el concepto es la ciudad de Cuzco. La traza damero superpuesta sobre una anterior organización incaica basada en la figura del jaguar, y a su vez, las construcciones españolas superpuestas a las anteriores construcciones incaicas en bloques de piedra aún presentes en parte. Si se examinan casos donde el proyecto produce superposición selectiva en forma intencional, es posible verificar esto en el *Museo de Castelvechio*, donde Carlo Scarpa superpuso sin fusionar una serie de intervenciones en la construcción anterior.

El otro modo operativo es la *superposición fenoménica* que define y plantea Amadeu Santacana siguiendo a Rowe y Slutzky en su trabajo, *Transparencia: literal y fenomenal*¹⁸⁸. Consiste en un solapamiento de capas que se presenta transparente, lo que hace que cada capa mantenga en su máxima intensidad sus propiedades, pero a la vez se funda visualmente con la siguiente. Podemos reconocer el empleo de la superposición fenoménica, en la concepción espacial que Koolhaas plantea para el *Parc*

¹⁸⁵ BACHELARD, Gastón 2003 (1942), *El agua y los sueños*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, México

¹⁸⁶ BACHELARD, Gastón 2000 (1957), *La poética del espacio*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, México

¹⁸⁷ BAILO, Manuel y RULL, Rosa (2011), *Arquitectura transitoria*, Ayuntamiento de Manresa, *Visions 9-10 Projectes, Persistir a través del canvi*, p. 60

¹⁸⁸ ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert 1978 (1963), *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, *Transparencia: literal y fenomenal*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, pp. 155-177

de la Villette, donde una serie secuenciada de fajas de crecimiento horizontal en el recorrido se recomponen como un paisaje complejo y no acabado en nuestra mente.

Palimpsesto / Collage, e Índice:

La noción de *palimpsesto* tiene su origen etimológico en el pasado griego. La palabra combina *palin* que significa *de nuevo*, con *psao* que significa *yo raspo*. El *palimpsesto* está referido inicialmente a la reutilización de manuscritos. Durante el pasado romano y el medioevo se siguió utilizando este concepto con el mismo sentido. Recién en el siglo XIX se trasladó a una construcción metafórica que por analogía asoció el *palimpsesto* con el cerebro, donde las ideas y pensamientos se superponen unos sobre otros borroneando la anterior idea. Luego la palabra se extendió a otros campos del conocimiento y del hacer, siendo empleada también en la geografía, la arqueología, la arquitectura, el urbanismo, etc. El trabajo *Le territoire comme palimpseste*¹⁸⁹ del geógrafo suizo, André Corboz, es el referente directo del modo en que es utilizado este concepto en la tesis. Corboz define el territorio como una construcción o proyecto que se traslada a partir de ciertas estrategias al mundo material. En la medida en que el devenir humano se ha expandido en el tiempo y se han superpuesto distintos proyectos de territorio; la corteza terrestre actúa como soporte y las alteraciones producidas por el hombre como lo escrito. Este fenómeno termina por producir un efecto espacial similar al del *palimpsesto*. El *palimpsesto* es un *desestratificador* por naturaleza. Si los paisajes logran no superponerse borroneándose, resguardando estratos parciales, el proceso detiene el *palimpsesto* y hace surgir el *collage*. En el espacio *collage* se expone la contradicción en forma literal. Algunos paisajes construyen su sentido en el mosaico o *collage*.

Exactamente esto es lo que se desea utilizar para analizar el lugar fijado como objeto de la tesis, asociando la noción de territorio y proyecto planteada por Corboz con la realidad material y simbólica del paisaje. El espacio se encuentra surcado por una serie de marcas superpuestas que responden a paisajes de otros tiempos superpuestos en un tiempo presente. Entendiendo esta cuestión, se confirma nuevamente la necesidad de examinar el paisaje desde su concepción estratificada, tanto en el tiempo como en el espacio. En el *palimpsesto* no existe una sumisión del paisaje a un principio de totalidad. Se caracteriza por acomodar paisajes que, entre sí, en la mayoría de los casos, se caracterizan por la disyunción, la superposición y la yuxtaposición. En el *collage* se suspenden estas tres alternativas relacionales, generando una ironía espacial que permite calibrar fríamente distintas realidades, transformando la recepción del paisaje en una operación intelectual.

En el crecimiento heterogéneo del paisaje tienden a producirse nuevos aprovechamientos, transformaciones y eliminaciones del paisaje anterior. Algunos de estos fragmentos del paisaje anterior podrán mantener su significado, pero también puede llegar a ocurrir que en otros casos simplemente hayan perdido su significación inicial. Se debe recordar, que, según Deleuze, los estratos no son estables. Ellos sufren *desacomodaciones moleculares* y *reacomodaciones molares*. Por lo tanto, además de estar conformado por capas, un paisaje complejo puede llegar a sufrir desestructuraciones que afectan sus ficciones en grado tal, que se presentan carentes de la significación inicial. Cuando ocurra esto, estaremos en presencia de significantes

¹⁸⁹ CORBOZ, André (1983, enero-marzo), *Le territoire comme palimpseste*, Publicado en Revista *Diógenes* N°121, pp. 14-35

que han perdido el significado original; lo que Rosalind Krauss ha definido como *índex*. La presencia del hombre ha diseminado a lo largo del tiempo paisajes, algunos de ellos como por ejemplo Stonehenge, son semánticamente indescifrables. Las ciudades han acumulado transformaciones que los arqueólogos han tratado de descifrar, pero las ruinas raramente terminan de ser descifradas del todo. Durante el siglo XVIII Francesco Piranesi enfrentó con sus dibujos la condición inescrutable de las ruinas romanas, y siguiendo a Piranesi, Jacques Ranciere centró una parte de sus investigaciones *poiéticas* en el valor de la incompletitud de las ruinas. El *índex* además de ser una pérdida, también puede llegar a ser una oportunidad.

4.3.4.2 Relocalización:

En estas lógicas se ponen en juego los procesos que han afectado espacialmente determinado o determinados estratos. Estos procesos responden a efectos naturales o antrópicos cuyas consecuencias ponen en juego el cambio de localización de los estratos por desplazamiento, dislocación o plegamiento. Las *heterotopías* requieren algún tipo de relocalización, en las que ciertos componentes del espacio social y físico de una agrupación humana se escinden relocalizándose, pero manteniendo aún su dependencia respecto del estrato del que se han desprendido. Esto ocurre habitualmente con los barrios privados, las cárceles y todos esos espacios sociales que por alguna razón sufren un corrimiento respecto de su ubicación y relación habitual con el ambiente original. Graciela Silvestri exploró esta cuestión en su artículo *Las heterotopías felices*¹⁹⁰, enfatizando dos cuestiones. Por un lado, la importancia de recuperar las *heterotopías* más allá de sus efectos distópicos y por el otro conectar una parte de ellas con el estrato definido por el agua en sus diferentes realidades geográficas e *imaginantes*. Pensado este problema en términos similares a los planteados por Silvestri, los estratos a causa de sufrir relocalizaciones pueden llegar a actuar como *heterotopías* que conllevan en su poética de paisaje un *Fuerte* e intenso correlato con el poder *imaginante* de la materia.

Desplazamientos:

En el desplazamiento el estrato sufre un cambio de posición respecto de su estado inicial. Cuando hay desplazamientos en las estratificaciones se ponen en juego temporalidades, procesos y velocidades. A su vez la relocalización que produce el desplazamiento también pone en juego estados relacionales con otros estratos, pudiéndose producir desplazamientos divergentes y convergentes, encontrando su límite en la disociación y en la colisión. El desplazamiento también modifica los límites del espacio que involucra. Los accidentes y regiones de la geografía física, de la geografía de la vida y de la geografía social suelen estar sujetos a desplazamientos, alejamientos costeros, cambios ecológicos en los que determinadas especies cambian su localización y relocalizaciones de todo tipo en las prácticas sociales. Una intervención contemporánea en la que se operó con relocalización por desplazamiento es la que Junya Ishigami realizó desplazando de un bosque entero hacia un nuevo terreno para proyectar el *Art Biotop Water Garden*. En este caso lo que se desplazó es un estrato arbóreo. De un modo diferente, Aldo Rossi concibió *El Teatro del Mundo* como un

¹⁹⁰ SILVESTRI, Graciela (2014-2015), *Las heterotopías felices*, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"* (IAA), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

estrato veneciano que desplazándose por los canales venecianos exaltó la idea de la relocalización.

Dislocaciones:

En las dislocaciones el estrato sufre modificaciones internas, producto de un desplazamiento parcial de parte de su estructura. La lógica que impulsa el dislocamiento puede surgir de causas localizadas en el estrato en sí, o por el contrario ser efecto de causas externas al estrato. El desplazamiento que se produce en la dislocación permanece condicionado dentro de las lógicas relacionales que integran los componentes del estrato, evitándose así la fragmentación. Suelen ser desplazamientos parciales como transformaciones parciales de la topografía, desprendimientos parciales de prácticas sociales ocupando nuevos espacios, etc. Las dislocaciones también pueden ser el resultado de acciones proyectuales conscientes donde se modifican realidades topográficas o se reprograman prácticas sociales asociadas con un lugar. La porción de estrato dislocado puede permanecer aislada de otros estratos o por el contrario entrar en contacto con uno o varios de ellos. El estrato aislado experimenta una realidad insular, mientras que el estrato dislocado que entre en contacto con otros estratos puede dar lugar a experiencias híbridas a veces centradas en lo programático y otras desencadenando el *desdibujamiento* de la forma de los estratos involucrados. Esta doble posibilidad de hibridar cuestiones programáticas o cuestiones de forma ha sido presentada por Jeffrey Kipnis en su artículo *Hacia una nueva Arquitectura*¹⁹¹, donde ensaya una explicación de dos tendencias de deconstrucción posibles en la arquitectura de los 90; la que afecta a la forma y define como *DeFormación* y la que afecta al programa y define como *InFormación*.

Plegamientos:

El plegamiento consiste en una deformación que hace que el estrato abandone parcialmente su localización inicial manteniendo su identidad y permaneciendo parte de él en su posición inicial. Se diferencia de los desplazamientos y las dislocaciones por mantener cierta continuidad y anclaje con la localización inicial del estrato. En la geología el plegamiento es un proceso bastante reconocible en el que un estrato se superpone por sobre otro. Los plegamientos en el espacio construido por el hombre responden a continuidades que entrelazan espacios desfasados involucrando el desnivel vertical u horizontal. Por lo general suelen producirse en espacios pensados para entender una cierta jerarquía espacial a la vez que son circulatorios. La escalera rampante, la rampa y las escaleras que alternan plataformas intermedias suelen ser el recurso proyectual que permite desarrollar el desfase. Si bien es cierto que hay antecedentes manieristas y barrocos en la utilización del plegamiento, con la llegada de la estructura independiente, los principios *corbusieranos* y el paseo arquitectural, el plegamiento comenzó a adquirir una potencia espacial excepcional. Hoy es una estrategia muy empleada por determinados arquitectos, como Steven Holl y su concepto de entrelazamientos y Rem Koolhaas y sus circulaciones híbridas.

4.3.4.3 Conformación:

En estas lógicas se está en presencia de procesos internos y externos que afectan el *compósitum* del estrato. Los procesos internos llevan a examinar la composición original

¹⁹¹ KIPNIS, Jeffrey (2001), *Hacia una nueva Arquitectura*, *Architecture and Science*, Londres

del estrato, examinando de qué materia está constituido, si está compuesto de un manto orgánico, inorgánico, natural o artificial. A su vez también es necesario examinar las causas internas o externas que han modificado el estrato, lo están modificando, o podrán modificarlo en su conformación. Se ponen en juego petrificaciones, erosiones, arrasamientos y reemplazos.

Petrificaciones:

La petrificación de un estrato puede responder a dos formas o modos de petrificación. La primera modalidad ocurre cuando un estrato sometido a los efectos de la *desestratificación* logra permanecer con su apariencia intacta, aun sufriendo el efecto de fuerzas que atentan contra su conformación. En este primer modo el estrato logra resistir, por cuestiones que son intrínsecas a su conformación o por cuestiones externas que evitan que el estrato sea modificado en su conformación. En el segundo modo de petrificación, se toma como referente analógico, la petrificación de las sustancias orgánicas que en procesos naturales sufren una sustitución de su sustancia orgánica por una sustancia inorgánica de suficiente dureza como para mantenerse estable en el tiempo. De este modo, el estrato petrificado sufre una transformación de su integridad material, volviéndose una materia pétreo, más duradera, sin por ello afectar sustancialmente la forma geométrica inicial del estrato.

En la naturaleza la expresión más clara de la petrificación que responde al primer caso es la especie que logra superar extinciones masivas; el fósil viviente. Formas de vida cuya cadena evolutiva fue truncada y sin embargo permanecen viviendo en determinados ecotonos. En la segunda acepción de petrificación los fósiles vegetales o animales, son la representación morfológica de un ser vivo sustituido por materia inorgánica de alta dureza. El tronco petrificado o el fósil de los restos óseos de algún vertebrado.

En el paisaje material y en la intervención proyectual también pueden producirse petrificaciones. En la primera modalidad la petrificación puede ser entendida, como la permanencia de un espacio que dejando de ser utilizado o no, sigue perdurando en toda su integridad. La envolvente de acero y vidrio que protege la casa de madera de Domingo Faustino Sarmiento, localizada en el Tigre, actúa como un dispositivo de petrificación que mantiene intacta la casa. Las normativas patrimoniales que resguardan la integridad de espacios de valor patrimonial también actúan como dispositivos de petrificación. En algunos casos el uso continuo de un lugar también puede actuar como dispositivo de petrificación. Los componentes que afectan el paisaje, en la medida en que poseen mayor escala, suelen poseer una mayor inercia propia para resistir los efectos de transformación. Un trazado resiste mejor que un bloque urbano, y a su vez ambos resisten mucho más que una edificación. La segunda modalidad de petrificación es mucho más difícil de encontrar en una transformación del espacio material o empleada adrede en la propuesta de un proyecto. Existen algunos casos extremos en los que las catástrofes han dado lugar a petrificaciones por sustitución de la entidad material manteniendo la morfología del estrato. Son ejemplos de este proceso de petrificación el caso de Pompeya arrasada por la erupción del Vesubio sustituyendo los cuerpos que habitaban la ciudad por oquedades vacías contenidas en la masa monolítica de la lava, o ciudades sumergidas y salinizadas como es el caso de *Villa Epecuén* sumergida bajo el agua 30 años y luego, a causa de una sequía, puesta al descubierto exponiendo un proceso de fosilización salina. En el campo proyectual puede llegar a ocurrir que se reconstituyan morfologías anteriores a partir de materiales diferentes. Un ejemplo de esta manera de petrificar es la *Franklin Court*, donde se recrea el perfil

de la casa de Benjamin Franklin por medio de una estructura tubular de sección cuadrada. También es posible encontrar proyectos contruidos en los que durante los procesos constructivos se han afectado sus elementos, estructuras de hormigón armado, solados o paneles vidriados, con impresiones de diverso tipo que han dejado su impronta en el material. En este caso la petrificación no es la del espacio, sino la de un elemento externo que afectó algunos de los elementos constructivos empleados. Se recrea el fósil a partir de huellas aplicadas al material o superficies que reciben la impronta de imágenes *extra-arquitectónicas*. Un elemento no arquitectónico queda atrapado en una materialidad arquitectónica. Le Corbusier practicó la impronta de objetos como el encofrado de madera sin pulir y moldes de distintas representaciones aplicados al hormigón bruto en su etapa brutalista. Herzog & De Meuron aplicaron la serigrafía de un vegetal repetido como mosaico en el cerramiento vidriado de los *Almacenes Ricolla*.

Erosiones:

La erosión es el proceso que da como resultado una transformación de la conformación material del estrato. La erosión se puede percibir cuando el proceso de transformación del estrato no ha terminado, permitiéndonos comprender su estado anterior. Una vez finalizado el proceso erosivo, el estado del estrato original desaparece, volviéndose imposible percibir su estado anterior. La naturaleza presenta escenarios erosionados por acciones naturales y por acciones antrópicas. Una costa sobre el océano definida por una playa de arena o un acantilado sufre procesos erosivos naturales modificándose su topografía. Un terreno cultivable sufre procesos erosivos cuando se lo cultiva, modificándose la conformación del suelo. En la erosión, a diferencia de la petrificación, la morfología del estrato es modificada. El estrato se presenta incapaz de resistir la totalidad de las fuerzas externas que lo modifican en su conformación.

La oxidación, los cambios térmicos muy contrastados, los efectos del agua y del aire, todas estas cuestiones pueden alterar los estratos. En el espacio material y en el proyecto de arquitectura la erosión de un espacio conduce al *desdibujamiento* parcial del estrato. El estudio Mínimo Común Arquitectura experimentó en las *Oficinas Nordeste Curuguaty* un proceso constructivo basado en la erosión acelerada con hidrolavadora aplicada al muro, eliminando el ladrillo sin cocer y dejando en pie la trama generada por la mezcla. Dimitri Pikionis realizó el *Ordenamiento paisajístico en torno a la Acrópolis de Atenas*, donde su intervención incorporó el paso del tiempo y los materiales desgastados, erosionados por distintos agentes, generando así una poética de lo erosionado. Aldo Rossi imaginó *El Teatro del Mundo* como una experiencia sujeta a un proceso efímero donde la erosión irreversible, finalmente terminaría precipitando su desguace en 1981.

Arrasamientos:

Se trata de casos en los que se destruye el estrato alcanzando la condición de *tabula rasa*. Implica eliminar las condiciones iniciales del estrato. Se pueden destruir elementos naturales como el suelo o topografía y el manto biológico que lo habita. También es posible destruir o arrasar los objetos artificiales, edificios, manzanas edificadas, etc. Estos fenómenos de apariencia negativa suelen ocurrir, y en general las causas que dan origen a estas acciones son directamente proporcionales a la extensión arrasada. Las transformaciones urbanas ocurridas con la aparición del urbanismo decimonónico arrasando extensiones urbanas de tejido con el fin de poder armar infraestructuras

circulatorias, como ocurrió en París y también en Buenos Aires con la *Avenida de Mayo*, las diagonales, la *Avenida 9 de julio* y los ensanches. En Río de Janeiro ocurrieron varios arrasamientos que afectaron el manto fitogeográfico modificándolo dos veces; primero reemplazando la fitogeografía inicial con cafetales y luego reemplazando los cafetales con especies exóticas traídas de otros continentes. También en Río de Janeiro, el *Morro do Castello* dejó de existir cuando fue arrasado generando un suelo llano en 1922.

Reemplazos:

El reemplazo del estrato puede ser parcial o total, puede afectar su superficie o su interior, puede, nuevamente, responder a fenómenos naturales o aleatorios o puede ser el producto intencional de una acción proyectual. Es una estrategia muy habitual en casos patrimoniales donde una parte es irremplazable mientras que otra u otras carecen de valor pudiendo ser reemplazadas.

4.4 Reflexiones

Se ha generado un modelo provisorio que se juzga capaz de construir una hermenéutica del paisaje material establecido en el recorte de la tesis a partir de la noción de estratos. Sin embargo, la efectividad del modelo está unida a dos cuestiones centrales. La primera de ellas definida por la detección de las máquinas deseantes derivadas de la construcción simbólica del paisaje esclarecidas en el análisis del campo de producción literaria del paisaje. La segunda cuestión, que resta aun, es examinar el campo de construcción proyectual del paisaje que ha afectado el sector, detectando las estrategias proyectuales que han sido empleadas en el sector a lo largo del tiempo.

5. LAS TRANSFORMACIONES DEL PAISAJE

A continuación, se examinará el sector definido para el estudio del paisaje en la tesis. Se ha decidido trabajar a partir de un ordenamiento temporal asumiendo que la secuencialidad de temporalidades resulta más compleja que la sucesión de espacios. cada periodización se estructura a partir de los siguientes subtítulos: Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector, *Máquinas deseantes*, Paisaje material, y *Estratificación*: desafíos y conflictos. Las cuatro cuestiones definidas como estructura analítica de cada periodización permiten comenzar a articular desde el campo disciplinar el estudio del campo simbólico del paisaje literario y el modelo de análisis del paisaje material del sector, anticipando de este modo comprobaciones y reflexiones que se sumarán en el penúltimo capítulo, Comprobaciones y reflexiones finales. La lámina 12 anticipa cinco estrategias proyectuales y casos que se revelarán como descubrimientos proyectuales con el avance de las temporalidades.

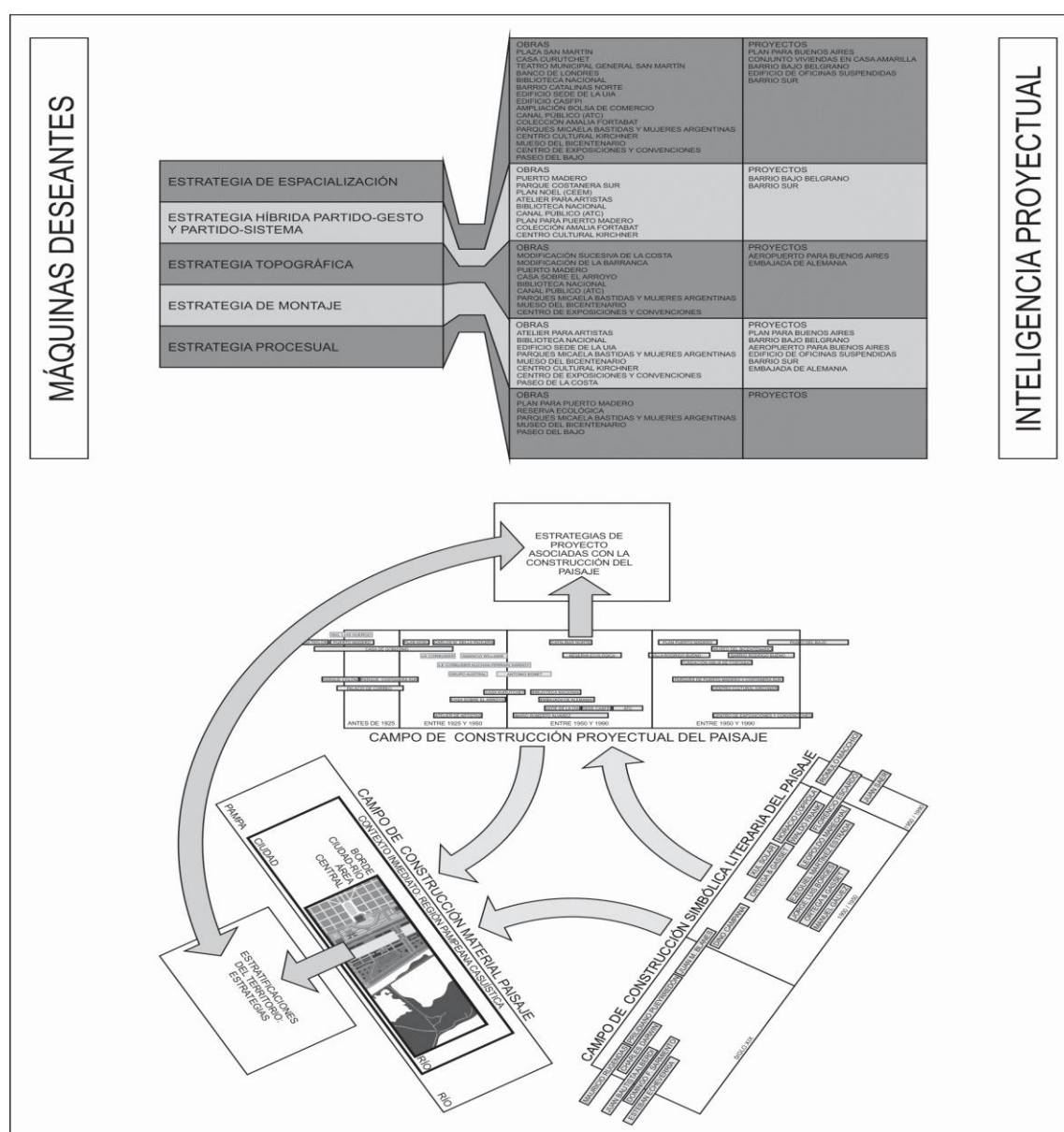
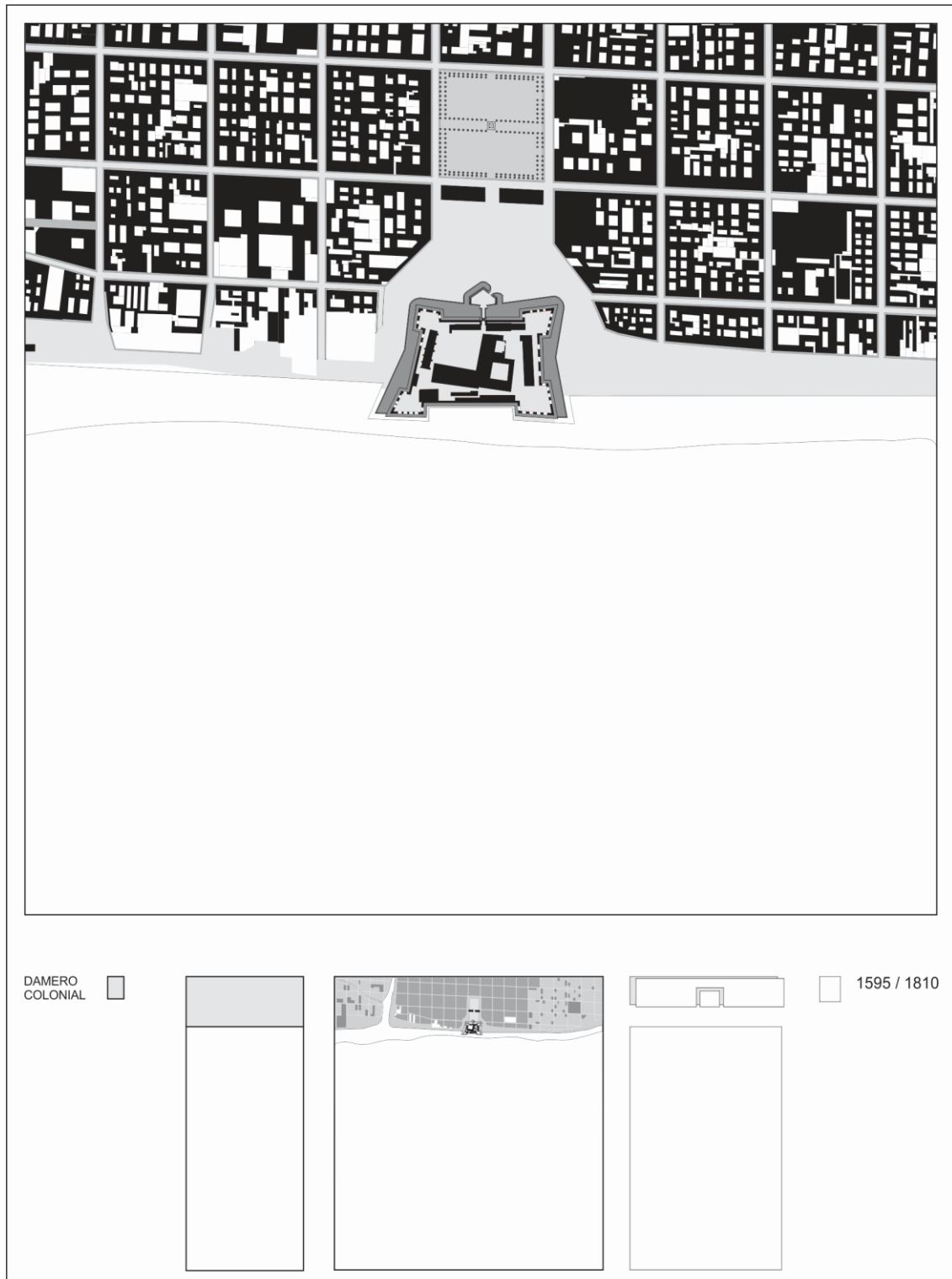


Lámina 12: Campo de construcción proyectual del paisaje y su relación con el campo de construcción material del paisaje y el campo de construcción simbólica literaria del paisaje.

5.1 Etapa Colonial

Corren a lo largo de los grandes ríos, desde las empalizadas de Buenos Aires hasta la casa Fuerte de Nuestra Señora de la Asunción, las noticias sobre los hombres blancos, sobre sus victorias y sus desalientos, sus locos viajes y la traidora pasión con que se matan unos a otros.

MUJICA LÁINEZ, Manuel (1950), *Misteriosa Buenos Aires, La Sirena*



5.1.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector:

Los españoles fueron desarrollando criterios específicos en la fundación de ciudades coloniales. A medida que fueron llevando adelante su expansión fundaron ciudades regidas por las Leyes de Indias. En 1580, en la segunda fundación de Buenos Aires Juan de Garay decidió localizar el damero en la parte más elevada de la barranca y a los pies del Río de La Plata. Buenos Aires fue fundada como una ciudad periférica cuya función principal era controlar el acceso a la cuenca del Plata. Hasta 1776 la ciudad dependía del Virreinato del Perú perteneciendo desde 1592 a la Gobernación de Asunción. Recién en 1776 los españoles fundaron el Virreinato del Río de La Plata y transformaron a Buenos Aires en la ciudad capital del nuevo virreinato. Tempranamente en 1595 se decidió la construcción del *Fuerte*, el que recién terminó de construirse a finales del siglo XVIII. En las últimas décadas del siglo XVIII se produjeron algunas intervenciones urbanas, de las cuales las más importantes para el sector fueron la construcción de un puerto precario y bajo la gobernación del Virrey Juan José de Vértiz y Saucedo la construcción del *Paseo de La Alameda*.

5.1.2 Máquinas deseantes:

La pampa, y por extensión todo el territorio americano, eran vistos como un escenario hostil y una oportunidad para explotar sus recursos inmediatos. El español y sus descendientes entablaron una dura lucha. En sus asentamientos y trato con los habitantes originarios y el medioambiente, se destacan por poseer una incomprensión de sus lógicas, desconociendo toda posibilidad de una interacción y construcción de un paisaje en armonía con las preexistencias americanas. Las representaciones literarias y figurativas de viajeros europeos presentan como constante dos lecturas posibles. Una naturaleza americana virgen y asociada con la descripción del paraíso bíblico, y en oposición, una creciente interpretación de una naturaleza extraña, ajena por completo a los patrones europeos. La segunda lectura es la que dominó, dando lugar a una cultura colonial que se asentó sobre *máquinas* de transformación del paisaje que establecieron un divorcio entre ciudad y naturaleza. En este escenario en el que el ambiente natural carecía de sentido para la ciudad, la irrupción del *Paseo* en las ciudades americanas marcó un cambio importante respecto del damero de las Leyes de Indias. En Buenos Aires, en coincidencia con esta transformación, el *Paseo de La Alameda* marca una derivación discursiva notable, ya que el río logrará tener sentido como paisaje. El *Paseo* es una pieza paisajística de origen español que se desarrolla durante el siglo XVIII bajo el influjo de las ideas iluministas de origen francés. El Virrey Vértiz tenía formación iluminista y formaba parte de los reemplazos ejecutivos impulsados dentro del plan de reformas borbónicas impulsadas por la corona española. El paseo formó parte de las piezas urbanas de paisaje lineal impulsadas en el marco de las transformaciones de sociabilidad e higiene que afectaron los espacios privados y públicos, bajo el pensamiento iluminista a mediados del siglo XVIII.

5.1.3 Paisaje material:

Durante la etapa colonial fueron materializadas cinco estrategias espaciales de gran impacto en su presente y en el futuro del paisaje del sector: el *damero de Garay*, la *Plaza de Armas*, el *Fuerte*, el *Paseo de La Alameda* y los *muelles*.

El damero y su localización fijaron una separación particular con la naturaleza del río en el límite este de la ciudad, respecto de los tres límites restantes fijados por la cuadrícula. En la conformación del límite ribereño, a la disyunción espacial ocasionada por el encuentro de un estrato conformado por suelo pampeano y otro conformado por agua se le debe agregar el salto topográfico materializado por la barranca. Durante la colonia y buena parte del siglo XIX, entre un estrato y otro, la barranca ocasionó una separación *especializada* por la diferencia de nivel

marcada por la pendiente. De esta manera los efectos del río en la ciudad fueron minimizados siendo la parte alta inalcanzable por las crecientes en este sector. La lucha con el agua del río continuaría en el bajo, pero no en *el alto*. La diferencia de altura permitió fijar una observación panorámica del río desde *El Alto*, mientras en *El Bajo* el *Paseo de la Alameda* y los muelles presentaban un panorama más próximo al nivel de la costa y el río. Tres maneras de experimentar el paisaje del río diferenciadas. La primera materializada por la transversalidad de calles idénticas de recorrido este-oeste, la segunda materializada por la longitudinalidad paralela al río del paseo y la tercera por medio de un paisaje de transversalidad que se adentraba en el río.

El damero colonial:

Cuando Juan de Garay fundó Buenos Aires empleó el damero siguiendo las Leyes de Indias. El empleo del damero o traza cuadrangular de manzanas se basa en tres variables fundamentales. Su localización en el territorio, la modulación y mensura de la traza circulatoria de calles y el tejido edificado. Estas fueron las variables que este sistema permitió en este proceso fundacional, pudiéndose detectar una gama importante de variaciones en las distintas ciudades que fundaron. Garay localizó el damero próximo al río por una cuestión de accesibilidad, pero a la vez alejado de sus aguas gracias a la barranca; y de este modo poder proteger la ciudad de posibles ataques e inundaciones que el río generaba con sus reiteradas sudestadas. Su centralidad fue definida por la *Plaza de Armas* o *Plaza Victoria*, ubicada en la parte más elevada del borde ribereño. La ubicación de la plaza marcó una localización de la centralidad del damero descentrada en proximidad con el río. Luego, en 1595 la construcción del *Fuerte* selló una separación contundente entre la vida pública de la plaza de armas y el río. En su concepción el damero es una estrategia de organización del espacio urbano que expande sus lógicas de conectividad hacia los cuatro puntos cardinales; pero en su implantación contigua al río y a causa de la barranca natural y el *Fuerte*, su relación de crecimiento hacia el este sólo resultó posible adoptando una disyunción respecto de las lógicas organizativas de la cuadrícula y la manzana.

La Plaza de Armas o Plaza Victoria, posteriormente denominada Plaza de Mayo:

Conjuntamente con el *Fuerte*, la plaza consolidó un paisaje de centralidad contiguo al borde y sobre la parte más elevada de la barranca. Dentro del repertorio de opciones de plazas fijadas por las Leyes de Indias, se tomó la decisión de armar una plaza a partir de dos manzanas en eje principal este-oeste rematando en ambos extremos con el *Fuerte* y el *Cabildo*. A inicios del siglo XIX, en 1802, se construyó un edificio de carácter comercial denominado *La Recova*. Dicho edificio se implantó perpendicularmente al eje este-oeste siguiendo el eje ortogonal fijado por las actuales calles Defensa y Reconquista. La Recova generó una partición de la plaza en dos, la *Plaza de la Victoria* en relación con el *Cabildo* y la *Plaza de Armas* o del *Fuerte* en relación con el *Fuerte*.

El Fuerte:

La consecuencia espacial del *Fuerte*, como ya se ha explicado, dio como resultado una primera obturación visual del río. La ubicación en el nivel más alto de la barranca y las cualidades monolíticas y opacas de la construcción del *Fuerte* generaron una explanada levemente elevada respecto de la *Plaza de Armas* y gradualmente más elevada a medida que nos desplazamos paralelos a la costa en dirección norte o sur. El *Fuerte* poseyó una inercia de permanencia muy fuerte, ya que aun sufriendo transformaciones a partir de

la finalización de la etapa colonial permaneció imponiendo sus masas monolíticas hasta 1882 cuando fue totalmente demolido. A partir de 1810 su explanada fue reutilizada para colocar, primero en forma improvisada la sede gubernamental, luego sufriendo intervenciones parciales y finalmente, a finales del siglo XIX, dando lugar a la sede del Poder Ejecutivo o *Casa Rosada*.

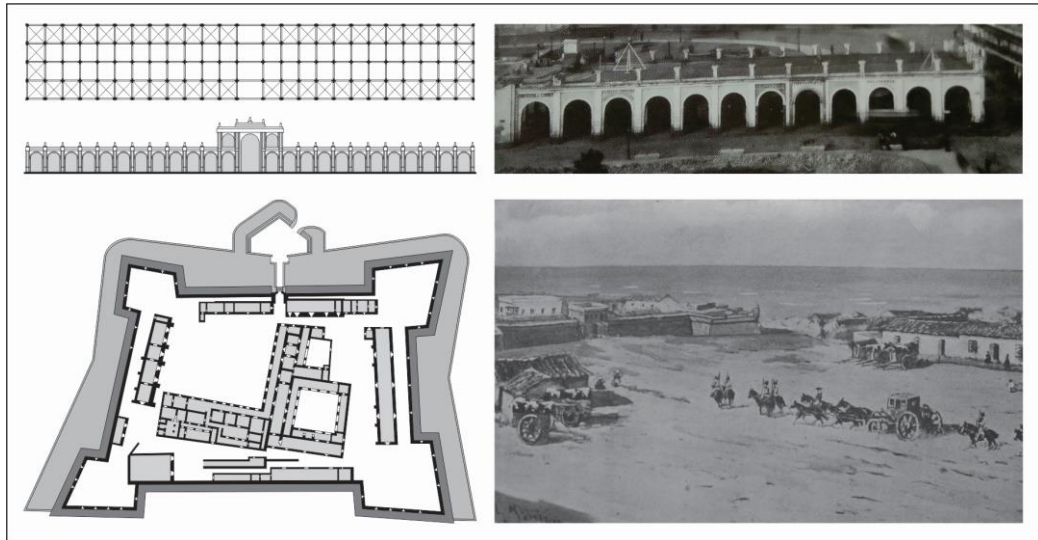


Lámina 13: Fuerte Colonial, Plaza de Armas y Recova.

Paseo de La Alameda:

El *Paseo* fue una pieza urbana de carácter público y con *Fuerte* impacto paisajístico surgida desde mediados del siglo XVIII. Es un espacio público que en varias ciudades coloniales tendió a localizarse en los bordes de las ciudades. Su lógica de crecimiento se separa de la condición isótropa del damero, definiendo una espacialidad lineal que acompaña la longitudinalidad de algún borde urbano. España desarrolló paseos en varias de sus ciudades europeas y americanas. En Buenos Aires, el *Paseo de la Alameda* conjugaba un espacio arborizado con sauces y ombúes, equipamientos de asientos e iluminación. El espacio-parque-lineal estaba flanqueado por dos manos circulatorias para carruajes y caballos. La iniciativa de Vértiz pensada bajo estas pautas iluministas, debió convivir con un uso más de servicio y marginal, de lavanderas y bebederos para animales, que ya existía anteriormente al paseo. El paisaje inicial del *Paseo* combina la experiencia de un perímetro de borde que la sociedad podía recorrer contemplando y haciendo un uso recreativo del río. La realidad *del Bajo* y *del Alto* responden entonces a dos lógicas diferentes en las que agua y barranca sellan la disyunción entre tres estratos: la ciudad damero, los crecimientos lineales ganados al río y el agua.

El Muelle de Atraque:

construido en 1755 y ubicado a la altura del convento de *Las Catalinas*, fue el primero de una sucesión de muelles posteriores. Los muelles generaron un segundo paisaje de transversalidad a partir de sus avances transversales sobre el río y fijando visuales retrospectivas hacia la aldea colonial que en ese momento era la ciudad.

5.1.4 Estratificación: desafíos y conflictos

De este modo se consolidaron dos grupos de intervenciones que generaron dos paisajes diferenciados. La *plaza*, la *recova* y el *Fuerte* generaron un paisaje de centralidad segregado de

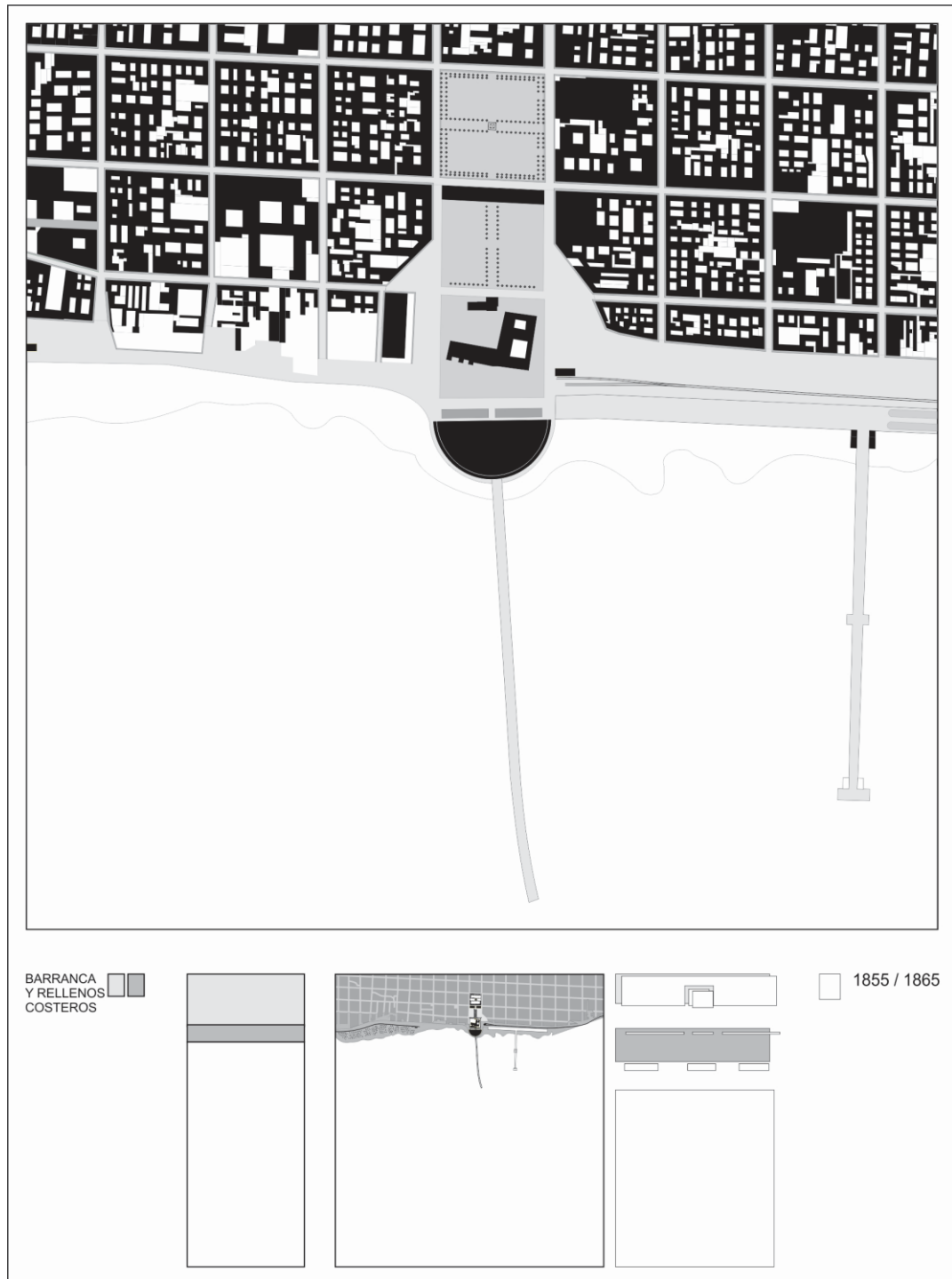
la *costa* y el *río*, y el *Paseo de La Alameda* y los *muelles*, generaron un paisaje longitudinal y transversal que incorporó al río como elemento principal. Estos fueron los primeros elementos espaciales que generaron una organización jerárquica que modificó la condición isótropa del *damero*.

Las cuatro cuestiones, *damero* con centralidad en el borde oriental, *Fuerte* en el borde sobre el río, *Paseo de la Alameda* y *muelles* en suelo ganado al río, encarnaron el inicio de un paisaje contradictorio en el que separación y relación con el río convivirán marcando episodios dramáticos entre dos imaginarios de paisaje contrapuestos.

5.2 Modernidad decimonónica

Pero ni la violencia ni el cambio pueden servir para describir el fenómeno de la revolución; sólo cuando el cambio se produce en el sentido de un nuevo origen, cuando la violencia es utilizada para constituir una forma completamente diferente de gobierno, para dar lugar a la formación de un cuerpo político nuevo, cuando la liberación de la opresión conduce, al menos, a la constitución de la libertad, sólo entonces podemos hablar de revolución.

ARENDT, Hannah (1963), *Sobre la Revolución*, p. 45



5.2.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector

Como ya se ha analizado en capítulos anteriores, luego de la emancipación nacional se inició un proceso largo y complejo que desembocó a mediados del siglo XIX en la construcción de las bases republicanas del país. La estructuración de Argentina siempre estuvo marcada por una fuerte polaridad entre Buenos Aires y las provincias. La consolidación polar entre estas dos cuestiones y su consecuente búsqueda de una idea integrada de país será la causa principal en este cambio entre el paisaje colonial y una nueva construcción de paisaje que responda a una modernidad decimonónica basada en el ideal de Estado Nación y progreso. La ciudad de Buenos Aires encarna esta polaridad, limitándose su poder en 1880 al perder su condición de capital de la Provincia de Buenos Aires y volverse la Capital Federal del país. En contraste con este esfuerzo de federalización, la ciudad de Buenos Aires siguió, cada vez más, concentrando los recursos materiales, infraestructurales y poblacionales que rigieron los destinos del país. El frente costero del área central de Buenos Aires concentró la llegada y distribución de los flujos productivos y poblacionales de todo el país, plasmando un paisaje modificado de alta densidad y poder.

5.2.2 Máquinas deseantes:

Durante finales del siglo XIX e inicios del XX se pusieron en juego tres regímenes de *máquinas deseantes*. La primera *máquina deseante*, dominante en ese momento, respondió a las teorías positivistas y deterministas acuñadas en territorio europeo y norteamericano. En oposición con la primera *máquina deseante*, existió una segunda *máquina deseante* asociada con la tradición colonial, cuyos efectos en la ciudad de Buenos Aires fueron escasos. La tercera *máquina deseante* generó una segunda oposición preocupada por encontrar sentido de paisaje en las preexistencias naturales. Su irrupción se produjo en forma trabajosa y tardía en la escena simbólica y material del paisaje del siglo XIX.

La primera *máquina deseante* comenzó a existir a partir de autores como Esteban Echeverría en *La Cautiva* (1837) y *El Matadero* (1840), y Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845). La segunda *máquina* se formalizó en el ambiente literario en forma más tardía encontrando su expresión paradigmática en *Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Ambas *máquinas* fueron definiendo dentro del ciclo discursivo de paisaje una serie de dispersiones muy contrastadas entre el ambiente urbano y el ambiente rural. Pueden extraerse de sus obras distintas valoraciones del habitante y la sociedad, y de las relaciones que se tejieron entre ellos y la pampa, el río, la ciudad, el desierto, etc. También lo bueno y lo malo de los distintos tipos de habitantes: el indio, el gaucho, el criollo, el gringo. Estos componentes humanos y geográficos fueron conjugados dentro de dispersiones en las que aparecieron dinámicas de identidad que los distribuyeron de formas diferenciadas. Los distintos arquetipos de humanidad fueron visibilizados o invisibilizados para poner en juego distintas ideas de paisaje. Mientras el gaucho representaba la barbarie para Sarmiento y Echeverría, fue un arquetipo de argentinidad para José Hernández y Ricardo Güiraldes. La construcción del paisaje implicó la superposición de estas identidades a partir de negaciones, integraciones y transformaciones. Se construyeron asociaciones identitarias entre una determinada geografía y un proyecto o imaginario de sociedad posible y se expandieron las reflexiones hacia un contrapunto cargado de distintos tenores entre el interior americano y el exterior europeo. Pero a su vez, todas estas representaciones de identidad desarrolladas durante el siglo XIX también estuvieron presentes y actuando en la conformación del paisaje material del mismo; principalmente derivando de las formas de vida, los procesos económico-productivos y las políticas que desde ciertas formas de poder irradiaron el territorio.

Tomando como punto de partida la explicación que Ricardo Rojas hace de las dinámicas de identidad existentes en la literatura argentina. En, *Historia de la literatura argentina*¹⁹², es posible identificar en las dos primeras *máquinas*, durante el siglo XIX, tres *Corrientes* muy preocupadas por acentuar la identidad en condiciones antropológicas de grupos humanos. Una primera corriente definida por las obras literarias que reclamaban una identidad a partir de la exaltación de la cultura del gaucho, una segunda corriente concentrada en la posibilidad de recuperar la identidad en un pasado colonial derivado de la transculturación y mestizaje ocurrido entre los españoles y los pueblos originarios y una tercera corriente más heterogénea y urbana iluminada por las nuevas ideas de sociedad provenientes de Europa. Existió además una cuarta *máquina* no especificada por Ricardo Rojas. La cuarta *máquina*, referida a la incorporación de una identidad derivada de un paisaje natural y preexistente, durante el siglo XIX no encontró su expresión en la literatura, siendo la producción pictórica la que inicio su construcción simbólica luego de mediados del siglo XIX.

En coincidencia con el inicio del período de gobierno de Juan Manuel de Rosas en la provincia de Buenos Aires, arribó a Buenos Aires en 1828 el ingeniero Carlos E. Pellegrini, formado como ingeniero topógrafo en la *Ecole des Ponts et Chaussées*, Pellegrini impulsa la idea de transformar el campo, colaborando en impulsar su transformación en un espacio rural. Aun cuando en aquellos tiempos el período rosista no favoreció la ruralización del campo, su actividad profesional fue central en la mensura y subdivisión de los campos en la provincia de Buenos Aires. El período de influencia *rosista* duró hasta 1852, tiempo en el que varios intelectuales debieron exiliarse a otras naciones. Sarmiento se exilió en Chile en 1831, regresando al país en 1836. Durante su retorno inicia actividades culturales y políticas en disidencia con el período rosista, lo que lo obliga a exiliarse a Chile por segunda vez en 1840. Durante el período de exilio Sarmiento terminó de construir las ideas socio-políticas y literarias que impulsarían, en su retorno a la Argentina en 1851, su lucha para implementarlo en el país. Sarmiento fue capaz de integrar su trascendencia como intelectual y literato con su papel central en la política del país. Su obra literaria central titulada *Facundo* fue editada por primera vez en Chile durante su exilio en 1845. En ella sintetiza un diagnóstico sociológico del país en el cual se teje una lectura del paisaje nacional basada en una antinomia irreconciliable entre la voluntad de construir un territorio civilizado a partir de hacer desaparecer el estado bárbarico en que juzga se encontraba en ese momento el territorio nacional. Su concepción se emparentaba con otros autores literarios como Esteban Echeverría y sus descripciones de paisajes dramáticos y negativos que expresaban la misma barbarie en *La Cautiva* y en *El Matadero*. Sarmiento y Echeverría, veían el paisaje pampeano como extensión desértica y como escenario trágico. Pero luego de los 50 estos paisajes dejaron de ser viables para la proyección política del país. Anticipando esta cuestión, Juan María Gutiérrez dijo en 1845 refiriéndose a *El Matadero* (Gutiérrez, 1845), *la república argentina no es un charco de sangre*¹⁹³. El pensamiento de Sarmiento es más complejo de lo que puede arrojar una primera aproximación. Su contacto con múltiples figuras de la cultura como Juan Bautista Alberdi demostró su capacidad para ajustar sus ideas. En el inicio Sarmiento definió el paisaje natural por su negación, pero esto ocurrió antes de la batalla de Cepeda y la organización nacional. Luego Sarmiento fue capaz de imaginar una manera de reconfigurar ese paisaje. El desierto debía transformarse en un territorio *geórgico*. Estas ideas las llevó adelante desde su intensa actividad, incluyendo su función de presidente entre 1868 a 1874. Además de sus decisiones políticas, también incursionó en planteos ideales o utópicos

¹⁹² ROJAS, Ricardo 1981, (1917-1922), *Historia de la literatura argentina*, Centro editor de América Latina S.A., Buenos Aires

¹⁹³ Ver Juan María Gutiérrez, *carta a Juan Bautista Alberdi, fechada en Valparaíso el 6 de agosto (de 1845, según Ernesto Morales)*. Cf., j. M. Gutiérrez (1942), *epistolario*, ed. De buenos aires, fol. 56.

como *Argirópolis* (1850). En dicho texto expone una organización territorial del país en su máxima expresión utópica. Se pueden sintetizar sus planteos de transformación del paisaje en tres pasos. Una realidad y diagnóstico definido por entender la pampa como un desierto poblado de malones hostiles, luego el desierto transformado en una planicie pastoral poblada de gauchos y vacas, para finalmente pasar a un paisaje *geórgico* asociado con la producción agraria y los inmigrantes cultivándola. Woodbine Parish fue un viajero inglés enviado por Inglaterra entre 1824 y 1832 para hacer un reconocimiento de la viabilidad económico-productiva de nuestras tierras pampeanas. Su trabajo, publicado en 1852, está conformado por una primera parte que presenta un desarrollo histórico de la región desde su descubrimiento hasta las recientes transformaciones revolucionarias entre 1810 y 1816, luego en los dos capítulos siguientes examina la geografía física y política de la región y en el capítulo final examina las posibilidades económico productivas del país. Silvestri expresa que el aporte de Parish fue central para Sarmiento, el que adoptó sus ideas y las volvió conocidas y políticamente aplicables. Se debe recordar la importancia previa que tuvo Alexander von Humboldt como padre de la geografía moderna y referente obligado para comprender los pasos de Parish. Estas cuestiones permiten darnos una idea del papel central que adquirió la geografía en esos momentos. Ella y todas sus especialidades físicas y humanas, son fuente de construcción de paisaje. A su vez, la geografía convoca una serie de ciencias auxiliares, lo que facilitará, como de hecho ocurrió, que los geógrafos sean muchas veces los mismos científicos; como es el caso de Alexander von Humboldt y Charles Darwin. Los ingenieros civiles, los ingenieros agrónomos y los médicos, también estarán presentes trabajando en la construcción material del paisaje. El territorio comienza a ser visto como paisaje desde sus propiedades ambientales. No responde entonces a razones estéticas, sino geográficas. Pero esa lectura ambiental es vista como el punto de despegue para producir una transformación productiva de la naturaleza. Estas lecturas estarán instaladas en el proyecto de Sarmiento. Transformar ese ambiente natural, para Sarmiento hostil y bárbaro, en un suelo domesticado que producirá recursos, unas tierras agrícolas, y no solo ganaderas. Urgía construir un paisaje de la pampa que prometiera este ambiente ya no hostil. Integrar dentro de la imagen de país ese desierto transformado. Lo dicho acá permite comprender hasta qué punto personas como Sarmiento dependían de técnicos que pudieran transcribir sus ideas al plano espacial del territorio. El rol protagónico de los técnicos ocurrió porque como explica Silvestri, en el campo del arte las representaciones figurativas estaban realmente en pañales y muy distantes de poder interactuar con los planteos literarios.

La segunda *máquina deseante*, asociada con la tradición americana, buscó identidades que permitieran construir el paisaje simbólico a partir del pasado de los pueblos originarios y de la etapa colonial. Su ingreso dentro del régimen de construcción del paisaje fue tardío, generándose construcciones de paisaje a partir de autores que actuaron entre la segunda y la tercera década del siglo XX. En el contexto la arquitectura, deben ser considerados Martín Noel y su escrito, *Contribución a la arquitectura hispanoamericana*¹⁹⁴, y Ángel Guido y su escrito, *Fusión hispanoamericana en la arquitectura colonial*¹⁹⁵. Los efectos paisajísticos de sus escritos fueron escasos en la ciudad de Buenos Aires, y en particular, nulos en el sector que se estudia en la tesis. Sus concepciones arquitectónicas intentaron conciliar repertorios americanos con una tradición arquitectónica de origen compositiva y académica. El aporte de sus concepciones asociadas con condiciones locales será de cierto valor, cuando despojadas de sus estrategias académicas y figurativas, sean reinterpretadas en algunas de las arquitecturas modernas que practicaron la apropiación de una modernidad preocupada por articularse con lo local. Esto

¹⁹⁴ NOEL, Martín (1921), *Contribución a la arquitectura hispanoamericana*, Talleres s.a. Casa J. Peuser

¹⁹⁵ GUIDO, Ángel (1925), *Fusión hispanoamericana en la arquitectura colonial*, La casa del libro

ocurrió en el siglo XX durante finales de la década del 50; particularmente en el movimiento que se autodenominó *casablanquismo*.

La cuarta *máquina deseante* comenzó a existir a partir de algunos pintores que bosquejaron un ciclo de transformaciones que tendrá sus impactos en el paisaje material. Ellos son los que Silvestri analiza particularmente en *Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853- 1890)*¹⁹⁶. Hacia finales del siglo XIX, explica Silvestri, se produjo un desfasaje en la relación entre una literatura aún sujeta a pautas decimonónicas y una temprana construcción de la imagen pictórica que en la extensión de la segunda mitad del siglo XIX comenzaba a plantear nuevas visibilidades. El desfasaje entre ambas expresiones artísticas permite entender, en la medida en que la clase política se encontraba más próxima a las construcciones literarias, hasta qué punto a la vez que la literatura se volvía eje vertebrador dentro de la materialización del paisaje en concordancia con la primera *máquina deseante*, en las últimas décadas del siglo, la materialización del paisaje quedaba entonces sujeta a políticas conservadoras distantes de los avances de las nuevas vanguardias. En concordancia con el párrafo anterior, la cuarta *máquina deseante* preocupado por encontrar sentido de paisaje en las preexistencias naturales actuó más tardíamente. Durante esta etapa inicial, la cuarta *máquina deseante* se movió superpuesta sobre el paisaje material generado por la primera *máquina deseante*. Se trató de una superposición de una sintomatología de nuevo paisaje que tuvo consecuencias muy importantes para el siglo XX. Como vimos, ya durante mediados del siglo XVIII se comenzaron a producir intervenciones materiales que establecieron una relación con la naturaleza basada en la concepción de un paisaje pintoresco. La utilización de una naturaleza pintoresca y en cierto modo suavemente artificializada encontró un espacio posible en el paisaje desencadenado por la primera *máquina deseante*. ¿Qué ocurre cuando en vez de actuar *artificializando* el hecho natural, se lo intensifica? En ese caso la dimensión pintoresca pierde poder, dando lugar a una experiencia sublime. Como posteriormente lo explicó Ortega & Gasset, la gran diferencia entre el paisaje pampeano y el europeo radica en que la extensión europea es acotada y de distancias cortas, mientras que la extensión pampeana recrea la sensación de infinitud. En espejo con la llanura pampeana, la extensión del Río de la Plata también recrea la idea de la infinitud. Estas dos cuestiones no fueron planteadas con claridad en el siglo XIX, pero se produjeron ciertas manifestaciones de sensibilidad asociables con estas dos infinitudes. Muy tempranamente y sin una explicitación específica, la experiencia de Prilidiano Pueyrredón observando el río desde su casa localizada sobre la barranca en San Isidro marcó una actitud que se despegó de la tradición pintoresca. Luego de la muerte de su padre, Pueyrredón tomó decisiones proyectuales abriendo una galería hacia el río y agregando un mirador con vista al río en su estudio localizado en el primer piso. Sus cuadros pintados en la década del 60, particularmente *Un alto en la posta* (1861) y *El Rodeo* (1861), manifestaron una sensibilización hacia el paisaje pampeano mostrándolo sereno e infinito, en oposición con anteriores pinturas de la llanura pampeana representadas por Mauricio Rugendas en *El rapto de La cautiva* (1845). Existieron pintores que buscaron conciliar el dramatismo de Rugendas con la extensión pampeana planteada por Pueyrredón. Siguiendo a Silvestri, en *La vuelta del malón*, pintado en 1892, Della Valle articula el cuadro produciendo una sutil transcripción entre la horizontalidad planteada por Pueyrredón y un dramatismo más sereno proveniente de Rugendas. La horizontalidad planteada por Pueyrredón está en condiciones de encajar con la extensión natural del paisaje físico y el control del suelo surgido de la trama *jeffersoniana*

¹⁹⁶ SILVESTRI, Graciela (2001), Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853- 1890), *Revista Theomai* N°3, [Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense \(1853-1890\) \(redalyc.org\)](http://redalyc.org/Cuadros-de-la-naturaleza-Descripciones-cientificas-literarias-y-visuales-del-paisaje-rioplatense-1853-1890)

inicialmente planteada e impulsada por Sarmiento en su proyecto de territorio rural. Graciela Silvestri centra su tesis del cambio de paisaje en Juan Manuel Blanes. Pintor que logra construir un paisaje pampeano sublime, pero a diferencia de la sublimidad ominosa y dramática de Rugendas, seguirá la línea de lo sublime clásico planteada por Winkelmann, noble, sencilla y de callada grandeza. Esta será la construcción de paisaje que finalmente mejor encajará con los fines político-productivos del país. Sarmiento nunca llegó a aceptar que el campo *geórgico* también comportaba una valoración de paisaje pampeano en su extensión, distinto a la imagen de progreso pintoresco de granjas civilizadas que él imaginó. Esto podría explicar cómo aun habiendo sido central en la transformación del paisaje rural, su comprensión no alcanzó a integrar los cambios producidos desde la pintura. En la lectura social dominante los cuadros de Pueyrredón y Juan Manuel Blanes presentaban el paisaje pampeano como un lugar otro, disociado de la ciudad. Eran valorados políticamente porque trazaban un paisaje pampeano ahora económicamente en vías de ser conquistado y por lo tanto articulado con las Políticas de Estado. Sin embargo, la relación entre la ciudad y la naturaleza circundante recién comenzará a ser considerada a partir de la segunda década del siglo XX. Como ya fue explicado, y anticipando algunas transformaciones que recién comenzarán a ocurrir en dicho siglo, en 1913 en los *Canti Orfici*¹⁹⁷, un joven poeta italiano llamado Dino Campana, viajando por nuestras llanuras inauguró una brecha literaria que incorporó la cuarta *máquina deseante*, visibilizando la experiencia poética de la naturaleza pampeana en estado puro. En ellos Campana describió el paisaje desde lo sublime, aceptando la inmensidad como una experiencia que se revela sin poder ser explicada. El corto episodio en que Campana viajó a la Argentina y escribió los *Canti Orfici*, fue marginal y no coordinado con ninguna política pública o privada del país. Casi simultáneamente con este episodio, pero sin existir una relación directa, Benito Carrasco en 1916 produjo desde el paisajismo una aproximación material al paisaje basada en el impacto de los componentes naturales, la extensión sin límites del río y las masas vegetales. En ella comenzó a emplearse una organización gradualmente desprendida de controles académicos y orientada en algunos aspectos a la valoración del paisaje en términos impresionistas.

5.2.3 Paisaje material

En la medida en que se ha establecido un recorte que interroga solo una porción de paisaje porteño, algunas construcciones simbólicas de paisaje adquirieron gran relevancia en su construcción, mientras que otras fueron casi nulas. En el sector que nos ocupa no se encontrarán construcciones de identidad gauchescas que sobrevivan y será posible encontrar respuestas coloniales solo presentes como huellas. La cultura del gaucho se presenta como una antinomia respecto de lo urbano y se desarrollará dentro de una emergencia informal en la periferia de la ciudad, tierra adentro. Como lo explica Esteban Echeverría en *El Matadero* y también lo examina Graciela Silvestri en *El color del río*¹⁹⁸, las transformaciones materiales del paisaje relacionadas con el gaucho se darán en zonas periféricas como las del Riachuelo muy asociadas con la actividad de los mataderos. En los bordes urbanos, la identidad cosmopolita y dominante se encontró con serios problemas para resolver la relación con las exterioridades naturales.

Para la ciudad de Buenos Aires el programa iniciado por Sarmiento implicó la importación de profesionales, que para la construcción del paisaje material se repartieron entre ingenieros, arquitectos y arquitectos paisajistas. Los representantes de las tres profesiones generaron proyectos basados en estrategias proyectuales traídas de sus respectivos centros de enseñanza, los ingenieros formados en la *École Polytechnique* y los arquitectos formados en la *École des*

¹⁹⁷ CAMPANA, Dino (1914), *Canti Orfici*, Edición Ravagli

¹⁹⁸ SILVESTRI, Graciela 2012, (2004), *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes

Beaux-Arts. Para el sector central del borde ciudad-río, debe considerarse la importante presencia de ingenieros proyectando infraestructuras, paisajistas proyectando parques urbanos y arquitectos proyectando edificios de mayor carga institucional. Debe agregarse a su vez, la arquitectura académica gradualmente consolidada en el borde edificado definido por Leandro N. Alem y alrededores.

Las transformaciones que afectaron el sector que se estudia, pueden ser separadas entre intervenciones más generales que afectan la ciudad e intervenciones puntuales de escala urbana, espacios verdes y edificios. A su vez, también se puede separar las intervenciones entre las que responden a cuestiones infraestructurales utilitarias y las que se ocupan de edificios institucionales y parques.

Una vez iniciada la emancipación se inicia una sucesión de transformaciones en el *Fuerte*, ocupando la sede del virrey como casa del gobierno en los inicios, sufriendo el *Fuerte* demoliciones parciales, construyéndose en la *explanada del Fuerte* y sobre Balcarce e Hipólito Yrigoyen el edificio de la sede de *Telégrafos y Correos* en 1873, agregándose durante la primera gobernación de Julio Argentino Roca la *Casa de Gobierno* en espejo con la sede de *Correos y Telégrafos* en el flanco opuesto de la explanada del *Fuerte*, y resolviéndose ambos edificios integrados en un proyecto final en 1886. En 1855 Edward Taylor proyectó la denominada *Aduana Taylor* entre el *Fuerte* y el río y luego en 1860 el *Edificio de Rentas* sobre la esquina de Balcarce e Hipólito Yrigoyen enfrenteado al *Fuerte*. Entre 1882 y 1894 se abre la *Avenida de Mayo* y a partir de 1894 y a lo largo de gran parte del siglo XX, se produjeron una sucesión de ensanches que, fuera de esta periodización, terminan con la *Avenida 9 de julio*. En 1846 durante la gobernación de Juan Manuel de Rosas se rellena el borde costero contiguo al *Paseo de La Alameda*, agregándole un murallón para evitar inundaciones y transformando el *Paseo de La Alameda* en el *Paseo de Julio*. En 1875 se establece la ordenanza que regula el borde sobre el *Paseo de Julio*, el que luego se convertirá en la Avenida Leandro N. Alem. Se dispuso la obligación de incorporar una galería cubierta sobre la vereda denominada recova. Acompañando estas transformaciones de paisaje entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la ciudad comienza a ser pensada desde una serie de proyectos de pretensión global que alcanzaron un nivel de materialización parcial. Entre 1882 y 1898 se habilita y construye *Puerto Madero* a partir del proyecto de Hackshaw. En 1904 se inaugura el proyecto del *Parque Colón* realizado por Charles Thays. En 1886 Norbert Maillart comienza a proyectar el *Palacio de Correos* que se finaliza tardíamente en 1928. Entre 1916 y 1919 Benito Carrasco proyecta y construye el *Parque de la Costanera Sur*.

Transformaciones del Fuerte y Casa de Gobierno:

La evolución del *Fuerte* entre 1810 y 1886 responde a un aprovechamiento inicial de lo existente produciendo leves modificaciones, para luego comenzar a sufrir transformaciones proyectuales intensas entre 1873 y 1886. Se trata de un estrato que sufrió superposiciones y transformaciones sucesivas de nuevos estratos verticales. La inestabilidad del estrato fue efecto del estado cambiante del sentido cívico institucional del lugar. Ya se señaló la inercia de los componentes materiales monolíticos naturales y artificiales del *Fuerte*. La consecuencia de esto se tradujo en una permanencia prolongada que aun luego de ser demolido y reemplazado por la *Casa de Gobierno* mantuvo en el paisaje huellas de lo que fue. Las estrategias proyectuales que dominaron en la construcción de este nuevo estrato fueron por entero académicas, acentuándose su conflicto de transversalidad hacia el río con la intervención de Tamburini. El arco de triunfo simbólico que jerarquizó el acceso a la *Casa de Gobierno*, integró en un solo edificio la sede de *Correos y Telecomunicaciones* y la *Casa de Gobierno*. Pero el arco de

triunfo también reforzó el papel de remate visual y simbólico de una transversalidad orientada hacia el oeste, alentada por la reciente *Avenida de Mayo* y su posterior remate oeste en el futuro edificio del *Congreso de la Nación*. Para trazar la *Avenida de Mayo*, se debió demoler una extensión de 13 cuadras dejando a ambos lados bloques más angostos resueltos con lotes pasantes que se fueron consolidando en las siguientes décadas. El ensanche nació bajo una lógica compositiva que buscó rematar su recorrido con los edificios académicos que monumentalizaron el poder ejecutivo y el poder legislativo. La posible extensión del eje cívico hacia el río quedó como una posibilidad latente, pero que en la práctica obligaba a la demolición o partición de la Casa de Gobierno. Esta alternativa fue discutida y se presentaron proyectos que iban en esa dirección; pero el valor del paisaje cívico orientado hacia el *Congreso de la Nación* y pensado a partir de un remate simbólico entre los poderes republicanos lo impidió. En el paisaje final, el eje cívico se consolidó como un fuerte estrato ordenador que subsiste hasta hoy. Se puede discutir hoy el efecto anacrónico del paisaje de obturación de la continuidad del eje producido por la *Casa de Gobierno*, pero el valor cívico de transversalidad hacia el oeste y su actual valor patrimonial, refuerzan la inmutabilidad del estrato; el que de ahí en más se petrificó, admitiendo sólo intervenciones que no afecten su condición.

Las Aduana Taylor y el Edificio de Rentas:

Edward Taylor realizó ambos edificios entre 1857 y 1860, momento en el que el *Fuerte* semi desmantelado aún tenía una presencia importante, y la sede de *Correos y Telecomunicaciones* y la *Casa de Gobierno* aún no existían. Como explica Alberto Varas en *Buenos Aires metrópolis*¹⁹⁹, la *Aduana Taylor* fue el primer edificio que actuando sobre la barranca inicia el proceso de *artificialización* del borde. La *Aduana Taylor* combinaba un volumen de depósitos en hemiciclo orientado en su curvatura hacia el río, con un muelle que se internaba en el río actuando como una incipiente solución de puerto. La totalidad de los elementos que la componían estaban orientados hacia el río. Su distribución definió un partido aún gobernado por pautas académicas, pero claramente integrado con el peso distributivo que la arquitectura utilitaria otorga al programa.

¹⁹⁹ VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires metrópolis*, Edición Universidad de Palermo, Universidad de Harvard y Universidad de Buenos Aires

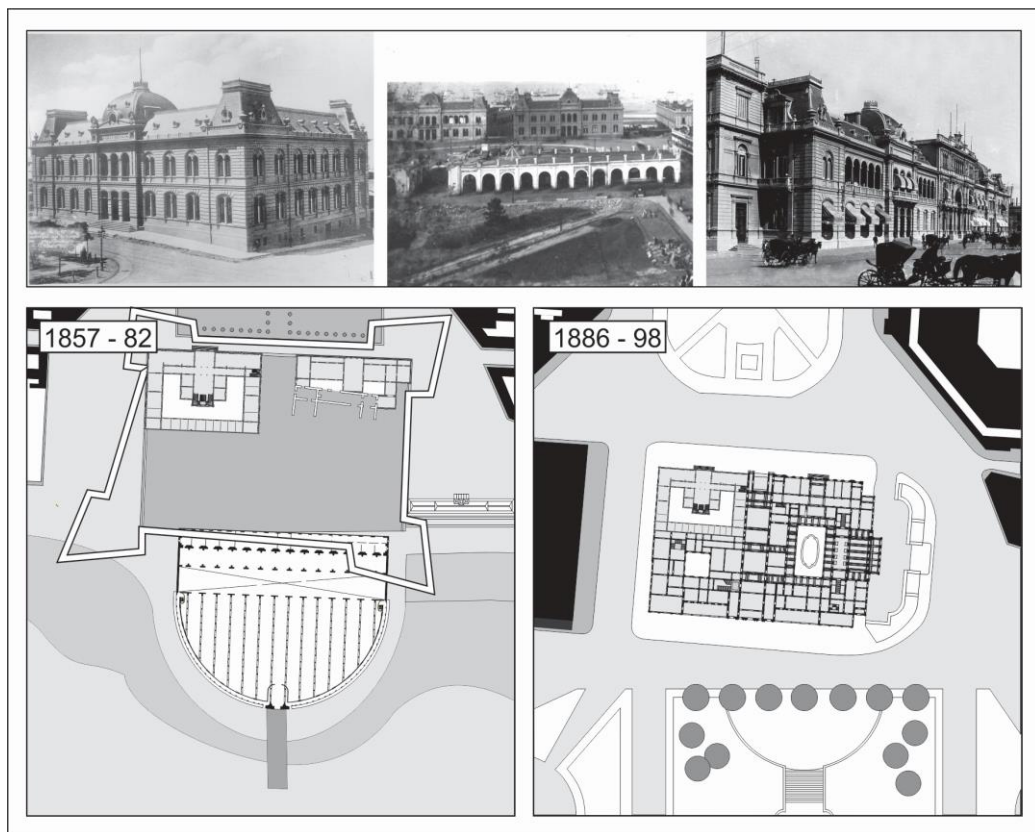


Lámina 14: Aduana Taylor y transformaciones de la casa de gobierno

Se trató de una arquitectura decimonónica atravesada por la idea de un paisaje de progreso técnico y económico que buscó integrar distribución programática con composición arquitectónica. En su apariencia material estaba gobernada por un repertorio de elementos de arquitectura estilísticos. La *Aduana Taylor* actuó como una transversalidad fragmentada o desplazada de su relación con la ciudad. Su duración fue limitada, siendo demolida hasta el primer piso en 1894. A medida que avanzaban los rellenos entre la *Casa Rosada* y *Puerto Madero*, la planta baja y el primer piso no demolidos quedaron cubiertos. El espacio arrasado del estrato y la extensión de tierras anteriormente del río y ahora existentes a partir de *Puerto Madero*, formaron parte de la consolidación de un estrato longitudinal que se extendió con un potencial de integración norte sur que terminó involucrando el *Paseo de Julio* y la posterior *Avenida Leandro N. Alem*. La transversalidad utilitaria que la *Aduana Taylor* poseía desapareció con su demolición y la segunda obturación de transversalidad ocasionada por *Puerto Madero*. En la última década del siglo, corresponderá a Charles Thays transformar ese vacío urbano en el *Parque Colón*.

Las avenidas:

Mientras se producían las transformaciones analizadas, un proyecto de paisaje infraestructural de larga duración venía desarrollándose y continuaría su desarrollo a lo largo de varias décadas del siglo XX. La limitación circulatoria y simbólica del *damero de Garay* debía ser corregida. La posibilidad de modificar las calles superponiendo un estrato de avenidas a partir de una trama modulada venía siendo pensada desde antes de Sarmiento. Bernardino Rivadavia impulsado por sus ideas liberales y de progreso, luego de su retorno de Europa, en 1826 ideó un plan de ensanche de avenidas para Buenos Aires. El estrato de avenidas tuvo efectos importantes en el sector, ya que

pusieron en juego canales circulatorios transversales y longitudinales de mayor jerarquía. La trama ortogonal de Garay favorecía en su concepto ideal, la posibilidad de extender las calles y la secuenciación homogénea del damero. Su regularidad geométrica permitía superponer una trama que regule su módulo de calles a partir de un módulo mayor de avenidas. Sin embargo, los tiempos largos que demandaron los ensanches, el costo de realizar expropiaciones y la existencia de irregularidades que actuaron como anomalías a la regularidad de la trama, dieron lugar a que la articulación de las avenidas con las intervenciones del sector no sea regularmente perfecta. En forma muy particular, el proyecto de *Puerto Madero* se encuentra con la preexistencia del proyecto de avenidas. La regularidad de los diques hace suponer que se intentó hacer coincidir sus circulaciones transversales, entre diques, con los hipotéticos futuros ensanches, asunto que solo se logró parcialmente. En 1872 se hizo el tendido de la primera infraestructura ferroviaria norte-sur acompañando el *Paseo de Julio* y con la ubicación de la *Estación Central* a metros de la futura *Casa Rosada*. En forma gradual, con el avance de las décadas el borde construido sobre el *Paseo de Julio* que en 1919 cambiaría su nombre por *Avenida Leandro N. Alem*, se fue consolidando en su frente oeste. En el proceso de densificación del borde sobre la *Avenida Leandro N. Alem* se incorporó la solución de recova y en las calles transversales que llegan a Alem se redujo la pendiente de la barranca volviéndola menos escarpada y haciéndola desaparecer en la masa edificada. El *Parque Colón* fue proyectado y materializado al mismo tiempo en que quedó flanqueado por el *Paseo de Julio* que más adelante se transformaría en la *Avenida Leandro N. Alem*. El *Parque Colón* se consolidó entre la avenida que acompaña la llegada de la recova-barranca y el comienzo de *Puerto Madero*.

La ciudad en el cambio de siglo:

Hacia finales del siglo XIX Buenos Aires comenzó a ser intensamente pensada y parcialmente intervenida a escalas de incidencia urbana. Durante las décadas anteriores existieron algunos antecedentes de propuestas orientadas principalmente a dos cuestiones urbanas. Una primera cuestión orientada hacia la consolidación de un puerto, que dio lugar a varios proyectos de puertos pensados para Buenos Aires que quedaron en los papeles, como el de Coghlan (1859), el de Bateman (1871) y el segundo premio en la competencia final realizado por el Ingeniero Huergo (1881). Una segunda cuestión, como ya ha sido explicado, en la que, desde Rivadavia, se sucedieron propuestas de ensanche de calles pensadas para dotar a la ciudad de una trama circulatoria principal que *el damero colonial* no poseía. Las transformaciones o la voluntad de transformar la ciudad ingresaron en un ciclo de posibilidad a causa de una serie de sucesos que desde la crisis del sistema *rosista* dieron lugar a una reestructuración general del país. La institucionalización de un conjunto de reglas de juego para la sociedad a partir de la Constitución Nacional, conjuntamente con desenlaces en las luchas de poder que acentuaron la importancia de Buenos Aires desde la Batalla de Pavón, las transformaciones en el sistema económico productivo a partir de la progresiva transformación del campo en un territorio productivo, la federalización de Buenos Aires y la inmigración masiva que incremento la cantidad de habitantes; son a grandes rasgos, las condiciones de posibilidad que impulsaron la necesidad de pensar cambios globales para la ciudad. La necesidad de un puerto, la necesidad de agilizar el sistema circulatorio de la ciudad, la forma de la ciudad y sus lógicas de crecimiento, los espacios públicos, el tejido de vivienda, los equipamientos urbanos y el tratamiento de los bordes; se presentaron como cuestiones que requerían ser resueltas. Ninguna de

estas cuestiones será ajena al ciclo de producción del paisaje que en esas décadas se estaba produciendo, teniendo efectos decisivos en el borde ribereño de la ciudad en el área central. En 1887 comienzan a imaginarse planes de mejoras a partir de aproximaciones estéticas y técnicas que dieron como resultado un proceso que decantará en el *Plan de mejoras de 1898*. Las estrategias proyectuales disponibles siguieron siendo el producto de la intensa interacción entre las ya tratadas estrategias proyectuales desarrolladas en la *Academia de Bellas Artes* y el *Politécnico*. Para 1897 comenzaron a discutirse dos lógicas circulatorias y estructurales pensadas para impulsar un posible plan regulador para Buenos Aires. Un sistema de diagonales sobrepuesto sobre el damero a modo de mosaico y una estructura en cruz este-oeste y norte-sur. Ambos planteos fueron interpretados como soluciones técnicas y soluciones estéticas. En relación con la organización de las manzanas o bloques urbanos, ambos planes aceptan como constantes las lógicas de partida existentes entre el damero, la manzana y la parcela existente. El tejido podrá ser modificado en su densidad, en sus cualidades formales, en la fachada sobre la calle; pero no se plantea ni un abandono de la manzana, ni una modificación de la relación entre la privacidad del lote y el espacio público de la calle, ni una modificación de la separación entre parcelas impuesta por la medianera. Los espacios públicos definidos por las grandes circulaciones, las plazas, los parques y los grandes equipamientos, serán los elementos centrales de estas discusiones. Quedarán como temas no integrados dentro de los planes, pero sin embargo implementados en el sector, las infraestructuras y los bordes.

El sector que nos ocupa fue afectado por estas dos cuestiones. Durante este período *Puerto Madero* definió un paisaje industrial de poca participación en el espacio de la ciudad. Recién a partir de la segunda década del siglo XX, con el parque proyectado por Carrasco, se producirán intervenciones no industriales en el nuevo borde generado por el puerto. Antes de la segunda década el borde entre *Puerto Madero* y el río solo alcanzó a ser pensado como proyecto, principalmente con el proyecto de costanera que impulsó Carlos María Morales en 1895 y el proyecto de una costanera extendida hasta el Tigre, de Benito Carrasco en 1912. En la medida en que el damero no funcionó como un elemento ordenador en el puerto, y resultando el borde en su ampliación, una organización que acentuaba una espacialidad longitudinal lineal, norte-sur, se produjo una agudización de su estructuración en fajas. La última faja lindante con el río patentizó la no consideración del borde de la ciudad, entendiéndosela en aquel momento como un malecón de una jerarquía secundaria y sin proponerse ninguna intervención en los planes. En la propuesta que estructuraba la ciudad a partir de los ejes norte-sur y este-oeste, el eje este-oeste no pudo conectarse con el borde ribereño por la interposición, ya tratada, del puerto y la *Casa de Gobierno*. En la propuesta que estructuraba la ciudad a partir de un mosaico de diagonales tampoco se planteó la llegada al río.

En el borde río-ciudad, la cuadrícula perdió prestigio como idea de ciudad, y, aun así, en la medida en que Buenos Aires se expandía al ritmo de intervenciones no planificadas a escala urbana, se la seguía adaptando a una organización del suelo afectada por viejos caminos, infraestructuras ferroviarias y elementos geográficos irregulares. En oposición con esta forma de crecimiento relativamente descontrolado, en el ámbito profesional se asociaba la cuadrícula con una monotonía que destruía la posibilidad de volver más variada y atrayente la experiencia urbana. Los técnicos vieron en las diagonales una posibilidad de ordenar las circulaciones diferenciándolas entre principales y secundarias, mientras que los arquitectos vieron en las diagonales cuestiones estéticas referidas a ángulos *perspectívos* y una riqueza visual. En el marco de estas disidencias, las

diagonales se convertían en un escenario de consenso, aun a pesar de que ambos campos profesionales les otorgaban valores opuestos²⁰⁰.

En 1905, se abandonó el plan de mejoras impulsado por Carlos María Morales con su consecuente renuncia y la contratación de Joseph Antonie Bouvard para que confeccione entre 1907 y 1911 un nuevo plan²⁰¹. Tanto Enrique Charnourdie como Víctor Jeaschké pronuncian severas críticas al plan de Bouvard. Explica Novick, que a partir de ese momento se discute en torno a proyectos, no en torno a planes. Las dos diagonales que se aceptaron construir pasaron de ser parte de un plan, a ser ahora, un proyecto que deberá sumarse a varios otros esparcidos en la ciudad. En 1906, un año antes de ser contratado Bouvard para que confeccione el nuevo plan, Enrique Charnourdie proyectó un plan completo de transformación edilicia de la ciudad de Buenos Aires. Se trataba de una matriz de diagonales sobrepuesta a la traza existente, cuya lógica implicaba una capacidad de crecimiento ilimitado. Fue un planteo técnico y sistémico, antes que estético y compositivo. En oposición con Charnourdie, entre 1911 y 1912 Víctor Jeaschke confecciona un plan basado en diagonales concebidas a partir de criterios estéticos en los que los espacios debían responder a reglas compositivas académicas y pintorescas que controlasen la forma. En su planteo, la ciudad tiene límites precisos en sus bordes, incluyendo para el sector que estamos tratando donde se plantea un proyecto de camino de la ribera que no alcanzó a ser definido. Se debe recordar que el camino de la ribera, ya es tema de reflexión desde Carlos María Morales en 1895 y volverá a ser desarrollado en 1912 como propuesta proyectual por Benito Carrasco en su proyecto de *Paseo Costero* extendido desde el centro hasta Tigre. Resulta de suma importancia establecer una comparativa entre el modo en que Charnourdie y Jaeschké concibieron en sus modelos globales la ciudad y el empleo de las avenidas diagonales. Jaeschké propone una ciudad controlada que evita la extensión ilimitada en oposición con Charnourdie que parecía alentar con su matriz la idea de una ciudad de extensión ilimitada. Estas dos maneras de concebir la ciudad tendrán sus efectos en futuras intervenciones en el sector, dando lugar a que entre 1912 y 1916, Carrasco proyecte el *Parque de la Costanera Sur* pensando en la lógica de una ciudad extendida, mientras que Forestier actuando dentro del *Plan Noel*, en 1925 proyectó en el sector a partir de la idea de una ciudad con límites y controlada en su extensión. Jaeschké considera posible la existencia del criterio de variedad en la definición de las leyes compositivas que regulan las partes, sin por ello ir en perjuicio del todo. Entiende que la particularidad de cada sector controlado en su organización espacial e inclusive en su configuración arquitectónica restituye el carácter que le corresponde al lugar. Charnourdie comparte con Jaeschké la necesidad de otorgar a las diagonales un sentido ordenador de toda la ciudad, pero separa el sistema de la traza tradicional y las manzanas edificadas, entendiendo que debe ser riguroso y no admitir la variedad. En la

²⁰⁰ Se encuentran presentes las prescriptivas de Durand y el politécnico con su tratado *Précis des Leçons d'architecture* (1802-1805) con su correspondiente traslación a la intervención de la ciudad perfeccionadas dentro del marco de un urbanismo técnico. Desde una concepción BeauxArts, el sistema compositivo fue adquiriendo una mayor flexibilidad que le permitió alcanzar una formulación teórica a finales del siglo XIX con Julien Guadet y su tratado *Éléments et Théorie de l'architecture* (1901-1904). En el contexto porteño, las discusiones sobre la forma de la ciudad de los primeros años del siglo XX pusieron en juego estas dos vertientes. Procedimientos en los que se incorporará las particularidades dentro del sistema compositivo siguiendo a Guadet y procedimientos centrados en la importancia de la matriz circulatoria y la despreocupación por la forma específica de lo edificado siguiendo a Durand.

²⁰¹ NOVICK, Alicia (1998), Planes y proyectos para Buenos Aires, siglo XX, *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N°94*, Universidad de Buenos Aires

expresión material de lo edificado acepta la posibilidad de expresiones arquitectónicas diferentes. La relación entre traza regular y borde urbano es un tema proyectual bastante viejo, que puede ya encontrarse tratado en el urbanismo *hipodámico*. Recuérdese por un momento la autonomía que otorgaba Hipodamo a la infraestructura amurallada de la ciudad respecto de la traza ortogonal. En oposición al planteo hipodámico, el planteo romano organizaba la ciudad a partir del *Cardo* y *Decumano*, donde la muralla y el trazado estaban geométricamente soldadas. La estrategia de autonomía entre muralla y trazado permite interpretar el territorio, mientras que la estrategia de muralla definida como límite exacto y regular de la traza tiende a volverse indiferente respecto del territorio. En el planteo de Charnourdie el mosaico de diagonales no resulta encorsetado por un límite geométricamente unido a él, vale decir, unido a su condición artificial. Esto abre un potencial de interpretación de las condiciones del lugar natural o rural con el que interactúa la ciudad. En el planteo de Jaeschke hay la voluntad de unir los límites de la ciudad con el sistema compositivo de la estructura, lo que vuelve más difícil agregar componentes de paisajes externos al límite de la ciudad. Ambos planes suponen una intervención tal en la ciudad, que prácticamente es requisito asumir una estrategia de *tabula rasa*, lo que los volvió inaplicables. Aun así, vale la pena detenerse en el planteo técnico de Charnourdie. Al no perseguir una forma “terminada”, se separa de los argumentos estético-pintoresquistas que estaban presentes en el planteo de Jaeschké, dejando abierta la posibilidad de pensar el paisaje del borde de otros modos. En el caso de Jaeschké, la matriz es solo el andamiaje *perspectívico* que proporciona las condiciones ideales para construir un panorama pensado de antemano para encajar las particularidades del lugar dentro del sistema formal y estético propio de la *Academia Beaux-Arts*. El verdadero argumento central de la intervención urbana se cierra en sus propias razones estéticas dejando de lado las transformaciones que estaban surgiendo a partir de la incorporación de los límites naturales en la construcción del paisaje de borde de la ciudad. La suspensión de todos estos planes incluido el *Plan Bouvard*, por razones económico-financieras y razones políticas, deja en manos de la cuadrícula y los emprendimientos inmobiliarios el crecimiento de la ciudad. Solo se logró aplicar parcialmente el *Plan Bouvard*, el que a su vez contenía conjuntamente con otras intervenciones partes de los planteos de Charnourdie y Jaeschke. Los efectos del puerto, las infraestructuras y la tensión costera volvieron el borde ciudad-río en el área central, refractario respecto de las tres formas de crecimiento. El sector se presentaba con una estructura propia, solo afectada parcialmente por algunos desbordes de cuadrícula impulsadas en el plan de Madero. Los planteos de la ciudad compositiva impulsados por Jaeschke, cuando se encontraron con el borde ocupado por el puerto, solo alcanzaron para imaginar proyectos posteriores inaplicables como el de Forestier que prologaban el eje este-oeste hasta el río.

Puerto Madero:

Para el puerto hubo dos proyectos finales muy diferentes entre sí. El proyecto ganador propuesto por Madero a partir de los planos ideados por el estudio de ingenieros Hackshaw, Son & Hayter y el proyecto del ingeniero Luis Augusto Huergo que no fue elegido. Antes de entrar en un análisis del puerto ganador, es necesario señalar algunas cuestiones de valor contenidas en el proyecto de Huergo. Su proyecto se estructuraba a partir de un sistema peine denticulado oblicuo respecto de la costa y enfrentado al río en dirección sudeste. Los acontecimientos que siguieron a la construcción de *Puerto*

Madero demostraron que el planteo de Huergo hubiese sido mucho más eficiente. Además de las explicaciones habitualmente empleadas para contrastar las virtudes del proyecto de Huergo con las del proyecto ganador, existen otras argumentaciones conectadas con las ideas de paisaje que se estaban desarrollando en ese fin de siglo. Vimos como la cuarta *máquina deseante* asociada con la voluntad de conectar la naturaleza con la construcción del paisaje del borde urbano tuvo derivaciones discursivas asociadas primero con la noción de un paisaje pintoresco y luego con la noción de un paisaje sublime. El proyecto de Huergo abre una derivación posible. Se está ante una posición más científica, orientada hacia la concepción de una naturaleza razonada que fija condiciones emanadas de las lógicas del río. Huergo logra que finalmente se aplique su solución proyectual en *Puerto Nuevo*, pero para los objetivos de la tesis, lo importante es que Huergo abre la posibilidad de un tipo de paisaje inédito hasta el momento. Si hubiera que rastrear intervenciones posteriores que retomen la generación de un paisaje derivado de una comprensión de las lógicas de la naturaleza, costaría encontrar un ejemplo por lo menos hasta la última década del siglo XX. Otra cuestión importante en el planteo de Huergo, radica en su actitud relativamente desprejuiciada respecto de cuestiones derivadas de la tradición compositiva *Beaux-Art*. En oposición con el proyecto ganador, el proyecto de Huergo carece de una idea de forma terminada, pudiendo adaptarse en su crecimiento a los requisitos futuros. Quedan dudas respecto a la respuesta y su relación con el paisaje del borde urbano que le llegaba desde la recova y el bajo. El esquema que nos llega aclara que no se bloqueaba la relación visual hacia el río, pero no da respuesta al modo en que puerto y la ciudad se debían articular. El proyecto centra su configuración en las cuestiones específicas del puerto, eliminando la variable urbana. Tendrán que pasar varias décadas hasta que el sistema y articulación con el lugar se conecten. Como explicó Fernando Aliata, la hibridación del sistema con condiciones espaciales de la ciudad cobró intensidad recién a partir de la década del 60. Se está frente a un antecedente que conecta la organización denticulada o en peine ya explorada por la tradición distributiva Durand, con lógicas sistémicas aún por venir. Es evidente que estas cuestiones sumadas a las habitualmente argumentadas reforzaron la ausencia de condiciones de posibilidad para que el proyecto de Huergo fuera elegido. En oposición con el proyecto de Huergo, el proyecto ganador falló en su objetivo principal, demostrando no ser exitoso para funcionar como puerto. Como ya fue explicado, sorprende la decisión de adoptar el partido de dársenas eslabonadas cuando ya estaba demostrado por la experiencia de Hackshaw trabajando con Jesse Hartley en el *Royal Albert Dock* de Liverpool, que esa organización tenía limitaciones para organizar fluidamente y sin retrasos la circulación, y no daba respuesta al creciente incremento del calado, el través y la eslora de los barcos. Una aparente ventaja del proyecto ganador fue que venía con un préstamo bancario de Inglaterra para financiar la construcción, y que además prometía poder autofinanciarse a partir de generar suelo urbano residencial entre las dársenas y la rambla. Aun cuando no pudo ser llevada a cabo la construcción del área residencial, el resultado final dio como resultado un mayor potencial de integración con la ciudad que se demuestra con las transformaciones posteriores que sufrió el puerto: *Parque de la Costanera Sur* en 1916 y *Plan para Puerto Madero* en 1992. Como ya se ha dicho reiteradamente, el puerto bloqueó la relación con el río restringiendo las visuales solamente a las circulaciones pasantes entre los diques y agregando un mayor nivel de obturación a la continuación del eje cívico hacia el río.

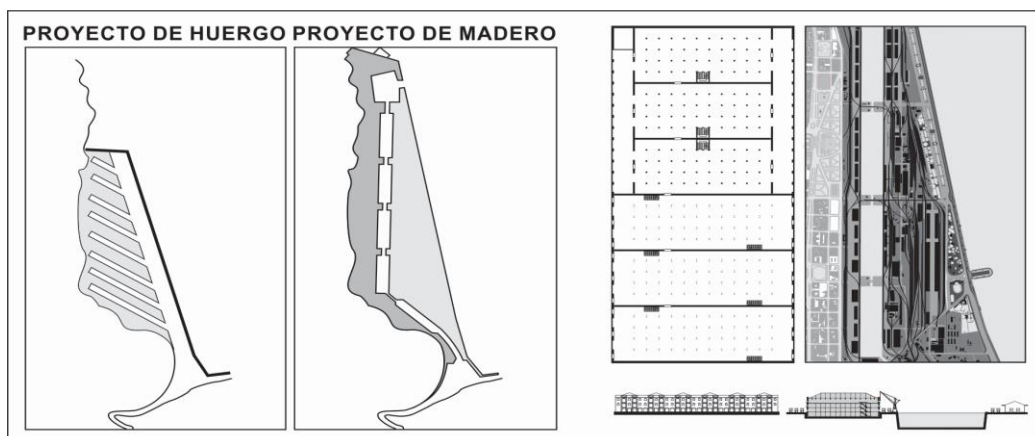


Lámina 15: Análisis de los proyectos para el puerto de Huergo y de Hackshaw, y situación del puerto a mediados del siglo XX

Debe tomarse en cuenta que para los inicios de la construcción del puerto el sistema de avenidas era más una promesa que una realidad, existiendo solamente la *Avenida de Mayo* y la *Avenida Leandro N. Alem*. La coordinación del módulo que define diques que varían entre 570 y 690 metros responde a un intento por secuenciar las circulaciones pasantes con futuras avenidas aún inexistentes. Posteriormente, cuando se produjo el ensanche de *Corrientes*, *Córdoba*, *Belgrano* e *Independencia*, solo logró coordinarse las pasantes de los diques con las avenidas *Córdoba* y *Belgrano*. A los flancos de los diques se dispusieron docks, molinos y otras instalaciones portuarias luego de construido el puerto. Los docks de ladrillo fueron diseñados por el mismo estudio de Hackshaw y se construyeron entre 1895 y 1905. La percepción dominante del puerto en sí, quedó marcada por esta combinación de docks de ladrillo, dársenas, puentes y molinos. Los cuatro diques interpuestos entre el acceso desde la *Dársena Sur* y la salida de la *Dársena Norte*, generaron un paisaje autónomo expresado por estos elementos y, claro está; los barcos y la actividad portuaria. La experiencia perceptiva del puerto se presenta como un lugar otro inesperadamente alejado de una costa, ahora más distanciada de la ciudad. La aparición de las dársenas, los docks alineados y las grúas fue inédita para el habitante urbano de la ciudad, pudiendo despertar en el habitante de aquel momento el deslumbramiento de un paisaje de progreso, o la pérdida de lo anterior. Considerando la futura transformación del puerto en el *Plan para Puerto Madero*, el aporte del viejo puerto es de enorme riqueza, pero la experiencia endógena generada por el estrato del puerto tenderá a permanecer hasta hoy volviendo complicada la articulación de sus límites en los cuatro sentidos cardinales. La materialidad del puerto combina un paisaje que remite a ideas de progreso tecnológico. Los criterios de control formal de la expresión de los elementos de arquitectura, ladrillo industrializado, puentes metálicos y grúas de acero, se organizan a partir de leyes compositivas de origen académico. La imagen de los docks vistos desde la ciudad coordina con el carácter esperable que, desde una óptica de un fin de siglo ecléctico, debía otorgarse a los edificios utilitarios.

Puerto Madero encarna un paisaje derivado de la primera *máquina deseante* señalado al inicio de la modernidad decimonónica. Aun cuando existieron planteos como el de Huergo, más conectado con la valoración del paisaje natural, no existía rendija posible para que esa concepción del paisaje ocurriera. El estrato generado por *Puerto Madero* surgió en un contexto social y cultural que lo reclamó y celebró en sus inicios como expresión de progreso e integración con el mundo moderno. Tendrán que producirse los conflictos funcionales del puerto y las transformaciones culturales de inicio del siglo

XX para que pueda surgir una concepción de paisaje cercana a la cuarta *máquina* de valoración del paisaje.

Los parques, *Parque Colón*:

El proyecto y construcción del parque fue realizado por Charles Thays, arquitecto paisajista francés que invitado a realizar trabajos de *parquización* se terminó radicando en Buenos Aires. Dicho parque, inaugurado en 1904, quedó definido por su límite norte con la futura *Avenida Corrientes* y en su extremo sur con la futura *Avenida Belgrano*. A su vez, anticipándose a la composición con diagonales que será impulsada por Joseph Bouvard en 1907-1910, el *Parque Colón* incorporó en su trazado dos diagonales que naciendo en la encrucijada con la *Casa de Gobierno* se proyectaron sin solución de continuidad hacia el infranqueable *Puerto Madero*. Thays era consciente de que el parque sería además un complejo nodo que debería interactuar con la traza de avenidas en curso y los estratos existentes del lugar. Su proyecto inicial guarda diferencias con el resultado final de su construcción. La organización del parque responde a una composición simétrica axial respecto del eje cívico y articulada a 90° con un eje de menor jerarquía definido por la longitudinalidad del estrato. La dificultad para llevar adelante políticas aceptadas que permitan modificar *Puerto Madero* impidió la concreción inicial de esa parte de su proyecto donde preveía modificaciones en *Puerto Madero*. El proyecto de Thays expresa la voluntad de integrar académicamente una longitudinalidad finita rematada por equipamientos monumentales, no logró materializarse, a pesar de la existencia proyectada del futuro *Palacio de Correos*. Tampoco pudo concretar la transversalidad que buscaba como remate del eje principal en una modificación en el *Dique 2* de *Puerto Madero*. Las dos diagonales que parten desde la *Avenida Leandro N. Alem* y son simétricas respecto del eje principal carecen de sus correspondientes remates, sin llegar a *Puerto Madero*. El parque incorporó en el espacio contiguo a la *Casa de Gobierno* la huella del estrato arrasado de la *Aduana Taylor*, la que actuó como elemento de composición protagónico del trazado acompañando la axialidad del eje principal con una sucesión de escalinatas y terrazas. En oposición con los criterios que empleaba Sarmiento para arborizar con especies exóticas, Thays decidió trabajar incorporando especies de origen chaqueño en la mayor parte de los parques que proyectó para Buenos Aires. Hoy se sabe que el empleo de especies chaqueñas sigue siendo un empleo de especies exóticas para el nicho ecológico de Buenos Aires, pero las razones que impulsaron a Thays a priorizar el empleo de especies del noroeste argentino, además de prácticas responden a un objetivo simbólico. Como lo señala Jorge Luis Borges en su poema *La Plaza San Martín*, los árboles actúan como representación de un paisaje que integra simbólicamente tiempos y espacios que hicieron a la construcción de una idea de identidad nacional. El *Parque Colón* se constituye como epicentro simbólico del país. Thays celebra esta cuestión de contenido federal por medio del empleo de una arborización que conecta con la extensión del territorio argentino. La idea de un paisaje cívico que actúe como catalizador de aspectos que conectan con una dinámica identitaria de país será retomada en los proyectos ganadores del *Centro Cultural Kirchner*, del *Museo del Bicentenario* y del *Paseo del Bajo*.

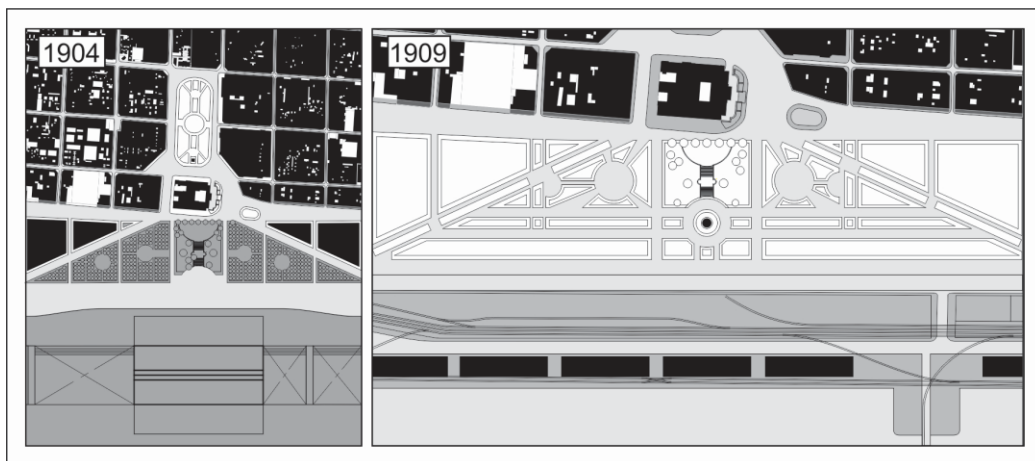


Lámina 16: Carlos Thays, proyecto y realización del Parque Colón

Thays, fiel a su formación académica, entendía que existían tres opciones compositivas posibles para los espacios verdes (Thays, 1910), *Deseando que el trazado mismo del jardín constituyera elementos de instrucción, dispuso el trazado de modo que en él fuesen representados los tres estilos adoptados en la arquitectura paisajista, es decir: el estilo simétrico, el mixto y el pintoresco*²⁰² (p. 24). Las tres opciones compositivas combinadas con vertientes de origen estilístico y tipos de especies vegetales, se debían corresponder en su aplicación con el carácter del encargo. El parque combina una organización general simétrica asociada con la tradición compositiva francesa, pero a diferencia de los parterres y arbustos, los árboles se presentan liberados de la trama geométrica, aunque articulados con la composición general. Thays encarna una actitud transicional entre el empleo de la naturaleza encorsetada bajo las lógicas derivadas de la composición arquitectónica y nuevas formas de integrar lo natural en el proyecto.

Los parques, Parque de la Costanera Sur:

Fue proyectado y construido por Benito Carrasco entre 1912 y 1916. Entre 1916 y 1918 se le agregan el *Balneario Municipal* y el *Espigón Plus Ultra*, y en 1925 el parque es intervenido parcialmente a partir de un proyecto realizado por Jean-Claude Nicolas Forestier.

Carrasco fue un ingeniero agrónomo formado como paisajista con Charles Thays. Sus ideas de paisaje fueron novedosas y plantearon cambios respecto de las concepciones de Thays. El *Parque de la Costanera Sur* es la única parte construida de su proyecto de parque lineal de borde llamado *Proyecto de Embellecimiento de la Costa*. Su proyecto se extendía desde el límite sur de la ribera de la Ciudad de Buenos Aires hasta el Tigre, lo que hubiese dado lugar a la aparición de un estrato verde continuo hasta Tigre. El parque formó un estrato longitudinal superpuesto sobre el borde oriental de *Puerto Madero*, lo que modificó su situación transformando el puerto en un espacio rodeado de espacios públicos, al oeste con el *Parque Colón* y al este con el *Parque de la Costanera Sur*. Su propuesta proyectual sufrió varios cambios luego de construido. La geometría del terreno disponible tiene una extensión que acompaña la longitud total de los cuatro diques del puerto y se divide en dos situaciones bien diferenciadas. Un primer desarrollo de un espacio de superficie aproximadamente triangular cuya hipotenusa coincide con el borde costero entre la actual *Avenida Elvira Rawson Dellepiane* y la continuación

²⁰² THAIS, Carlos (1910), *El jardín botánico de Buenos Aires*, Buenos Aires: Intendencia Municipal, p. 24

actual de la Avenida *Belgrano*, adquiriendo en este sector su máxima extensión transversal en lo que sería hoy la continuación de la calle *Estados Unidos*, inexistente hasta las reformas del *Plan para Puerto Madero*. Luego el terreno continúa como un espacio lineal constante y más angosto, también recostado sobre el río desde la continuación de la Avenida *Belgrano* hasta la continuación de la Avenida *Córdoba*. Carrasco se propuso resolver un programa ambicioso que agregaba a los usos contemplativos del parque actividades recreativas y culturales, lo que puso en evidencia una aproximación al paisaje diferente a la de Thays. Transformando la idea tradicional y académica de parque estanco y contemplativo en un espacio dinámico y activo. La asimetría del sector dividido en dos sectores diferentes, la colindancia con las áreas infraestructurales del puerto, la acomodación del programa en el terreno y la relación activa con el río, delinearon cuatro condiciones que Carrasco se propuso ajustar y jerarquizar en su proyecto. Esta forma de enfrentar el proyecto del parque, alejada de las estrategias *Beaux-Arts* y del *Politécnico*, permite que se comprenda la importancia que Carrasco otorgaba a las condiciones del lugar físico y social. Carrasco definió una respuesta clara a la espacialidad longitudinal del estrato, al adoptar la solución del *parkway* que venía desarrollándose en Estados Unidos. El *parkway* es distributivo, mientras que el boulevard es compositivo. El *parkway* reduce la jerarquía en los remates y los ejes transversales, mientras que el boulevard nace como la plasmación de ejes compositivos jerarquizando los remates y articulándose con ejes transversales. Mientras el boulevard empleado en la tradición académica es un espacio contenido con escalas peatonales y vehiculares graduadas por pantallas verdes y un límite edificado a ambos lados, el *parkway* enfatiza la programación de actividades a partir de bandas longitudinales. El canal circulatorio del *parkway*, con sus fajas definidas en función de distintos flujos, actividades y bandas de vegetación, es la demostración palpable del empleo de una estrategia proyectual lineal distributiva acentuada en el valor de la circulación. En el proyecto se puede verificar como el *parkway* adquirió una serie de modificaciones pensadas para resolver las cuatro condiciones de lugar señaladas anteriormente. La división natural del terreno fue reinterpretada subdividiendo el tramo triangular en dos tratamientos diferenciados y manteniendo la continuidad en el tramo lineal. El *parkway* atravesó los tres tramos resultantes en el borde con el río. Carrasco entendió que el poder estructurador del *parkway* surgía de su capacidad para dilatarse y contraerse absorbiendo cambios programáticos y tratamientos de borde diferenciados. Examinando el proyecto desde el sur, el primer tramo se resolvió adosando a la máxima dilatación del terreno triangular un espacio verde arborizado sin una geometría explícita y pensado como espacio natural que separa la experiencia del parque de la experiencia del puerto. En palabras de Carrasco, *de aspecto más salvaje*. En el segundo tramo correspondiente con la parte final del tramo triangular, el *parkway* se dilató incorporando entre sus dos avenidas la mayor parte de los programas recreativos y culturales. En el tramo lineal del desarrollo final hasta la llegada de la continuación de la Avenida *Córdoba* el *parkway* recuperó su dimensionamiento tradicional dejando entre medio de las avenidas parques verdes lineales pensados para resolver distintos tipos de circulaciones y actividades propias de la dinámica recreativa del parque. Finalmente adoptó dos estrategias configuradoras del paisaje, pero diferenciadas en sus dos límites colindantes con los estratos longitudinales del puerto y del río. Para Carrasco el componente principal del paisaje debía resultar de detectar el accidente natural más significativo. Carrasco explicó esta cuestión cuando dijo (Carrasco, 1939), *El orden de los accidentes del terreno, el juego combinado de las*

formas, la desigualdad de las elevaciones con respecto al declive de las pendientes, la relación y proporción establecidas entre esos accidentes, hacen que un sitio reciba un carácter, su expresión²⁰³ (p. 28). En el borde ribereño Carrasco ensanchó la acera, pensándola como un espacio similar a un paseo de observación continua del río en toda su extensión. En oposición a la jerarquización del río, para el borde colindante con el puerto empleó una estrategia de negación. En los tres tramos se resolvió el borde occidental con un buffer de naturaleza arborizada que reduce la presencia visual del puerto. Ambos bordes se expresaron como paisajes naturales, bosque y río, generando un paisaje de borde que exalta los componentes naturales por sobre los componentes artificiales. En relación con el río y el bosque salvaje, Carrasco expresó, *pueden incorporarse al parque por medio de los puntos de vista. Si hubiese plantaciones, sierras, ríos, lagos, ruinas interesantes, etc., se dejan libres las vistas de los mismos*²⁰⁴. No se apeló a soluciones de transversalidad y organizaciones compositivas simétricas; y se puso en juego un dispositivo capaz de resolver programa, condiciones irregulares del terreno y valoración extrema de la naturaleza. Como se puede observar en la lámina 17, sus dibujos del proyecto, reafirman su concepción de paisaje al no incorporar datos gráficos de *Puerto Madero*. Solo llegan algunas avenidas necesarias para dotar de accesibilidad al parque. La dimensión radical del proyecto deriva de la concepción urbanística de Carrasco, basada en la idea de una ciudad extendida que siguiendo la tradición de la ciudad jardín, se funde con el paisaje natural. Pero el parque sufrió modificaciones desde el inicio. La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires se planteó el requisito de un *Balneario Municipal* y un espigón con equipamientos para el balneario.

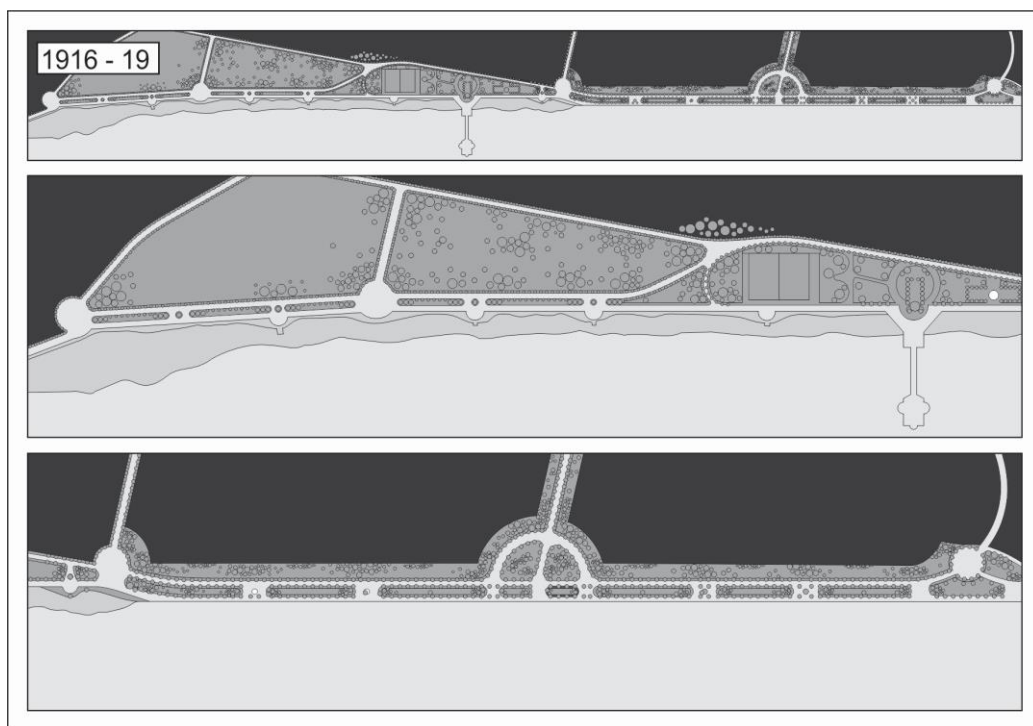


Lámina 17: Proyecto de Benito Carrasco para el Parque de la Costanera Sur

²⁰³ CARRASCO, Benito (1939), *Parques y Jardines*, Facultad de Agronomía, Universidad de Buenos Aires, p. 28

²⁰⁴ CARRASCO, Benito (1939), Op. cit., p. 25

El proyecto de Carrasco se podía articular sin problemas con el balneario, pero explícitamente Carrasco expresó su desacuerdo con la construcción del *Espigón Plus Ultra*. Desde las lógicas del proyecto lineal que gobierna la propuesta, el espigón resultaba una contradicción que objetaba la jerarquía espacial del espacio lineal y ponía en juego una estrategia de transversalidad que contradecía la propuesta de Carrasco. En 1922, con la llegada de la intendencia de Carlos Noel, las ideas de ciudad extendida e incorporación del verde como un elemento activo, resultaron contrarias al *Plan Regulador y de Reforma de la Ciudad* o *Plan Noel* presentado en 1925 por la intendencia. Curiosamente, en las ejemplificaciones de tipo de parque que da Carrasco en su libro, no aparece la *Costanera Sur*. Aun así, es posible trasladar sus lógicas expuestas en Parques y jardines al caso particular de la *Costanera Sur*. Siguiendo el punto de vista de Carrasco las configuraciones resultantes en la *Costanera Sur* estarían respondiendo al género pintoresco por cumplir con las cualidades indicadas por él (Carrasco, 1939), *El género pintoresco presenta a la naturaleza en todo lo imprevisible* (Agrego yo: el Río de la Plata): *terreno accidentado, rocas cascadas*²⁰⁵ (p. 28). Cuando llega el momento de examinar cómo Carrasco empleó el concepto, se termina volviendo trabajoso y perjudicial volver a someter el concepto a un nuevo estiramiento conceptual. Cabe discutir si lo que está definiendo Carrasco como pintoresco en su libro, no está enfocado en una dirección similar a la planteada por pintores como Prilidiano Pueyrredón cuando pintaron el paisaje pampeano. Pareciera tratarse de una construcción del paisaje pampeano como expresión de una sublime serenidad. Los cuadros de Prilidiano Pueyrredón y Juan Manuel Blanes, expanden la horizontalidad e infinitud del firmamento. En una ausencia de respuesta a la relación de la ciudad con sus bordes naturales, estos cuadros son muy asociables con la solución proyectada por Carrasco. Su proyecto otorga gran importancia a la contemplación del río desde la faja-explanada serena y continua. La hipótesis de que Carrasco buscó intencionalmente la construcción de un paisaje del río, extenso y sublime. Cuestión que adquiere más consistencia si se examina la afinidad estética conscientemente manifestada en Carrasco por las experiencias impresionistas del momento. Carrasco es plenamente consciente de la importancia que la literatura y la pintura han tenido y tienen en la definición de la imagen de paisaje. Refiriéndose a esta cuestión dijo (Carrasco, 1939), ... *ya hemos dicho el importante papel que ha desempeñado la literatura en el arte de los jardines, de los que Bacon, Milton y Juan Jacobo Rousseau, Delille, Bernardino de Saint-Pierre, Mad. De Sevigné, Chateaubriand, Addison, Pope, Thompson y muchos otros fueron los campeones... Siguió evolucionando este arte paulatinamente hasta que se produjo el movimiento que en la pintura dio en llamarse del “pleno aire”, definido, poco después, con la aplicación en la paleta de las leyes de Chevreul, y rotulándose arbitrariamente, de impresionismo*²⁰⁶ (p. 30). Esto confirma hasta qué punto comenzaba a instalarse en el campo cultural la aceptación de esta cuestión, y sobre todo expone la existencia de una visibilidad del paisaje que desde la pintura y la literatura comienza a derramar en el proyecto de los parques en el contexto del paisaje material. Para Carrasco, su relación con el arte pictórico se detenía en el impresionismo, pero para futuros constructores del paisaje la confirmación de esta relación arte-paisaje será determinante para abrir una brecha de vanguardia moderna en la construcción del paisaje.

²⁰⁵ CARRASCO, Benito (1939), Op. cit., p. 28

²⁰⁶ CARRASCO, Benito (1939), Op. cit., p. 30

5.2.4 Estratificación: desafíos y conflictos

La magnitud de las intervenciones aplicadas al sector, fue inédita para el siglo XIX, y sólo comparable con los acontecimientos de fin de siglo XX. Las transformaciones ocurridas entre finales de siglo XIX e inicios del siglo XX fijaron constantes de paisaje material que llegan hasta hoy. No obstante, a pesar del peso estructural del paisaje material desarrollado, este período no deja de ser transicional. Las *máquinas deseantes* de europeización y domesticación de la naturaleza desarrolladas desde Sarmiento adquirieron su mayor intensidad, pero de aquí en más, sólo será posible considerarlas desde una perspectiva histórica. En oposición, las *máquinas deseantes* orientadas hacia la incorporación de la naturaleza local en el paisaje recién comenzaban. Las pocas modificaciones de paisaje que respondieron a estas *máquinas* afectaron los estratos preexistentes por medio de la superposición.

Las transformaciones ocurridas en el viejo *Fuerte*, en el borde edificado sobre la barranca y en el *Paseo de la Alameda*, dieron comienzo a una compleja acumulación de estratos superpuestos. La construcción del puerto intensificó el avance sobre el río, definiendo así dos nuevos estratos longitudinales de acumulación horizontal: la faja longitudinal interpuesta entre la ciudad y el puerto, y *Puerto Madero* con su extensión definiendo un nuevo alejamiento de la costa. En los casos de superposición, se produjeron superposiciones sobre el paisaje material preexistente, pero también se produjeron superposiciones sobre estratos relativamente recientes. El *Parque Colón* se superpuso en parte sobre la *Aduana Taylor* que sólo existió durante 37 años. El *Parque de la Costanera Sur* se superpuso sobre el puerto cuando este recién estaba cumpliendo 18 años de existencia. En ambos casos se trató de dos estratos contiguos a *Puerto Madero*, conformados por elementos vegetales superpuestos a preexistencias de estratos conformados por elementos artificiales.

Comenzaron a evidenciarse los problemas de articulación, no sólo de la transversalidad del eje cívico; sino también en el encuentro por adyacencia entre los límites de las acumulaciones longitudinales: *Casa de Gobierno/Recova* con el *Parque Colón*, *Parque Colón* con *Puerto Madero* y *Puerto Madero* con el *Parque de la Costanera Sur*. Se produjeron transformaciones topográficas evidentes como el desplazamiento de la costa y el ingreso de agua en los diques. Pero también se produjeron transformaciones topográficas menos perceptibles. En las calles transversales, se redujo el ángulo de inclinación de la barranca, ahora suavizada, solo visible como estrato artificializado y ocultado en los bloques construidos. Se modificó la pendiente de la topografía natural sobre la que se produjo una sucesión de estratificaciones que comenzaron con el *Fuerte*, pasaron por la *Aduana Taylor* y desembocaron en el *Parque Colón*. Hacia el este, la pendiente fue desplazada, absorbiendo el desnivel en el farallón contiguo a la actual *Avenida Moreau de Justo* colindante con *Puerto Madero*. Hacia el norte y hacia el sur, la pendiente fue suavizada, acompañando el parque hacia las avenidas *Corrientes* y *Belgrano*.

Resulta llamativo que de las dos temáticas de paisaje material nuevas que ingresaron en esta etapa, la infraestructura portuaria no se apartó de las lógicas proyectuales derivadas de la primera *máquina deseante*, mientras que los dos parques construidos en el sector materializaron un proceso divergente respecto de dicha máquina. Ambos parques plantearon un comienzo en la consideración proyectual de la naturaleza como parte del paisaje urbano. Si se contrastan ambos proyectos, las estrategias de proyecto no son iguales. Mientras que Thays trabajó aun empleando una composición académica, Carrasco puso en juego la organización lineal del *parkway* y su capacidad para variar en función de las condiciones del lugar. Su proyecto se adecuó a las lógicas de crecimiento de la porción oriental del estrato de *Puerto Madero* en que se asentó. Siguiendo en su pensamiento racional al Ingeniero Huergo, Carrasco ajusta su propuesta a una cantidad finita de variables que volvieron su resultado muy radical. Así como Huergo no pensó en cómo articular su proyecto de puerto con la ciudad priorizando las lógicas

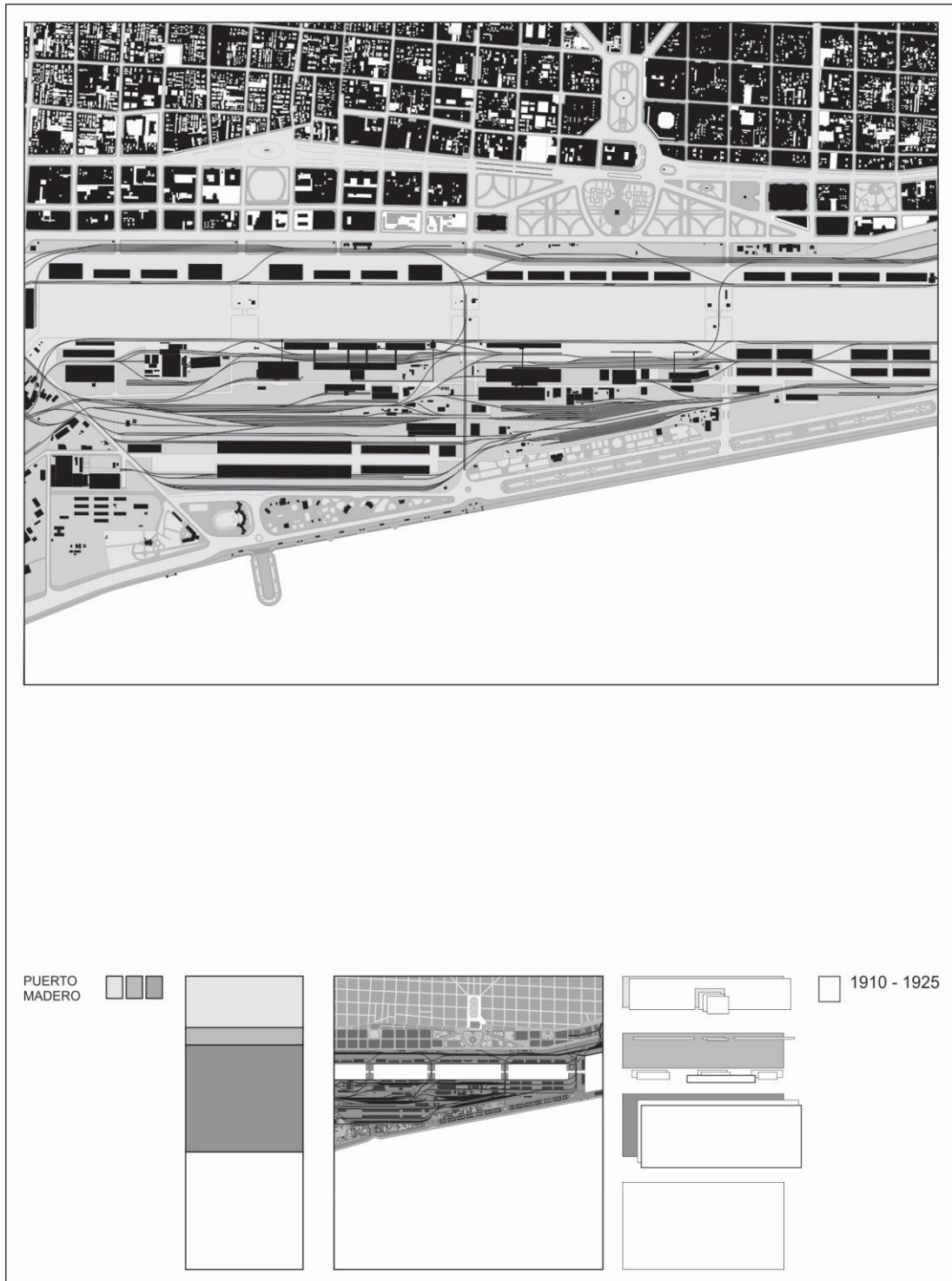
técnicas del puerto integradas con el funcionamiento del río, Carrasco concentró su esfuerzo en construir un paisaje centrado en el empleo de componentes naturales. Para llevar adelante esta premisa, Carrasco supo leer las propiedades intrínsecas del terreno y el contexto en el que debía implantar su proyecto. Entendió que su proyecto debía ingresar en un régimen de *estratificación* de acumulación horizontal y espacialidad longitudinal. El resultado implicó un costo en la articulación material del paisaje existente, ya que Carrasco eludió los conflictos de transversalidad ciudad-río, tan reclamados por el habitante urbano. Desde el punto de vista del empleo no académico de la vegetación y el programa, Carrasco tuvo una repercusión enorme en el pensamiento proyectual de la década del 90. No es muy difícil asociar estas cuestiones con lo ocurrido a distintas escalas en tres estratos del sector intervenidos entre finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI: los nuevos parques de *Puerto Madero*, el *Museo del Bicentenario* y el proyecto para el *Paseo de la Costa*. Los tres proyectos trabajan intencionalmente con la exaltación de lo lineal no-compositivo, operan de distintas maneras con referencias directas con lo preexistente natural o artificial y exploran con mayor o menor intensidad el suelo como matriz intensificadora de prácticas sociales.

En relación con el plano literario Carrasco anticipó cuestiones que luego planteará Martínez Estrada, reivindicando la comprensión del territorio en términos geográficos. En ambos se verifica un esfuerzo por construir un paisaje sintético que expresa la separación ciudad-pampa desde la lógica de lo natural. A partir de estas cuestiones se pueden establecer correlatos espaciales con el concepto de terraza o explanada como mirador sobre la barranca. Carrasco tuvo relación con espacios asociados con este tipo de topografías cuando trabajó en el monumento a Mitre y en *La Plaza San Martín*. El valor del aprovechamiento o reconstrucción artificial de estos elementos geográficos será central durante las siguientes décadas, cuando autores claves como Amancio Williams, Clorindo Testa, Justo Solsona y otros arquitectos posteriores más contemporáneos, trabajen también con la plataforma, la terraza y la barranca.

5.3 Concepción orgánica de la ciudad:

Me pregunto si parte del Buenos Aires de ahora que ha de recoger la posteridad no consistirá en episodios y personajes de una novela inventada por Borges. Probablemente así ocurra, pues he comprobado que muchas veces la palabra de Borges confiere a la gente más realidad que la vida misma.

BIOY CASARES, Adolfo (2006), *Borges*



5.3.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector: los arquitectos asumen una participación activa en los problemas de la ciudad.

Con el inicio del siglo XX se intensificaron los debates y proyectos sobre la ciudad. Se discutió cómo orientar el desarrollo acelerado que la ciudad de Buenos Aires estaba sufriendo a causa de su condición de centralidad y del impacto inmigratorio que hizo que la ciudad pase de 230.000 habitantes en 1875 a 1.575.814 habitantes en 1914. Se discutió sobre su estructura, sobre sus límites, sobre si debía ser compacta o extendida y sobre su relación con el campo. Cuando Borges regresó de Europa en 1921 se encontró con una ciudad en plena transformación. En *Fervor de Buenos Aires*, escrito en 1923, Borges opina sobre los lugares de Buenos Aires tratando algunos de estos problemas. Una de las cuestiones que trata con mayor insistencia está referida a la ciudad y sus límites, y la dicotomía manifiesta entre lo urbano y la naturaleza que la envuelve.

Arquitectos profesionales extranjeros, como Víctor Jaeschké, el ingeniero Enrique Chanourdié y el arquitecto Joseph Bouvard, fueron invitados para resolver estas cuestiones. Simultáneamente, la ciudad comenzó a tener una planta permanente de profesionales en secretarías orientadas hacia distintas cuestiones urbanas. Para enfrentar este problema multidisciplinario ingresaron y disputaron sus distintos criterios, ingenieros y arquitectos. En paralelo con el campo político que acompañó lo que la historiografía define como el período de metropolización de la ciudad de Buenos Aires, se produjo un cambio en las estrategias urbanas que afectaron la ciudad. Alicia Novick define a ese cambio como el paso de la ciudad regular a la ciudad regulada entre los primeros planes anteriores al *Plan Noel* y los planes que a partir del *Plan Noel* se desarrollaron a lo largo del siglo XX (NOVICK, 2008). La ciudad regular se basa en pretender una regularidad homogénea para toda la ciudad, sea esta un resultado de avenidas ajustadas a tramas cuadriculares, tramas diagonales o una combinación de ambas. La ciudad regulada asume que el organismo urbano ya no es susceptible de ser ajustado a tal regularidad y reconoce la necesidad de regular los distintos escenarios que constituyen una realidad urbana heterogénea.

Entre 1922 y 1925, el *Proyecto Orgánico para la ciudad de Buenos Aires* o *Plan Noel* elaborado por la *Comisión de Estética Edilicia* fue el primer plan urbano integral. Paradójicamente, los integrantes de la comisión no se caracterizaron por haberse desempeñado o especializado en el urbanismo. En la composición de sus integrantes, arquitectos e ingenieros, dominaba una formación arquitectónica repartida en determinados campos del ejercicio de la profesión. Por primera vez los arquitectos comenzaron a manifestarse fuertemente acerca de cuestiones urbanas a través de sus organismos colegiados, participando activamente en las políticas urbanas impulsadas por el gobierno de la ciudad. El *Plan Noel* comprendió que debía captar el *genius loci* de cada lugar; asumiendo la difícil empresa de transformar un mosaico cultural severamente fragmentado en un organismo integrado. Se siguieron empleando estrategias compositivas de origen académico, pero su concepción orgánica instaló la posibilidad de imaginar una ciudad cuya coherencia no radica en un control formal unitario de todo el espacio. La identidad del paisaje, o los paisajes de Buenos Aires, necesariamente debían surgir de un ordenamiento capaz de articular realidades culturales y espaciales diferentes. Aun cuando el Plan solo se aplicó parcialmente, algunos de sus planteos llegaron a tener incidencia en el sector central del borde ciudad-río. Esto ocurrió con dos proyectos de escala urbana llevados adelante por el arquitecto paisajista, Jean-Claude Forestier. Una de sus propuestas se construyó parcialmente mientras que la otra solo quedó como proyecto. Su proyecto de rediseño del *Parque de la Costanera Sur*, recientemente proyectada y construida por el ingeniero Carrasco, logró aplicarse parcialmente. Su proyecto para integrar en forma monumental la *Plaza de Mayo* con el puerto no se materializó (ver Láminas 18 y 19).

5.3.2 Máquinas deseantes:

En el *Plan Noel* está presente la convicción de un urbanismo articulado con el devenir histórico de la ciudad. Presente y memoria, tiempo y espacio, son las verdaderas dimensiones trascendentes que estuvieron por detrás de sus procedimientos. Se podrá encontrar estas mismas cuestiones, inclusive filosóficamente y paisajísticamente planteadas, en los textos de Jorge Luis Borges. En ambas manifestaciones, *Plan Noel* y literatura borgeana, se plantea la paradoja de la diversidad en la unidad. La estructuración urbana surgirá a partir de estrategias inductivas que reconocieron la ciudad existente como un organismo. De este modo se alejaron de los procedimientos positivistas, reconociendo en la geografía urbana los componentes de legitimación del paisaje. En vez de actuar de manera hipotético-deductiva, actuaron fieles a las lógicas de la teoría *fisiognómica*. Identificaron escenarios-problema ya constituidos, para partiendo de ellos, poder proyectar una construcción histórica.

Sin embargo, Martín Noel poseía una actividad teórica plasmada en textos, conferencias y obras de arquitectura en las que los principios estéticos que perseguía se conectaban con una tradición discursiva asociada con una identidad hispano-americana, opuesta a las identidades urbanas y modernas de influencia europea. Conjuntamente con otros autores entre los cuales el más conocido fue Ángel Guido, se preocupó por definir una identidad nacional conectada con el pasado colonial y precolombino. Ambos autores se manifestaron contrarios a las corrientes arquitectónicas modernas provenientes de Europa. Martín Noel asociaba las vanguardias modernas con una actitud de rechazo de la tradición, de la memoria y veía en ellas una exacerbación negativa basada en la cultura de la *máquina*. Sus ideas se encuentran asociadas con un conjunto de autores literarios que estaban preocupados por definir una identidad nacional. Las condiciones históricas que dieron forma física y social a la ciudad de Buenos Aires en aquel momento, volvían inaplicables estas ideas de identidad nacional americanista. Martín Noel era consciente de la imposibilidad de aplicar estas ideas al plan de reformas de la ciudad en él que estaba actuando. La obsesión por construir una identidad nacional ligada a modos de vida precolombinos y coloniales perdió sentido en una ciudad que estaba cambiando al influjo de la inmigración y el desarrollo moderno. Estas transformaciones también precipitaron la crisis de una porción del campo literario que operaba en forma similar. Escritores como Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez experimentaron similares problemas.

En los planteos de los hermanos Noel se verifica el empleo de ciertas palabras y conceptos comunes que en esos años estaban circulando en el contexto intelectual de Buenos Aires y otras ciudades argentinas. Carlos Noel se refiere a modelar su fisonomía a la manera de todas las grandes capitales del globo. Al hablar de modelar su fisonomía, emplea un concepto derivado de la teoría *fisiognómica*, asunto tratado en el capítulo 4, *Construcción de paisaje en el campo literario*. En dicho capítulo se examinó el complejo racimo de referentes teóricos que estaba por detrás de Ezequiel Martínez Estrada. La decisión de que era necesario construir un paisaje o representación que actúe en consonancia con una *fisiognomía* socio-espacial estaba presente y sería un elemento detonante de serias transformaciones posteriores. Por otro lado, cuando Martín Noel se refiere a los fenómenos emotivos en los procesos orgánicos y fisiológicos, aparecen también un conjunto de conceptos derivados de analogías biológicas construidas entre el materialismo positivista del siglo XIX y los planteos vitalistas de Jean-Marie Guyau y Henri Bergson, que también estaban presentes en el campo intelectual porteño. Todos estos conceptos estarán presentes en la construcción literaria de Martínez Estrada y serán muy referibles a futuras concepciones urbanas y arquitectónicas que afectarán el paisaje de la ciudad. La diferencia notable entre el planteo de paisaje del *Plan Noel* y los posteriores planteos de Martínez Estrada en *Radiografía de La Pampa*, radica en que las *fisognomías* socio-culturales para el *Plan Noel* eran realidades positivas que podían moldearse bajo las pautas compositivas

y eclécticas de la tradición académica. Por el contrario, para Martínez Estrada esto será inadmisible. Las *fisognomías* socio-espaciales eran todas ellas la expresión de una sociedad decadente que requería ser purificada a partir de encontrar en las preexistencias naturales el verdadero sentido del paisaje.

La historia es un conocimiento indispensable para actuar sobre la ciudad. ¿Qué concepción de historia será posible en el marco de una actitud tan plural como la del *Plan Noel*? En las primeras dos décadas del siglo XX ya se perfilaron dos corrientes dentro de la filosofía de la historia, una orientada hacia un diagnóstico social que permita entender el devenir social de la ciudad y otra orientada hacia la interpretación del espacio construido orientada a entender su forma. Mientras que la primera continuaba con la tradición positivista del siglo XIX planteando un conocimiento deductivo, la segunda más cercana a las corrientes *fisiognómicas*, planteaba una hermenéutica creadora. La primera corriente entendía que es necesario superar el pasado con soluciones revolucionarias, mientras que la segunda reconocía en lo existente una necesidad de continuidad proponiendo una evolución creadora. Por detrás de esta segunda manera de ver el problema urbano fueron centrales los planteos de Henri Bergson que puso en duda la linealidad causal de la historia en pos de la reivindicación de la capacidad del hombre para producir una evolución creadora transformándose a sí mismo y a la sociedad. Y siguiendo las consecuencias de esta manera de enfrentar el problema, Lucien Febvre continuará, afirmando que en la historia las mismas causas no necesariamente tienen los mismos efectos. Estos pensamientos irradiaron todo el arco intelectual, primero en Europa y luego en América. El pensamiento de Bergson se caracterizó por trasladar las teorías biológicas de la vida al campo filosófico en lo que se definió como las teorías vitalistas. Estas corrientes vitalistas instalaron el concepto de organismo que devino en la posibilidad de explicar los procesos como orgánicos. La sociedad, la historia, la ciudad; todos estos fenómenos eran susceptibles de ser explicados como fenómenos orgánicos. Por detrás del Proyecto Orgánico para la ciudad de Buenos Aires, pero también por detrás de textos como *Radiografía de La Pampa* están actuando estas ideas vitalistas. Toda esta secuencia discursiva es la que les permitió definir la ciudad como un ser vivo en constante transformación a partir del *Plan Orgánico*. Unos años después en 1933, Ezequiel Martínez Estrada escribe *Radiografía de La Pampa* donde imagina una lectura histórica de nuestro país atribuyendo a todos los agentes del territorio, animados o inanimados, la condición de organismo. En esa dialéctica de Martínez Estrada, la ciudad era la máxima expresión distópica, y debía ser modificada drásticamente por atentar contra una concepción vital de la vida. Martínez Estrada entendía que la cesura insalvable entre la ciudad de Buenos Aires y el interior del país, ya venía produciéndose desde la llegada de los españoles, y solo se aceleró exponencialmente con las transformaciones originadas en la organización nacional posterior a la batalla de Pavón. La *máquina deseante* que partió de una concepción *fisiognómica* en común, se dividió generando una oposición entre los que como en el *Plan Noel* aceptaron el espacio de la ciudad existente como punto de partida *fisiognómico* y los que como Martínez Estrada rechazaron el medioambiente humano, orientando sus concepciones de paisaje hacia una realidad *fisiognómica* presente en los elementos naturales pampeanos. La *máquina deseante fisiognómica* y sus dos derivaciones discursivas, continuará actuando, desde el *Plan Noel*, pero también más allá, y atravesando la producción del movimiento moderno que comenzará a generar propuestas de paisaje que afectarán el sector, a partir de 1929 con la llegada de Le Corbusier.

5.3.3 Paisaje material:

El siglo XIX deja plasmado un paisaje de obturación del río, negando así la articulación de la ciudad y su eje monumental, con la extensión geográfica del territorio nacional. La posibilidad

de extender el eje hacia el río solo logró manifestarse a través de episodios proyectuales no materializados, primero el *Parque Colón* de Thays, luego como objetivo en el *Plan Bouvard* en 1908 y en 1925 como proyecto con el *Plan Noel*. La reconquista espacial y visual del río del eje monumental este-oeste requería conectar la *Plaza de Mayo* con el bajo. Los proyectos realizados en 1908, primero de Norbert Maillart y luego de Gaetano Moratti y el escultor Luigi Brizzolara, han funcionado como antecedentes proyectuales a ser analizados para entender el proyecto de Forestier realizado en 1925 dentro del *Plan Noel*. Maillart planteó la modificación del *Parque Colón* de Thays dilatándose en su extensión norte-sur con una forma ovoide que en sus extremos remataba con dos edificaciones. En relación con el eje cívico este-oeste dejaba la *Casa de Gobierno* como separador entre la *Plaza de Mayo* y el *Parque Colón* y carecía de una respuesta clara en el extremo este del eje que chocaba con un borde arbolado que separaba la plaza de las infraestructuras portuarias. El proyecto de Gaetano Moratti y el escultor Luigi Brizzolara, avanza un poco más en la dirección deseada por el *Plan Noel*, decidiendo demoler la *Casa de Gobierno* para conectar en el eje la *Plaza de Mayo* con el *Parque Colón* a partir de un paisajismo continuo que preveía a su vez la demolición del ya disfuncional *Puerto Madero*. Finalmente, el proyecto de Forestier propuso relocalizar la *Casa de Gobierno* y producir una brecha espacial atravesando *Puerto Madero*. Sin embargo, las condiciones del lugar lo hacían imposible, ya que para construir su proyecto hubiese sido necesario interponer ese eje a la lógica lineal y opaca de las infraestructuras portuarias y ferroviarias. Forestier plantea un partido en el que el eje transversal que conecta el parque con la continuidad norte-sur es minimizado en su continuidad a partir de rematar sus extremos con dos edificaciones en U. En oposición, el eje este-oeste se magnifica retomando la idea de continuar como Parque la *Plaza de Mayo* en donde antes estaba la *Casa de Gobierno* y el *Parque Colón*. La *Avenida Leandro N. Alem* atraviesa el parque garantizando una buena conexión norte-sur. El eje este-oeste al llegar al puerto, preveía la demolición del dock que se interpone, expandiéndose a partir de unos belvederes de observación hacia el río. La dársena coincidente con el eje se pensó intervenida en su borde oriental por medio de una ampliación semicircular que terminaba de enfatizar la axialidad del eje.

No hay duda de que para aquel entonces en la opinión pública se estaba fraguando como imaginario de alto contenido paisajístico la posibilidad de recuperar el *Parque de la Costanera Sur* realizado por Carrasco y el *Balneario Municipal* agregado a posteriori. Hacía unos pocos años que el *Parque de la Costanera Sur* se había inaugurado. Bajo la lógica del *Plan Noel*, era necesario interpretar su *fisiognomía* integrándolo con el resto del Plan como un punto de intensidad más. El proyecto para la *Plaza de Mayo* no realizado ponía en juego un planteo de prolongación del eje cívico hacia el río, abriendo una brecha transversal que integraría el *Parque de la Costanera Sur*. En la *Comisión de Estética Edilicia* existió una consideración positiva del parque y el balneario, pero también existía un desacuerdo con el modo en que Carrasco terminó configurándolo. La gente de la *Comisión de Estética Edilicia* (CEEM) no comprendía ese *parkway* desconectado de la penetración transversal y carente de ejes y remates. Para resolver esta cuestión, a solo 5 años de distancia entre la construcción de Carrasco se encargó a Forestier el rediseño del parque, lo que implicó una tercera superposición de estratos en ese sector.

Las intervenciones de Forestier:

Las transformaciones llevadas adelante por Forestier no fueron contrarias a la organización general del parque proyectado por Carrasco. Esto debía ser así, porque en el CEEM debían ser traducidas las condiciones históricas de cada lugar. Forestier formado en la Academia francesa y proyectando desde Francia produjo un proyecto cuya realización terminó siendo parcial. En su proyecto se propuso restituir una lógica

más articulada al parque, produciendo una modulación de la explanada de Carrasco a partir de remates puntuales con glorietas-miradores y escalinatas que permitían bajar a la costa del río. La decisión de generar espacios de conectividad transversal utilizada en el proyecto para la *Plaza de Mayo* volvió a ocurrir en su proyecto para el Parque la *Costanera Sur*. Forestier supo respetar la extensión de la explanada proyectada por Carrasco, pero a la vez, agregó suaves tensiones de transversalidad moduladas a lo largo de la explanada. Lo realmente importante es la construcción espacial que incorporó, al reconocer la extensión horizontal del paisaje planteada por Carrasco, pero a la vez restablecer la necesidad de construir transversalidades en un territorio de estratos que se presentaban herméticos en esa dirección. En el paso del proyecto para la *Plaza de Mayo* al proyecto para el *Parque de la Costanera Sur*, Forestier planteó con claridad que las transversalidades permiten alcanzar una articulación con los bordes naturales de la ciudad. En contraposición con la tradición académica de la Gran Composición propuesta para el proyecto para la *Plaza de Mayo*, en el *Parque de la Costanera Sur* Forestier adoptó una estrategia diametralmente opuesta repartiendo transversalidades a lo largo de la explanada, eliminando la jerarquía de un eje tipo cardo romano y aproximándose a una concepción repetitiva, más sistémica y asociable con el *Parkway* planteado por Carrasco. La estrategia de transversalidad empleada desde la horizontalidad por Forestier, será potenciada cuatro años después cuando en 1929 Le Corbusier realice su croquis de la *Cite Des Affaires*.

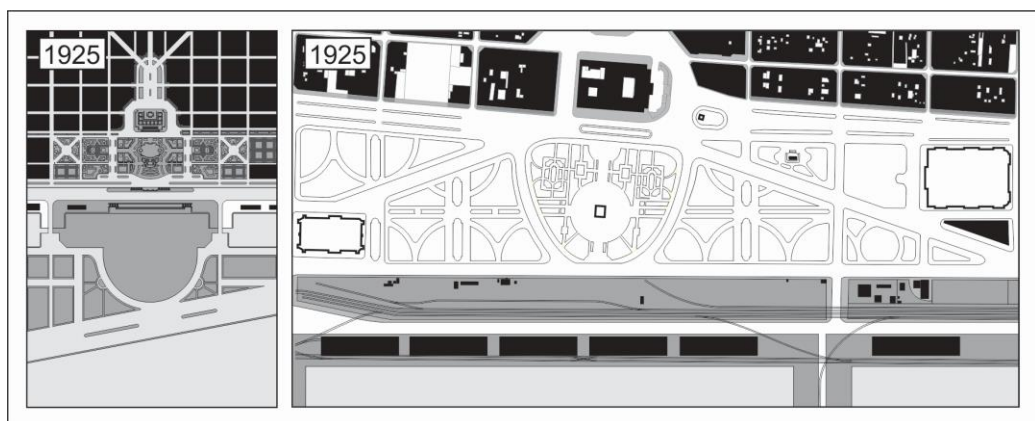


Lámina 18: Proyecto de Charles Forestier para la Plaza de Mayo y situación de la Plaza Colón en 1925

Forestier se contrapone con la idea de una ciudad clásica compositivamente cerrada abogando por una ciudad que en su expansión territorial se piensa abierta. La comisión del Plan tenía bien en claro que era necesario desactivar *Puerto Madero*. Sin embargo, esta sería una de las cuestiones planteadas, pero no logradas.

Carrasco entendía, por lo menos en sus afirmaciones verbales, que el urbanismo era una cuestión técnico-científica desvinculada de cuestiones políticas. Esto permite entender hasta qué punto sus condiciones de partida intelectuales ancladas en parte en la tradición positivista decimonónica, resultaban antipáticas para los miembros del Plan. Sin embargo, estas cuestiones no alcanzan para explicar el disenso. En sus discusiones con los miembros de la *Comisión de Estética Edilicia* Carrasco enfatizó sus argumentos científicos-técnicos desvalorizando el *Plan Noel* por considerarlo carente de estos fundamentos. Forestier se reconocía como miembro de la tradición académica y aun cuando Carrasco llegó a repensar algunas estrategias académicas, se mantuvo sujeto a criterios de origen académico de los que no logró desprenderse.

En los hechos, en la doble intervención del borde y el resultado final del parque, se produjo una complementariedad virtuosa. El planteo de Carrasco, preocupado por establecer una continuidad de observación acompañando el río en dirección norte-sur, y el planteo de Forestier, preocupado por acentuar puntos de vistas hacia el río, dio como resultado dos formas de conectarse con el borde natural. A la continuidad dinámica de contacto con del río generada por Carrasco, Forestier, le sobrepuso otra posibilidad que acentúa la penetración de ejes miradores transversales de contemplación del río. Se produjo así, por superposición y sin ser una intención planteada conscientemente, un paisaje de la continuidad extensa y la penetración puntual en simultáneo. La explanada se vuelve híbrida, aceptando la coexistencia de otras direcciones de contemplación no previstas en su lógica inicial.

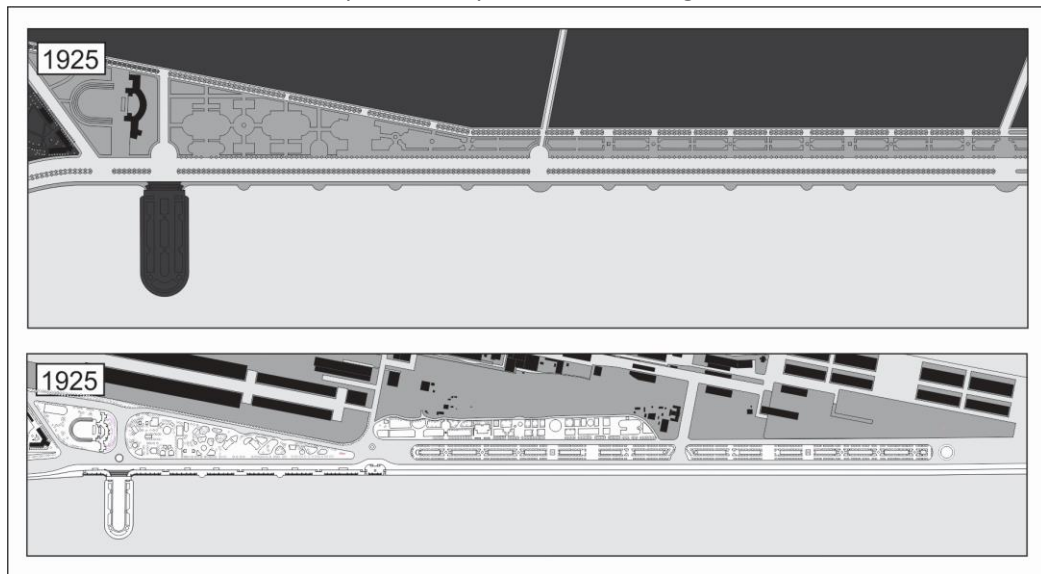


Lámina 19: Proyecto de Charles Forestier para el Parque de la Costanera Sur y resultado final combinando preexistencias proyectadas por Benito Carrasco e intervenciones de Charles Forestier

5.3.4 Estratificación: desafíos y conflictos:

En su confrontación con la *Comisión de Estética Edilicia*, hay una cuestión más general que Carrasco no llegó a comprender, y que será de gran importancia para las futuras intervenciones. Para la *Comisión de Estética Edilicia* el plan debía alejarse de la aplicación de un modelo ideal. La coherencia del plan reposó entonces en entender que había que trabajar con realidades diferenciadas, particularidades que no podían ser eliminadas por tabula rasa. El Plan integral operó activando un racimo de sectores estratégicos separados y unidos a la vez por conexiones variables en toda la ciudad. Hoy sabemos que esta estrategia fue sorprendentemente anticipatoria del urbanismo actual.

Carrasco tenía sus ideas urbanas. Su concepción de ciudad se acercaba a la experiencia de las ciudades jardín inglesas, razón por la cual para él la ciudad debía ser transformada radicalmente, reduciendo su densidad de ocupación e incrementando sus espacios públicos abiertos y *parquizados*. El planteo de la CEEM era más flexible y adaptable a las condiciones del campo que la concepción de Carrasco, que era más rígida y fundamentalista. El *Plan Noel* se movió en las antípodas del planeamiento urbano. Durante las siguientes décadas, incluida la década del 70, los planificadores vieron al *Plan Noel* como una aberración. Sin embargo, con la crisis del planeamiento y las transformaciones devenidas de la globalización de fines de los 80, volvió a pensarse un urbanismo hecho de proyectos. La revaloración del *Plan Noel* coincide con intervenciones puntuales que comienzan a producirse en Buenos Aires durante la década del

90. El *Plan para Puerto Madero* marca el cambio de década afectando en forma exitosa el viejo *Puerto Madero* en 1991. Explica Alicia Novick (Novick, 2008) que el *Plan Noel* se fue constituyendo en un punto de partida obligado para sostener desde la historia del urbanismo de nuestro país los planteos renovadores de las dos últimas décadas del siglo XX.

El aporte más significativo del *Plan Noel* no radica tanto en sus concreciones materiales, y sí mucho más, en su reconceptualización del papel que lo arquitectónico puede desplegar en su capacidad para proyectar situaciones espaciales dentro de una realidad urbana. Se trató de un plan basado en estratos de superposición sobre lo existente. En su relación con el borde del área central se asentó sobre los estratos ya existentes interactuando con el conjunto de visibilidades que se aceleraron entre 1880 y 1918. Las intervenciones se asumieron como completamientos de un organismo ya existente. Noemí Adagio²⁰⁷ señala como en la memoria del Plan está presente la consideración de un proceso histórico que afecta la toma de decisiones. Ese proceso histórico puede ser definido como la madeja cultural de un conjunto de proyectos fallidos o con intervenciones parciales. Esa consideración de lo fallido, y en cierto modo, de lo que no pudo ser materializado, es lo que ilumina esta posición diseminada y no formalmente homogénea, presente en el plan. Las parcialidades materializadas o en vías de materialización de los planes anteriores actúan en la concepción del *Plan Noel* como señales espaciales de anteriores ideas de ciudad, ahora presentes como huellas de esas anteriores concepciones globales, en el Plan activadas. Se trata de un saber integrador elevado a la escala de la ciudad, alejado de los ideales de tabula rasa, lo que permite encarrilar aspectos técnicos en conjunción con valores de paisajes anteriores.

¿Cuál es el rédito de la sucesión virtuosa de proyectos e intervenciones ocurrida en la *Costanera Sur*, entre Carrasco en 1916 y Forestier en 1925? Se puede afirmar que quedaron planteadas para ser retomadas en un futuro, como de hecho ocurrirá en intervenciones más contemporáneas, dos estrategias existentes en el proyecto de Carrasco, una estrategia existente en el *Plan Noel* y otra existente en Forestier. De Carrasco, la posibilidad de interpretar un paisaje a partir de la extensión de los componentes naturales topográficos y vegetales, y la activación del paisaje como espacio social programable. De Forestier la posibilidad de alternar construcciones de paisaje transversales en la continuidad del borde. Del *Plan Noel* la concepción de un urbanismo más flexible y menos ideal que parte de considerar las condiciones histórico-culturales existentes en los distintos lugares de la ciudad.

²⁰⁷ ADAGIO, Noemí (2000), *El arquitecto como artista urbano. El Proyecto Orgánico de la Comisión de Estética y Edilicia Municipal. Buenos Aires (1923-1925)*, Estudios del Hábitat Vol. II, N° 6, Rosario, pp. 30-49

5.4 Modernidad y paisaje

5.4.1 La relación cambiante entre el poder político y las construcciones simbólicas y materiales del paisaje

Desde los inicios de la década del 30 se presentó un cambio notable en las relaciones de poder entre el campo intelectual y la clase política gobernante. Entre 1853 y finales del siglo XIX se perfiló un período en el que se aunó lo político con una cierta proximidad con las ciencias humanas y el arte. En aquellos tiempos se sucedieron figuras notables como Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Domingo F. Sarmiento; las que fueron capaces de construir una convergencia virtuosa entre lo político y lo literario. Aun cuando dicha convergencia no será absoluta y alternará gobernantes que romperán ese equilibrio, igualmente durante ese período se pudo fijar una relación relativamente virtuosa entre ambos campos. Ya han explicado varios autores que en la relación con la cultura primó la expresión literaria por sobre otras formas del arte, razón por la cual hacia finales del siglo XIX se produjeron algunos desfases notables entre la recepción literaria que manejaba la clase política y nuevas manifestaciones dentro de otros campos de la cultura como la pintura. Lo cierto es, que esta línea discursiva que denominamos Modernidad decimonónica, logró extender su influencia también en las tres primeras décadas del siglo XX afectando una etapa de cambios que denominamos Concepción orgánica de la ciudad. Con la llegada de las nuevas vanguardias europeas y el alejamiento de la clase política de un cierto contacto intelectual o sensible con las vanguardias artísticas, a mediados de la década del veinte se vuelve cada vez más evidente un quiebre en el que la relación virtuosa entre literatura y políticos se desfasó de las nuevas concepciones literarias modernas. Durante la gobernación de Carlos Noel, ya se percibía un claro alejamiento entre vanguardia artística y poder político. El cambio en las relaciones de poder se comenzó a estructurar ahora a partir de una vanguardia con un alto capital cultural pero alejada del reconocimiento social, donde el prestigio tendió a recaer dentro de concepciones culturales y artísticas conservadoras que manejaban un bajo capital cultural que perdía capacidad para enfrentar los cambios. Esta reacomodación dentro del campo se aceleró con la interrupción del sistema republicano en 1930 y la llegada de una década en la que los debates de identidad y paisaje con valor propositivo se desarrollaron en el campo simbólico, fuera de la transformación material del paisaje de la ciudad.

El conjunto de manifestaciones culturales que chocaban con lo establecido o lo que en su momento comenzaron a denominar como los conservadores, auguró el inicio de un período extenso y heterogéneo que se asocia con la modernidad y que en la tesis denominamos *La Llegada de la modernidad* y *La Modernidad apropiada*. Durante las siguientes décadas y llegando a los 60's se desarrollaron episodios en los que el paisaje tuvo períodos fragmentarios en los que interactuó con la ciudad desde el poder público y privado; y consecuentemente desde su concreción arquitectónico-urbana o desde su concreción edilicia simbólico-proyectual. Como ya se explicó en el capítulo referido a la construcción literaria del paisaje, se tomó la decisión de realizar un recorte dentro del campo cultural de la construcción del paisaje a partir de ciertos autores literarios que trazaron puentes de conexión notables desde una construcción simbólica del paisaje espacial de la ciudad y su borde pampeano y ribereño.

En el desarrollo de este capítulo se examinarán ciertas producciones de arquitectura moderna que establecieron posiciones proyectuales ante el paisaje, construyéndolo en forma material o simbólica y conectándose explícitamente o implícitamente con ciertos relatos simbólicos de paisaje contenidos en las obras de dichos autores.

5.4.2 La construcción simbólica del paisaje urbano-riberaño: Le Corbusier, Antonio Bonet y Amancio Williams

Le Corbusier:

Ortega & Gasset visitó la Argentina en varias ocasiones, primero en 1916, luego en un segundo viaje en 1928 y por último en un último viaje que se extendió desde 1939 hasta 1942. Cuando en 1929 Le Corbusier llegaba a Sudamérica y realizaba sus viajes y conferencias, Ortega & Gasset había vuelto a España y estaba publicando una obra central en la que desarrolla su concepción de paisaje pampeano.

Maestriperi se detiene a analizar detalladamente la manera en que Ortega & Gasset arriba a una serie de conclusiones centrales referidas al modo en que un sujeto construye el paisaje²⁰⁸. Una de las primeras cuestiones que Maestriperi mantendrá constante, es que la explicación de la experiencia de Le Corbusier en sus construcciones de paisaje en Sudamérica está conectada a la importancia de la naturaleza. La convicción de que es imposible imaginar un paisaje sin el componente natural que permite al hombre reflejarse en valores que se presentan constantes frente a la fugacidad del artefacto moderno. Siguiendo a Ortega, Maestriperi atribuye un valor moral y pedagógico al paisaje. Hay una revelación en aquello visible, aquello que ordena la imagen que construyo. Pero es indispensable entender que esto no ocurrirá antes de que la mirada se represente en palabras o en imágenes gráficas; o en cualquier recurso discursivo capaz de visibilizar esa revelación cargada de valores.

En *La pampa promesas*²⁰⁹, Ortega resumía una serie de apreciaciones de paisaje que integraban la naturaleza pampeana y la ciudad. Si se examina el paisaje pampeano desde la óptica de Ortega & Gasset estableciendo como punto de partida el cuidadoso y sistemático estudio realizado por Eduardo Maestriperi en *Construcción del paisaje rioplatense*²¹⁰, se puede llegar a extraer un elemento principal y atípico en la definición de paisaje que nuestra tradición occidental no posee. Se trata del horizonte en su horizontalidad, un límite que no es límite. Un paso de un espacio a otro que dadas las condiciones particulares del horizonte se posterga infinitamente. Acá radica la cualidad sublime del paisaje pampeano, vista con espanto y negado por Sarmiento, exaltado como expresión de inmensidad productiva en la pintura de Prilidiano Pueyrredón en *Un alto en el campo* y recuperado gradualmente como expresión de límite en la literatura moderna de autores argentinos como Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. Cuando Maestriperi cita las palabras de Victoria Ocampo, *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)*²¹¹, reclama con acierto que para poder captar el paisaje pampeano hace falta no interponer entre nuestra mirada y el lugar un paisaje otro. Evitar la actitud mecánica de valorar contrastando entre alteridades verdaderas y otredades imperfectas. Es necesario poder sucumbir ante el desafío de la extrañeza, y de la mano de la experiencia en el lugar, poder construir una poética del paisaje que no implique una sustitución.

²⁰⁸ MAESTRIPERI, Eduardo (2009), Op. cit., pp. 5-8

²⁰⁹ ORTEGA & GASSET, José (1929), *La pampa... promesas*, Editado en El Espectador VII

²¹⁰ MAESTRIPERI, Eduardo (2009), Op. cit.

²¹¹ MAESTRIPERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 19

En esta rótula entre el desierto de Sarmiento y las nuevas construcciones paisajísticas es que el paisaje de la pampa pasa de ser un lugar a sustituir, a ser un lugar que en su transformación requiere ser interpretado. Es, como explica Ortega, un paisaje que solo se comprende en la experiencia de existir en él. Se presenta liminal porque implica una experiencia de transformación, un rito de pasaje capaz de enfrentar esa infinitud. En la construcción del paisaje, de su visibilidad, reclama en su *liminalidad*, una conjugación o mapeo que integre lo literal de su infinitud con atribuciones subjetivas capaces de extender la poética del paisaje a una concepción sutil; alejada de la representación ilustrada de las visibilidades de paisaje pintorescas.

El viaje de Le Corbusier a Buenos Aires y sus contactos posteriores estuvieron acompañados de proyectos, conferencias y escritos que fueron delineando las bases de un ciclo arquitectónico de paisaje que en simultáneo para Le Corbusier y a posteriori para un grupo de arquitectos locales articulados con el ciclo *corbusierano* en distintos tiempos. Le Corbusier, llegando a Buenos Aires en la noche del 28 de septiembre de 1929 a bordo del Massilia, dibuja y expresa una revelación de paisaje porteño desde fuera de la ciudad diciendo (Le Corbusier, 1929),

*De modo que en vez de llegar a Buenos Aires de día, llegué de noche (...) De golpe, más allá de las primeras balizas he visto Buenos Aires. El mar unido, chato sin límites a derecha e izquierda; arriba vuestro cielo argentino tan lleno de estrellas; y Buenos Aires, esa fenomenal línea de luz comenzando a la derecha en el infinito y esfumándose a la izquierda en el infinito, a ras del agua*²¹² (pp. 224-225).

Podríamos decir que esta primera impresión *corbusierana* posee la particularidad de incorporar el río, tan chato y extenso como la pampa. En su doble infinitud se despliega un doble horizonte y una doble *liminalidad*. Por un lado, la línea infinita que materializada con las luces de la noche expresa el borde de la ciudad sobre el río, y a la vez, aparece otra infinitud que expresa el extenso territorio pampeano, en ese momento oscuro. Dos direcciones que en su extensión se presentan infinitas. Cuando Victoria Ocampo expresa que (Ocampo, 1981), *Desde hace un tiempo, la Argentina tiende la pampa a los extranjeros, como tendemos la palma de la mano a los quirománticos célebres*²¹³ (p. 35), y Ortega define la pampa por su horizonte y asocia esa extensión infinita con una proyección del hombre y sus anhelos sobre ese espacio, se confirma la cualidad liminal del horizonte pampeano. Desde la Revista Sur se aceleró la invitación de intelectuales en condiciones de realizar construcciones de paisaje en las que sus escritos demostraron ser capaces de construir verdaderos mapeos que abrieron intensas visibilidades de paisaje. Esas construcciones simbólicas se entrelazarán inevitablemente con las transformaciones materiales y simbólicas locales del paisaje. Las relaciones que se podrán construir en Le Corbusier y en el mundo literario serán múltiples y de ningún modo homogéneas y carentes de conflictividad. Un ejemplo de esta relación conflictiva y a la vez complementaria puede ser hallado en la contrastación con Jorge Luis Borges. Resulta notable la proximidad temporal con que se presentan estas dos reflexiones urbanas opuestas, y a la vez relacionadas. Por un lado, Borges en

²¹² LE CORBUSIER (1929), *Precisiones. Respecto a un estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, Edit. Infinito, Buenos Aires, pp. 224-225

²¹³ OCAMPO, Victoria (1981), *Testimonios. Primera serie 1920-1934*, Victoria Ocampo, Publicado por Buenos Aires Sur, p. 35

su poesía *La Plaza San Martín* exaltando el paisaje contenido de la calle corredor cuando escribe (Borges, 1923), *En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles. / Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra. / Con fino bruñimiento de caoba*²¹⁴. Y por el otro Le Corbusier diciendo de esas calles (Le Corbusier, 1930), *La calle está formada por mil caras diferentes: ya estamos acostumbrados a la belleza de la fealdad, -es tomar nuestro mal por el lado bueno. Las mil casas son negras y su vecindario recíproco es cacofónico; es atroz, pero pasamos*²¹⁵ (p. 220). A la vez, la exaltación del espacio abierto presentado por Borges en el mirador imaginario de *La Plaza San Martín* (Borges, 1923), *Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño*²¹⁶, y el correlato urbano del modelo de Le Corbusier, que implicaba escenarios de observación despejados de obstáculos o elevados como las torres de *La ciudad de los negocios* o las plataformas sobre el río. Si se avanza en el tiempo y se examina a Ezequiel Martínez Estrada, no faltarán relaciones intensas entre las imágenes geográficas de ambos, aun cuando el planteo de Martínez Estrada este dirigido hacia una reflexión social pesimista y el de Le Corbusier exprese la fascinación por el surgimiento de un hombre nuevo. Los estratos sugeridos en las frases de Le Corbusier encuentran relación con los futuros planteos de una geografía física y social estratificada planteada por Martínez Estrada y procesada en las siguientes décadas por el planeamiento regional y las arquitecturas de las siguientes décadas.

Hay un ensamblaje cultural complejo entre las frases y dibujos de Le Corbusier y las apreciaciones de otros agentes que siendo locales o extranjeros participaron en la costura de un ciclo de paisaje nuevo. Como explica Eduardo Maestripiéri en *La construcción del paisaje rioplatense*²¹⁷, Victoria Ocampo funcionó como un centro de gravitación cultural en el que no solo Le Corbusier intervino. Fue necesariamente una *Fuerte* conexión entre las reflexiones de Le Corbusier, y las de Ortega & Gasset y Victoria Ocampo. Hay una convergencia virtuosa entre estas personas. La necesidad de definir un punto de observación está presente en los tres en todo momento. Podrá ser la experiencia iniciática de mirar la ciudad desde el barco en que Le Corbusier llegaba, o desde el mirador de la casa de Victoria Ocampo sobre las barrancas de San Isidro donde estuvieron Ortega & Gasset y Le Corbusier separados en el tiempo. Luego otras experiencias de observación se presentarán. Una parte importante de *La pampa promesas* fue pensada en un viaje en tren entre Buenos Aires y Santiago de Chile. Le Corbusier dedicó varios escritos y gráficos a su observación del territorio americano desde el avión. Todos estos, puntos de observación exacerban la importancia del componente natural americano. Para construir el paisaje del borde ciudad-río se podrán detectar en las estrategias espaciales la existencia de un punto o más de un punto de observación específicamente definidos. Inclusive esos lugares de observación podrán ser más concentrados, o más extensos, estar en la superficie del suelo o elevarse. Unos años después, Martínez Estrada se dio cuenta de que al paisaje extenso y horizontal de la pampa le correspondía la mirada desde la línea de horizonte del hombre erguido, y que en la ciudad densificada le corresponde la mirada desde la línea de horizonte del hombre erguido desde una plataforma de observación que muchas veces requiere estar elevada. Este fragmento de *La cabeza de Goliat* lo sugiere (Martínez Estrada, 1940),

²¹⁴ BORGES, Jorge Luis (1923), *Fervor de Buenos Aires. La Plaza San Martín*

²¹⁵ LE CORBUSIER (1930), *Precisiones. El Plan "Voisin" de París. Buenos Aires puede convertirse en una de las ciudades más dignas del mundo*, Edit Apostrofe, p. 220

²¹⁶ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

²¹⁷ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit.

*Buenos Aires es llanura y cielo. Como a la pampa hay que mirarla desde abajo, porque sigue por el firmamento (y 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 cuadriculada, 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*²¹⁸ (p. 75). El doble límite del borde ciudad-río, expresado en la infinitud lineal de la costa y la infinitud de su extensión tierra adentro, articulado con escenarios de suelo y construcción cambiantes fijará modalidades de observación que comenzarán a ser exploradas por Le Corbusier para luego seguir siendo exploradas por otros arquitectos argentinos involucrados con el ciclo. El impacto de la cultura y la naturaleza es tal que, como explica Maestriperi:

*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, son 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*²¹⁹.

MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 48

La encrucijada que la frase de Maestriperi presenta responde con sugestiva claridad a la importancia que siempre tienen las externalidades en los cambios arquitectónicos. Se llega acá a un punto de partida en el que se vuelve cristalino que, dentro de estas externalidades sudamericanas, y rioplatenses en particular, el paisaje como construcción cultural material y simbólica está modificando las estrategias proyectuales de Le Corbusier; y también modificará las estrategias proyectuales de los arquitectos involucrados con el ciclo *corbusierano* en nuestro país y en particular afectando el sector que se está estudiando.

La emergencia del paisaje como componente proyectual decisivo. Como explica Francisco Liernur la obra proyectual de Le Corbusier en Sudamérica debe ser entendida como una instancia fundamental dentro de su producción anterior y posterior. Desde una aproximación más centrada en la noción de paisaje, Maestriperi explica hasta qué punto en sus conferencias y en *Precisiones* Le Corbusier da cuenta de sus transformaciones en el modo de concebir la arquitectura y la ciudad en la medida en que va experimentando la cultura material y simbólica de Sudamérica. *Precisiones* fue publicado en Francia luego de su regreso en 1930. Existe también un segundo libro llamado *Aircraft* editado cinco años después. Este segundo libro fue concebido en el viaje que realiza Le Corbusier a Norteamérica. Maestriperi los analiza, explicando la interdependencia existente entre ambos textos. Le Corbusier realizó reconocimientos territoriales volando sobre el territorio sudamericano. El punto de observación aéreo del paisaje tuvo efectos notables en su observación de la desmesura del territorio

²¹⁸ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel 2001 (1940), *La cabeza de Goliath. Desde el cielo*, Biblioteca Clarín, p.

75

²¹⁹ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 48

sudamericano y en sus planteos proyectuales; sobre todo en el modo en que empleó la fotografía aérea y las representaciones aéreas para sintetizar sus propuestas urbanas para Montevideo, Sao Paulo y Río de Janeiro, documentadas en ambos textos. La mirada desde el avión construye un paisaje que no es separable de sus representaciones proyectuales. En *Aircraft* describe esta experiencia originada en Sudamérica diciendo (Le Corbusier, 1930), *...cuando me dejo llevar por las alas de un aeroplano y recorro 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*²²⁰ (p. 12). *Precisiones* funciona como la probeta gráfica y textual que demuestra el modo en que Le Corbusier es impactado por esta experiencia extensa, que conecta muy en particular con los componentes de paisaje centrales que se están estudiando: pampa, río y ciudad. Maestriperi explica que *Precisiones* permite expandir los argumentos estéticos *corbusieranos* más allá de las premisas de vanguardia que les dieron origen para reconocer en el estudio del paisaje una nueva capa estética que comienza a hacerse presente en sus propuestas. Continuando con su explicación, Maestriperi cita la siguiente frase de Charles Jenks (como se citó en Maestriperi, 2009), *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*²²¹. A partir de ella se centra en reconocer que la experiencia de reconocimiento aéreo de Le Corbusier revela la importancia del componente de la visión aérea como dato de origen objetivo dentro de un proceso de ideación proyectual. Lo que hoy podríamos explicar partiendo del empleo de lo que James Corner define como un agenciamiento de mapeo en *The Agency of mapping*²²². El mapeo para Corner implica la voluntad de hacer coexistir en una representación lenguajes discursivos que responden a códigos y objetivos diferenciados, centrándose en la posibilidad de articular una gama de componentes objetivos y subjetivos a partir de una cierta visibilidad que tendrá efectos decisivos en el proyecto. La nueva mirada desde el aire arroja un nuevo manto de objetividad sobre el cual poder ensayar construcciones subjetivas. La transformación de elementos artificiales en metáforas de paisaje está sujeta a esta lógica proyectual. Le Corbusier describe en *Precisiones* uno de sus recorridos aéreos sobre el Río de La Plata de la siguiente manera (Le Corbusier, 1929):

*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*²²³ (p. 34).

²²⁰ LE CORBUSIER (1930), Op. cit., p. 12

²²¹ *El avión, con la visión de pájaro, revela una nueva verdad sobre las ciudades y revela principios de organización que antes habían permanecido ocultos, tal como lo ha hecho el microscopio.* JENCKS, Charles. MAESTRIPERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 38

²²² CORNER, James (2011), *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention*, Editado por Martin Dodge, Rob Kitchin and Chris Perkins

²²³ LE CORBUSIER, (1930), Op. cit., p. 34

Su descripción del Río de La Plata visto desde un avión encierra dentro de sí un orden poético de paisaje. Las respectivas horizontalidades, por un lado, de los estratos naturales y por el otro del artefacto avión, están ordenadas, armonizadas en la lógica de la extensión. No será casual que en el *Plan para Buenos Aires* la localización del aeropuerto este en el mismo río. En este sentido habrá una *Fuerte* presencia de esta estrategia proyectual en arquitectos como Amancio Williams no solamente en su propuesta del *Aeropuerto de Buenos Aires*, sino también en otras obras donde ensayará la horizontalidad elevada sobre el terreno. A la inversa, pero con el mismo objetivo, cuando Le Corbusier piensa en el dispositivo proyectual del rascacielos en su *Plan para Buenos Aires*, este le permite recuperar el paisaje en su inmensidad como observatorio elevado que permite alcanzar la misma experiencia vivida en el avión. El rascacielos actúa como mojón en la horizontalidad del territorio y como observatorio elevado de la inmensidad horizontal del territorio. En este sentido la lectura del rascacielos como mojón realizado en su famoso croquis *La cité des affaires* en la llegada a Buenos Aires se la puede complementar con una frase extraída de una carta que envía a Elie Faure en la que explica el rascacielos como espacio elevado de la observación (como se citó en Jenger, 2003), *el rascacielos le permitirá descubrir las vistas naturales sublimes que se despliegan en el plano horizontal. Es, de hecho, desarrollar para nosotros eventos naturales que no se pueden captar sin él*²²⁴ (p. 83).

Durante sus recorridos por Sudamérica Le Corbusier proyectó dos genealogías de estructuración urbana nacidas del paisaje. Primero la propuesta para Buenos Aires que dará lugar en su retorno a Francia a la *Ville Verte* y la *Ville Radieuse* en 1930; y luego la, propuesta para Río de Janeiro con su antecedente previo en Montevideo, que dará lugar en 1931 al *Plan Obus* en Argelia. En ambas propuestas domina la superposición, siendo esta una superposición sobre la extensión pampeana río-llanura y sobre la vieja ciudad de damero como en Buenos Aires, o siendo una superposición sobre un ambiente a medias natural-artificial como en Río de Janeiro. En los proyectos de ciudad dibujados por Le Corbusier antes de visitar Sudamérica no había superposición explícita de lo construido sobre el territorio natural. Ni la *Ville Contemporaine* (1922) ni el *Plan Voisin* (1925) definían algún tipo de articulación específica con lo preexistente, con un suelo sea este hipotéticamente natural como en la *Ville Contemporaine* o construido como en el *Plan Voisin*. La necesidad de contemplar el suelo sin indiferencia, encontrando en él ciertos valores de paisaje y por lo tanto otorgándole, Ortega & Gasset de por medio, un valor moral y pedagógico, es algo nuevo que recién comienza a ocurrir en su viaje del 29'. Moral porque establece principios identitarios desde la consideración misma de lo natural y pedagógico porque ordena de un modo específico esa relación entre lo natural y lo artificial. Maestriperi conecta con ambas propuestas urbanas la oposición espíritu-naturaleza planteada por Georg Simmel (como se citó en Maestriperi, 2009),

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

²²⁴ ... *le gratte-ciel vont permettre de découvrir les spectacles naturels sublimes qui se déploient sur le plan horizontal. Il s'agit en fait, d'aménager pour nous des événements naturels mal saisissables sans cela*". JENGER, Jean (2003), *Le Corbusier. Choix de Lettres*, Birkhäuser, Basel, p. 83

*actúe según su naturaleza inmediata y realice aquel plan con sus únicas y propias fuerzas*²²⁵ (p. 53).

El planteo de Simmel es notablemente coincidente con la distinción proyectual entre el suelo preexistente y el suelo nuevo. Entre ambas realidades se plantea una articulación basada en la posibilidad de separar ambas realidades de modo tal de poder así concretar un paisaje sustentado en la contraposición complementaria entre representaciones espaciales de valores de contenido espiritual y terrenal. Para entender los nuevos planteos de ciudad generados por Le Corbusier en Sudamérica hace falta considerar dos condiciones. Por un lado, las condiciones de partida de Le Corbusier: entender la ciudad como un proyecto de ciudad nueva con experiencias ya realizadas en el campo proyectual y con un desarrollo de exploraciones proyectuales buscando un orden entre la dimensión racional y técnica de la arquitectura, y su contenido clásico y espiritual. A su vez, por el otro lado también están presentes las condiciones locales que se desprenden del arco cultural, social y material de los nuevos territorios en que debió actuar. Las condiciones de partida sufrirán nuevas formas de ser interpretadas a partir de las condiciones locales de cada lugar en el que le tocará intervenir. Seguidamente se examinarán sus proyectos relacionados con el sector de la tesis o que aun no estando relacionados en forma directa con el sector han aportado planteos de paisaje y estrategias de proyecto que más adelante afectaron el sector.

Antonio Bonet:

Antonio Bonet nació en 1913 en Barcelona, se formó como arquitecto en la Escuela Superior de Barcelona de donde egresó en 1936, y a la vez trabajó en el estudio de Sert y Torres Clavé desde 1932. Desde esos primeros tiempos entró en contacto con varios arquitectos modernos importantes, entre ellos Le Corbusier, cuando viajó al IV CIAM en 1933. Simultáneamente ingresó como miembro del GATCPAC. Luego de recibirse viajó a París y trabajó en el estudio de Le Corbusier donde tuvo una participación importante en el proyecto de la *Maison Jaoul*. Durante su estadía en París en 1937 conoce en el mismo estudio de Le Corbusier a los arquitectos argentinos recién recibidos, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. En el marco de un estudio recortado de Bonet y en relación con el contexto rioplatense, su viaje a la Argentina da inicio a una primera etapa y luego a la segunda etapa que serán examinadas en forma breve seguidamente.

En 1938 viaja a Buenos Aires y forma el Grupo Austral conjuntamente con Ferrari Hardoy y Kurchan, al que luego se sumaron nuevos arquitectos, y donde Bonet mantuvo una posición protagónica. El grupo estaba integrado por personalidades provenientes de distintas profesiones y se proponía abordar una transformación radical del espacio *habitativo* del hombre. Austral planteó una estrategia de difusión y contacto con distintos campos de la sociedad que abarcaron, desde personalidades de la producción, hasta centros de formación técnica; desde incentivar un contacto con las generaciones de arquitectos y estudiantes jóvenes hasta la llegada a las estructuras públicas y privadas con poder decisorio en asuntos referibles a la arquitectura y la ciudad.

Durante la producción arquitectónica de Bonet en el Río de la Plata se han contrapuesto y complementado dos posiciones conceptualmente antitéticas, el racionalismo y el

²²⁵ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 53

surrealismo. Liernur analiza esta cuestión y señala que la consecuencia de esta doble vertiente existente en Bonet se traduce en una modificación de la tradición del racionalismo funcionalista que encontraba en la técnica una lógica unidireccional que actuaba como eje director del diseño. Bonet entendía que el mundo de las analogías sedimentadas en nuestro inconsciente eran las que modificaban el papel de la técnica como generadora de las lógicas unidireccionales, otorgándole a la técnica una nueva función al emplearla como sustancia material activa dentro del proceso analógico. Siguiendo a Liernur, existía ya en el contexto porteño un campo cultural en manos de artistas como Xul Solar, Norah Borges, Raquel Forner; en el que estos procedimientos ya estaban instalados. Sus obras más formalmente relacionadas con la actitud surrealista se corresponden con *Terrazas del Sol* donde proliferan las líneas curvas, el *Atelier de artistas de Suipacha y Paraguay* donde de una manera más conceptual el edificio carece de una unidad compositiva y de género, para exaltar el efecto sandwich de una sucesión de universos contrastados por su espacialidad y por su materialidad, nivel a nivel. Acompañando la explicación que da Liernur al definirlo como un montaje, también resulta igualmente apropiada la explicación que da Gonzalo Fuzs al definirlo como una estrategia de montaje o un cadáver exquisito (Fuzs, 2012), *El brutal contraste entre estratos, vinculados por algunas sutiles líneas de continuidad hace pensar en una especie de "cadavre exquis" urbano donde cada segmento se vincula al precedente, pero contiene su propia consistencia formal*²²⁶ (p. 220). A partir de 1943 se produce una sucesión de proyectos de vivienda colectiva con usos complementarios y de una poderosa incidencia urbana. En dichos proyectos, *Casa Amarilla*, y *Bajo Belgrano*; Bonet imagina la posibilidad de articular los objetivos generales de la arquitectura moderna y en particular de la experiencia *corbusierana* en temas análogos con el escenario político y productivo de ese momento. Esta experiencia se extendió entre el gobierno militar del 43 y durante la primera gobernación del peronismo hasta 1948.

Luego de los dos conjuntos de vivienda en Buenos Aires, Bonet inicia una segunda etapa que se extiende aproximadamente entre 1950 y 1960, en la que Bonet abandona la tensión entre la concepción racionalista y surrealista. Durante la década del 50 su grupo de pertenencia asociado con los integrantes del grupo Austral es cambiado por un conjunto de nuevos y jóvenes arquitectos, varios de ellos nucleados en torno del estudio *Organización de Arquitectura Moderna (OAM)*. En 1956 con el conjunto de viviendas de *Barrio Sur*, su último proyecto de vivienda colectiva con usos complementarios. A partir de 1960 Bonet se traslada a su tierra de origen en Cataluña, donde continúa con su producción arquitectónica.

Su idea de paisaje (OVRA, 1943):

No se debe llevar la ciudad al campo por medio de grandes suburbios. Debemos llevar la naturaleza al centro de la ciudad. (...). Debemos plantear las bases esenciales para que la nueva vivienda integral haga posible que el hombre moderno recobre el suelo: su contacto con la tierra y la naturaleza; que recobre en fin, la alegría de vivir, la libertad espacial y el goce estético con el espectáculo de la nueva arquitectura. Conseguiremos el milagro de los grandes espacios y la supresión de las grandes distancias y de los inmensos suburbios. Llegaremos a reducir las ciudades, al conseguir

²²⁶ FUZS, Gonzalo (junio de 2012), *Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo*, [Tesis doctoral: Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona]. Barcelona, p. 220

*densidades de población muy superiores a las actuales, ocupando una mínima parte de la superficie de la ciudad*²²⁷.

Bonet contribuyó con el ciclo *corbusierano* de paisaje persiguiendo en sus proyectos una nueva relación entre arquitectura, ciudad y territorio. En *Cultura urbana y modernidad, Bonet y el proyecto de Casa Amarilla*²²⁸, Luis Del Valle refiriéndose a *Casa Amarilla* explica que sus proyectos, lejos de ser la expresión pura de los ideales de una modernidad internacional, está presente la consecuencia de un contexto complejo repartido entre diversos aspectos culturales y políticos. El paso de la década del 30 a la década de los 40 significó para el ambiente cultural un *Fuerte* choque entre el arte y la política. Los intelectuales que habían actuado conjuntamente en grupos en los que convivieron aun con diferentes concepciones políticas, ahora sufrirían un desmembramiento y crisis en el que las posiciones políticas tendrían un papel importante. Borges luego de haber elogiado a Martínez Estrada y a Leopoldo Marechal se distanciará drásticamente de ambos. Los tres escritores adoptaron posiciones políticas bien diferenciadas, Borges alejándose de los movimientos populistas contenidos en el peronismo, Martínez Estrada aproximándose cada vez más al comunismo y Leopoldo Marechal siguiendo un camino político conectado con el nacionalismo cristiano y luego con el peronismo. La actitud pragmática de Bonet, lo llevó a interactuar con las estructuras de poder independientemente de sus ideales políticos. Este pragmatismo profesional se conecta con su apertura disciplinar. Era capaz de interactuar con el espectro político del momento para así poder obtener encargos, pero a la vez sus proyectos delineaban nuevas formas de vida asociadas con cambios sociales. Su arquitectura tuvo la capacidad de renovar el ciclo *corbusierano* abrevando en posiciones aparentemente inconciliables. Actitudes racionalistas y de contenido social que convivían con concepciones surrealistas y organicistas. Es lógico suponer que la mentalidad de Bonet acarrearía una complejidad tal en la que reducir cualquier identidad o lectura de sociedad a una linealidad o dialéctica resultaba poco menos que imposible. En este punto la posición compleja de Bonet encontraba un acercamiento con la lectura de múltiples identidades coexistiendo planteada por Marechal en *Adán Buenosayres* (1948). El libro de Marechal forma parte de un momento en el que se está indagando sobre una transformación social y cultural afectada por el impacto de la diversidad inmigratoria y el advenimiento de los populismos. Los personajes y las derivas narradas en *el Adán* se desarrollan lejos del área céntrica, expandidos hacia los barrios y un suburbio que por momentos es casi campo. Marechal deconstruye los relatos literarios de ensayos de identidades corporizándolos en personajes que representan un amplio elenco de la crema literaria de la época, llevando la experiencia del paisaje a una dimensión múltiple de significados en la que los estratos seden y se desestructuran permitiendo que la experiencia sea polisémica. En correspondencia con esta construcción del paisaje, Bonet produjo una complejidad que se manifestó en el proyecto a partir de una polisemia simbólica y espacial. Supo interpretar ese espacio liminal que aparecía como vacío y conexión otorgándole un papel central en la articulación de espacios-estratos diferenciados. Desde el punto de vista de la reflexión

²²⁷ OVRA, *Estudio de los Problemas Contemporáneos para la Organización de la Vivienda Integral de la República Argentina*, Cuaderno N°1, (1943)

²²⁸ DEL VALLE, Luis, *Revista MODOS N°4 y N°5: INTENSIDADES, Cultura urbana y modernidad. Bonet y el proyecto de casa Amarilla*, Editado por Universidad Abierta Interamericana (UAI), Buenos Aires, primavera-verano 2015, pp. 216-233

sobre las estrategias proyectuales que permitieron esa complejidad de significados múltiples que definieron su paisaje, se destaca el haber proyectado a partir de entender que el lugar está sujeto a indeterminaciones temporales en las que el proyecto moderno y la realidad urbana preexistente son considerados a la vez.

En el análisis del paisaje del sector definido en la tesis, se hará foco en cuatro proyectos, tres de la primera etapa y uno de la segunda etapa, que han aportado en el desarrollo de estrategias proyectuales que colaboraron en la construcción del paisaje del borde pampa-ciudad-río que se estudia en la tesis: El *Atelier de artistas de Suipacha y Paraguay*, el conjunto de viviendas de *Casa Amarilla*, el conjunto de viviendas de *Bajo Belgrano* y el conjunto de viviendas de *Barrio Sur*.

Amancio Williams:

Su trayectoria: Para entender el modo en que Amancio Williams ha formado parte de la construcción del paisaje pampa-ciudad-río, hace falta desarrollar una serie de cuestiones previas que fueron configurando las condiciones y particularidades que han acompañado la producción de Amancio Williams. Se ha escrito abundantemente sobre su trayectoria profesional tan atípica respecto del campo profesional de los arquitectos y con un marcado contraste entre su falta de obra construida y, sin embargo, el enorme prestigio e influencia que tuvo su producción proyectual en el campo disciplinar. Dicho contraste se presenta como un *quiasma* entre una falta de prestigio social como arquitecto y una posición de valoración definida por un pronunciado capital intelectual de gran impacto en los derroteros de la inteligencia proyectual manejada por los arquitectos. El modo en que Amancio Williams decidió establecer su posición dentro del campo de la producción arquitectónica fue radical en todas sus aristas. Su obra fue rupturista y persiguió sus ideales modernos sin establecer concesiones. Practicó la enseñanza del proyecto, pero fuera de la universidad, llevándola a cabo en su Estudio en forma particular. El funcionamiento de su Estudio parecía responder al *Atelier* tradicional *Beaux-Arts* del arquitecto artista, pero también poseía similitudes con el *Atelier de la Porte Molitor* (1934) de Le Corbusier, donde a la par de la actividad profesional se formaban jóvenes arquitectos. Y si bien todo esto es cierto, la relación que se construía en el espacio social del estudio implicaba adecuarse a una manera de trabajar que implicaba rituales y relaciones humanas que ponían en crisis la idea del *Atelier* tradicional.

Resulta sorprendente la persistencia de Williams, si se considera lo escaso de su producción de obra construida, ya que inicia su actividad en 1942 y continúa con el Estudio hasta 1989 momento en que fallece. Su persistencia fue estratégica para cimentar su prestigio, ya que le permitió interactuar con un espectro amplio de sucesivas generaciones de arquitectos, potenciales clientes y momentos distintos de la realidad política del país. De este modo, aun cuando no tenía encargos materializados, sin embargo, se transformó en una figura sobresaliente del ambiente cultural del país.

La construcción discursiva del proyecto: Entendiendo estas cuestiones, se comprenderá que su participación en la construcción del paisaje reposará en su mayoría en planteos proyectuales que no lograron convertirse en un paisaje material. Formó parte de los arquitectos que con sus proyectos ingresaron en la construcción simbólica del paisaje agregando a la producción de visibilidades culturales, un segundo correlato simbólico del paisaje cuya consistencia discursiva es proyectual. Esto es a tal punto así, que, si se examina la historiografía referida a Williams, se comprobará que el foco reflexivo de los autores se centra en sus proyectos y en la *Casa sobre el Arroyo*, la que fue dentro de su

obra construida la que logró alcanzar el mayor carácter paradigmático. Como Williams no se caracterizó por construir una reflexión autobiográfica dedicada a explicar sus modos proyectuales, varios investigadores se han centrado en extraer de la producción proyectual de Williams enseñanzas teóricas y proyectuales. Para examinar a Williams fueron centrales las reflexiones desarrolladas por Jorge Silvetti (Silvetti, 1987), Roberto Fernández (Fernández, 1998) y Natalia Destéfani y Fernando Fraenza (Destéfani y Fraenza, 2020) y Claudio Williams (Williams, 2021).

El confinamiento y *autoconfinamiento* profesional practicado por Williams permitió que se den las condiciones necesarias, pero no suficientes, para decantar una construcción de inteligencia proyectual cada vez más estrictamente disciplinar. El epicentro de la reconcentración disciplinar se efectivizó porque las lógicas del proyecto se enriquecieron integrando saberes inicialmente heterónomos dentro de los procedimientos disciplinares. Las construcciones discursivas textuales en que fueron formulados fuera de los procedimientos y conocimientos específicos de la arquitectura, como por ejemplo la función y la tecnología, ingresaron en el ejercicio proyectual de Williams, transmutados de su naturaleza discursiva textual original a la naturaleza no textual del proyecto. El proyecto se centró en expresar usos y materialidad desde su propia sustancia discursiva, dejando de lado la función explicativa, ilustrativa, de dichos conceptos. El procedimiento de reconcentración en las lógicas y la naturaleza del proyecto, instala la producción disciplinar de Williams bajo la voluntad de aspirar a constituirse en una expresión que encuentra su significado en la sustancia espacial.

Visibilidades y expresión: En la medida en que, como se explicó, Williams se centró en expresar el uso y la materialidad como elementos activos en las decisiones de proyecto; se confirma una actitud poética que fue central en la modernidad. Ha explicado Jacques Rancière, que entre mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX la modernidad en sus expresiones de vanguardia marcó un quiebre con el régimen estético desarrollado en los siglos de clasicismo anteriores. El régimen clasicista ilustraba en sus obras de arte conocimientos provenientes de las áreas del pensamiento, sea este filosófico, científico o religioso. Para ello se ponía al servicio de dicha comunicación subordinando a una función narrativa escrituraria todos los elementos específicos de su arte. En el *Tercer Régimen* hay un dislocamiento o emancipación en el que lo que se ha descubierto es que los componentes propios del arte deben explorar su propia especificidad expresando antes que ilustrando. Como explica Roberto Fernández, esto puede ser verificado en autores modernos como James Joyce y su exploración del montaje literario en *El Ulises* o Jorge Luis Borges y su exploración de la ficción fantástica en toda su obra. Esto ocurre también en todas las expresiones del arte, baste considerar el cine de Serguéi Eisenstein y su destrucción de la narrativa lineal a partir del montaje, o las vanguardias artísticas del arte abstracto sea este de corte más racionalista o expresionista. Amancio Williams se circunscribe dentro de este tipo de posiciones experimentales donde se indaga la propia especificidad del arte que se practica, en este caso para Amancio Williams la construcción de una naturaleza espacial que es inherente a la arquitectura. Williams trabajó con el montaje, cuya condición intrínseca fue expresar sus procesos de construcción proyectual dejando en manos de los receptores los problemas de la interpretación. Por eso Fernández dice que su producción es metalingüística o intralingüística. Las herramientas que permiten desde el proyecto explorar las posibilidades espaciales devienen necesariamente de los fines sociales de la arquitectura, de resolver necesidades y garantizar la permanencia temporal de esos

dispositivos materiales que generan el espacio; o sea de cuestiones devenidas de la función y de la materialidad. Las visibilidades alcanzadas por Williams encuentran su génesis en sus procedimientos proyectuales. Amancio Williams operó a partir de reprogramar los temas arquitectónicos, y necesariamente repensar las lógicas tecnológicas que los hagan posibles; y finalmente entender que todo esto requiere también una lógica formal capaz de construirse en el espacio. El camino proyectual que este recorrido implica no es otro que el de la vanguardia; lo que en vanguardias racionales requiere a su vez un alto grado de claridad en sus procesos; que en este caso debemos recordar que son procesos proyectuales.

Su producción quedó planteada en los papeles, sin un correlato robusto desde la construcción de sus proyectos. Sin embargo, esos papeles poseen la capacidad, como si fueran partituras musicales, de transmitir el conocimiento proyectual que contiene ese rigor clarificador de sus procesos constructivos, que no son otros que las estrategias de proyecto en acción. La realidad dibujada y experimentada por algunas generaciones de arquitectos que trabajaron en su estudio, permitió que sus planteos se transmitieran a futuros proyectos y obras de arquitectura. Sus preocupaciones referidas al paisaje, afectarán, transformadas por otros arquitectos, el borde urbano sobre el río y en particular algunas intervenciones en el sector que se analiza en la tesis.

¿Qué virtud particular tenía la obra de Williams para que aun sin haber sido construida haya sido tomada en cuenta? Una de las razones está asociada con lo inédito, ya que aun siendo conectable con algunos planteos *corbusieranos* y *miesianos*, resultaba única y diferente. Se presentaba fuera de una línea estilística o tipológica de una arquitectura moderna reconocible, y esto la separaba de la lectura formalista de los paradigmas de la arquitectura moderna. Los argentinos, hemos tenido problemas para aceptar trayectorias artísticas que no nazcan con suficiente claridad de un referente prestigioso de Europa o Estados Unidos. Por el contrario, justamente la particularidad y coherencia moderna que poseía la obra de Williams le confirió un prestigio internacional excepcional, siendo valorado por arquitectos de la talla de Le Corbusier y Walter Gropius, entre otros. Cuando Amancio Williams argumentaba que su obra tardaba en ser reconocida y sus encargos no se materializaban diciendo (Williams, 1961), *En la Argentina se dan hombres muy capaces que sin embargo el país no puede absorber, en parte por falta de potencial económico, pero sobre todo por la inmadurez del ambiente que no está preparado para recibir el movimiento moderno*²²⁹ (p. 1), ponía en juego una argumentación asociada con la falta de madurez de la sociedad argentina. Su argumentación se encuentra abalada por un problema general expuesto por ciertas lecturas socio-culturales que han detectado en las clases dirigentes del país, que desde inicios del siglo XX se encontraban desfasadas de las concepciones del arte y en particular de las visibilidades culturales no textuales. Graciela Silvestri explica en *Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)*²³⁰, que, en el siglo XIX, y todavía más claramente durante sus últimos 50 años, existía una discontinuidad madurativa en los distintos saberes de la ciencia y del arte, a causa de ser la Argentina una nación que se estaba construyendo

²²⁹ WILLIAMS, Amancio (octubre 1961), *La nueva época*, Discurso pronunciado en su incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Archivo Amancio Williams, [La nueva época \(amanciowilliams.com\)](http://amanciowilliams.com)

²³⁰ SILVESTRI, Graciela (primer semestre de 2001), *Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)*, *Revista Theomai* N°3

desde hace menos de un siglo. Durante las primeras décadas del siglo XX primero la literatura y luego la arquitectura, se actualizarán con los aportes de las vanguardias figurativas. Pero el costo de la actualización de los arquitectos en el campo de las nuevas vanguardias implicó un rechazo social y de la dirigencia, lo que retrasó sensiblemente la aceptación cultural de las visibilidades modernas. El escenario de máxima intensidad en este rechazo está representado por la conflictiva relación entre Amancio Williams y sus comitentes.

La reprogramación de los temas producida por Williams dio lugar a una desinstitucionalización de los mismos. La consecuencia inmediata fue la pérdida del carácter simbólico-social del tema, con un consecuente extrañamiento en su uso social. La derivación radicó en el intercambio activo entre todas las lógicas desplegadas en las decisiones proyectuales, de modo tal que una decisión funcional debe entrar en concordancia con una decisión de ordenamiento general de la forma en el espacio, y lo mismo ocurrirá con la tecnología. No se trata solo de nuevos análisis de la función, sino de poner en juego estrategias de proyecto que se integren en un alto nivel de síntesis, que por fuerza será novedoso. Siguiendo a Ernesto Nathan Rogers, porqué para Williams no hay lugar para elementos que distraigan de la claridad a alcanzar, no hay lugar para una ornamentación que desdibuje la sustancia arquitectónica. De este modo el espacio pone a circular sus visibilidades, antes que nada, como la expresión total de una construcción proyectual. Las visibilidades existentes en la obra de Williams pueden ser examinadas como transformaciones derivadas de agentes existentes en el campo en el que Williams actuó. Fundamentalmente Le Corbusier, Delfina Gálvez, el ambiente literario y el conjunto de agentes culturales que como él reclamaban la autonomía disciplinar.

Williams y las discursividades de paisaje *corbusieranas*: En coincidencia con Le Corbusier, Williams entendía que el proyecto era una herramienta de indagación espacial del hábitat. Para ellos el proyecto adquiría un sentido experimental que les permitía indagar con más precisión y velocidad nuevas realidades del ambiente humano. Debe enfatizarse la importancia que tuvo el proyecto en la transmutación de las heteronomías en asuntos disciplinares. En la producción proyectual de Williams, la construcción de paisaje, del mismo modo que la tecnología y la función, también se presenta sometida a una exploración experimental. Sus orígenes discursivos, hayan sido estos incorporados intencionalmente o no, pasaron a formar parte de los procedimientos disciplinares inherentes al proyecto. Se trata entonces de descryptar la opacidad de lo transmutado; de poder analizar primero que ciclos de paisaje ingresan en su producción proyectual, y segundo entender como las decisiones proyectuales los volvieron espaciales. Amancio Williams nos brinda una piedra fundamental para avanzar con cierta convicción cuando en *La nueva Era* dice las siguientes palabras (Amancio Williams, 1961),

... los artistas plásticos, desde los impresionistas, acompañan la búsqueda de las nuevas formas renovando continuamente su creación, causando impactos inolvidables que renuevan la sensibilidad del ambiente acostumbrándolo al asombro. La literatura y la

*música, el teatro y el ballet, la fotografía y la cinematografía buscan también la expresión de la nueva época*²³¹ (p. 1).

el punto de partida es el ciclo de paisaje *corbusierano* y en primer lugar el reconocimiento de una poética de lo sublime en la que los componentes naturales y objetuales que integran el espacio entran en una reverberación por extrañamiento. Ambas cuestiones ya habían sido planteadas por Le Corbusier, pero en manos de Williams sufrirán derivaciones discursivas importantes. En la carta que Victoria Ocampo le envió en 1932 a Erich Mendelsohn se refirió al paisaje del borde ciudad-río con las siguientes palabras (Ocampo, 1932), *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*²³². Al igual que Victoria Ocampo, Amancio Williams y Delfina Gálvez, su mujer, expresan en la *Casa sobre el Arroyo* (1943-1946) una constante valoración de la naturaleza pampeana y sus bordes que será central en la construcción del paisaje. Hay en esta casa y en toda su obra una integración de discursividades de paisaje de origen *corbusierano*. La elevación contemplativa y el contraste del artefacto construido por el hombre sin mancillar el entorno natural, son dos derivaciones de paisaje *corbusieranas*. Refiriéndose a la casa, Amancio expresa su lectura de paisaje diciendo (Amancio Williams),

*Esta casa fue encarada primordialmente como una forma en el espacio que no anulara la naturaleza... La casa ha hecho la reunión de dos partes del terreno y está sobre un accidente principal, donde la Naturaleza llega a su mayor lirismo. Allí, por contraposición, está colocada la obra humana*²³³.

El modo en que se presenta la experiencia de recorrer la casa posee varias alternativas que además del contraste inicial y constante entre objeto y naturaleza, se carga de opciones de recorrido que presentan el paisaje mediado por puntos de vista cambiantes. Existen según Mario Boris Pangos en su escrito, *Sitio, Casa sobre el Arroyo*²³⁴, cuatro puntos de vista definidos por el paisaje primigenio, el paisaje de los objetos construidos por el hombre, el paisaje de naturaleza transformada en jardín y un paseo arquitectural tridimensional que deriva de los planteos de Le Corbusier. Lo que se traduce en la apreciación del paisaje natural existente con su topografía y vegetación, el papel central del artefacto como experimento de observación mediador del sitio, la posibilidad de actuar sutilmente interviniendo el paisaje natural existente, y la integración de estas tres realidades a partir del recorrido y sus transparencias. Paisaje natural, paisaje de naturaleza transformada, paisaje de objetos construidos por el hombre y recorrido; son cuatro componentes del paisaje *corbusierano* incorporados y transformados por Amancio Williams a lo largo de su obra. Aun estando la *Casa sobre el Arroyo* y el proyecto

²³¹ WILLIAMS, Amancio (octubre 1961), *La nueva época*, Discurso pronunciado en su incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, p. 1

²³² Edición digital a partir de Sur, revista trimestral Año II verano 1932 (2015), *Carta al arquitecto Erich Mendelsohn en Berlín* / Victoria Ocampo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 170-171 [Carta al arquitecto Erich Mendelsohn de Berlín / Victoria Ocampo | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

²³³ WILLIAMS, Amancio (1990), *Amancio Williams. Buenos Aires: Archivo Amancio Williams*, Ediciones Gaglianone

²³⁴ PANGOS, Mario Boris, *Sitio, casa sobre el arroyo*, Comité de Paisajes Culturales, Centro Argentino de Arquitectos Paisajistas

de la casa para su hermano en Mar del Plata, hay una relación con el modo en que sobre la barranca de Buenos Aires se entabló la relación de observación del río en los caserones tradicionales. La casa de Juan Martín de Pueyrredón, construida por un anterior dueño en 1790, permite entender ambas cuestiones cuando en 1850 su hijo Prilidiano Pueyrredón que además de pintor era arquitecto, la hereda y decide practicarle algunas modificaciones. La lógica de la casa colonial era celebrar el patio y establecer una relación idéntica en sus cuatro lados. Prilidiano Pueyrredón admiraba el paisaje de la barranca y el río, razón por la cual modifica la casa agregándole un mirador-*Atelier* en el primer piso y una galería orientada en sus visuales al río. El resultado final presenta las tres organizaciones a la vez, la casa ordenando un patio, el punto de vista del río elevado en el primer piso y la hilera de habitaciones conectadas con una galería que expande visuales en toda su extensión. La conjunción entre los dos sustratos tipológicos, casa de patio y habitaciones en hilera con galería, y la doble opción de construcción del paisaje mirador y galería, estarán presentes en las dos casas de Mar del Plata. Aun estando presentes estas dos cuestiones, la articulación *corbusierana* objeto-naturaleza separados seguirá presente, resolviéndose por medio de la abstracción y elevación de las cualidades espaciales de ambas tipologías. La operación magnificada en su relación con el territorio transforma ambas casas en observatorios separados del suelo y genera una alegoría cuyo lenguaje es la representación espacial de las propiedades simbólicas del espacio de ambas organizaciones tradicionales, la hilera con galería en la casa del padre y la casa de patio en la casa del hermano. En la abstracción espacial construida proyectualmente ingresan activamente las energías tecnológicas, instaurando en la casa del padre un apoyo en forma de puente abovedado y en la casa del hermano adoptando las lógicas del sistema domo *corbusierano*. Sus futuros proyectos para Buenos Aires, y en particular el *Aeropuerto de Buenos Aires* y el *Edificio de Oficinas Suspendidas*, llevarán estas ideas de paisaje al encuentro entre la tierra y el agua en el borde de la ciudad.

La importancia de Delfina Gálvez: Para rastrear los puntos de partida culturales y literarios que se encuentran representados en los proyectos de Amancio Williams es indispensable ahondar en el papel que ha tenido Delfina Gálvez, su mujer; pero además socia del Estudio en las primeras obras. El hijo menor de Amancio y Delfina, Claudio Williams aclara en *Delfina Gálvez, un personaje polifacético en la cultura argentina*²³⁵ algunas cuestiones fundamentales en relación con Delfina y el papel importante que ella cumplió. Delfina Gálvez siempre mantuvo un contacto importante con el Estudio, pero durante los comienzos, antes de que nacieran sus hijos, fue cuando tuvo el papel más activo. En este sentido Claudio Williams cita lo que Delfina se encargó de explicar respecto de su participación en aquellos primeros años del Estudio (como se citó en Claudio Williams, 2021),

Lo que pasa es que Amancio muchas veces me hacía firmar cosas que yo no había hecho, y cosas que sí hice no las firmé. Por ejemplo, el plan de urbanización del Tigre, ese lo hice yo prácticamente todo, pero no lo firmé. En realidad, he trabajado muy poco en Arquitectura. [...] El tenía la idea central siempre. A los dos se nos ocurrían ideas, a todos los que estábamos al lado de él. Pero a él se le ocurrían mejores" [...] Yo reconozco que eran mejores. En la casa del puente, por ejemplo, él tuvo otras ideas antes. La idea que

²³⁵ WILLIAMS, Claudio (2021), *Delfina Gálvez, un personaje polifacético en la cultura argentina*, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, N° 3

*tuvimos los dos desde el principio fue no sacar ni un árbol, y el único lugar que quedaba era a ambos lados del arroyo. Siempre existió la idea de edificar sobre el arroyo. Primero habíamos pensado en pilotes, y Amancio había pensado en unas vigas que se llaman Vierendell, que dejaban muchos huecos donde iban a ir los vidrios. Después de pronto se le ocurrió esto que fue una idea muchísimo mejor que todas las anteriores*²³⁶ (p. 126).

La explicación de Delfina expone una complementariedad entre ambos, en la que Delfina no tenía un papel pasivo, pero a su vez la misma Delfina dejaba en claro el liderazgo de su marido. Delfina Gálvez trabajó conjuntamente con Amancio en la primera etapa desempeñando una marcada influencia en relación con las decisiones proyectuales que afectaron la naturaleza. Esto ocurrió así, pero además Delfina se ha encargado de darle una dimensión autobiográfica en uno de sus escritos, cuando en *Cuentos creíbles*, escribe sobre el papel de la mujer (como se citó en Claudio Williams, 2021),

Nadie piensa en mí, nadie me nombra. Para todos fui siempre la mujer de Noé. Sin embargo, tuve grandes responsabilidades y pasé terribles penurias y tuve, sin duda, bastante mérito.

*Eduqué muy bien a nuestros hijos. En nuestra familia los hombres eran honestos, trabajadores y justos, y las mujeres aguantábamos. Teníamos hijos, los cuidábamos, hilábamos, tejíamos en el telar y hacíamos quesos, y aguantábamos*²³⁷ (p. 123).

En las numerosas fuentes del archivo Williams y en los numerosos documentales hechos sobre Amancio, es explícito el papel de Delfina. La decisión de no derribar árboles en *La Casa sobre el Arroyo* fue suya. Las acuarelas del corte perspectivado de la *Casa Espacio* y del proyecto de *Casa para Mario Williams*, el hermano de Amancio, en las que hay un énfasis expresivo notable en la vegetación fueron pintadas por ella. En su actividad literaria sus relatos vuelven sobre el problema del paisaje natural. Como explica Claudio Williams a propósito de esta cuestión y refiriéndose al Tigre y luego a Colonia Delfina escribió (como se citó en Claudio Williams, 2021),

El Tigre [...] un lugar que se hace amar tanto que uno siempre vuelve a él, que todos vuelven a él, hasta el río, que en vez de correr hacia el mar como todos los ríos, va y vuelve, viene y va, como si no pudiera vivir lejos de las palmeras y de los ceibos, como si no pudiera resistir la nostalgia de las caricias de los sauces.

*He venido a Colonia, caminando desde el precioso parque Ferrando, a través de bosques y playas, con la fresca, y he descansado en la placita junto a la Matriz, esperando la hora de la misa, con mi sempiterno libro y mi sempiterno tejido, escuchando los pájaros. Pocas veces en mi vida he gozado de tanta paz. Por eso, como no estoy facultada para dar bendiciones, expreso, al menos, un deseo muy sincero al decir: ¡Qué la paz permanezca siempre contigo, Colonia!*²³⁸ (p. 121).

También escribió sobre Fridl Loos, una diseñadora de indumentaria que emigra a la Argentina en 1940. Loos encontró en la cultura folclórica argentina un poderoso referente para sus diseños de vestimenta. Es llamativa la coincidencia en la construcción de valores identitarios que provienen de la cultura folclórica y/o popular argentina,

²³⁶ WILLIAMS, Claudio (2021), Op. cit., p. 126

²³⁷ WILLIAMS, Claudio (2021), Op. cit., p. 123

²³⁸ WILLIAMS, Claudio (2021), Op. cit., p. 121

tanto en Fridl Loos con sus alegorías de la vestimenta folclórica como Delfina exaltando el paisaje de Colonia. Las dos casas de Mar del Plata permiten comunicar con claridad estas cuestiones. En los proyectos de *La Casa sobre el Arroyo* y *La Casa para Mario Williams* hay la voluntad de captar y magnificar el paisaje desde la contemplación de la naturaleza que el habitante pampeano ha establecido integrado en su medioambiente. En ambas casas, hay una preocupación por incorporar dos modos de relacionarse con el territorio pampeano, el rancho en hilera con galería y la casa de patio. A su vez se vuelve determinante utilizar el proyecto como una herramienta de indagación para lograr la mejor relación posible con el medioambiente preexistente celebrando su paisaje. En la casa del padre estableciendo una relación con la hondonada rodeada de árboles y en la casa del hermano relacionándose con una extensión llana también dentro de un bosque. En el mismo escrito sobre Loos, Delfina expresa su concepción atemporal y esencialista del arte, evidenciando el nivel intenso de interacción entre ella y Amancio (como se citó en Claudio Williams, 2021),

*El tiempo, que madura y “asienta” la obra plástica, es el enemigo número uno del creador de modas, que sabe que su obra, hoy, y tal vez dentro de cien años, maravillosa, parecerá indefectiblemente ridícula dentro de diez o veinte. El creador de modas lucha contra el tiempo, tratando de trabajar con valores permanentes dentro de lo efímero*²³⁹ (p. 122).

Explica Claudio Williams que su madre estuvo durante varios años colaborando con el *Museo de Arte Español Enrique Larreta*, cuya directora era Isabel Padilla y Borbón, con la que mantuvo una entrañable amistad. En dicha institución participó a su vez de las reuniones de la *Asociación Argentina de Mujeres Hispanistas*, institución en la que brindó varias conferencias. Claudio Williams enfatiza la relación con la construcción de identidad a partir de las preocupaciones por reintegrar la cultura argentina con el pasado hispánico-colonial, al mencionar una de las charlas que dio, titulada, *Convivencia árabe-judeo-cristiana*. Pero, en esas décadas la discusión llevada adelante por los arquitectos, a partir de un debate teórico de identidad tensionado entre una arquitectura nacional basada en los componentes de origen colonial y precolombino, y una arquitectura nacional integrada con la vertiente moderna predominantemente *corbusierana*, llegaba para finales del 30 a una valoración cada vez mayor de la vertiente moderna. En el matrimonio Williams se produjo una relación virtuosa entre la vertiente literaria de Delfina cuyo origen se encuentra en las corrientes literarias nacionalistas de principio de siglo, y las ideas del grupo Sur y Le Corbusier. A su vez, Ricardo Rojas, Ricardo Güiraldes y el padre de Delfina, Manuel Gálvez fueron centrales en la construcción de un proceso discursivo de paisaje que conecta con la necesidad de construir identidad nacional a partir de los componentes folclóricos y coloniales del país. El problema que tuvieron estas construcciones de paisaje en la ciudad -como ya se ha analizado en relación con Carlos Noel- es que exaltaban realidades rurales, lo que en cierto modo alentaba una lectura *antiurbana* o por lo menos que tenía graves conflictos para articularse con la metrópolis. Sin embargo, sorprendentemente y no sin generar también serios conflictos, estos referentes de paisaje originados en el hábitat rural y colonial se articularon con la construcción del paisaje *corbusierano* originados en las construcciones de modernidad derivadas de la vertiente literaria de Sur, Victoria Ocampo y José Ortega & Gasset. De esta experiencia más intensa entre él y su mujer, se

²³⁹ WILLIAMS, Claudio (2021), Op. cit., p. 122

podría sintetizar que en Amancio Williams está presente ese paisaje pampeano convertido en sustancia de argentinidad, pero a diferencia de Alberto Prebisch, se separa elevándose, flotando sobre su cobertura topográfico-vegetal.

Dos construcciones de paisaje simbólico literario: Borges y Martínez Estrada: Amancio Williams ha demostrado en su producción proyectual, del mismo modo que Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada, una producción que no es encasillable dentro de una vanguardia específica o una línea estilística reconocible. Como ha señalado Jorge Silvetti (Silvetti, 1987), *Williams no es un arquitecto cuya producción se pueda filiar fácilmente a un arquitecto moderno en particular. Es innegable que guarda relaciones con Le Corbusier y Mies van der Röhe, pero sus proyectos se separan de una conexión modelística o inclusive tipológica y expresiva. Tampoco es fácil conectar sus organizaciones formal-espaciales con una determinada vanguardia pictórica o escultórica*²⁴⁰. Borges insistía en que era más importante la producción de un artista, que su filiación a una corriente o vanguardia con nombre. Martínez Estrada puede ser visto como alejándose de la modernidad y las vanguardias. Esto ocurre por dos razones, una primera está referida a la crisis intensa que Argentina y el mundo están experimentando en la postguerra, y por extensión, también una crisis de la modernidad. La otra razón, está referida a la imposibilidad de encajar de forma unívoca la modernidad central con las condiciones impuestas por nuestra condición local no central. Pero, si la modernidad y las vanguardias son vistas como una manera de construir la realidad, libre de un modelo fijo, entonces esa manera de construir el hecho artístico y por extensión la dimensión del paisaje, es por entero moderna en los tres.

Ezequiel Martínez Estrada ensaya una descripción de lo que para él sintetizaría los tipos sociales que componen nuestra sociedad. En su enfoque se expone una valorización moral en la que juzga que en casi todos los casos esos tipos sociales representan las fuerzas sociales que encarnan la decadencia de nuestra sociedad. Sin embargo, hay dos tipos sociales que aun cuando para Martínez Estrada quedarán malogrados, son en sí unos tipos moralmente valiosos. Se refiere al rastreador y al baqueano; los que se relacionan con la interpretación del territorio siendo el rastreador capaz de detectar huellas de transformación dejadas por animales o personas y el baqueano orientándose de manera instantánea en el territorio de manera tal de poder dirigirse de un lugar a otro con éxito. Ambos tipos sociales conectan intensamente con los actores sociales que han debido continuar con la modificación del paisaje, interpretando las huellas de su pasado y definiendo los criterios espaciales que permiten consolidar un espacio comprensible. Ambos tipos, desprovistos de la crítica de Martínez Estrada, cuadran con la actitud de los arquitectos que han construido el paisaje, y en el caso de Amancio Williams, encajan con su sorprendente capacidad para interpretar el territorio natural. Sea este un terreno arborizado con la hondonada de un arroyo, o simplemente las aguas del Río de La Plata.

Se puede encontrar una relación del rastreador y el baqueano con el arquitecto, asunto que se comprueba en Williams cuando en su producción él se asume como encargado de interpretar y orientar a una sociedad que infelizmente aún no ha madurado. Coincidiendo con Martínez Estrada, Williams ve en la ciudad tradicional y en general en todo lo construido que, en palabras de Williams “aprieta” el suelo natural, agentes

²⁴⁰ SILVETTI, Jorge (1987), *Aires de la Pampa*, an introduction to the work of Amancio Williams, GDS Publications

regresivos que imposibilitan esa maduración. Comparte un gran porcentaje del diagnóstico de Martínez Estrada, pero sin por ello coincidir en ese enfoque spengleriano en el que no quedaría otra cosa que la decadencia total. Su visión es optimista y consecuente con el optimismo revolucionario del Movimiento Moderno, lo que lo llevó a considerar que su labor colaboraba en una redención de ese estado de las cosas.

La autonomía disciplinar: Para la construcción de su inteligencia proyectual, explican detalladamente Destéfani y Faenza²⁴¹, fue necesario que en el pensamiento y acción de Williams haya existido una fuerte relación fructífera con el Arte Concreto; particularmente con los planteos de Tomás Maldonado y Ernesto Nathan Rogers. Esto puede explicarse a partir de las siguientes cuestiones. Para Rogers el origen de la forma en el diseño nace de su uso, como explica en la exposición *Nuevas realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo* en su conferencia *Ubicación del Arte Concreto*²⁴² con el ejemplo de la vasija de aceite cuya forma sería una traducción ajustada de los requerimientos funcionales del objeto. Continúa explicando Rogers que el diseño del objeto admite la incorporación de rasgos formales siempre y cuando colaboren con la lectura de su uso; y a esos rasgos los llama ornamentos. Entonces hay una traducción del programa en espacio, el que se resuelve en la sustancia proyectual y que está naciendo de procedimientos proyectuales que ponen en juego también las posibilidades de la materia. En este planteo que luego Rogers conectará con el *Arte Concreto*, están planteados los conceptos que Roberto Fernández examinará para profundizar aún más las cuestiones involucradas en la tríada proyectual Función-tecnología-Forma. La noción de función no es una constante y debe ajustarse a cambios que acompañan las prácticas sociales y las condiciones ambientales, a su vez el programa requiere definir un conjunto de necesidades que precisan de ciertas funciones. El conjunto de funciones y programas requiere ser interrogado y puede actuar como un requisito diagramático capaz de integrar las decisiones proyectuales. La materialidad está relacionada con el desarrollo de modos espaciales de operar con la materia; lo que define un saber tecnológico. La tecnología también es un elemento activo en el proyecto y por lo tanto también ingresa como una decisión proyectual. Ambas cuestiones, función y tecnología, pueden llevar a la necesidad de reconfigurar el espacio, lo que implica que el proyecto ingresa dentro de un proceso experimental. Si el proyecto es experimental, los resultados que aspiran a resolver los desajustes o conflictos existentes, tendrán efectos rupturistas en las prácticas ritualizadas y en los contenidos simbólicos consagrados en la sociedad. Sus planteos experimentales implican una suspensión de las cualidades institucionalizadas de los programas y de los procedimientos constructivos habituales. La construcción del paisaje simbólico presente en sus proyectos, implica a su vez, la aparición de espacialidades en su momento no convencionales. El replanteo experimental del hábitat, finalmente también implica repensar el paisaje, asunto central en la tesis, que se desarrollará con más detenimiento más adelante.

Por otro lado, los proyectos de Williams poseen ciertas características que provienen de una tradición clásica que atraviesa una parte importante de los arquitectos modernos.

²⁴¹ DESTÉFANI, Natalia y FAENZA (diciembre, 2020), Fernando, Espacialismo en Argentina, entre las artes visuales y la arquitectura: Maldonado y Rogers, frente al espacio, *De Res Architectura* (ISSN: 2525-1147) Volumen 5, pp. 03-20

²⁴² ROGERS, Ernesto Nathan (Noviembre-diciembre de 1948), *Ubicación del arte concreto*, Conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el Salón Nuevas Realidades. *Revista Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, N°1, pp.39-52, Buenos Aires, Argentina.

Sus obras se caracterizan por poseer un alto grado de idealidad renuente a sufrir alteraciones ocasionadas por la contingencia. Parte de la condición clásica responde a la voluntad de separar el objeto de arte de los cambios históricos. Por eso su obra apela a una ahistoricidad separándose de lo consumible del momento y planteando formas y materialidades esenciales. Dentro de las lógicas de lo clásico sus formas altamente depuradas y sintéticas poseen un intenso sentido simbólico y monumental, que en los momentos clásicos ha estado presente en grandes espacios con elementos repetitivos o seriados. La simultaneidad de abstracciones derivadas, por un lado, de la reconfiguración espacial programa-tecnología-forma y por el otro a causa de la eliminación de particularidades ocasionadas en la contingencia, otorga a su obra una notable claridad y capacidad didáctica que ha permitido que sus experiencias proyectuales hayan sido transmisibles a producciones arquitectónicas posteriores.

Componentes discursivos del paisaje: En la construcción del paisaje simbólico y material se ponen en juego interpretaciones de aspectos dimensionales a los que se atribuye un cierto sentido y valor; lo universal y lo local, el lugar y el tiempo. Seguidamente se examinan estas cuestiones en la producción de Williams.

Lo universal y lo local: En sus cuentos, ensayos y poesías, Borges recorre espacios y tiempos diferentes en el lejano y cercano oriente, en distintos países de Europa, en algunos sectores de América, en el interior del país, y en muchos escenarios de la ciudad de Buenos Aires, y también en lugares imaginarios. La obra proyectual de Amancio Williams está localizada en distintos puntos de la Argentina y de algunos otros lugares del mundo. Los temas centrales se desarrollan independientemente del lugar. Las estrategias proyectuales de Amancio Williams y las indagaciones literarias de Borges no están tan fijas a un lugar. Todos los paisajes vividos y los no vividos parecen ser la revelación de una realidad eterna, metafísica en Borges y Universal en Amancio Williams. La relación entre lo universal y lo local aparece como un *oxímoron* en el que, dentro de ciertas lógicas de control literario o arquitectónico previsibles, en el plano de los significados se despliegan cuestiones antitéticas o paradojales. Se puede verificar como los conceptos formadores de paisaje empleados por Williams y Borges aparecen atrapados en esta figura retórica presentando la identidad en la unidad, y a la vez, la identidad en la pluralidad. Amancio Williams ordena el territorio en su proyecto, pero el contraste entre lo natural y lo objetual es irreductible. En una condición irreductible que es propia de ciertas expresiones que atraviesan nuestra cultura desde los santuarios de Grecia Clásica hasta hoy.

Borges entiende que de algún modo la memoria es el elemento central en la construcción de la cultura. Esto es desarrollado en *La memoria de Shakespeare*, donde la memoria se transfiere de una persona a otra. A esta idea de una memoria transferible Borges la encuentra como argumento de validación de una actualización moderna de las culturas periféricas. En *El escritor argentino y la tradición* explica que irlandeses y judíos han sido centrales en la construcción de la modernidad, siendo ambos pueblos relativamente periféricos respecto de una hipotética cultura occidental. Ve en países como Argentina esa oportunidad para incorporar la memoria transferida desde las centralidades, y producir en definitiva un ensayo de apropiación de modernidad. Siguiendo el razonamiento de Borges, conociendo o leyendo a Tal o cual personaje, sufriremos esa transferencia, transferencia que una vez hecha estará condenada a sufrir variaciones discursivas, simbolizando de este modo la muerte parcial del discurso

emitido inicialmente por aquel personaje. En la medida en que esto se repita, habrá más de una transferencia. Podríamos decir siguiendo este planteo borgeano, que personajes como Le Corbusier, entre otros, mueren como aquel soldado del cuento de Borges, transfiriéndoles a algunos personajes periféricos esa memoria autobiográfica de modernidad. El discurso, sea oral, escrito, o arquitectónico, siempre termina muriendo al pasar de ese formato al de la persona que lo recibe. Cuando el discurso anida en la cultura periférica del caso, se articulan nuevas concepciones de realidad dando lugar de ese modo a la aparición de nuevas formas de visibilizar identidades existentes en el ámbito local. Él Le Corbusier con el que Amancio Williams interactuará, ya es un Le Corbusier en plena construcción de una arquitectura profundamente afectada por el paisaje y en particular por la naturaleza americana. Las palabras de Borges cuando cuenta en *La memoria de Shakespeare* la anécdota en que John Thorpe le transfiere la memoria de Shakespeare confirman dos cuestiones centrales²⁴³. Por un lado, la existencia de transferencias que inclusive son capaces de moverse en lo transdisciplinar, y a su vez, que lo universal se renueva permanentemente en contacto con lo local. Es posible ver como ha ocurrido esto, particularmente en los primeros proyectos de Williams donde se pueden reconocer ciertas preexistencias tipológicas locales que son tratadas de un modo tal que se vuelven sintéticas y abstractas, y a su vez también es posible comprobar como con el avance en el tiempo de su obra, se verifica en forma creciente una universalidad marcada por el alejamiento de las preexistencias tipológicas locales. En Borges y en Amancio Williams, hay un rechazo de los excesos figurativos y una reivindicación de lo esencial. No se trata de negar el paisaje, lo que se niega es el paisaje como decoración esquemática encargada de narrar. Lo que se reivindica en ambos casos, es el paisaje de lo que, en la mirada, es en sí. De su esencialidad, que tan fácilmente pudo pasar desapercibida para el habitante inadvertido. Amancio Williams encuentra esa esencialidad en la suspensión de lo institucionalizado, internándose en las lógicas disciplinares del proyecto para lograr una espacialidad emergente.

El paisaje atemporal: La importancia de la relación existente entre el espacio y el tiempo en la arquitectura moderna ha sido un asunto largamente tratado. El recorrido en el espacio, su transcurrir observando y experimentando puntos de vista cambiantes, definido por Le Corbusier como el paseo arquitectural, supone recorrer el edificio e integrar sus diferentes angulaciones, descomposiciones y recomposiciones inmersas en un fenómeno subjetivo. Mies van der Röhe también exploró las relaciones entre espacio y tiempo, pero el recorrido de sus espacios tenía un papel más activo en el encuadramiento del exterior. A medida que su obra se fue alejando de las experiencias *elementaristas* europeas, su arquitectura se volvió cada vez más regular. Sus prismas regulares se presentaron con sus límites desmaterializados transformando la experiencia espacial en una magnificación del escenario circundante, muchas veces natural. En ambas arquitecturas se reconocía que el tiempo era una construcción del sujeto, otorgándole a dicha construcción un papel muy activo. En la obra de Williams también se reconoce el papel central del sujeto, inmerso en un contraste entre objeto y naturaleza que adquiere distintos tratamientos y variaciones a lo largo de sus proyectos. Algunas obras, como *La Casa sobre el Arroyo*, no se desvanecen en sus límites, pero eso

²⁴³ En *La memoria de Shakespeare*, Borges cuenta que la memoria se transfiere de una persona a otra. A esta idea de una memoria transferible Borges la encuentra como argumento de validación de una actualización moderna de las culturas periféricas. BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*

no impide que funcionen como observatorios de la naturaleza. Otras obras, como el *Aeropuerto de Buenos Aires*, magnifican la ausencia de límites siendo en su percepción una serie de plataformas lineales suspendidas sobre el río. Sus obras comparten con ambos arquitectos modernos una cierta proximidad con una negación del tiempo como categoría objetiva. Se puede afirmar que el tiempo ha perdido su condición de inmanencia, relegado a su condición de construcción subjetiva. La ilusión subjetiva del cambio en el recorrido y el reconocimiento de una sustancia absoluta que no cambia, refuerzan una concepción del tiempo que aparece como ficción interna del sujeto, reforzando la idea de un paisaje atemporal. A lo largo de la producción literaria de Borges, la especulación filosófica acerca del tiempo ha estado siempre presente. Borges descreía de la condición inmanente del tiempo y afirmó varias veces que el tiempo era una construcción subjetiva. La negación del tiempo es explícita en la cita con que inicia *Nueva refutación del tiempo*, donde dice que (Borges, 1944-1946), planteando que no hubo tiempo antes que él y no lo habrá después, diciendo, *El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana*²⁴⁴. Para Borges hay acontecimientos que vuelven a repetirse permanentemente en todas las personas. Entiende que, al repetirse los acontecimientos, se desvanece esa idea de sucesión de situaciones diferentes que nos hace construir lo temporal. Para Borges y para Williams el paisaje esconde en su primera aproximación subjetiva una sustancia absoluta y atemporal.

El paisaje y lo existente: Uno de los puntos de contacto que se pueden tejer entre Amancio Williams y Martínez Estrada, conecta con la negación de la ciudad existente. La arquitectura moderna en su fase más radical se propuso rehacer las ciudades, repensar los modos de vida; construir un hombre nuevo. Pero en ese plan lo único que se mantendría puro, inalterado, sería la naturaleza; y si es posible separada de los artefactos construidos por el hombre. En *Radiografía de La Pampa*, Martínez Estrada construyó una explicación de nuestra cultura en la que desde la llegada del europeo todo lo que hemos hecho se presenta como un error que proyectándose en el tiempo condujo a la crisis que observaba. La situación era apocalíptica y la tabula rasa que esto implicaba solo dejaba en pie las preexistencias naturales. Amancio Williams veía en la forma en que históricamente el hombre modificó su medioambiente un procedimiento errado de hundimiento del suelo, de su ocupación sistemática cuya consecuencia extrema era la ciudad existente. En su poética no hay lugar para la ciudad existente, sugiriéndose casi a la manera de Martínez Estrada una construcción de lo que vendrá como corolario de un diagnóstico histórico que ve en la sustancia moderna una construcción nueva e ideal de las relaciones entre hombre y naturaleza.

El paisaje y el lugar: En Borges, de manera igual que en Amancio Williams, hay obras que se presentan muy unidas al lugar geográfico. En *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro publicado por Borges la relación con la ciudad es permanente, mientras que *La Casa sobre el Arroyo* está indisolublemente unida al terreno que celebra. Existirán algunas obras posteriores que podrán mantener esta relación fuerte con el lugar, pero dominará en ambos autores una gradual abstracción del lugar. Un alejamiento del *topos* concreto y una acentuación del lugar como una realidad ideal. Para Borges el espacio podrá llegar a ser una entidad abstracta e inaprensible como en *El Aleph* en su homónimo, e inclusive llegar a constituirse en un cuadrante de coordenadas fijadas por una memoria absoluta a partir de localizar espacios en el tiempo como ocurre en *Funes, el memorioso*, en

²⁴⁴ BORGES, Jorge Luis (1952), *Otras inquisiciones, Nueva refutación del tiempo*

Ficciones. Para Williams sus repertorios de organizaciones seriales podrán resolver programas diferentes y acomodarse a lugares muy distintos. Hay por detrás de ambas actitudes la posibilidad de suponer que la realidad circundante de la obra es susceptible de ser abstraída. El caso más extremo de esta actitud está presente en proyectos donde la naturaleza es presentada en su propiedad más isotrópica, como en *La ciudad que necesita la Humanidad* y en el *Aeropuerto de Buenos Aires*.

El paisaje como forma abierta: La hipótesis de un desenlace revolucionario supone la construcción de un nuevo paisaje. Pero si se examinan las representaciones empleadas por Martínez Estrada, el desenlace que *Radiografía de La Pampa* sugiere no es dogmático. Las representaciones que condensan las formas sociales en expresiones poéticas de espacialidad no se comportan como un lenguaje preciso. Aun cuando en el hilo conductor de la lectura del libro las imágenes están espléndidamente articuladas con el planteo sociológico del autor, las representaciones podrían ser asociadas con otras lecturas sociales. Dicho de otro modo, aun cuando los argumentos sociológicos de Martínez Estrada ya han sido superados, las representaciones por él empleadas, al no ser un derivado estrictamente causal de un veredicto teórico, continúan vivas. Las unidades tipológicas derivadas del sistema constructivo empleado por Williams no se encuentran necesariamente fijadas por una forma concluyente, por el contrario, pueden variar articulándose en su implantación con las condiciones del lugar y las nuevas necesidades.

Podría afirmarse que su producción implicó una derivación discursiva separada del cauce troncal dominante de la modernidad arquitectónica en Argentina. Cómo se explicó, la derivación radicó en el intercambio activo entre todas las lógicas, a su vez desplegadas dentro de decisiones proyectuales. Una decisión funcional debe entrar en concordancia con una decisión de ordenamiento general de la forma en el espacio, y lo mismo ocurrirá con la tecnología. No se trata solo de nuevos análisis de la función, sino de poner en juego estrategias de proyecto que se integren en un alto nivel de síntesis, que por fuerza será novedoso. Todos los conceptos de origen textual y heterónimo integrados en una nueva realidad espacial y disciplinar se encuentran regulados dentro un sistema expresivo abstracto por medio de estrategias de proyecto que en su racionalidad se presentan inapelables. Su arquitectura es una arquitectura de tiempos largos, con significantes precisos pero desprovistos de una función enunciativa muy definida, lo que obliga a que la obra se termine de construir en la recepción poética del observador; vale decir en su *aísthesis*. Sus proyectos se resuelven en un estado de síntesis minimalista que los consagra como objetos de culto arquitectónico que los futuros observadores harán ingresar en una experiencia *poiética* propia.

5.4.3 La sustancia social en el campo disciplinar de la arquitectura moderna y su capacidad para construir paisaje

La sustancia social: cuando Liernur y Pschepiurca escriben *La red austral*²⁴⁵, la totalidad del texto se presenta orientada a sostener una tesis centrada en definir un tejido de interacción social con el que interactuaron Le Corbusier y los miembros del grupo Austral. En la introducción, tomando como ejemplo el género novelesco de las novelas de espías, se explica de manera didáctica todo un planteo de contenido sociológico que por un lado discute la lectura histórica y desprendida de la sustancia social que desarrolló Michel Foucault en sus estudios sobre los fenómenos

²⁴⁵ LIERNUR, José Francisco y PSCHAPIURCA, Pablo (2008), *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Universidad Nacional de Quilmes

discursivos, y por el otro conecta sin duda con los aportes referidos a la sustancia social de Pierre Bourdieu y Michel De Certeau. En el texto se establece el reconocimiento de una oposición conceptual entre red y bloque. El bloque es monolítico y explícito, la red dinámica, disgregada y flexible. Este modo de accionar que se vuelve táctico en el sentido que plantea Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*²⁴⁶ es visto como una estrategia de supervivencia indispensable en el ambiente intelectual de la Argentina del siglo XX. Actuar como red se volvió indispensable ante la ruptura de la relación estrecha que tendió a darse entre políticos e intelectuales durante la segunda mitad del siglo XIX. La disgregación del campo intelectual y el inicio de una relación conflictiva con el campo político-gubernamental, se vuelve incuestionable a partir de la década del 30, cuando los grupos fragmentados entre sí disputando entre sí y aspirando a alcanzar un reconocimiento y potencial de acción dentro del poder público, pierden llegada en el escenario político.

Borges ha tratado tempranamente los fenómenos de transmisiones de saberes y experiencias entre centralidades y periferias. Su tesis ahondó en la explicación de una modernidad que nace del descentramiento, donde personas periféricas han tenido un papel central en la construcción de la modernidad. Claro que, sin duda, debieron existir fenómenos de redes y bloques que permitieran estos procesos de transmisión. Le Corbusier provenía de Chaux-de-Fonds, un pequeño pueblo localizado en Suiza, una región periférica dentro de Europa. En su accionar fue un nómada tendiendo redes. Sus viajes y relaciones con personas y grupos nunca lo llevaron a asociarse de manera estable con ninguno de ellos. No existió una relación estable con ningún centro académico, ni con la Bauhaus, ni con un poder estatal, ni con el CIAM, ni siquiera con una vanguardia ya que él inventó su propia vanguardia purista. Entonces es comprensible, como lo explican Liernur y Pschepiurca, entender que la relación entre Le Corbusier y el grupo Austral se diera bajo la lógica de la red.

Transformaciones: Liernur y Pschepiurca examinan la sustancia social que circula en el campo disciplinar, alejándose de la tradición que las explica como una sucesión de influencias. Para ellos, lo que se pone en juego es una sucesión de transformaciones. En la transformación hay un intercambio mutuo y complejo. Como los autores indican (Liernur y Pschepiurca, 2008), *La idea de transformación supone que en el cruce de ambas sustancias se producen intercambios, pero también desapariciones bruscas y apariciones inexistentes previamente*²⁴⁷ (p. 23). Las palabras transformación y sustancia denotan con claridad una referencia discursiva al campo de las ciencias derivadas de la química. En la medida de que como se indica hay procesos complejos impredecibles y solo comprensibles a posteriori de haber ocurrido, también se aproxima este vocabulario a campos como el de la geografía o la biología. Es en este punto cuando el empleo de estos conceptos conecta con el modelo de estratos empleado en el desarrollo del presente trabajo. Deleuze y Guattari construyeron caminos explicativos de los fenómenos complejos alternando explicaciones apoyadas sobre nociones derivadas de la geografía en *Introducción: Rizoma*, pero también apelando a nociones derivadas de la biología en *28 noviembre 1947 ¿Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos?* e inclusive también apelando a cuestiones antropológicas en *1440 Lo liso y lo estriado*²⁴⁸. Como se explicó y desarrolló en el Capítulo 4, *Un paisaje hecho de capas*, Deleuze y Guattari se dedican a examinar la noción de estrato arribando a la definición de dos condiciones cambiantes del estrato, lo *molar* y lo *molecular*. Lo *molar* se

²⁴⁶ DE CERTEAU, Michel (1990), *La invención de lo cotidiano*, Edit. Gallimard, Paris

²⁴⁷ LIERNUR, José Francisco y PSCHAPIURCA, Pablo (2008), Op. cit., p. 23

²⁴⁸ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix 2004 (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Edit. PRE-TEXTOS, Valencia

asocia con un estrato ordenado y lo *molecular* con un estrato organizado, condiciones cambiantes que provienen de estos conceptos extraídos de la química. El empleo que hacen Liernur y Psechepiurca de la palabra sustancia y la palabra transformación encaja perfectamente con estas categorías deleuzianas. Los estratos serían fácilmente comprensibles como sustancias y en la interacción que se produce entre ellos, dando lugar a *desestratificaciones*, se producen las transformaciones. La red implica cambios *molares* y *moleculares* impulsados por líneas de fuga en el juego de transformaciones que en ella ocurren. Los motores o *máquinas deseantes* son las que proyectan las líneas de fuga y provienen de la acción de los agentes involucrados en el campo. Esto conecta con la preocupación específica de Liernur y Psechepiurca por reconocer la interacción entre agentes posicionados en territorios políticos, agentes actuando en el campo específico de la arquitectura, etc. La situación del país en el paso de la década del veinte al treinta era lo suficientemente compleja y conflictiva como para que los planteos de Le Corbusier en sus libros y en forma presencial durante su arribo en 1929, despertaran transformaciones muy diversas en la compleja sustancia social que interactuó con él y sus ideas. Esto se examinará particularmente en el conjunto de arquitectos que habiendo proyectado en relación con el paisaje del borde ciudad-río tomaron y transformaron sus estrategias de proyecto. Pero a su vez, dentro del mismo espíritu de la relación de estratos que ordena el trabajo, no se debe olvidar la presencia de construcciones culturales simbólicas y materiales, verdaderas *máquinas deseantes* referidas al paisaje. En este intercambio también hubo relaciones de transformación simultáneas que afectaron a Le Corbusier y a los arquitectos involucrados con el ciclo *corbusierano*.

Proyecto y bosquejo: La complejidad y conflictividad del fenómeno que se viene explicando permite entender por qué han existido varias transformaciones del ciclo discursivo *corbusierano*. También permite entender por qué hay una mayoría abrumadora de proyectos urbanos y arquitectónicos no construidos. Algunos de ellos, como proyectos muy ajustados y definidos, otros simplemente bosquejados sin llegar a un ajuste proyectual. Los proyectos no se materializaron automáticamente, tampoco quedaron descartados completamente; fueron incrementando su presencia parcial y transformada por un efecto goteo que con el avance de las décadas permitirá comprobar hasta qué punto fue determinante este conjunto de experiencias en futuras intervenciones. En la medida en que estos grupos adquirieron una enorme repercusión en futuras transformaciones del paisaje y los modos proyectuales, la red conformada por obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos, que para Liernur y Psechepiurca se extiende entre 1924 y 1965, es una de las puertas de entrada que permite destilar un conocimiento del paisaje y de las maniobras proyectuales que permanecen encriptados principalmente en los proyectos no realizados y las cosas dichas por sus autores. De los proyectos de Le Corbusier pensados para Buenos Aires y La Plata algunos tuvieron importantes efectos en la construcción del paisaje, generando dentro de la ortodoxia proyectual que se venía desarrollando hacia finales de los años veinte, transformaciones notables. Otros proyectos como el conjunto de proyectos que produjo para Victoria Ocampo se mantuvieron estables respecto de los modos proyectuales europeos que definieron sus condiciones de partida para su producción rioplatense. Explican Liernur y Psechepiurca que los dos proyectos que marcan con mayor intensidad un Le Corbusier transformando sus modos proyectuales responden uno de ellos a la escala arquitectónica de una vivienda con la *Casa para el Dr. Curutchet* en La Plata y el otro a la escala urbana de un plan urbano completo para Buenos Aires. En ambos existieron múltiples razones para que sus modos proyectuales operaran transformaciones. En este fenómeno de transformaciones e intercambios. Algunos de estos intercambios decantados en proyectos estarán relacionados notablemente con el paisaje del

borde ciudad-río de Buenos Aires, e inclusive tendrán impactos verificables en el sector que nos ocupa. El modo en que sus proyectos rioplatenses, afectarán a los arquitectos argentinos no será homogéneo. Algunos arquitectos aplicarán sus ideas y estrategias proyectuales de una forma aún más radical, mientras que otros producirán variaciones de distinto tenor a lo largo de las siguientes décadas.

Una estrategia de clasificación: Existe una casuística que por un lado afectó en forma directa o indirecta el sector que nos ocupa. Esto involucró no solo a Le Corbusier y los miembros del grupo Austral, sino que además también involucró a otros arquitectos que tuvieron relación con Le Corbusier y generaron propuestas pertinentes para el sector que nos ocupa. Siguiendo el modo en que Liernur y Pschepiurca examinaron los arquitectos involucrados con Le Corbusier y sus ideas, se puede reconocer tres grupos diferenciables. Por un lado, el pequeño grupo de arquitectos que viajaron a París y trabajaron con Le Corbusier en el *Plan para Buenos Aires*, constituido por Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Antonio Bonet. Que a partir de 1938 se conformará como el grupo Austral. El primer grupo al trabajar sobre el *Plan Regulador de Buenos Aires* sin duda tendrá una importancia decisiva en la construcción del paisaje del borde río-ciudad. Luego un segundo grupo que habiendo o no tenida relación directa con Le Corbusier aplicó parte de sus ideas en sus proyectos. En este segundo grupo se deben incluir a Francisco Rossi y los arquitectos que trabajaron con él en los proyectos para las sedes de los correos, parte de la obra del estudio Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPra), la obra de Mario Roberto Álvarez luego de su contacto con el grupo Austral, los primeros trabajos de Clorindo Testa hasta mediados de los 50 y parte de la obra de Mario Soto y Rivarola. De este grupo no hay intervenciones involucradas específicamente con el paisaje del borde ciudad-río. Y finalmente un tercer grupo en el que partiendo de las ideas de Le Corbusier desarrollaron variaciones que adquirieron autonomía. En este tercer grupo se deben incluir a Clorindo Testa y una parte importante de su producción posterior a mediados de la década del cincuenta, La iglesia *Nuestra Señora de Fátima* en Martínez de Caveri y Ellis y una parte importante de la obra de Amancio Williams. En este último grupo hay obras de Clorindo Testa y de Amancio Williams muy involucradas con el paisaje del borde ciudad-río de la ciudad.

Profundización de las relaciones de paisaje. Eduardo Maestripiéri ha estudiado el papel central que tuvieron Le Corbusier y otros arquitectos allegados a él en la construcción del paisaje rioplatense. Para Maestripiéri existió, y así lo demuestra, una profunda conexión o agenciamiento entre dichos arquitectos y un campo complejo formado por diversos intelectuales argentinos y extranjeros preocupados por construir un paisaje rioplatense. Maestripiéri examina como fueron incorporadas las relaciones de paisaje en la sustancia social, examina el desglose de los componentes de paisaje y finalmente examina la sustancia disciplinar a partir de detectar las estrategias de proyecto generadoras de paisaje.

Relaciones de paisaje. En *La construcción del paisaje rioplatense*²⁴⁹ Maestripiéri entiende que las relaciones que se fueron tejiendo entre Le Corbusier y los diferentes actores intervinientes en el contexto cultural con los que interactuó, definieron en forma tácita una red. Profundiza las relaciones que se generaron a partir de examinar material textual y material proyectual generado por Le Corbusier y por los intelectuales con los que interactuó, principalmente Victoria Ocampo y por su intermedio un conjunto de literatos y pensadores nacionales y extranjeros en su momento invitados para participar dando conferencias y escribiendo artículos para la revista Sur. Maestripiéri se concentra en rastrear, conectar e interpretar los múltiples procedimientos

²⁴⁹ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit.

discursivos, entre literarios, proyectuales y vivenciales, que fueron construyendo un nuevo ciclo de paisaje.

Componentes del paisaje: Se vuelven centrales para la construcción de la tesis una serie de explicaciones que Maestripieri desarrolla en relación con la construcción del paisaje; y en particular el paisaje del encuentro entre la topografía pampeana, el Río de la Plata y la ciudad. Maestripieri plantea que el acto de construir el paisaje reposa en la capacidad de representar, pudiendo ser esta representación de características discursivas muy variadas, entre literarias, pictóricas o proyectuales. Cuando analiza cada representación pone en juego el punto de vista, analizando el modo en que los distintos actores han definido su punto de observación para luego construir una representación de paisaje. El papel transformador del punto de vista es analizado en casos donde se construyeron representaciones de paisaje como Ortega & Gasset desde el tren o en Le Corbusier desde el trasbordador o el aeroplano. Explica que en la representación del paisaje porteño se ponen en juego tres componentes centrales: pampa, ciudad y río.

Sustancia disciplinar. El trabajo de Maestripieri adquiere su máxima intensidad cuando finalmente este conjunto de transformaciones de paisaje decanta en actos proyectuales, verificables en Le Corbusier y otros arquitectos involucrados con él. Examina sus proyectos entendiendo que las estrategias de proyecto que permiten consolidar el paisaje material, dotan al acto disciplinar de una capacidad específica de proyectar y construir el paisaje.

5.4.4 Dos posiciones de paisaje:

La consideración del paisaje examinada en el ciclo *corbusierano* y presente en varios de estos jóvenes arquitectos, sumada a que hacia mediados de los cuarenta el territorio se había vuelto un asunto importante para entender la ciudad, tuvo como consecuencia en algunos de estos jóvenes arquitectos, que se fuera perfilando una arquitectura moderna menos aséptica y abstracta, en la que los proyectos comenzaban a incorporar activamente estrategias de proyecto derivadas de ideas de paisaje.

Dentro del escenario de producción moderna de la década del 40 se desarrollaron líneas de acción que desde el punto de vista de la relación con el territorio permiten identificar una cierta polaridad en la definición del paisaje. A la ya instalada consideración de la relación pampa, ciudad, río; se le superpone una bifurcación discursiva que abre dos caminos opuestos en la enunciación de paisaje. Los intelectuales que Victoria Ocampo invitó a participar con reflexiones escritas y conferencias en *Sur* durante las décadas que van del 20 y el 40 plantearon lecturas de paisaje diferenciadas. Liernur señala en *La Red Austral*²⁵⁰ que cuando en 1929, Le Corbusier dio las conferencias también Waldo Frank, otro invitado en este caso de Estados Unidos, dio sus conferencias. Liernur compara ambas conferencias llegando a la conclusión de que los planteos filosóficos, pero también espaciales y de paisaje, planteados en cada conferencia eran antitéticos entre sí. Le Corbusier exaltaba la recuperación de un hilo clásico y racional que transformaba el lugar en una poética abstracta en la que la naturaleza fluía sin sufrir modificaciones, mientras que Waldo Frank veía en esos planteos la aniquilación de la libertad y pensaba en el territorio americano como una experiencia fenoménica alejada de esa abstracción clásica. Cuando Eduardo Maestripieri analiza el imaginario territorial que se estaba construyendo con las visitas de intelectuales impulsadas por Victoria Ocampo cita un extracto de un escrito de Waldo Frank que ilustra esta segunda posición (como se citó en Maestripieri, 2009),

²⁵⁰ LIERNUR, José Francisco y PSCEPIURCA, Pablo (2008), Op. cit., pp. 80-83

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 Paranahyba, el Tiete, el Paraná, el Tacuáry, el Paraguay, el Pilcomayo, el Teuco, el Bermejo, el Uruguay, el salado... han fluido 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 Atlántico²⁵¹ (p. 15).

Ambas posiciones tuvieron efectos notables en la cultura argentina y afectaron particularmente el campo de producción arquitectónica pudiéndose notar como los arquitectos modernos adherían en mayor o menor medida a alguna de estas posiciones. Pero, así como la primera posición aunaba planteos de paisaje y estrategias arquitectónicas en la figura de Le Corbusier y los arquitectos argentinos involucrados con esta primera posición, la segunda posición se presentó más heterogénea y compleja. Con la Segunda Guerra Mundial el tradicional viaje de los arquitectos egresados a Europa se complicaba. Aparece Estados Unidos como un referente y varios jóvenes arquitectos, Carlos Coire, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste, Eduardo Catalano, etc., viajan a Estados Unidos al recibirse, tomando contacto con la arquitectura de Frank Lloyd Wright y Richard Neutra. Tomaron contacto con la corriente organicista, una arquitectura que coincidiendo bastante con los planteos de Waldo Frank tomaba contacto con el territorio expandiéndose en él, alejándose de una concepción racional e ideal. Los arquitectos que trabajaron más en contacto con la segunda posición tendieron a actuar en situaciones menos urbanas, razón por la cual la presencia de sus proyectos es muy escasa en Buenos Aires, y menos aún en el sector que se analiza en la tesis. Recién con la segunda camada de arquitectos que viajarán a Estados Unidos y comenzarán a actuar en la década del 50 será posible encontrar impactos de la segunda posición en Buenos Aires, con arquitectos como Odilia Suarez y Eduardo Sarrailh. También estuvieron presentes las experiencias regionalistas de la *Maison Jaoul* y la *Casa Errazuriz* de Le Corbusier, filtradas en arquitectos que habiendo estado en contacto con Le Corbusier comenzaron a emplear materiales y formas alejadas del Le Corbusier de las casas blancas y sus propuestas de ciudad. Es el caso del arquitecto catalán, Antonio Bonet, que habiendo trabajado en el estudio de Le Corbusier en el proyecto de la *Maison Jaoul*, y luego de conocer a Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en el estudio de Le Corbusier, emigró temporariamente a Sudamérica y trabajó en ambas costas del Río de La Plata: en Buenos Aires y en Punta del Este. Partiendo de esta diferenciación se vuelve necesario seleccionar y analizar una casuística que conecte apropiadamente con el estudio del paisaje del sector central del borde ampliado ciudad-río.

Arquitectos involucrados con la primera posición: Durante las décadas del 30, 40 y 50 Le Corbusier y sus planteos arquitectónicos fueron determinantes para un grupo importante de los arquitectos argentinos que comenzaron a plantear una arquitectura moderna. Esto ocurrió de

²⁵¹ FRANK, Waldo (junio-julio 1932), La calidad de la Pampa, *Periódico independiente: La Vida Literaria* N°12, Buenos Aires

dos maneras; por haber mantenido Le Corbusier relaciones profesionales con distintos arquitectos argentinos o simplemente por haber sido un referente importante en arquitectos que no tomaron contacto directo con él. Inicialmente con su llegada a Buenos Aires y con el objetivo de lograr encargos urbanos y arquitectónicos Le Corbusier buscó establecer contacto con arquitectos argentinos que sean afines a sus ideas. Esto ocurrió inicialmente con su arribo a Buenos Aires en 1929 donde a la par con sus conferencias generó proyectos que no llegaron a ser materializados, se continuó entre 1937 y 1949 para llevar a delante su *Plan para la Ciudad de Buenos Aires* con Jorge Ferrai Hardoy y Juan Kurchan, y entre 1949 y 1955 para que un argentino se encargue de llevar adelante la dirección de la *Casa Curutchet* primero con Amancio Williams y luego con Simón Ungar. Los arquitectos involucrados con estos emprendimientos forman parte directa del ciclo *corbusierano* que conecta con la primera posición. También debe ser considerado Antonio Bonet en una parte de su obra. Bonet formó un estudio conjuntamente con Ferrari Hardoy y Kurchan, el que a su vez fue central en la generación del grupo Austral integrado por un conjunto variable de arquitectos entre los cuales los principales, además de Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan, fueron Carlos Coire, Alberto Le Pera, Hilario Zalba, Simón Ungar, Itala Villa, Horacio Caminos, Jorge Vivanco, Amancio Williams, Mario Roberto Álvarez, Jorge Aslán, Héctor Ezcurra, José Manuel Felipe Pastor, entre otros.

Arquitectos involucrados con la segunda posición: La presencia de proyectos preocupados por incorporar el territorio como experiencia fenoménica comienza a detectarse durante la década de 50 y adquiere cada vez más presencia en las siguientes décadas hasta hoy. El punto de partida referido a la escala del continente americano por Waldo Frank, es trasladado a las posibilidades del suelo urbano de la ciudad, principalmente sus espacios públicos y sus bordes. En 1953, el concurso para la *Colonia Vacacional de Empleados de la Federación Gremial de la Carne en Córdoba*, marcó con sus premiaciones una valoración excepcional de los proyectos que actuaron involucrando sus respuestas proyectuales con el lugar, su clima y su topografía. En dicho concurso obtuvieron premiaciones varios arquitectos que más adelante tendrán un papel importante al trasladar la consideración del territorio a propuestas localizadas en la ciudad de Buenos Aires. En el primer premio obtenido por Odilia Suarez y Eduardo Sarrailh, el tercer premio obtenido por Boris Dabinovic, David Gaido, Francisco Rossi y Clorindo Testa y el cuarto premio obtenido por Claudio Caveri y Eduardo Ellis, en todos ellos se verifica esta preocupación por las condiciones del territorio. En 1957 Caveri y Ellis proyectan la iglesia *Nuestra Señora de Fátima* y en 1962 Clorindo Testa y equipo proyectan y ganan el primer premio para la *Biblioteca Nacional*. Ambos proyectos inauguran la incorporación de aspectos topográficos y expresivos que dan comienzo al ingreso de la segunda posición en Buenos Aires. También conecta con esta cuestión la producción del estudio de Solsona y equipo, donde llevarán delante desde inicios de la década del 60 y quizá alcanzando su máxima intensidad en el canal público, *Argentina Televisora Color (ATC)*, una serie de proyectos preocupados por incorporar las condiciones topográficas. La experiencia de Amancio Williams trabajando con Walter Gropius en el proyecto para la *Embajada de Alemania* también presentará en 1968 una temprana preocupación por lo topográfico. Esta creciente preocupación por integrar la arquitectura con condiciones territoriales será cada vez más intensa en proyectos preocupados por construir el paisaje material del borde ciudad-río. Para el sector que se examina en la tesis, la segunda posición llegó tardíamente, ya fuera de las periodizaciones de modernidad, a partir de la *Reserva Ecológica*.

De entre todos estos arquitectos y sus respectivas producciones se han aplicado un conjunto de recortes casuísticos que responden a seleccionar dentro de sus producciones proyectuales las que se ubican entre finales de la década del 30 e inicios de los 70. A su vez solo se examinarán

los proyectos que tuvieron un papel importante en la consolidación de ciclo cultural del paisaje que afecta al sector de la tesis. Se analizarán estos casos con el objetivo de detectar la construcción de estrategias de proyecto involucradas con dicho ciclo de paisaje.

5.4.5 Consistencia histórica de la llegada y apropiación de la modernidad arquitectónica en la Argentina.

La modernidad llegó tardíamente al territorio argentino. Luego de la crisis económica del 29 y la aparición de la industria sustitutiva de importaciones. La industria sustitutiva alcanzó su intensidad económica y social a la vez que el primer peronismo se desarrolló, gobernó y fue proscrito, entre 1943 con el GOU y 1955 con la *Revolución Libertadora*. Los acontecimientos que acompañaron la modernidad siguieron entre el gobierno militar, la implementación de una democracia con peronismo proscrito y luego los nuevos gobiernos militares hasta 1973 donde se abrió nuevamente la posibilidad de un régimen democrático. En este complejo contexto político transcurrió la modernidad arquitectónica.

Para comprender mejor como examinar la modernidad en la arquitectura, entre tiempos peronistas y gobiernos militares, se desarrolla seguidamente un estudio del modo en que estos fenómenos fueron explicados. Se parte de la hipótesis de juzgar que los modelos interpretativos de procesos temporales construidos por disciplinas humanísticas como la historia, la sociología y las ciencias políticas, alimentan distintas maneras de examinar la modernidad arquitectónica que transcurrió en paralelo con dichos acontecimientos. El esclarecimiento de estos paralelismos permitirá adoptar un criterio de periodización que sea el más adecuado para examinar el impacto de la modernidad arquitectónica en el paisaje y en particular en el sector de la ciudad que nos ocupa.

Se vuelve necesario indagar sobre distintas teorías interpretativas del campo sociopolítico desarrollado en esta extensión de tiempo. Se expondrán tres modos de explicarlo, y a su vez se los relacionará con tres aproximaciones históricas construidas por arquitectos que estudiaron la relación que existió entre la arquitectura y esos momentos. Se adoptaron tres autores que entre 1962 y 1990, desde la sociología, explicaron la extensión de tiempo que se examina desde el populismo, y en particular examinando el fenómeno político y social del peronismo: Gino Germani, Murmis y Portantiero, y Juan Carlos Torre. A su vez, se relacionará con dichos autores, tres estudios históricos referidos a la arquitectura moderna y el papel que jugó en ese enrarecido contexto sociopolítico. Cada autor fue elegido con la intención de encontrar relaciones asociadas con el modo de explicar el proceso histórico que involucra estas décadas, entre lo ocurrido en la política y lo ocurrido en la arquitectura moderna. Con este objetivo se establecieron tres pares complementarios: Gino Germani fue relacionado con Ortiz y Gutiérrez, Murmis y Portantiero con Francisco Liernur, y Juan Carlos Torre con Roberto Fernández. De esta forma se logró definir un campo cultural de alimentación interdisciplinar entre la sociología y la historia de la arquitectura.

El problema del *Modelo Sustitutivo* planteado por Gino Germani en, *Política y sociedad en una época de transición*²⁵² se expone bajo una sociología pensada para alcanzar un modelo, que en su caso sería el de nación democrática. *El texto La arquitectura en la Argentina: 1930-1970*²⁵³, escrito conjuntamente por los arquitectos Federico F. Ortiz y Ramón Gutiérrez en 1972, está ordenado todo él en función de la búsqueda de un modelo arquitectónico capaz de sustituir al

²⁵²GERMANI, Gino (1962), *Política y sociedad en una época de transición*, Editorial Paidós, Buenos Aires

²⁵³ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón (1972), *La arquitectura en la Argentina: 1930-1970*, En *Revista Hogar y Arquitectura* N° 103. Madrid

modelo europeizante y académico del liberalismo que imperó entre fines del siglo XIX y finales de la década del 20'. La búsqueda optimista de Germani, y la búsqueda ya no tan optimista de Ortiz y Gutiérrez²⁵⁴, hacen que ambos textos sean relacionables. El texto de Germani, escrito en 1962, 10 años anterior al de estos arquitectos, deja bien en claro que funcionaría como un antecedente sociológico fundacional para entender los prolegómenos del peronismo. Luego de analizar el texto de Ortiz y Gutiérrez se desprende como objetivo de su trabajo, la necesidad de debatir sobre la ausencia y la necesidad de construir un modelo casi ideal que sea capaz de representar la arquitectura y su relación con la sociedad de la manera más acabada posible. Hay en ellos una poderosa voluntad dialéctica que intenta conciliar, aunque más no sea como ideal inalcanzable, opuestos culturales que emanan de la tensión Europa-Argentina. Todo el texto intenta estructurar sistemas objetivos que sean viables para conducir reflexiones, capaces de sostener los trazados preliminares de un modelo "a medida" para nuestro país. En el desarrollo del libro, la década del 40 y los siguientes 5 años de la década del 50 marcan una inflexión en la historia de nuestro país. El peronismo ingresa como un elemento no del todo previsto que hace imposible, de ahí en más, imaginar cualquier aspecto del país sin antes tener que lograr decodificar la lógica de este fenómeno social. Para Ortiz y Gutiérrez, el peronismo abortó o por lo menos pospuso unos 15 años el surgimiento de la arquitectura moderna como expresión oficial del Estado. El peronismo, inicia una nueva etapa, luego de que durante los 30' las elites políticas e intelectuales comenzaran a tantear la construcción de nuevos modelos alternativos basados en la definición del ser argentino. Esta etapa, preocupada por definir una realidad explicativa del país, al que ve como expresión de un nacionalismo pujante, se concentrará en dos tipos de arquitecturas opuestas a la arquitectura moderna; y también arquitectónicamente hablando, opuestas entre sí. Ortiz y Gutiérrez las definen como, por un lado, una arquitectura monumentalista propia de los regímenes totalitarios fascistas, destinada a los grandes temas del estado y otra arquitectura rústica y pintoresca denominada estilo californiano asociada con la vivienda y con los equipamientos menores de tipo educativo, recreativo y asistencial²⁵⁵. En oposición, según los autores, la opción moderna que comenzaba a contemplar ya para fines de los 30 una visión respetuosa de las formas propias y la tradición del lugar, fue abortada por ser considerada expresión de lo antinacional. Para entender esto, es necesario, según los autores, desmadejar el complejo hilo conductor de los nacionalismos que se van sucediendo desde la década del 30, con las visiones antiliberales, cristianas e hispanizantes planteadas por personas como Cesar Pico²⁵⁶, la incorporación de los nacionalismos fascistas y la construcción final de un nacionalismo populista propio del peronismo. Estas corrientes políticas se encuentran superpuestas, dando lugar a conjunciones de discursividades que desde fuera de la arquitectura actúan como realidades heterónomas que condicionan la construcción del campo interno, alejándolo de una idea homogénea. Es por ese motivo que, en aquel momento, en la producción arquitectónica coexisten y a veces se funden concepciones arquitectónicas y del proyecto de muy distinto origen. Desde la tradición académica de naturaleza ecléctica podrán coexistir herramientas de control formal derivadas de repertorios neogriegos, neoclásicos, neocoloniales, californianos, etc. Es a partir de esas opciones ya ensayadas por el gobierno desde antes del peronismo y en el peronismo también, que, la arquitectura actúa desde la lógica de los

²⁵⁴ "Vivir cuarenta años con la personalidad dividida, sin una definición clara de carácter, es mucho para un país. Sin embargo, hemos aguantado; hemos sobrevivido; no nos hemos desintegrado. Quizá sea este un milagro argentino", ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón, Op. cit., p. 5

²⁵⁵ ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón, Op. cit., pp. 37, 41 y 43.

²⁵⁶ "Existe una sociedad supranacional hispánica, clima de convivencia de todos los españoles cis y trasatlánticos...", ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón, Op. cit., p. 5

historicismos del siglo XIX haciendo que los rasgos formales de determinados períodos históricos actúen como emblemas de los valores que representarían la argentinidad buscada por ese tipo de estado o gobierno. Las posiciones adoptadas por algunos arquitectos que adhirieron a estas visiones políticas de argentinidad se presentarán como las opciones finalmente perdedoras que rivalizarán con tomas de posiciones variables de modernidad que entre 1930 y los primeros años de los 70 terminarán conquistando el campo interno de la producción arquitectónica. Esta tergiversación de lo arquitectónico, denunciada por Ortiz y Gutiérrez, se presentaría imposible de superar, sin antes entender que existe en la realidad social argentina una tensión entre la Argentina-Europa y Buenos Aires-Interior del país, que requiere inevitablemente un marco democrático capaz de dirimir o por lo menos suavizar el amplio espectro de luchas por definir una hegemonía discursiva de argentinidad en el campo externo. De este juego de posiciones tomaron parte no solo los peronistas; también los sectores liberales, conservadores, religiosos, socialistas, comunistas, etc. Es en este punto donde nuevamente se encuentran las visiones de Ortiz y Gutiérrez con la resultante del pensamiento de Gino Germani; lograr una realidad democrática en oposición a toda opción totalitaria. En palabras textuales de sus autores, refiriéndose a los conflictos de la segunda presidencia de Perón (Federico F. Ortiz y Ramón Gutiérrez, 1972), *Los enconos, cuanto los intereses sectoriales, impidieron lograr la confluencia de estos postulados (soberanía económica, justicia social y defensa de las libertades públicas) y comprender la imposibilidad de obtener justicia sin libertad y libertad plena sin justicia*²⁵⁷ (p. 35). En lo arquitectónico, lograr estos postulados implicaría alejarse de las estilísticas buscando un procedimiento proyectual más abierto, menos canónico y más crítico; capaz de articular la maraña compleja de imaginarios sociales que estaban en juego en ese momento. No consistía tanto en abandonar las ideas de argentinidad, sino mucho más, en hacer posible que las distintas concepciones fueran capaces de articularse redefiniendo el concepto mismo de modernidad. Es necesario aclarar que, en el esfuerzo por construir esta salida para la arquitectura, más relacionable con la tradición y a la vez más unida al mundo, a Ortiz y Gutiérrez les resulta muy adecuada la explicación que Germani hace del peronismo. Explicación en la que se construye una comparación analógica entre el peronismo, y el fascismo y nazismo europeos. Para Germani los componentes basados en el temor y en la sensación de no haber una salida democrática, son los que despiertan los sentimientos atávicos o mitos colectivos que terminan promoviendo y apoyando algún tipo de totalitarismo popular y nacionalista. En Alemania la opresión del pueblo alemán en manos de los judíos y por el otro lado la amenaza comunista. En Argentina la oligarquía explotadora de los humildes y también la amenaza comunista²⁵⁸. Ortiz y Gutiérrez complementan esta apreciación de Germani agregando dos mitos que actuaron como mitos reparadores. Por un lado, la idea de una Argentina inmensamente rica, el mito del cuerno de la abundancia; y por el otro el mito de una Argentina neutral que ya nada tenía que ver con el escenario mundial, del que podía darse el lujo de prescindir²⁵⁹. Luego Germani ve en estos regímenes la presencia variable de una buena dosis de irracionalidad. Este factor está muy unido a los imaginarios colectivos, los que no se rigen por la construcción moderna de una realidad racional. En situaciones extremas de temor y desorientación social pueden llegar a conformar un factor de riesgo democrático. Esto ocurre cuando el mito desencadena la reacción irracional, el sistema democrático, o antes aún, los derechos y garantías ciudadanas se diluyen²⁶⁰. Ortiz y Gutiérrez ven en esta cuestión la explicación del fracaso de toda opción de racionalidad

²⁵⁷ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón, Op. cit., p. 35.

²⁵⁸GERMANI, Gino, Op. cit., p. 243

²⁵⁹ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón, Op. cit., p. 29.

²⁶⁰GERMANI, Gino, op cit, p. 245

arquitectónica, en pos de un exagerado expresionismo cargado de una figuración emblemática. Esas arquitecturas sobredimensionan su función simbólica a partir una realidad sustitutiva. Finalmente, Germani explica que existe un escenario de crisis en todo el mundo; pero que el problema fundamental no está en reconocer su existencia, sino en interpretarla. Esa crisis sin duda es la crisis de la modernidad, en la que los presupuestos modernos colapsan: la riqueza económica y el desarrollo tecnológico no resuelven las asimetrías sociales y ponen en crisis el ideal de igualdad, el mundo permanece en constante estado de guerra a pesar de haber abrazado los ideales modernos. De los tres ideales planteados en la *Revolución Francesa*, el que más se encuentra en crisis es el referido a la idea de Fraternidad; que no logra anclarse como discursividad efectiva. Con la crisis de las normas tradicionales el hombre, supuestamente moderno, tiene graves problemas para asumir su libertad de elección. En este contexto aparecen los reclamos sociales, que luego se consolidan en opciones totalitarias que, desde una actitud *antirepublicana*, proponen resolver estos tres problemas.

Ortiz y Gutiérrez, preocupados por llevar adelante una construcción dialéctica que requiere de opuestos, exageran respecto de la negación que el peronismo pueda haber hecho de la arquitectura moderna. De esta manera, bajo sus intenciones, los hechos que acompañaron al peronismo marcarían un diagnóstico histórico inequívoco que conduciría a una situación de Apocalipsis, la *Revolución Libertadora* del 55 y luego el frustrado intento de transición democrática. Según Ortiz y Gutiérrez, fue en este complejo proceso, entre avances y retrocesos democráticos, cuando la arquitectura moderna ingresó en la oficialidad. Pero esto, como lo demuestran varios autores posteriores, no fue así. Francisco Liernur, Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Roberto Fernández entre otros, trabajan demostrando que el peronismo también incorporó elementos modernos, que, aunque no se desarrollaron con la misma intensidad de las otras arquitecturas, también formaron parte de la oficialidad. De esta forma se demuestra la existencia de un trasfondo más complejo y menos lineal, que Ortiz y Gutiérrez no llegaron a desarrollar. No deja de ser bastante sugestivo que en el terreno de la sociología pasara algo similar. Murmis & Portantiero²⁶¹ primero, y luego Juan Carlos Torre²⁶², demostraran que Germani no consideraba ni las complejas relaciones *interclases* que acompañaron al peronismo, ni el papel fundamental de las viejas estructuras sindicales, ni el sentido oportunista que acompañó la compleja negociación de Perón rumbo al poder. Esta realidad más compleja, signada por la coexistencia de posibles historias y la construcción de alianzas de clases, es la que desde la sociología Miguel Murmis & Juan Carlos Portantiero y Juan Carlos Torre desarrollarán, los primeros a inicios de los 70' y el segundo a inicios de los 90'. Ambos autores, formados en contacto con Gino Germani, le reconocerán su valor intelectual, pero solo para desarrollar nuevas explicaciones del fenómeno peronista, poniendo en duda varios supuestos *germanianos* y desde ya, alimentándose de las nuevas teorías *neomarxistas*, fundamentalmente del concepto de hegemonía de Antonio Gramsci y del concepto de alianza de clases del marxismo estructural.

En la búsqueda de los indicios de modernidad: La arquitectura moderna tuvo episodios razonablemente significativos en los dos primeros gobiernos del peronismo. Ortiz y Gutiérrez los consideraron secundarios, Francisco Liernur se concentrará en su libro, *Trazas de Modernidad*²⁶³, en objetivar esos episodios, explicar porque existieron y demostrar hasta qué punto fueron decisivos para explicar el cambio arquitectónico de la tradición estilística de las primeras décadas del siglo XX a una modernidad madura a partir de la década del 50'. Lo que

²⁶¹MURMIS Miguel y PORTANTIERO Juan Carlos (1971), *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Editorial Siglo XXI, Argentina

²⁶²TORRE Juan Carlos (2006), *La vieja guardia sindical y Perón*, Editorial Eduntref, Buenos Aires

²⁶³LIERNUR, Francisco (2008), *Trazas de Futuro*, Editorial Universidad del Litoral, santa Fé

implica un mínimo de variaciones en las estrategias de proyecto que según Liernur se produjo por medio de la inscripción de ideales de naturaleza socio-política impulsadas por el peronismo. Liernur decide comenzar su Capítulo XII, *Buenos Aires 1948. Tristes subtrópicos: La juventud es voraz*²⁶⁴, haciendo hincapié en el nuevo hábito contraído por los argentinos: planificar. El peronismo hizo de esta actividad uno de sus más esmerados recursos: plan de cinco años, de seis y hasta de diez. Esta herramienta que permite establecer líneas de acción, es también la que fue aceptada en 1946 a partir de la designación de Guillermo Borda como secretario de Obras Públicas y Urbanismo de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires; y con él el Plan de regulación urbana para Buenos Aires a cargo de Jorge Ferrari Hardoy, basado en los lineamientos de Le Corbusier²⁶⁵. A partir de este razonamiento que señala Liernur respecto de la planificación, surge un primer componente estratégico. Planificar será el primer puente entre un campo heterónimo representado por el poder público y el campo disciplinar de los arquitectos. La planificación será una estrategia capaz de articular ideales sociales seguidos por el peronismo con ideales de proyecto modernos a partir de las estrategias de proyecto disponibles. A partir del momento, en que el Plan recibe un respaldo político, este se transforma en una estructura de referencia que justificará las luchas políticas de los arquitectos modernos por participar en él. En la interpretación de Liernur, las tomas de posiciones y estrategias desplegadas por algunos arquitectos activos en la implementación de distintas interpretaciones de modernidad, estuvieron afectadas por políticas que desde el gobierno peronista se conformaron como parte de la red del dispositivo moderno. La idea de traza, empleada en el título del libro, forma parte de las palabras que están históricamente entrelazadas con el dominio disciplinar del proyecto desde los albores de la Era Moderna: trazado, planta, planificación. Es en definitiva la expresión específica de una herramienta de proyecto que permite trazar estrategias, un lenguaje específico para entendidos dispuestos a demandar un porcentaje de las decisiones en la construcción del futuro, o sea, de la modernidad. Enfrentando estas dos naturalezas discursivas, una moderna y si se quiere internacional, y otra peronista y de algún modo local. Los arquitectos modernos involucrados en el *Plan para Buenos Aires*, respondieron interpretando las estrategias de proyecto modernas presentes en el plan propuesto por Le Corbusier. En sus propuestas se tomaba partido por una interpretación de una argentinidad Argentina-Europa; que suponían Perón podía llegar a comprender y aceptar. En relación con estas demandas ejercidas por los arquitectos modernos y su mayor o menor eco en la clase política del peronismo, Liernur se encarga de dejar bien claro, que Perón no estaba solo. El poder que detentaba estaba unido a una red de relaciones complejas formada por actores con ideologías diversas; que entre otras cosas contribuyeron a desestabilizar el éxito del Plan *corbusierano* para Buenos Aires. Primero eliminando toda posibilidad de participación del propio Le Corbusier, autor intelectual del plan, y luego concretando la disolución del proyecto en 1949²⁶⁶. Liernur explica cómo de este primer episodio de modernidad arquitectónica, es que se puede decir que aun cuando fue frustrado, quedaron huellas firmes en ambos campos. A pesar de este final signado por un peronismo antimoderno, lo que quedará del plan es su prestigio y algunas buenas intenciones que de aquí en más se limitarán a ser uno de los imaginarios técnicos más poderosos en la toma de decisiones urbanas que afecten a Buenos Aires. El plan se transformará en una especie de meta-planificación que será aceptada en forma parcial para definir con mayor o menor felicidad algunas intervenciones urbanas concretas como *Catalinas Norte*, *Barrio Sur*, *Puerto Madero*, los futuros códigos de edificación, etc. La modernidad urbanística y arquitectónica, primero

²⁶⁴LIERNUR, Francisco, Op. cit., p. 341

²⁶⁵ LE CORBUSIER (1930), Op. cit.

²⁶⁶LIERNUR, Francisco, Op. cit., pp. 342 y 343

impulsada por el peronismo y luego truncada, deja como estigma en la interpretación de la modernidad arquitectónica de los siguientes arquitectos una necesaria aproximación crítica. Aproximación que por fuerza debió volverse desconfiada y muchas veces de contraproposición; necesaria para interactuar con ese territorio social en el que la modernidad aún no ha sido alcanzada; y en el que los líderes políticos no serán del todo predecibles. Este episodio de tan solo tres años efectivos de proyecto moderno en el mundo de la oficialidad peronista, sin concreciones en el momento, sin embargo, afecta a la ciudad construyendo una influyente cartografía paralela. Estos hechos demostraron el papel decisivo que desempeñó el peronismo, quizás a pesar de él, en relación con la incorporación de la arquitectura moderna en el Estado. En el texto de Liernur la explicación de este problema funcionará como herramienta de refutación de las explicaciones de Ortiz y Gutiérrez. Liernur explica cómo en torno al Plan y el papel fundacional del mismo, que era obra intelectual de Le Corbusier, se construyó un campo en el que la lucha de poderes y tomas de posición oscilaba entre, por un lado las relaciones y la jerarquía que podían llegar a adquirir arquitectos argentinos como Ferrari Hardoy al inicio o Amancio Williams a posteriori, en relación con un Le Corbusier cada vez más demandante de su nombramiento como director del Plan; y por el otro, la aceptación política que podían llegar a tener estos mismos arquitectos en el gobierno peronista. Entre medio de esta lucha se desplegaban un número discreto de arquitectos nacionales e internacionales y políticos nacionales que intermediaban, equilibrando y desequilibrando el poder. Además de la lucha por el Plan y sus actores, Liernur explica como también estaban en juego para los arquitectos, oportunidades de reconocimiento internacional que podrían provenir principalmente de Le Corbusier y su papel protagónico en los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna* (CIAM). También explica, como en el campo heterónimo, para los políticos el problema de la arquitectura y el urbanismo moderno, no dejaba de ser una cuestión secundaria en relación con los objetivos cuantitativos que se podían medir en cantidad de metros cuadrados o cantidad de viviendas, y los objetivos políticos. Una vez aceptado que debía tomarse en cuenta la modernidad, aunque más no sea como imagen simbólica, para los políticos comenzaba una discusión *extradisciplinar* del valor simbólico de la arquitectura. Vale decir, si tal forma edilicia es referible o no a tales valores socio-políticos. Finalmente, el autor culminará exponiendo documentalmente en el apartado 7, titulado *La ruptura*²⁶⁷, un final en que Le Corbusier rechazado por la dirigencia política abandona físicamente toda posibilidad de formar parte del campo interno que interactuaba con el gobierno argentino. Le Corbusier decide cortar su relación con los arquitectos argentinos allegados al Plan, y por extensión con todo lo que implique argentinidad. A continuación, un fragmento de la carta que envía a Jorge Ferrari Hardoy (como se citó en Liernur, 2008):

...Señores Ferrari Hardoy, Bonet y Kurchan, no les oculto que desde 1929 -es decir 20 años- he pensado siempre que mi trabajo daría frutos en Buenos Aires y que esa ciudad podría convertirse en una prestigiosa Capital de los tiempos modernos. No serán ustedes, sin embargo, quienes realizarán esto, porque carecen de la envergadura necesaria.

Concluyo que si yo hubiera estado en el lugar de ustedes y a la edad que ustedes tienen, en la reunión del Consejo donde se expresaron ciertos juicios en relación a Le Corbusier, que ha sido para ustedes maestro y educador, me hubiese levantado y hubiera abandonado la reunión y hubiera vuelto a mis asuntos renunciando a la dirección del Plan.

²⁶⁷LIERNUR Francisco, Op. cit., pag. 367 a 374

He aquí lo que hubieran hecho personas honestas y con un poco de delicadeza. Ustedes me han sorprendido muy dolorosamente. Están preparando ustedes mismos la cosecha con su accionar, y será la cosecha de la debilidad y de la falta de coraje.

Les envío mis saludos de todos modos.

Ustedes son unos pobres diablos.

*Le Corbusier*²⁶⁸ (p. 371)

Continuando con este examen en paralelo, entre discursividades de proyecto y discursividades de origen, se ha encontrado particular relación entre el discurso de Francisco Liernur y la explicación sociológica de los inicios del peronismo que construyeron Murmis y Portantiero. La visión que Liernur tiene de las relaciones que se tejen entre los distintos actores del Plan está muy próxima del discurso de alianzas de clases planteado por Murmis y Portantiero. Liernur presenta a los diferentes arquitectos y políticos siempre sometidos a alianzas, muchas veces conflictivas. Las alianzas que se tejen entre arquitectos y actores sociales dan lugar a la aparición de tácticas y estrategias. Se define en ese momento una realidad compleja en la que existen nuevas posiciones tomadas. Las posiciones de los arquitectos modernos comienzan a afectar el espacio público, sentando las bases del inicio de una acción de idas y vueltas entre ambos campos. Las tomas de posición modernas dentro campo y las tomas de posición de agentes políticos y gubernamentales que en ese momento representan el poder público, ambas, modificarán drásticamente las futuras posiciones a adoptar por otros agentes en ambos campos. A partir de esa primera experiencia de modernidad truncada dentro del peronismo, se inicia una transformación irreversible en las relaciones que a partir de ese momento se entablarán entre arquitectos y esfera pública. De este modo queda explicitado como el racimo de problemas que han sido fijados en el modelo se vuelve vital: Capacidad de respuesta del campo disciplinar a las discursividades heterónomas, efectividad del arquitecto ante la diversidad de demandas, prestigio del arquitecto en el campo social, prestigio del arquitecto en el campo disciplinar, posibilidades de continuidad y ruptura en el campo disciplinar, nivel didáctico alcanzable y capacidad del arquitecto para moverse dentro de ciertos aspectos externos al campo disciplinar. Todos estos problemas están presentes en este momento crucial. Piénsese que los arquitectos involucrados debieron sostener un estatus quo que por sus diferentes creencias políticas y también en relación con el régimen peronista y su heterogeneidad ideológica, se ponía permanentemente al borde del colapso. Le Corbusier mismo en su accionar se presentaba muy variable en sus posturas ideológicas; por momentos socialista, por momentos muy próximo a la derecha. Probablemente adaptando su discurso al ritmo de las negociaciones. Ferrari Hardoy más próximo al socialismo terminó trabajando con el régimen peronista, Amancio Williams simpatizante intelectual del nacionalismo cristiano compatible con una fracción del cuerpo militar que hizo el golpe de estado en el 43' (GOU) trabajó con un grupo de arquitectos predominantemente socialistas, otros arquitectos como los italianos Piccinatto y Ernesto La Padula, simpatizaron y trabajaron para el régimen fascista de Mussolini. El peronismo reunió un amplísimo espectro de ideologías políticas, pero la arquitectura moderna a medida que se internacionalizaba también se diversificaba ideológicamente. Los mecanismos de lucha por el poder que regularon a Le Corbusier no fueron muy diferentes que los mecanismos empleados por Perón; ambos practicaron la alianza de clases en la búsqueda de una hegemonía. Por otro lado, Liernur, a diferencia de Ortiz y Gutiérrez, se aparta de la generalización. Liernur sabe y explica lo importante que es entender que el peronismo no era un peronismo. Esta cuestión es

²⁶⁸ LIERNUR Francisco, Op. cit., p. 371

determinante para comprender las idas y vueltas ocurridas con el nombramiento de Le Corbusier. Los momentos de indeterminación política, reducidos a casi cero por Gino Germani, son profundizados y utilizados como una forma de explicación más compleja del fenómeno peronista por autores como Murmis y Portantiero y también Juan Carlos Torre. La compleja maraña de personas y grupos sociales, políticos y culturales que componían los sindicatos, en Germani son reducidos a la clase obrera migrante del interior de las provincias, mientras que en los otros autores se analiza con más detenimiento sus agrupaciones, sus actores y sus negociaciones. De manera análoga, la arquitectura del peronismo es reducida por Ortiz y Gutiérrez a las arquitecturas monumentalistas propias de los regímenes totalitarios fascistas, destinadas a los grandes temas del estado y a las arquitecturas rústicas y pintorescas denominadas estilo californiano y asociadas con la vivienda y con los equipamientos menores de tipo educativo, recreativo y asistencial. De manera opuesta, Liernur se dedica a explicar que el peronismo era menos reductible, y agrega el episodio de la arquitectura moderna; sin por ello negar la existencia de los otros dos episodios mencionados por Ortiz y Gutiérrez. Se puede concluir que en ese lapso de tiempo lucharon por el control hegemónico del campo disciplinar tres estrategias de alianza entre discursividades heterónomas y discursividades de proyecto: arquitectos monumentalistas de tipo académico aliados con la concentración de poder político, arquitecturas populares de origen exótico aliadas con la realidad asistencial del peronismo y arquitectos modernos aliados con la planificación moderna de un país. Queda una pregunta que hace falta responder, ¿Cuál puede ser la razón que justifique rastrear un conjunto de esfuerzos fallidos? Normalmente los emprendimientos que no se concretan con éxito, suelen estar condenados al olvido. Sin embargo, en los casos en que las frustraciones del pasado siguen presentes adquiriendo la forma de desafíos en nuestro pensamiento, cobra sentido la exploración arqueológica, el esfuerzo de desempolvar y volver a reflexionar sobre lo sucedido. Esta es la razón principal que hace que Liernur en el 2008 vuelva a pensar una vez más un proyecto que a pesar de estar inconcluso, gobierna en parte los deseos y los temores que impulsan nuestras prácticas desde aquellos tiempos hasta hoy. La reflexión sobre el Plan de Buenos Aires, permite descubrir cómo se construyó una praxis compleja y activa que fue capaz de construir reflexiones y hábitos de modernidad en décadas de arquitectos en permanente interacción con la sociedad. En ese campo complejo, se verifica un constructo elaborado, que ni es sustitutivo, ni es obsecuente de nuestra realidad cultural. Iniciándose con el Plan la construcción de un *palimpsesto*²⁶⁹ espacial cuyo destino sigue siendo tensionar lo local con lo global; lo ideal con lo concreto²⁷⁰. El Plan conforma una estrategia hecha de herramientas de proyecto capaces de articular las discursividades de modernidad, anidada en el sector indicado por ser parte de un plan gubernamental, unida a estrategias de modernidad global por ser un producto de origen *corbusierano* y finalmente cohesivo y estructurante del campo disciplinar formado por los arquitectos. Es una parte visible que será tomada en cuenta, ya sea para aplicarla en forma literal o como en la mayoría de los casos sobresalientes: para ser interpretada y discutida, pero nunca ignorada. Esta plataforma de despegue ineludible, es una de las que afectará la producción arquitectónica de las siguientes décadas con mayor intensidad. Los arquitectos que se desarrollarán en el trabajo han tenido importancia en la construcción de

²⁶⁹ Palimpsesto: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir. Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe

²⁷⁰ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2004), *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona

variaciones discursivas en torno a esta primera adopción fallida de modernidad en territorio público-estatal.

La historia entra en el mundo de las múltiples narraciones. Roberto Fernández en su libro *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*²⁷¹, nos presenta una lectura histórica que se aparta drásticamente de la concepción de la historia como un relato único. En su introducción nos explica cómo es posible escribir varias historias. O, como es imposible integrar todas ellas en una única historia. Para sostener esta cuestión presenta la siguiente argumentación. Explica como los acontecimientos históricos que tradicionalmente se pueden ir hilvanando en determinados capítulos como la historia social, la historia política, etc., están a veces adelantados y otras atrasados, dando lugar a la ruptura de la noción de periodicidad tan importante para sostener un único discurso. Complementa esta cuestión explicando cómo existen en el devenir dos fenómenos contrapuestos: la reticencia al cambio como inercia tendiente a la conservación de ciertos hechos y conductas, y la anticipación como voluntad de proyección sobre el futuro a partir de ciertos hechos y conductas. Con la aceptación de la imposibilidad de integrar de manera natural, surgen narraciones históricas referidas a diferentes campos que, en el caso de lo arquitectónico, Fernández enumera cuidadosamente, para así poder iniciar en los siguientes capítulos sus historias críticas. Aunque nos deja ver, para evitar la mala interpretación proveniente de algún tipo de generalización, que esa enumeración puede llegar a ser bastante más extensa, aceptando un cierto nivel de indeterminación y condición provisoria en la cuestión. Señala por razones operativas la posibilidad de agrupar en historias más disciplinares e historias menos disciplinares o *extradisciplinarias*. A partir de esta cuestión explica que, para la construcción de algún relato, y en este caso se refiere a relatos propios de cada sujeto narrador, es necesario trabajar con una actitud crítica que sea capaz de seleccionar, subrayar y recortar los hechos. Tratando de encontrar referentes teóricos que alimenten esta manera de ver la historia, y no teniendo citas de bibliografías referidas a esta cuestión, se parte de suponer que autores como Michel De Certeau en su texto *La escritura de la historia*²⁷², Roger Chartier en su texto *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*²⁷³, entre otros, permitirían profundizar más en la concepción histórica de Fernández. Si en Liernur la estrategia más estudiada se relaciona con las alianzas, lo que en el modelo significa capacidad de respuesta del campo disciplinar a las discursividades heterónomas y prestigio del arquitecto en el campo *extradisciplinar*; en el estudio de Roberto Fernández se comprobará que la estrategia que más explora estará referida a las posibilidades de continuidad y ruptura en el campo disciplinar, el nivel didáctico alcanzable en cada discursividad y la capacidad del arquitecto para moverse dentro de ciertos aspectos externos al campo disciplinar. Por oposición, el texto de Ortiz y Gutiérrez enfrenta los avatares sociales desde el problema que para ellos es central; y que consiste en el prestigio del arquitecto en el campo interno. Antes de iniciar sus historias críticas Fernández define tres hipótesis que serán conducentes en su trabajo. La primera hipótesis parte de concebir que el escenario de los arquitectos y sus producciones se mueve en un alto nivel de ambigüedad, muchas veces oportunista, ecléctico y signado por conductas adaptativas. La segunda hipótesis parte de concebir que la sociedad argentina, en particular la sociedad urbana, atribuye una dimensión

²⁷¹ FERNÁNDEZ, Roberto (1996), *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*, Editorial Mar del Plata: Universidad, FADU

²⁷² DE CERTEAU, Michel 2006 (1975), *La escritura de la historia*, Editorial Universidad Iberoamericana, España

²⁷³ CHARTIER, Roger 1999 (1988), *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*, Editorial Gedisa, Barcelona

cosmopolita a su cultura. En esta segunda hipótesis se examina la dimensión cultural que se encuentra involucrada en las discursividades provenientes de externalidades como el arte y la literatura en particular. La tercera hipótesis parte de concebir que la realidad política del país que se desea democrática, está minada de impaciencias y contramarchas que atentan contra la posibilidad de algún tipo de normalidad democrática²⁷⁴.

Partiendo de las tres hipótesis, su texto se ordena como una sucesión de historias críticas que se clasifican en función de tres territorios: contexto de la profesión o la capacidad del arquitecto para responder a distintas demandas relacionadas con el poder público, los autores o la capacidad del arquitecto para responder a distintas demandas relacionadas con residencia y servicios sociales, y las obras y las ideas de los arquitectos entendibles como prácticas reflexivas entorno a las discursividades de proyecto desplegadas.

En relación con el primer territorio, el contexto de la profesión, considera cuatro ejes: la arquitectura y su relación con el Estado, la profesión del arquitecto, los concursos de arquitectura y la acción urbanística. Respecto del segundo territorio, el de las obras y autores, considera otros cuatro ejes: vivienda colectiva, vivienda individual, edificios para el equipamiento social y diseño de objetos. Finalmente, para el tercer territorio, el de las Ideas, considera tres ejes: la enseñanza, la difusión y el pensamiento.

Cuando se considera el modelo teórico empleado en el presente trabajo, se comprueba que los tres ejes propuestos por Fernández atraviesan el modo en que los arquitectos han construido por medio del proyecto el paisaje. Luego de explicada la estructura y contenidos principales del libro de Roberto Fernández surge de manera clara, la relación entre su forma de concebir lo histórico y lo explícitamente expuesto por Juan Carlos Torre en el *Prefacio a la segunda edición* de su libro, *La vieja Guardia Sindical y Perón – Sobre los orígenes del peronismo*²⁷⁵, esta segunda edición, publicada 16 años después de la primera en el 2006. Juan Carlos Torre, a diferencia de las concepciones sociológicas de Gino Germani y de Murmis y Portantieri, construye un estudio histórico del peronismo. El autor establece una disquisición acerca del sentido histórico de su trabajo, partiendo de aclarar que su concepción de la historia se encuentra alejada de la concepción determinista y aceptando que la construcción histórica excede la visión materialista heredada del siglo XIX. Aclara al respecto, que la construcción histórica además de cargarse de la condición subjetiva del que la construye, excede la mera explicación de los hechos, incorporando también dentro de su sustancia el valor de la reflexión especulativa acerca de un cierto número de desenlaces no ocurridos; los que también tienen valor histórico²⁷⁶. A partir de esta manera de entender la historia es que cualquier fenómeno que haya ocurrido, peronismo o arquitectura moderna, cobra su verdadera trascendencia. Una trascendencia nueva que logra separar el episodio, de la historia lineal, en la que sus autores suelen realizar un esfuerzo negativo, al construir una relación demasiado directa entre los fenómenos y la interpretación de los mismos. Esa forma de proceder hace que la historia surja más como una consecuencia de la interpretación que como una reflexión sobre acontecimientos que eliminen toda otra interpretación; esterilizando la sustancia histórica. Esta forma de proceder está presente en la construcción histórica de Juan Carlos Torre, pero también de Roberto Fernández y Francisco Liernur. Es el mundo de los acontecimientos, los avatares y las marchas y contramarchas; que son enteramente habituales en nuestro mundo. Para Torre, Perón, los sindicatos, los militares, los industriales, los periódicos, las organizaciones, etc., todos ellos se encuentran sujetos a una indeterminación que pasa desapercibida una vez ocurridos los hechos. En el mismo prefacio,

²⁷⁴ FERNÁNDEZ, Roberto, Op. cit., p. 7

²⁷⁵ TORRE, Juan Carlos, Op. cit., p. 11

²⁷⁶ TORRE, Juan Carlos, Op. cit., p. 12

Torre señala esa indeterminación adoptando la siguiente definición (Torre, 2006), *sobredimensionamiento del lugar político de los trabajadores organizados*²⁷⁷ (p. 13). La noción de sobredimensionamiento implica un error de cálculos, esa imposibilidad de controlar los hechos que gobierna el mundo de los acontecimientos. En Liernur esa indeterminación es aquella que hace que proyectos fallidos, como el *Plan Regulador de Buenos Aires* y sus actores, sigan determinando, lo mismo que en Fernández se correspondería con la imposibilidad de encontrar una periodicidad que permita construir o correlacionar los hechos de manera cristalina. Una vez establecido el supuesto, basado en el sobredimensionamiento de la clase trabajadora desde la década del 30, Torre despliega detalladamente los acontecimientos que lo explican. Paso a paso, capítulo a capítulo, desarrolla la madeja de opiniones, decisiones y acciones en manos de los principales actores del acontecer político. Todo esto ocurre en 7 años de la década del 40, capítulo por capítulo, hasta llegar al último capítulo en el que analiza lo que denomina, *La disolución del Partido Laborista y la cooptación de la CGT*. El origen del peronismo es para el autor, los orígenes del peronismo, que a su vez podría ser entendible como “las posibilidades del peronismo”. De la misma manera, para Roberto Fernández, la historia de la arquitectura es las historias no integrables en una única periodización de distintos aspectos, disciplinares y también *extradisciplinarios*, que construyen un saber crítico. En relación con las anteriores explicaciones del peronismo, a partir de Juan Carlos Torre, se podría decir que Germani construye su interpretación del peronismo apoyado sobre la explicación mítica que el peronismo construye de sí mismo. El centro de las explicaciones se ubica en esa clase de trabajadores migrantes que conducidos por Perón serían los protagonistas, para algunos del surgimiento de un nuevo orden, para Germani de la manipulación y el “dejarse manejar” de una clase irracional y en condiciones ideales para ser sometida a un totalitarismo filo-fascista. Germani actúa como un referente no explícito, pero sin embargo bastante influyente en la explicación que Ortiz y Gutiérrez hacen de la arquitectura en el peronismo. En líneas generales Juan Carlos Torre retoma la tesis de Murmis y Portantiero, pero para centrarse en una permanente reflexión sobre la fragilidad de las alianzas, verificando que la mayoría de las veces las alianzas ocurrían entre actores unipersonales; personas de carne y hueso que distaban mucho de poder ser absorbidas por una inevitabilidad histórica. La precariedad con que los acontecimientos ocurren opaca el esfuerzo objetivista de los autores anteriores. Esta precariedad de las alianzas se presenta expuesta en el estudio de Francisco Liernur, que titula el texto que se analizó: *Buenos Aires 1948. Tristes subtrópicos: “La juventud es voraz”*, en alusión directa al desenlace dramático de un juego de alianzas en el que Le Corbusier pierde²⁷⁸. Juan Carlos Torre, a diferencia de Juan Carlos Portantiero y Murmis, estructura un discurso histórico apoyado sobre actores de carne y hueso, su historia está unida a los individuos mucho más que la historia sociológica de raíz estructural parsoniana de Gino Germani y que la historia *neomarxista* más unida a procesos de lucha de poder aún abstractos planteados por Portantiero y Murmis. Juan Carlos Torre, el más contemporáneo de los tres autores, se *autoexplica*. Es consciente del sentido de la historia como un conocimiento social, que se entronca en la

²⁷⁷ TORRE, Juan Carlos, Op. cit., p. 13

²⁷⁸ “He visto los planos fijados por Reidy para el morro de Santa Teresa en Río de Janeiro y he protestado de manera amigable contra la manera impertinente en que mis planos son empleados sin que se haga ningún acuerdo conmigo. La juventud es voraz... Reclamo simplemente el mínimo reconocimiento por el trabajo ejecutado. No puedo más que repetir mis conceptos anteriores; cuento con usted para que llegue a un buen acuerdo. Espero verlo en Bergamo.” Aclara al pie Liernur: Carta de Le Corbusier a Ferrari Hardoy, 22.06.49. LIERNUR, José Francisco y PSCHÉPIURCA, Pablo (2008), *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924 -1965)*, Cap. XII Buenos Aires 1948. *Tristes subtrópicos: “La juventud es voraz”*, Universidad Nacional de Quilmes

subjetivación del narrador. Nos aclara el valor que tendrá entonces el poder seguir profundizando en aspectos abortados dentro del debate peronista que sin embargo no pueden ser excluidos y forman parte, por un lado, de la búsqueda histórica destinada a comprender el peronismo, y por el otro de aspectos que para el autor contribuyen a entender nuestro presente. Es necesario resaltar, volver a pensar en función de un presente aun no resuelto, aun emocionalmente involucrado con los acontecimientos del primer peronismo. Ese torbellino de “n” posibilidades es lo suficientemente importante como para desafiar la validez excluyente de los hechos finalmente acaecidos.

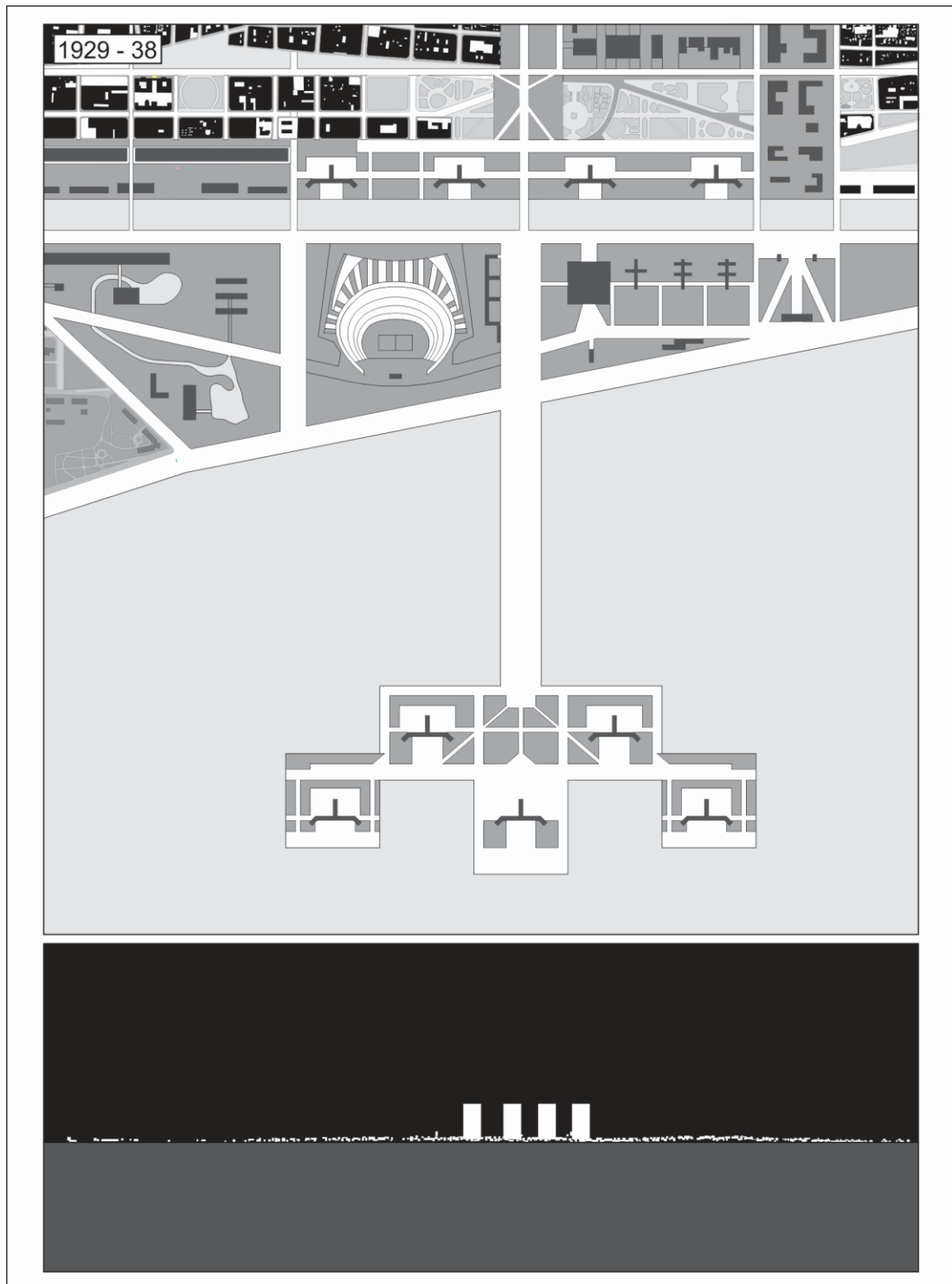
Reflexión final: Algunos historiadores buscaron presentar el peronismo como una fuerza innovadora, un producto local de autogeneración espontánea que se pretendía auténtico, unido exclusivamente a la realidad del país, en lo posible separado de la decadencia urbana de la gran “Ciudad Puerto” y el viejo orden. Esta mítica nos hace imaginar una *autoexplicación* del peronismo en analogía con aquel momento de fervor nacionalista en que se creía posible alcanzar la identidad nacional. Entre esa imagen de identidad nacional que el tiempo demostró como un imposible y la imposibilidad de ver el peronismo como un caso genérico del populismo, es que deberemos reflexionar. De igual manera, debemos entender que la arquitectura moderna argentina estará impregnada de este particularismo *antigenérico*, que hará que los resultados no solo estén unidos a la región en términos físicos; sino también en cuestiones propias de la sociedad y entre varias de esas cuestiones, con los dilemas sociales y políticos dominantes de los últimos 70 años: democracia y golpes de estado, populismos e ideologías tradicionales, ideas de sociedad, concepciones de modernidad, etc.

Las periodizaciones definidas para la modernidad se reparten en el trabajo entre, La asimilación de la modernidad y La modernidad apropiada. Continuando con la estructura desarrollada en las periodizaciones anteriores, se ordena cada periodización a partir de una breve sinopsis de la época, la detección de las *máquinas deseantes* que afectaron la producción material del paisaje, la producción material del paisaje a partir de proyectos específicamente seleccionados para comprender las transformaciones de paisaje involucradas con el sector, y *Estratificación*: desafíos y conflictos. La estructura expositiva de cada periodización subordina transversalmente distintas historias críticas, alianzas y negociaciones, siguiendo las historizaciones planteadas por Liernur y Fernández.

5.5 Llegada de la modernidad:

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.

OCAMPO, Victoria (1932), Carta a Erich Mendelsohn



5.5.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector: Buenos Aires se abre a la vanguardia moderna

La crisis funcional de *Puerto Madero* se consolida entre 1911 y 1930, momento en que las operaciones de ultramar se desplazan en su totalidad a *Puerto Nuevo*. A partir de la disfuncionalidad de *Puerto Madero*, el sector que nos ocupa ingresó en un largo período de estancamiento que duró hasta la década de los 90. Las intervenciones en el borde ribereño se caracterizaron por definir dos dinámicas muy diferenciadas; aunque a la vez muy relacionadas entre sí. Se llevaron adelante otros emprendimientos arquitectónicos y urbanos distanciados del sector, y se generaron propuestas proyectuales para *Puerto Madero* y otros sectores sin que ninguna de ellas alcance a ejecutarse. En coincidencia con esta dinámica, a partir de la consolidación de grupos de intelectuales de vanguardia, se produjo desde finales de la década del 20 el desembarco de nuevas ideas y propuestas culturales pensadas en clave moderna. Una de las características más notables de algunos de estos grupos, pero principalmente del grupo Sur, fue invitar intelectuales extranjeros planteándose como consigna fundamental que produzcan una reflexión y/o proposición sobre nuestra realidad argentina.

Dentro de la arquitectura, la historiografía reciente ha segmentado en tres momentos diferenciados el proceso que dio lugar a la incorporación de los ideales y procedimientos arquitectónicos modernos en el contexto del país. Esta forma de repartir la modernidad en tres episodios se vuelve trabajosa cuando se enfrenta la presencia de Le Corbusier, ya con propuestas desde 1929, lo que obliga a imaginar una realidad transversal *corbusierana* que afectará los tres momentos de modernidad señalados. La separación consecutiva de la producción moderna en tres momentos implica una generalización, y por lo tanto silenciar excepciones y transformaciones. Para el desarrollo del trabajo, donde se han separado genealogías proyectuales que afectaron la construcción del paisaje, la segmentación en tres modernidades no resulta del todo instrumental. En el capítulo de *Modernidad y Paisaje*, apartado *Consistencia histórica de la llegada y apropiación de la modernidad arquitectónica en la Argentina*, se ha establecido una separación que se ajusta mejor a los objetivos de la tesis. En la medida en que se busca identificar transformaciones en las estrategias de proyecto, ocasionadas por el impacto de *máquinas deseantes* provenientes de la cultura, se vuelve prioritario separar el análisis entre un proceso de asimilación de las estrategias modernas y un proceso de apropiación de las mismas.

Para el estudio del sector la trayectoria de Le Corbusier, y continuando, la de Amancio Williams y la de Antonio Bonet fueron centrales en esta etapa referida a la llegada de la modernidad. Si al comienzo, la relación entre Le Corbusier con Victoria Ocampo y Ortega & Gasset es reconocible, en los arquitectos que continuaron empleando las estrategias *corbusieranas*, comenzaron a generarse nuevas relaciones con el campo literario, principalmente con autores como Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Leopoldo Marechal. Debe advertirse que estas relaciones no siempre serán tan explícitas. Como se explicó, el campo simbólico del paisaje se mueve más rápidamente y no necesariamente coordinado en forma cronológica con la construcción material del paisaje. Esto quiere decir, que los tres autores literarios plantearon síntesis de paisajes que no necesariamente ingresaron sincrónicamente en la construcción material del paisaje. En la trayectoria de los arquitectos y en la transferencia de las estrategias, la producción proyectual y material de sus propuestas fue desplazándose, pero también sobreponiéndose, entre una instancia de asimilación de la modernidad y una instancia de modernidad apropiada. Los mismos arquitectos que incorporaron las estrategias proyectuales *corbusieranas*, a lo largo de sus respectivas trayectorias comenzaron un proceso de apropiación proyectual que se fue ajustando cada vez más a las lógicas de nuestro contexto físico y cultural. La conexión proyectual de ciertas estrategias modernas con condiciones fijadas por el campo

local avanzó también en la construcción de la cultura, siendo los mismos autores literarios motores de transformación direccionados en este sentido también. Sin embargo, la continuidad de variaciones provenientes de estrategias proyectuales modernas e inclusive de origen académico continuó.

5.5.2 Máquinas deseantes:

Dentro de los efectos de la *máquina deseante* que desde la cultura afectaron a los arquitectos modernos considerados en este apartado, hay encadenamientos discursivos que se presentaron articulados entre sí, pero también hay derivaciones y oposiciones. Seguidamente se examinará el primer grupo, más denso, y luego el segundo grupo, más excepcional.

Cadenas de encadenamientos discursivos articulados:

1. Condición discursiva de la cuarta *máquina*:

Le Corbusier continúa explorando la cuarta *máquina deseante* que atravesó a Carrasco y que se expresa con contundencia en los escritos de Ortega & Gasset. La *máquina* se hace presente cuando afirma que es imposible imaginar un paisaje sin el componente natural que permite al hombre reflejarse en valores que se presentan constantes frente a la fugacidad de los artefactos construidos por el hombre. En *La pampa promesas*, Ortega & Gasset enfrenta al habitante pampeano con una condición heroica; poder entender que construir el paisaje implica volver a moldear el hábitat artificial en el que venía desarrollando su vida la sociedad.

Amancio Williams trabajó con la *máquina deseante* que desde el grupo Sur atravesó a Le Corbusier, el paisaje de la pampa y el río, su extensión y su infinitud. También incorporó la convicción de que es necesario alcanzar una complementariedad en la oposición entre estratos conformados por naturaleza y estratos artificiales. Su arquitectura, del mismo modo que la de Le Corbusier, exploró la construcción del punto de vista que deviene de la *espacialización* tecnológica. Rastreando el contexto literario que acompañó a Amancio Williams surgen con muchos puntos de contacto las exploraciones del paisaje simbólico realizadas por Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. La renovación del ambiente puede ser entendida también como la renovación del paisaje. Borges busca escenarios urbanos que presenten la presencia del exterior en lo urbano. Como en el poema *La Plaza San Martín* ya tratado en el capítulo 3, *Construcción del paisaje en el campo literario*, cuando concluye el poema diciendo (Borges, 1923),

*... el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño*²⁷⁹.

De otro modo Martínez Estrada centra sus reflexiones en el exterior de la ciudad, entendiéndola, en un sentido opuesto al de Borges, en su dimensión más negativa. El siguiente extracto, en el que también Martínez Estrada se refiere al puerto, ilustra su opinión sobre el puerto (Martínez Estrada, 1933),

*...el punto culminante del drama de nuestra historia y nuestra realidad*²⁸⁰.

²⁷⁹ BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

²⁸⁰ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit.

Bonet continuó explorando la *espacialización* y el punto de vista que Le Corbusier y Amancio Williams también estaban explorando. En las tiras de vivienda de *Bajo Belgrano*, al plantearse la posibilidad de expandir la experiencia del paisaje a una calle elevada hay también la posibilidad de conectar esta poética del paisaje con la *máquina deseante* cuando encuentra en el punto de vista *espacializado* el dispositivo generador de paisaje. La construcción del paisaje desde una posición elevada que anteriormente se señaló en producciones literarias como las de Martínez Estrada, continúa su ciclo presentándose también con pinturas como *Vuel Villa* (1936) y *Ciudad Lagui* (1938) de Xul Solar. Bonet contribuyó con el ciclo de paisaje *corbusierano*, persiguiendo en sus proyectos una nueva relación entre arquitectura, ciudad y territorio. Su arquitectura tuvo la capacidad de renovar el ciclo *corbusierano* abrevando en posiciones aparentemente inconciliables. Actitudes racionalistas y de contenido social conviven con concepciones surrealistas y organicistas. La mentalidad de Bonet acarrea una complejidad tal, en la que reducir cualquier lectura de sociedad a una linealidad o dialéctica resulta poco menos que imposible. En, *Cultura urbana y modernidad. Bonet y el proyecto de Casa Amarilla*²⁸¹, Luis Del Valle se refirió al proyecto de *Casa Amarilla*, explicando que, lejos de ser la expresión pura de los ideales de una modernidad internacional, está presente la consecuencia de un contexto complejo repartido entre diversos aspectos culturales y políticos.

2. La nebulosa Sur y el extrañamiento:

La segunda *máquina deseante* encuentra su capacidad *poiética* generadora de visibilidades de paisaje, a partir del extrañamiento que permite asistir al fenómeno y representarlo. Se vuelven intrínsecas dos condiciones de partida indispensables para construir ese tipo de paisaje. Por un lado, el extrañamiento cultural, que fue un recurso largamente empleado por Victoria Ocampo. Por el otro, el dispositivo tecnológico y su capacidad para poner en juego nuevas aristas de percepción del paisaje. Cuando Victoria Ocampo expresa que (Maestriperi, 2009), *desde hace un tiempo, la Argentina tiende la pampa a los extranjeros, como tendemos la palma de la mano a los quirománticos célebres*²⁸² (p. 14), y Ortega & Gasset que es español, define la pampa por su horizonte y asocia esa extensión infinita con una proyección del hombre y sus anhelos sobre ese espacio, se confirma el extrañamiento cultural. Desde la Revista Sur se aceleró la invitación de intelectuales en condiciones de realizar construcciones de paisaje en las que sus escritos han representado verdaderos mapeos que abrieron intensas visibilidades de paisaje. Esas construcciones simbólicas se entrelazaron con las transformaciones materiales y simbólicas locales del paisaje.

Por el otro, la tecnología es capaz de modificar las relaciones espaciales y temporales del fenómeno, lo que permite abrir nuevas brechas de extrañamiento. Ortega & Gasset terminó de concebir su concepción de paisaje pampeano cuando realizó un viaje en tren a Mendoza. Durante el trayecto experimentó el paisaje de la llanura observando el campo desde la ventanilla del tren, pero también el entretejido histórico que con el tren y el campo constituían un agenciamiento territorial. Le Corbusier, invitado a recorrer extensiones territoriales en avión, se desprendió de las distracciones que a 1,65 del

²⁸¹ DEL VALLE, Luis, *Revista MODOS N°4 y N°5: INTENSIDADES* (2015), Op. cit.

²⁸² MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit., p. 14

suelo produce la línea de horizonte, encontrando una nueva síntesis territorial provista por la tecnología de la elevación.

Como ya se ha explicado, la década del 40 exasperó el ambiente cultural estableciendo oposiciones entre arte y política. También fue explicado hasta qué punto esto afectó por igual a escritores y arquitectos. Aun así, las visibilidades alcanzadas por estos autores están relacionadas con la reconcentración en lo disciplinar, dejando atrás la autoridad narrativa que gobernaba el territorio disciplinar y en su legado, trascendiendo las fronteras políticas. La ficción, el ensayo y la epopeya podían ser extrañados afectando sus convenciones genéricas. Mientras que en Borges la ficción fue despojada de la función narrativa de ilustrar, Ezequiel Martínez Estrada transformó la ensayística en una ficción poética. En Marechal la epopeya está presente y dismantelada a la vez, eliminando la integridad identitaria que caracterizó su desarrollo clásico, al desarrollarse la épica en una deriva *psicogeográfica* en la que pusieron al descubierto una multiplicidad de identidades irreductibles.

La *máquina deseante*, que había comenzado a circular con el extrañamiento *del que no es del lugar*, ahora comenzó a circular extrañando *a los del lugar*. En afinidad con la actitud que define una vanguardia, la producción o *poiesis* de estos autores, se despojó de la obligación de someter en el campo específicamente disciplinar *discusividades* narrativas provenientes de externalidades. Se invertía de este modo la relación, sometiendo las externalidades a la especificidad del campo disciplinar. El extrañamiento producido por alejamiento o suspensión de las narrativas, también fue experimentado por los arquitectos. La tradición compositiva exige un criterio de totalidad que deriva de una concepción filosófica que supone una metafísica capaz de enfrentar la totalidad del mundo. Bonet se aleja de la narrativa arquitectónica que a lo largo del clasicismo fue generando la tradición compositiva. Enfrentándose con este supuesto heterónimo, Bonet experimentó un extrañamiento disciplinar que lo condujo a generar otras formas de organización que se alejaran del objeto formalmente unitario. En sus proyectos se ponen en suspensión los programas institucionalizados inclusive dentro de la modernidad *corbusierana*, como es el caso de su propuesta de *Ciudad Universitaria* en los terrenos de *Puerto Madero* y de las viviendas en *Bajo Belgrano*, modificando la zonificación prevista por el *Plan Director para Buenos Aires*, del 38. Sus proyectos delineaban nuevas formas de vida asociadas con cambios sociales, como se puede observar en el *Atelier para Artistas*.

Amancio Williams también puso en juego el extrañamiento, al suspender la autoridad de las narrativas que institucionalizaron los programas arquitectónicos y los criterios de materialización provenientes de la tecnología. Se propuso repensar el programa y la tecnología, interrogando las condiciones espaciales que emanan de ambas cuestiones, logrando así definir un estado de síntesis proyectual muy elevado que por fuerza implicó una desinstitucionalización de los temas arquitectónicos. Sus propuestas radicales, resultaron de difícil aceptación para el espectro social con el que Williams intentó trabajar. Como ha señalado Jorge Silvetti,

A pesar de su deuda reconocida con Le Corbusier, el trabajo de Williams no puede considerarse derivado de ningún otro. Más allá de su marco corbusiano muy general con respecto al urbanismo y la tecnología, el trabajo refleja un pedigrí mucho más complejo que nos recuerda a Mies en sus tendencias y detalles puristas y clasicistas. Además, contrariamente a las tendencias arquitectónicas modernas europeas -con el cual se

*vincularía el trabajo de Williams a primera vista- su arquitectura no está ligada a ninguna tendencia plástica o estética en particular*²⁸³.

3. *Espacialización* del paisaje:

La experiencia del paseo arquitectural, fue concebida por Le Corbusier en Europa con el objetivo de llevar la experiencia arquitectónica al plano espacio-temporal. En nuestro contexto se expandió la experiencia espacio-temporal a la dimensión completa del paisaje. La ruptura del límite entre artefacto y naturaleza, con la integración de visuales horizontales, verticales y diagonales expandidas al territorio, dio como resultado una *espacialización* del paisaje impulsada por la cuarta *máquina deseante* orientaba a la construcción de un extrañamiento. Extrañamiento y *espacialización* van juntas. La *espacialización* fue empleada de muchas y muy diversas formas por los arquitectos, empezando por Le Corbusier, Amancio Williams y Antonio Bonet, y siguiendo con varios arquitectos a lo largo de las siguientes décadas.

4. Conformación de los estratos:

En 1929, el paisaje proyectado por Le Corbusier surgió de un esfuerzo de compenetración con los elementos naturales que componen el territorio, pampa y río. En esa relación se volvía necesario definir una organización para la relación territorial existente entre el papel que debía jugar el estrato artificial construido por el hombre y el estrato natural existente en el suelo y los bordes urbanos. En la representación poética y croquizada de *La ciudad de los negocios*, realizada por Le Corbusier, la ciudad tradicional se vuelve fondo silencioso, achaparrada en la barranca y siguiendo la línea de la costa. En el paisaje revelado por Le Corbusier, los elementos centrales son los que configuran la costa, el cielo estrellado, la pampa, el río y unos nuevos objetos artificiales de gran porte que surgen para ser escalados con la inmensidad pampeana. La *fisognomía* abstracta del espacio, sus direcciones y temporalidades, fraguan un paisaje para un hombre nuevo. La ciudad preexistente fija condiciones, pero de ningún modo podrá asumir un papel central en el paisaje *corbusierano*. El planteo de Le Corbusier establece una reducción de la jerarquía de las preexistencias artificiales, lo que dio lugar a uno de los factores que atentaron contra la aplicación literal de sus propuestas urbanas. En las siguientes décadas los arquitectos argentinos que continuaron empleando las estrategias de Le Corbusier, irán descubriendo el modo de mitigar esta cuestión.

Siguiendo a Ortega & Gasset, hay un componente didáctico que reposa en la horizontalidad del estrato geográfico de la llanura pampeana. Drieu La Rochelle en una caminata urbana junto a Borges, alejándose del centro hacia los arrabales definió la pampa como "*vertige horizontal*". Esa construcción del paisaje fue muy apreciada por Borges y por Martínez Estrada. En *Radiografía de La Pampa*, Martínez Estrada deja claro que Buenos Aires es una capa o estrato social en conflicto con el estrato de la naturaleza. Una solución que se desprende como un potencial de lo planteado por Martínez Estrada es elevar lo edificado sin ocupar el suelo. Esto ocurre en un paisaje que permite que la extrema síntesis de los elementos artificiales entre en consonancia con un paisaje pampeano que se caracteriza también por su extrema síntesis. En la arquitectura planteada por Amancio Williams en proyectos como la *Casa sobre el Arroyo*, el *Aeropuerto de Buenos Aires*, el *Edificio de Oficinas Suspendidas* o *La ciudad que necesita*

²⁸³ SILVETTI, Jorge (1987), Op. cit.

la Humanidad, Amancio Williams confirma el empleo de la estrategia binaria de separación de estratos, el natural y el artificial (Williams, 1961),

*Hace unos momentos dije al pasar que la posibilidad más notable de la arquitectura es la de llevar las formas al espacio, dejando el suelo libre en vez de aplastarlo. Es la más trascendente desde el punto de vista urbanístico, pues permite erigir ciudades integradas con la naturaleza, en que se reserva al hombre el plano natural del suelo para su circulación y su solaz, mientras la circulación mecánica se desarrolla en planos superiores, que no se cruzan*²⁸⁴.

Amancio Williams buscó reconstruir las lógicas del suelo natural en un suelo artificial elevado; como si de algún modo a la vez que se restaurara el Edén, se construye un nuevo orden artificial elevado que disfruta de las dádivas ambientales del suelo natural sin "aplastarlo".

Antonio Bonet fue más abierto en el empleo de estratos de diferente conformación. Mantuvo la oposición empleada por Le Corbusier y Amancio Williams, pero agregó variaciones estratigráficas que reverberaron oposiciones a distintas escalas menores. Articuló las variaciones estratigráficas con dos recursos proyectuales. Un primer recurso donde los estratos pueden ser tratados como capas que se superponen todas a la vez en un espacio resultante, como ocurre en el *Barrio Sur* y en *Bajo Belgrano*. Un segundo recurso donde los estratos no se mezclan, marcando claramente sus fronteras a medida que se van superponiendo en vertical, como ocurre en el *Atelier para Artistas*.

5. Externalidades disciplinadas:

Se desprende de lo dicho por Le Corbusier, que el impacto más específico en la materialización del paisaje surge cuando se descubre como la consistencia tecnológica da lugar a *espacializaciones* capaces de poner en juego nuevas aristas de observación en la experiencia pragmática del espacio arquitectónico. El objeto artificial pensado como arquitectura podrá intensificar estos nuevos puntos de vista; desde la altura de la torre, la plataforma separada del suelo o los accidentes naturales que presentan puntos de observación particulares. Unos años después, Martínez Estrada se dio cuenta de que al paisaje extenso y horizontal de la pampa le correspondía la mirada desde la línea de horizonte del hombre erguido, y que en la ciudad densificada le corresponde la mirada desde la línea de horizonte del hombre erguido desde una plataforma de observación que muchas veces requiere estar elevada. El doble límite del borde ciudad-río, expresado en la infinitud lineal de la costa y la infinitud de su extensión tierra adentro, articulado con escenarios de suelo y construcciones desprendidas del suelo y cambiantes, fijará modalidades de observación que comenzarán a ser exploradas por Le Corbusier para luego seguir siendo exploradas por otros arquitectos argentinos involucrados con el ciclo. La cuarta *máquina deseante* orientada hacia la plasmación del extrañamiento como experiencia de construcción del paisaje, será perseguida desde lo arquitectónico por medio de la *espacialización*, y a su vez ambas, por el empleo de recursos tecnológicos que lo vuelvan posible. La tecnología ingresa como una externalidad procesada dentro de las lógicas del proyecto utilizadas inicialmente por Le Corbusier y luego continuadas por Bonet y Williams. Será una exploración proyectual

²⁸⁴ WILLIAMS, Amancio (octubre 1961), Op. cit.

pensada para incorporar la externalidad de lo tecnológico, y así poder dar a luz una serie de estrategias efectivas para sostener ideas de paisaje.

Coincidiendo, Le Corbusier, Williams y Bonet entendían que el proyecto era una herramienta de indagación espacial del hábitat. Para ambos el proyecto adquiere un sentido experimental que permite indagar con más precisión y velocidad nuevas realidades del ambiente humano. Debe enfatizarse la importancia que tuvo el proyecto en la transmutación de externalidades como lo tecnológico y la función, disciplinadas en la acción proyectual.

6. Mapear el paisaje:

Como ya ha sido explicado en *La construcción simbólica del paisaje urbano-riberaño: Le Corbusier, Antonio Bonet y Amancio Williams*, el impacto de los avances tecnológicos posee la capacidad de modificar el modo en que percibimos aquello que llamamos realidad. La concepción tradicional de un espacio perspectívico concebido en el siglo XV y continua hasta el siglo XIX, se modifica en este nuevo contexto de aceleración tecnológica. En las descripciones que Le Corbusier realizó en uno de sus recorridos aéreos sobre el Río de La Plata, está presente el comienzo de una nueva forma de mapear la experiencia tecnológicamente mediada. Las nuevas visibilidades surgen a partir de estas nuevas formas de mapear la experiencia mediada, son las *máquinas de representación* encargadas de construir el paisaje. Como ya se ha tratado anteriormente, la modernidad se concentró en encontrar en la expresión de su propia sustancia, y no en su *autoexplicación*, el sentido poético del arte. La construcción del paisaje a partir del montaje, generó visibilidades de difícil aceptación por parte de la sociedad, y sin embargo de gran aceptación dentro del campo disciplinar. Las vanguardias modernas se caracterizan por abandonar las narrativas clasicistas y concentrarse en los elementos propios de su arte generando organizaciones que pusieron en crisis la perspectiva y los cánones de regulación formal clasicistas. El abandono de la narrativa clásica dio lugar a exploraciones expresivas alejadas de la posibilidad de entender el arte como un lenguaje. La obra de Amancio Williams ensayó este camino desarticulando la homogeneidad de género en sus proyectos. Ese “desorden” organizado es definible como un montaje, en el que lo narrativo desaparece porque la continuidad del género clásico ha dejado de existir. En paralelo con esta actitud de Williams, se puede examinar en Borges una ruptura del lenguaje escrito y en Martínez Estrada una representación de la realidad basada en el montaje. Las visibilidades desarrolladas por Amancio Williams serán reprocesadas por otros arquitectos en escenarios menos extremos y radicales; lo que permitirá una gradual incorporación o absorción de dichas visibilidades a escala social.

En *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada puso en juego dos tipos sociales locales que permiten construir aproximaciones representativas del paisaje. Como ya fue explicado, el rastreador y el baqueano, corporizan dos modos de interpretar el territorio. Ambos tipos cuadran con la actitud de los arquitectos que han construido el paisaje, y en el caso de Amancio Williams, encajan con su sorprendente capacidad para interpretar el territorio natural. También se comprueba la capacidad para interpretar el territorio que demostró Bonet en el *Barrio Sur* y en *Bajo Belgrano*, donde, a diferencia de Williams, además del paisaje natural, también adquiere un papel activo el paisaje de las preexistencias materiales. En ambos casos Bonet despliega una serie de mapeos a partir de fotomontajes e inclusive a partir de una producción cinematográfica llamada *La*

*ciudad frente al río*²⁸⁵. Martínez Estrada define el estrato a partir de mediciones, percepciones y valoraciones. Describe y calcula aspectos geológicos, geopolíticos, bióticos, etc., y los presenta como causalidades que programaron las imágenes que se pueden percibir y valorar en su libro. Si se trasladan estos conceptos a modos figurativos que los puedan comunicar, entonces aparecen las representaciones, el mapa, la pintura, etc. El efecto inmediato es que las representaciones interactúan con el fenómeno, siendo entonces no solo simples relevamientos, sino además proyecciones que afectan los elementos o estratos del fenómeno. Este problema ha sido expuesto por André Corboz en *El territorio como palimpsesto*. Para Williams y Bonet el proyecto es una oportunidad para reconfigurar el territorio contrastando y articulando géneros diferenciados. En los proyectos de Williams hay dos jerarquías de *estratificación*, una primera escala definida por la oposición entre el estrato objeto y el estrato naturaleza, y una segunda escala contenida dentro del estrato objeto, definida por la posibilidad de que exista una segunda oposición de estratos definidos por géneros diferenciados. En Bonet, la reconfiguración del territorio se aproxima más a la noción de *palimpsesto*, donde lo existente y los nuevo ingresan en una cadena de estratificaciones superpuestas.

7. Paisaje y ciudad:

En las propuestas urbanas sudamericanas de Le Corbusier domina la superposición, sea esta una superposición sobre la extensión pampeana río-llanura y sobre la vieja ciudad de damero como en Buenos Aires o una superposición sobre un ambiente a medias natural y a medias artificial en Río de Janeiro. En los proyectos de ciudad dibujados por Le Corbusier antes de visitar Sudamérica no había en la superposición de lo construido sobre el territorio natural o artificial una voluntad de recomponer el paisaje a partir de ambos estratos. Ni la *Ville Contemporaine* (1922) ni el *Plan Voisin* (1925) definían algún tipo de articulación específica con lo preexistente. ya sea que se trate del suelo hipotéticamente natural como en la *Ville Contemporaine* o del suelo construido como en el *Plan Voisin*. En el paisaje, uno de los componentes más poderosos es el suelo, ya que en él se desarrolla nuestra existencia más literal. Sin embargo, en el paisaje el suelo también está representado y por lo tanto cargado de significaciones esenciales. Ya fue comentada la explicación que Maestripieri da sobre la relación entre lo natural y lo artificial, basándose en los planteos de Georg Simmel. El planteo de Simmel es notablemente coincidente con la distinción proyectual entre el suelo preexistente y el suelo nuevo. Entre ambas realidades se plantea una articulación basada en la posibilidad de separar ambas de modo tal de poder así concretar un paisaje sustentado en la contraposición complementaria entre representaciones espaciales de valores de contenido espiritual y terrenal. Para entender los nuevos planteos de ciudad generados por Le Corbusier en Sudamérica hace falta considerar dos condiciones. Están presentes las condiciones de partida de Le Corbusier: entender la ciudad como un proyecto de ciudad nueva con experiencias ya realizadas en el campo proyectual y con un desarrollo de exploraciones proyectuales buscando un orden entre la dimensión racional y técnica de la arquitectura, y su contenido clásico y espiritual. Pero a su vez, también están presentes las condiciones locales que se desprenden del arco cultural, social y material de los nuevos territorios en que debió actuar. Las condiciones de partida sufrirán nuevas formas de ser interpretadas a partir de las condiciones locales de cada lugar en el que le

²⁸⁵ BONET, Antonio (1949), *La ciudad frente al río*, Archivo Jorge Ferrari Hardoy C164. Frances Loeb Library, Harvard University

tocará intervenir. En la materialización del paisaje se examinarán proyectos de Le Corbusier relacionados con el sector de la tesis o que, aun no estando relacionados en forma directa con el sector, igualmente han aportado planteos de paisaje y estrategias de proyecto que más adelante afectaron el sector.

La arquitectura moderna en su fase más radical se propuso rehacer las ciudades, repensar los modos de vida; construir un hombre nuevo. En ese plan la única preexistencia que se mantendría pura, inalterada, sería la naturaleza; y si es posible separada de los artefactos construidos por el hombre. En *Radiografía de La Pampa*, Martínez Estrada construyó una explicación de nuestra cultura en la que desde la llegada del europeo todo lo que hemos hecho se presenta como un error que proyectándose en el tiempo condujo a la crisis que requería un replanteo fundacional. Amancio Williams, en oposición con Ortega & Gasset y Le Corbusier, veía en la forma en que históricamente el hombre modificó su medioambiente un procedimiento errado de hundimiento del suelo, de su ocupación sistemática cuya consecuencia extrema era la ciudad existente. En su poética no hay lugar para la ciudad existente, sugiriendo casi a la manera de Martínez Estrada, una construcción de lo que vendrá como corolario de un diagnóstico histórico que ve en la arquitectura moderna la posibilidad de replantear espacialmente las relaciones que la ciudad había establecido entre hombre y naturaleza. Lo universal y lo local en Borges recorre espacios y tiempos diferentes. La obra proyectual de Amancio Williams está localizada en distintos puntos de la Argentina y de algunos otros lugares del mundo. Los temas centrales se desarrollan como universales articulados con distintos lugares. Las estrategias proyectuales de Amancio Williams y las indagaciones literarias de Borges no están tan fijas a un lugar. Todos los paisajes vividos y los no vividos parecen ser la revelación de una realidad eterna, metafísica en Borges y Universal en Amancio Williams. Se puede verificar como los conceptos formadores de paisaje empleados por Williams y Borges aparecen atrapados en la figura retórica del oxímoron, presentando la identidad en la unidad, y a la vez, la identidad en la pluralidad. Amancio Williams ordena el territorio en su proyecto, pero el contraste entre lo natural y lo objetual es universal e irreductible.

Cuando Bonet interviene a escalas urbanas, sus propuestas están pensadas para responder a la ciudad existente y a la ciudad moderna ideal que podría llegar a existir. Sus tres proyectos urbanos de viviendas agrupadas para Buenos Aires, *Casa Amarilla*, *Barrio Sur* y *Bajo Belgrano*, poseen esa reversibilidad contextual. Su comprensión de la ciudad, en oposición con Le Corbusier y Amancio Williams, parte de considerar la incerteza como una condición con la que debe interactuar. Aun cuando hay algunas diferencias menores, los tres proyectos encajan dentro de las pautas fijadas para el *Plan Regulador para Buenos Aires*, de Le Corbusier, Kurchan y Ferrari Hardoy. Pero a su vez, los tres proyectos partieron de la consideración de la ciudad existente para resolver la articulación con los bordes, las circulaciones, la trama y sus respectivas escalas. Bonet instaló una primera estrategia de conciliación entre la ciudad tradicional y las propuestas de ciudad *corbusieranas*.

Derivaciones y oposiciones dentro de las cadenas de encadenamientos discursivos:

1. Lo esencial: En Amancio Williams existe una cuestión que se presenta específicamente desarrollada, y lo diferencia de Le Corbusier y de Bonet. En Borges y en Amancio Williams, hay un rechazo de los excesos figurativos y una reivindicación de lo esencial.

No se trata de negar el paisaje, lo que se niega es el paisaje como decoración esquemática encargada de narrar. Lo que se reivindica en ambos casos, es el paisaje de lo que, en la mirada, es en sí. De su esencialidad, que tan fácilmente puede pasar desapercibida para el habitante inadvertido. Amancio Williams extrema esta derivación al centrar esa esencialidad en sus dos componentes estratigráficos. Por un lado, en la suspensión de lo institucionalizado, internándose en las lógicas disciplinares del proyecto para lograr una espacialidad sintética emergente. Pero por el otro, abstrayendo cada vez más la noción de lugar atribuible al estrato natural con el que se relaciona.

Las organizaciones seriales de Amancio Williams podrán resolver programas diferentes y acomodarse a lugares muy distintos. Hay por detrás de ambas actitudes la posibilidad de suponer que la realidad que circunda la obra es susceptible de ser abstraída. El caso más extremo de esta actitud está presente en proyectos donde la naturaleza es presentada en su propiedad más isotrópica, como el suelo americano en *La ciudad que necesita la Humanidad* y el Río de la Plata en el *Aeropuerto sobre el Río para Buenos Aires*.

2. Múltiples identidades: Antonio Bonet se caracterizó en su primera etapa por concebir una arquitectura compleja, cargada de contrastes en todas sus aristas teóricas y proyectuales. Dimensiones del ser humano a veces racionalistas, otras surreales; y por lo general siempre coexistiendo en la realidad. La *máquina deseante* que atraviesa a Marechal y Bonet no admite la posibilidad de una identidad única de paisaje, lo que tiene como consecuencia la abolición de una *fisiognomía* superadora. Una forma de concebir el paisaje que ya estaba implícita dentro de los fundamentos de Austral y que se verifica en el *Atelier para Artistas*. La tensión entre individuo y colectivo no llega nunca a reducirse. Esto también ocurrirá unos años más adelante con *Adán Buenosayres*, donde los múltiples paisajes sociales actúan *espacializados* como un montaje literario. Los personajes y las derivas narradas en *el Adán* se desarrollan lejos del área céntrica, expandidos hacia los barrios y un suburbio que por momentos son casi campo.

3. El empleo de una forma abierta: La hipótesis de un desenlace revolucionario supone la construcción de un nuevo paisaje. Pero si se examinan las representaciones empleadas por Martínez Estrada, el desenlace que *Radiografía de La Pampa* sugiere no es dogmático. Las representaciones que condensan las formas sociales en expresiones poéticas de espacialidad no se comportan como un lenguaje preciso. Aun cuando en el hilo conductor de la lectura del libro las imágenes están espléndidamente articuladas con el planteo sociológico del autor, las representaciones podrían ser asociadas con otras lecturas sociales. Dicho de otro modo, aun cuando los argumentos sociológicos de Martínez Estrada ya han sido superados, las representaciones por él empleadas no son el derivado estrictamente causal de un veredicto teórico y continúan así. Las unidades tipológicas derivadas del sistema constructivo empleado por Williams y las superposiciones de estratos empleadas por Bonet, no se encuentran necesariamente fijadas por una forma concluyente, por el contrario, pueden variar articulando en su implantación con nuevas condiciones del lugar y nuevas necesidades.

5.5.3 Paisaje material

Se examinará la compleja sucesión de intervenciones materializadas y/o solo proyectadas, y a

su vez, las que fueron pensadas para el sector y las que, pensadas para otras localizaciones, generaron consecuencias proyectuales que afectaron el sector. En el marco de esta casuística, se ha establecido el siguiente orden. Como el inicio de esta cadena discursiva de proyectos comienza con la propuesta urbana de Le Corbusier, se inicia el análisis examinando la sucesión de proyectos y materializaciones urbanas conectadas con los lineamientos del Plan de Le Corbusier, que afectaron en forma directa o no el sector, y que se sucedieron entre 1929 e inicios de la década del 60. Luego se retomó el problema desde la escala edilicia, aplicando un orden cronológico entre finales de la década del 30 e inicios de la década del 60. El recorte temporal responde a la detección específica de arquitectos y propuestas afectados bajo el ciclo *corbusierano*, y el proceso que condujo hacia una asimilación de las estrategias modernas. A su vez, la casuística examinada se restringe a los casos pertinentes para el reconocimiento de las estrategias proyectuales que afectan o afectarán el sector. Debe advertirse, como se anticipó cuando se decidió establecer dos periodizaciones, que con el correr de las décadas *La Llegada de la Modernidad* se funde en muchos casos con *La Modernidad apropiada*.

Cadena discursiva de proyectos y materializaciones urbanas:

Anteproyecto y estudios preliminares de urbanización para la Ciudad de Buenos Aires, Le Corbusier, (1929):

Como ya fue analizado, el Plan que propuso Le Corbusier, posee la particularidad de poner en juego un conocimiento proyectual ya ensayado en el campo teórico europeo, y a la vez sometido a modificaciones para dar respuestas al contexto material y simbólico del contexto específico de Buenos Aires. En el recorte específico que persigue la tesis lo que se examina es como su plan ingresó dentro de la construcción proyectual de una hipótesis de paisaje porteño en el sector específico que se estudia en la tesis.

Cuando Le Corbusier fijó los criterios generales de su Plan actuó en modo diferente a como actuó en su propuesta anterior para el *Plan Voisin*. La consideración de Buenos Aires y el territorio pampeano tuvo impactos en su modelo ideal. Buenos Aires, como ya se ha explicado, posee una centralidad fundacional localizada en forma contigua a la barranca que la separa del Río de La Plata, lo que generó un desfase geométrico respecto del baricentro geométrico del damero que habitualmente era destinado a localizar la centralidad definida por la plaza de armas y los edificios institucionales principales del mundo colonial. A su vez, durante su proceso republicano y metropolización como Capital Federal, la ciudad incorporó un eje cívico contenido a partir de dos remates, al este la *Casa de Gobierno* y al oeste el *Congreso de la Nación*. Partiendo de esta cuestión, Le Corbusier entendió que debía respetarse y ampliarse el eje cívico para volverlo un eje territorial. La organización isotrópica de la *Ville Contemporaine* ideada por Le Corbusier en 1922 sufrió una primera modificación impulsada por la voluntad de construir un paisaje que integre ciudad y naturaleza conectando en el caso de Buenos Aires, la ciudad con sus límites geográficos naturales. Hacia el este el río y hacia el oeste la llanura pampeana. La relación que el plan de Le Corbusier estableció con el río afectó específicamente el borde ciudad-río en el área central. Como ya ha sido explicado, la sucesión de estratos acumulados en *el Bajo*, en el rellano extendido entre la barranca y la costa ahora fijada por *Puerto Madero*, alejó el río de la ciudad. Le Corbusier entendió que el eje cívico debía prolongarse hacia el este, definiendo así una estrategia de transversalidad. La discusión sobre la prolongación del eje cívico hacia el río, era un tema que ya se venía tratando, por lo menos desde finales del siglo XIX con el *Parque Colón*

proyectado por Thays y una serie de proyectos no materializados de los cuales el último, realizado en el marco del *Plan Noel* perteneció a Forestier.

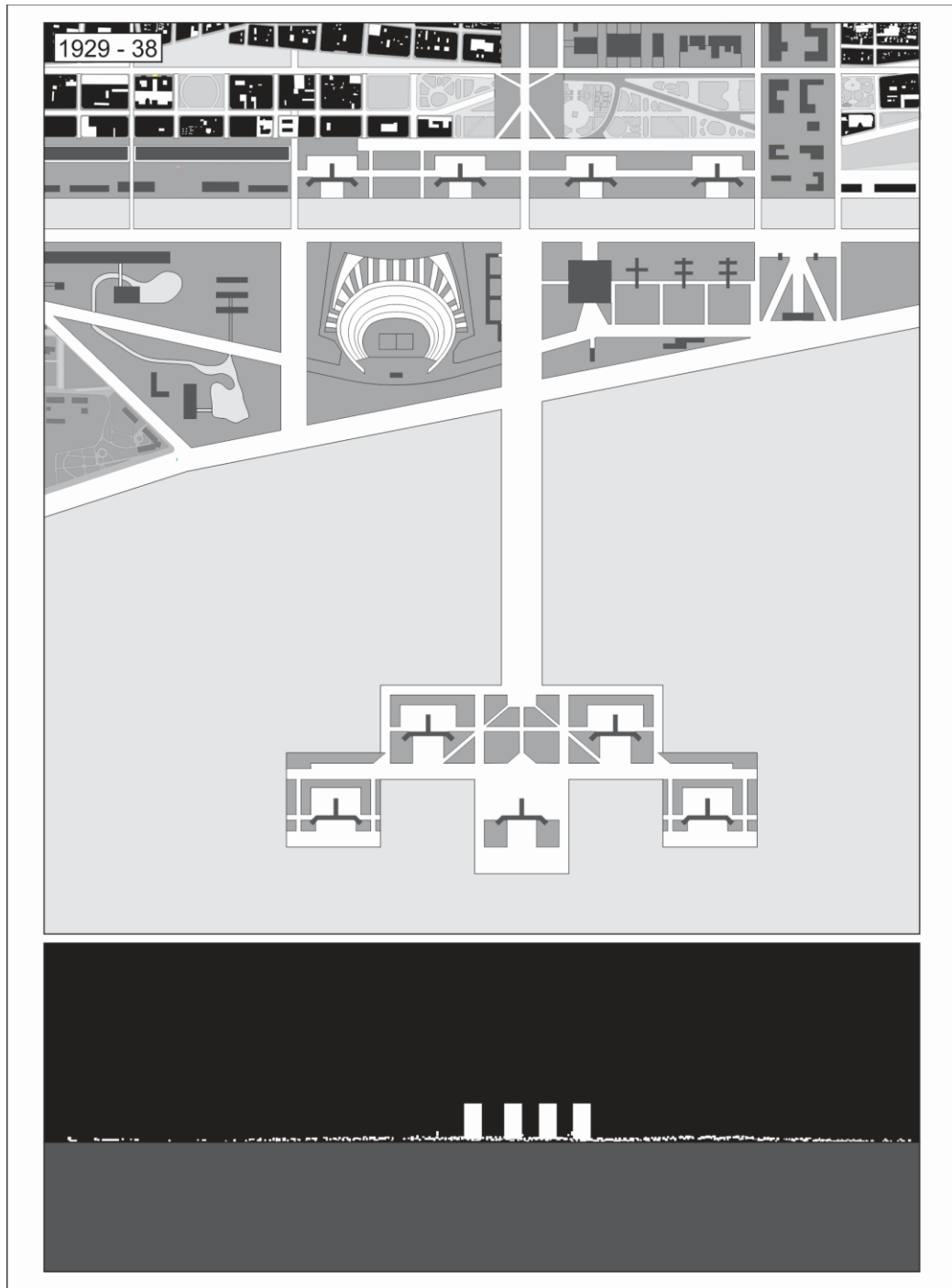


Lámina 20: Ciudad de los Negocios: croquis desde el río (1929) y Plan Director para Buenos Aires (1938)

Es importante considerar que Le Corbusier fue invitado por la *Asociación Amigos del Arte*, formando parte también de la agenda de invitaciones de intelectuales extranjeros convocados por Victoria Ocampo y el grupo Sur. Le Corbusier recién tomó contacto con las ideas de paisaje de Ortega & Gasset y Victoria Ocampo después de llegar a Buenos Aires. El programa de conferencias que dictó en Buenos Aires no incluía una propuesta de *Plan para Buenos Aires*, pero a causa del interés por la ciudad manifestado por el público, Le Corbusier incluyó la presentación de una conferencia donde expuso lo que

entendía como la solución de los problemas de Buenos Aires. Le Corbusier termina de dibujar su *Plan para Buenos Aires* durante su estadía, pero su famoso croquis de *La ciudad de los negocios* fue bosquejado cuando llegó aquella madrugada del 28 de septiembre de 1929. Mientras Le Corbusier se aproximaba al puerto de Buenos Aires y representaba su famoso croquis, Ortega & Gasset ya había vuelto a España. Esto permite suponer que la complementariedad en las nociones de un paisaje reconciliado con la naturaleza, su extensión e infinitud, presentes también en Ortega & Gasset, germinaron sin haber tenido un contacto previo entre ellas. El croquis se corresponde bastante con el *Plan para Buenos Aires*, lo que implica que Le Corbusier ya estaba pensando estas cuestiones desde antes de conversar con los intelectuales del Grupo Sur.

Hasta ese momento no se había llegado a concebir un tratamiento de paisaje para el borde de Buenos Aires, en el que la arquitectura tuviera un papel central. Las propuestas anteriores llegaban con parques, belvederes, espejos de agua; reservando la gran arquitectura para la *Plaza de Mayo*, el *Parque Colón* o el área portuaria del *Dique 2 de Puerto Madero*. Le Corbusier produjo una integración por contraste entre un estrato artificial definido por las torres y el escenario natural del río y la barranca. Desde el río, la representación de Le Corbusier encontró su sentido en la conjunción de la ciudad con las direcciones extensas, la de la penetración desde el río en la llanura pampeana y la de la continuidad de la costa norte-sur.

En su croquis no hay respuesta para las tierras ganadas al río, pareciera que los rellenos del río no existieran. En sus dibujos eliminó *Puerto Madero* y avanzó sobre el río con una plataforma geométrica separada de la costa con un conjunto torres. *Puerto Madero* fue eliminado, desapareciendo, en la sugerencia del croquis y en la planimetría bosquejada posteriormente. En esta primera aproximación al paisaje del borde entre ciudad y río, para Le Corbusier fue necesario producir el contraste naturaleza-ciudad en su máxima intensidad. No queda rendija posible para que subsista la conjunción ambigua de estratos ganados al río que enturbian la rotundez de la barranca que separaba originariamente la pampa y el río. A los ejes rigurosamente Durand que organizan en forma neutral la *Ville Contemporaine*, Le Corbusier opone ejes unidos con el territorio, pero en su planteo es indispensable que los componentes estratigráficos naturales se presenten con la mayor pregnancia espacial. De ese modo ambos estratos, natural y artificial, colaboran en la constitución de la oposición entre las propiedades terrenales y naturales de la geografía y el deslumbramiento espiritual y racional de las torres. Las siguientes palabras de Le Corbusier clarifican su búsqueda de claridad en la oposición entre lo natural y lo artificial (Le Corbusier, 1930), *A este doloroso espectáculo de abrumadora pesadilla, opongo este nuevo estado de conciencia, estos prismas de vidrio, relucientes, geométricos, en la luz intensa*²⁸⁶ (p. 207).

En relación con la ciudad y su geografía circundante, a la jerarquía absoluta del eje este-oeste, Le Corbusier agregó el eje norte-sur, pero localizado en el borde ciudad-río y materializado como canal de integración ferroviaria entre los ramales norte y sur. Mientras el eje este-oeste actúa como generatriz de la ciudad, el eje norte-sur, actuó como borde infraestructural. El Plan de Le Corbusier elimina toda posibilidad de extenderse nuevamente hacia el río. La morfología física fijada por Le Corbusier para el borde sobre el río en el área central, debía permanecer como expresión sintética del paisaje. Le Corbusier localizó el parque urbano al norte, coincidente con los bosques de Palermo, y la zona portuaria al sur, coincidente con la zona portuaria del Riachuelo. La

²⁸⁶ LE CORBUSIER (1930), Op. cit., p. 207

decisión de cancelar toda interferencia que afecte la claridad del contraste entre torres y naturaleza desencadenó otras transformaciones. A diferencia de los redientes que en la *Ville Contemporaine* rodean las 12 torres, en el bosquejo del *Plan para Buenos Aires* los redientes solo acompañan la mitad del perímetro de *La ciudad de los negocios*, volviéndose más alargados en la dirección norte-sur y dejando libre la otra mitad del perímetro que se adentra en el río sobre la plataforma. El recorrido estructural de la ciudad queda en manos de una red circulatoria que se sugiere con dameros dislocados, pero que en el boceto no alcanza a ser clara. Los dameros que subsisten permiten suponer que Le Corbusier contempló la posibilidad de dejar en pie la trama de dameros que fueron cambiando de orientación a medida que Buenos Aires fue creciendo. En la medida en que la traza y parte del tejido de la ciudad no fueron eliminados, se infiere que los inmuebles villa fueron descartados en esta propuesta.

La primera experiencia de transformación de Buenos Aires practicada por Le Corbusier, arroja una serie de estrategias de proyecto ya utilizadas anteriormente y otro conjunto de estrategias que se presentaron novedosas. El primer grupo está definido por preexistencias proyectuales provenientes de la *Ville Contemporaine*. El segundo grupo está integrado por dos grupos de estrategias novedosas. Una de ellas consiste en la instauración de una visibilidad de paisaje descubierta por Le Corbusier al definir con el mapeo de paisaje realizado en el croquis, un borde ribereño que actúa como punto de observación privilegiado para sintetizar un paisaje totalizador. Las restantes estrategias novedosas derivan del paisaje material existente; como la consideración de la estructura preexistente del damero, la localización del centro de la ciudad casi sobre la costa, la existencia de un eje este-oeste y la tensión de borde que fija la barranca sobre el río. Le Corbusier parece haber sido consciente de la existencia de un paisaje en crisis, definido por la negación de la geografía que contiene la ciudad. Su planteo reconoce e interpreta la existencia de un borde de la ciudad que se encuentra tensionado entre dos lógicas de articulación con lo natural. La de una interpenetración transversal que aspira conectar el río con el interior pampeano y la de una continuidad lineal de borde que extendiéndose acompaña la costa del río. El plan del 29 servirá como boceto de partida para el desarrollo de un *Plan Director para Buenos Aires* que Le Corbusier llevará adelante con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan.

Dirección del Plan Regulator para Buenos Aires entre 1930 y 1939, Carlos María Della Paolera:

En esta década se incrementó el peso que el Estado adquirirá en la organización de los distintos aspectos de la sociedad. Durante la dirección de la *Oficina del Plan de Urbanización de Buenos Aires* (1932/1943), Carlos María Della Paolera consolida una concepción urbana en la que los lineamientos de una planificación comienzan a estructurar un plan en el que los planteos técnicos imaginados por Della Paolera debieron articularse con la ciudad existente. Durante su dirección se orientó hacia una modernización infraestructural y burocrática, pero no una modernización orientada hacia los cambios culturales y sociales. La consecuencia de esta selección de componentes del urbanismo tiene como correlato la generación de un paisaje neutral u abstracto, alejado de experiencias de paisaje renovadoras, y encarrilado dentro de las lógicas espaciales de un paisaje conservador. Una vez establecidos estos lineamientos durante la década, la propuesta de Le Corbusier solo fue considerada en determinadas cuestiones que encajaban con el espíritu del plan; principalmente los criterios de zonificación establecidos anteriormente por Le Corbusier.

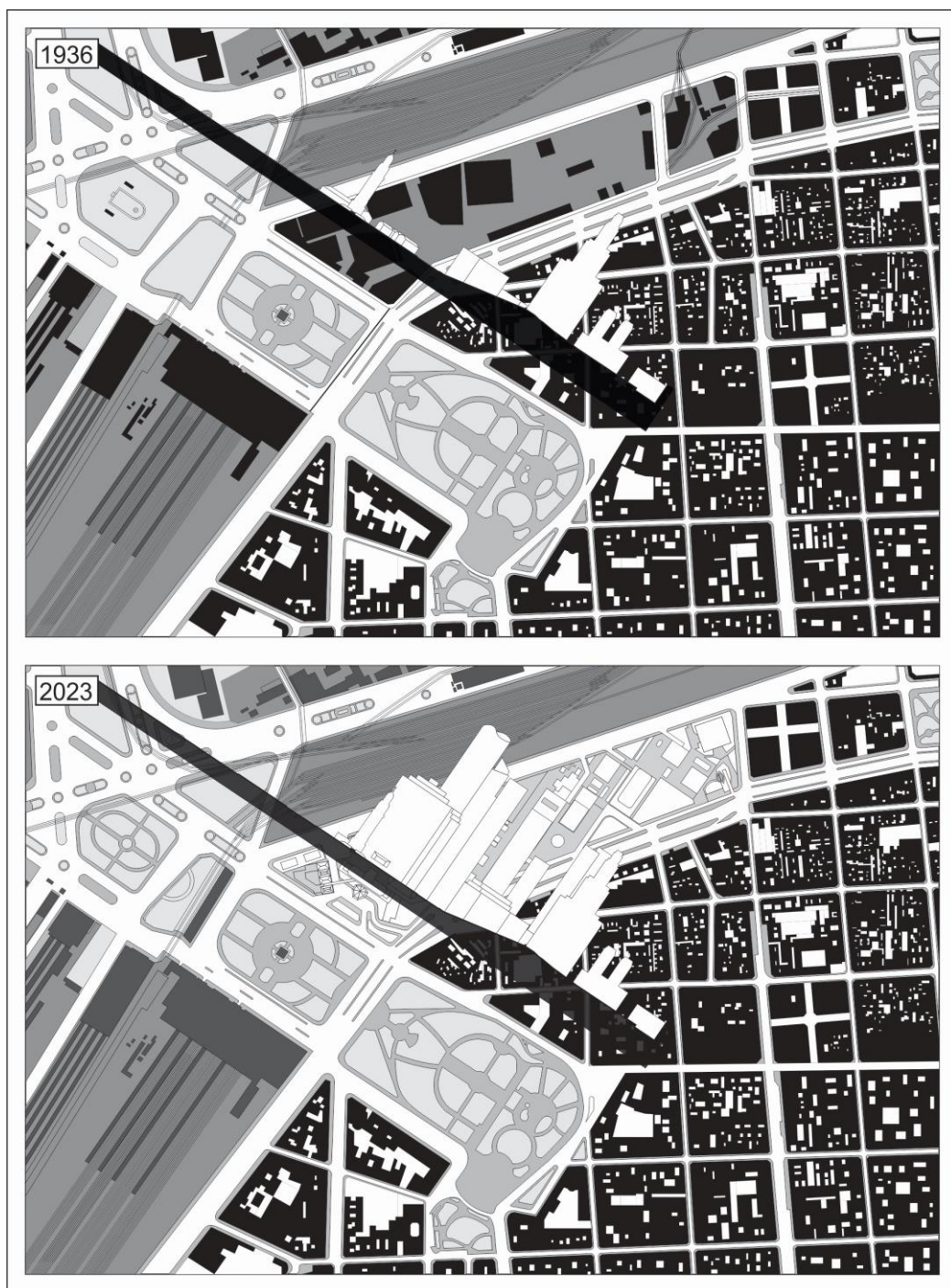


Lámina 21: Plaza San Martín ampliada (1932) y Plaza San Martín en 2023

Las ideas más radicales de Della Paolera responden a una reestructuración de la ciudad en la que una red circulatoria repartía espacios en los que de manera zonificada, se reducía la ocupación del suelo aumentando la proporción de espacios verdes. Este planteo no era aplicable porque implicaba modificar el trazado en damero englobando 9 manzanas y modificar el tejido de una ciudad ya constituida. Por otro lado, también hubiese requerido una reformulación del uso del suelo. Desde estas lógicas ideales, los lugares de la ciudad real que se presentaban como fácilmente adaptables a estos preceptos eran los vacíos urbanos; principalmente los bordes de la ciudad. Aun así, se enfrentaron desafíos como la apertura de la *Avenida 9 de julio* que demandó varias

décadas más para su concreción. La dirección de Della Paolera no produjo cambios sustanciales en el sector que se estudia.

La Dirección impulsó un tipo de proyectos que retomaron la estructuración de espacios abiertos y orientados hacia el río que pueden ser considerados como un antecedente importante en la exploración de transversalidades de paisaje. Por lo general afectaron espacios abiertos anteriores, rediseñándolos y agregando equipamientos. La idea era definir una red urbana de espacios cívicos proyectados como piezas compositivas monumentales. En el marco de un sistema general, se planeó la localización de espacios públicos de alto contenido paisajístico sobre la barranca. Fue una modalidad que compartieron varios casos como un centro militar en el área del *Hospital Militar*, entre la *Avenida Cabildo* y la *Avenida Luis María Campos*, un centro de carácter religioso en la *Plaza Las Heras* en los terrenos de la *Antigua Penitenciaría*, etc. En el marco de esta red cívica también ingresaron centralidades existentes, parques y plazas. Dentro de estas intervenciones, un caso importante para reflexionar sobre las transformaciones de paisaje producidas, es el de la ampliación de la *Plaza San Martín*, realizada entre 1932 y 1936. Se trata también de un espacio público recostado sobre la barranca, que forma parte de un eje compositivo transversal que funciona como costura entre la llegada de la trama fundacional orientada de acuerdo con los puntos cardinales y el arranque de una nueva trama girada respecto del damero fundacional, hacia el norte. Cómo ya ha sido desarrollado en el capítulo 3, *Construcción del paisaje en el campo literario*, Jorge Luis Borges captó el potencial transversal de la plaza, antes de que fuera ampliada. Esto se verifica en su poema *La Plaza San Martín* publicado en *Fervor de Buenos Aires*, en 1923. Horacio Coppola unos años después de Borges y con la plaza ya ampliada, celebra las mismas cuestiones paisajísticas de transversalidad y conexión con el río en su fotografía, *Plaza San Martín* (1933).

La *espacialización* de una brecha hacia el río, observada desde lo alto de la barranca, se repite varias veces en la ciudad, acompañando el borde de la barranca. Las intervenciones que ocurrirán en este tipo de paisaje transversal darán lugar a una genealogía proyectual en la que transversalidad, barranca, *espacialización* y observación del río se conjugaron alimentando la construcción del paisaje desde el proyecto de arquitectura. La terraza elevada de la *Plaza San Martín*, proyectada por Carlos Thays, hijo de Charles Thays, puede ser entendida como el inicio de una serie de transformaciones destinadas a buscar la altura de observación privilegiada del paisaje, orientada en el borde hacia el río. La barranca, no solo en la *Plaza San Martín*, también en la sumatoria de parques sobre la barranca que la ciudad posee, se vuelve espacio privilegiado para experimentar el paisaje desde el plano inclinado. Ambas cuestiones, terraza elevada y plano inclinado serán empleados en futuras experiencias proyectuales que afectarán el paisaje del sector de borde ciudad-río en el área central.

Plan Director para Buenos Aires, Le Corbusier, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, (1937-1938):

El ajuste y definición del *Plan Director para Buenos Aires*, presentado en 1938, mantuvo los lineamientos del *Plan para Buenos Aires* de 1929, incorporando una serie de modificaciones que tendrán efectos notables en el futuro desarrollo de la ciudad y en particular en el sector que nos ocupa.

En el Plan director hay un punto de partida inicial en el que se persigue evitar que la ciudad se siga extendiendo, previendo un incremento de la construcción en altura y

reduciendo el factor de ocupación del suelo. Persiguiendo este objetivo se definen dos capas circulatorias. Una primera capa circulatoria que a modo de supermanzana engloba 9 manzanas tradicionales logrando una distancia de 400 metros de lado y limitada en su extensión a un perímetro de 24 cuadras norte-sur por 27 cuadras este-oeste. Sobre la primera capa una segunda capa estructural-circulatoria definida por autopistas preferentemente elevadas que articulan la ciudad y sus conexiones con el territorio. En su mayoría las autopistas que van del centro hacia la periferia se ubican sobre las anteriores circulaciones principales, mientras que las autopistas que unen los extremos norte y sur requerían una mayor alteración del tejido existente. Finalmente agrega una tercera capa que mantiene y reasigna funciones con un criterio de *zoning* moderno. En el Plan del 29 Le Corbusier ubicaba en el sector que nos ocupa su ya mencionada ciudad de los negocios y un acompañamiento de edificaciones en rediente formando una plataforma en U separada de la plataforma de las torres por agua y conectada con ellas por el eje circulatorio este-oeste de la ciudad. A su vez, están planteadas dos conexiones circulatorias estructurales norte-sur, una vehicular que pasa acompañando los redientes en su borde este y otra ferroviaria que pasa por debajo de la plataforma que contiene los redientes. En todo el desarrollo gráfico que se acaba de explicar, para Le Corbusier en el Plan de 1929, el área trapezoidal casi triangular que contiene *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur* no han sido considerados o han dejado de existir. En la propuesta del 38 hay un cambio en el que se mantiene el perímetro trapezoidal de *Puerto Madero* y la *Costanera Sur* transformándolo en un área verde con usos recreativos y culturales. Ha desaparecido la plataforma con redientes, pero se mantiene el eje circulatorio que seguirá conectando con la plataforma de *La ciudad de los negocios*. La plataforma de *La ciudad de los negocios* se modifica en forma y distancia con respecto a la costa, alejándose más y transformando su plano rectangular inicial en una suma de cinco planos cuadrangulares menores, alternados y unificados. La jerarquía estructural de la conexión vehicular que acompaña la costa en dirección norte-sur se reduce quedando ésta como una circulación más de la trama de supermanzanas. Se asume que la conexión norte-sur que une *Retiro* con *Constitución* podrá resolver esta necesidad de conectividad. El ramal ferroviario ha desaparecido al asumirse que con él también ha desaparecido el ya obsoleto *Puerto Madero*, ahora reemplazado por un *Puerto Nuevo* ampliado hacia el norte desde *Retiro*. Ambos planes del 29 y el 38 se han caracterizado por su concepción urbanística rígida y *postulativo*, pero sin embargo dentro de sus decisiones habrá un doble efecto a futuro. Por un lado, el Plan del 29 permeó afectando decisiones que en la *Dirección del Plan Regulador de la Municipalidad* entre 1932 y 1943, influirán en criterios de zonificación y circulatorios. En las siguientes décadas, el *Plan Regulador para Buenos Aires*, continuará teniendo efectos parciales en desarrollos de diversos equipamientos a veces concretados como el Conjunto de viviendas de *Catalinas Sur*, el sector de oficinas en torre de *Catalinas Norte*, en algunas decisiones del *Plan para Puerto Madero* tomadas en la transformación de *Puerto Madero* y en el *Viaducto del Bajo*; y muchas otras en las que no se concretarán como el *Aeropuerto de Buenos Aires* sobre el río, el *Barrio Sur*, el barrio de *Bajo Belgrano*, etc. En el Plan Director del 38 previeron la construcción de barrios modernos de vivienda en el sector de *Casa Amarilla* ubicado hacia el sur entre San Telmo y La Boca. El objetivo de esos barrios era relocalizar a los habitantes de las viviendas a demoler para construir la estructura vial de autopistas. La idea de activar el sur de la ciudad, presente en el plan, es la que motivó propuestas no realizadas como el barrio de viviendas de *Casa Amarilla* y el *Barrio Sur*, y propuestas realizadas como el barrio de *Catalinas Sur*. La zonificación

de sectores de oficinas en torre en contacto con el borde de la ciudad constituida es lo que inspiró el proyecto de *Catalinas Norte*, lamentablemente muy distorsionado en su realización final. *La ciudad de los negocios* pensada como un islote de concentración de edificación de torres es probable que haya funcionado como preexistencia proyectual para definir en el *Plan para Puerto Madero* la zonificación de puntos de concentración de torres de gran altura separadas por áreas verdes.



Lámina 22: Ciudad de los Negocios: croquis desde el río (1929) y frente actual de Puerto Madero hacia el río

La natural coexistencia en el *Plan para Puerto Madero* de un trazado cuadricular de edificación de viviendas y oficinas con islotes de torres de gran altura estaba implícita en el Plan Regulador, con la aceptación de una cuadrícula de 400 metros y la coexistencia de placas con edificios exentos en altura. Finalmente, la propuesta de un viaducto planteada en el esquema del Plan del 29 funcionó como referente para la implementación del viaducto hundido en el *Paseo del Bajo* realizado en el 2017. Le Corbusier comprendió y anticipó que en la construcción del paisaje del borde se superponen dos lógicas de observación y recorrido, una transversal este-oeste y otra de borde norte-sur acompañando el límite ampliado de la costa. Por eso el impacto que tuvo el Plan Regulador en el sector no solo fue decisivo en las transformaciones de paisaje del sector, también terminó de establecer dos lógicas de paisaje centrales para entender su realidad material actual y sobre todo sus futuras lógicas de transformación.

Propuesta para la Ciudad Universitaria, Grupo Austral: Antonio Bonet, Juan Kurchan, Simón Ungar y Jorge Ferrari Hardoy, (1939):

La propuesta del Plan Director de 1938 preveía una localización de la *Ciudad Universitaria*, sobre el borde ribereño en la zona norte de la ciudad. Como se desprende de *Arquitectura Moderna, El grupo Austral, Argentina 1938-1942*²⁸⁷, Francisco Liernur

²⁸⁷ LIERNUR, Francisco, *Arquitectura Moderna, El grupo Austral, Argentina 1938-1942*, pp. 27-28

analizando la propuesta del grupo Austral en el sector que se estudia en la tesis, explica que la propuesta incluyó un cambio programático. Propusieron una relocalización de la *Ciudad Universitaria*, entendiendo que el área verde pensada en el Plan Director como reemplazo de la *Costanera Sur* y *Puerto Madero* podría ser un lugar más adecuado. Mantuvieron su uso público a partir de un programa capaz de activar, integrar y condensar socialmente un conjunto de dinámicas urbano-programáticas que existiendo o siendo parte de la propuesta del Plan Director podrían conectar de una manera virtuosa con un centro universitario ubicado en el sector.

La organización espacial adhirió al ciclo de paisaje derivado de los planteos de paisaje iniciados por Le Corbusier. Para los objetivos de la Tesis, el valor de lo planteado por el grupo Austral no radica en el planteo morfológico-espacial, encontrándose su verdadera novedad en la cuestión programática. Bonet y su equipo, pero fundamentalmente Bonet, manejaban una concepción del paisaje unida con la noción de multiplicidad. Existen sinergias en la motivación y el uso del espacio que exceden los preceptos funcionalistas del CIAM. Liernur explica que, en la propuesta, lo que sus autores definían como una vitalización, puede ser entendida hoy como la decodificación de una dimensión cultural. Hoy podríamos decir que lo que estaban imaginando era una propuesta que actúe afectando en forma positiva las prácticas sociales que se conectan y que desbordan en el espacio público.

La propuesta no pasó de ser un conjunto de bocetos generales en los que los programas proyectados por los integrantes del equipo desplegaron una serie de variaciones de elementos de origen *corbusierano*. El planteo fue concebido como un segundo tamiz de variaciones programáticas pensadas específicamente para el lugar.

La preocupación por conectar simultáneamente la idea de ciudad moderna y una respuesta a la ciudad existente, tan presente en los conjuntos de viviendas de Bonet, acá se traslada a relaciones programáticas con los bordes de la ciudad sobre *Puerto Madero*. El programa incorpora a las actividades habituales de una *Ciudad Universitaria*, otras actividades definidas por hospitales, servicios deportivos, un barrio estudiantil próximo a San Telmo y un conjunto de equipamientos culturales ubicados hacia el norte en proximidad con la *Avenida Corrientes*. Todas estas actividades relacionadas con las inmediaciones del sector y sus propias dinámicas, actuarían como integradoras, produciendo la alquimia social buscada. Fue una experiencia que no pasó de simple boceto o concurso de ideas, sin embargo, es el antecedente más fuerte de la complejidad programática que debe ponerse en juego en los proyectos urbanos que llegarán luego de la crisis del planeamiento; particularmente para el sector, en el *Plan para Puerto Madero* y la propuesta completa para el *Concurso del Paseo del Bajo*.

Hay por detrás de esta estrategia proyectual que afecta el programa y las relaciones con el lugar, una voluntad de paisaje basado en la interacción social. Es sin duda un enfoque del paisaje que partiendo de estrategias *corbusieranas*, se aproxima desde este punto de vista, a la condición dialógica planteada por Leopoldo Marechal. La relación entre artefacto y naturaleza sigue planteándose desde la recuperación de un hilo racional que transforma el lugar en una poética abstracta en la que la naturaleza fluye sin sufrir modificaciones. Sin embargo, esto no invalida relocalizar los elementos de forma diferente pensando en un paisaje social, y no solo en la estructura formal y espacial del paisaje.

Tres conjuntos de viviendas: proyecto para Casa Amarilla, O.V.R.A., (1942), proyecto para el Bajo Belgrano, Antonio Bonet y equipo, (1948), y proyecto para el Barrio Sur, Antonio Bonet y equipo, (1956-1957):

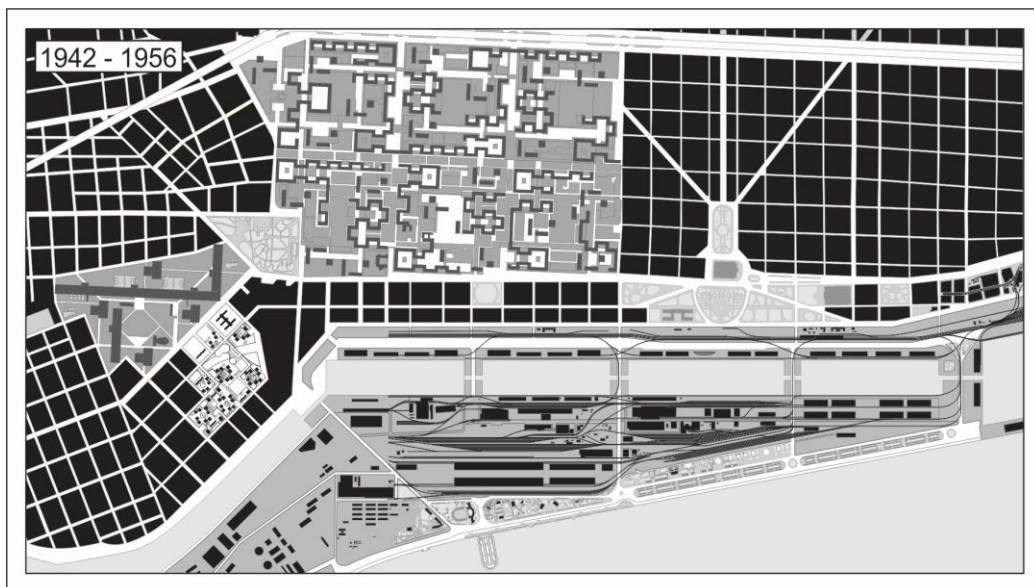


Lámina 23: Proyectos de vivienda agrupada: Casa Amarilla y Barrio Sur

Se analizarán tres proyectos de vivienda agrupada de mucha incidencia urbana. Los tres proyectos no llegaron a materializarse, pero en ellos se detectaron estrategias de proyecto que serán empleadas más adelante en *La modernidad apropiada* y en *Nuevas intervenciones en el borde*, por otros arquitectos. La Lámina 23 muestra el proyecto de Casa Amarilla y el proyecto para Barrio Sur, y la Lámina 24 muestra el proyecto para Bajo Belgrano.

Casa Amarilla: En 1942 Bonet formó parte de un grupo autodenominado *Estudio de los Problemas Contemporáneos para la Organización de la Vivienda Integral de la República Argentina (OVRA)*. En el lapso corto en el que OVRA existió llegaron a hacer un proyecto de vivienda colectiva en altura. Fue pensado para el sector de *Casa Amarilla* previsto por el Plan Director de 1938 como lugar para resolver la vivienda de los habitantes desalojados del tejido de vivienda arrasado para implementar el Plan. El proyecto no se adecúa a la sintaxis tradicional de ocupación de lo edificado en relación con algún tipo de *parcelamiento*, manzana y relación con la línea municipal, pero eso no impide que entable una relación compositiva con el contexto urbano y geográfico que lo rodea. La topografía del sector está marcada por la elevación de la barranca que se presenta descubierta en el *Parque Lezama*. A partir de ese accidente geográfico las trazas cuadrículas de lo existente se acomodaron tomando distintas direcciones e interactuando con otros elementos estructurales como las vías férreas y las avenidas principales. El terreno del conjunto está ubicado en el encuentro de todas estas tensiones espaciales.

El perímetro del terreno es aproximadamente trapezoidal, lo que promueve cuatro relaciones muy contrastadas por sus diferentes dimensiones de lado; pero también por las cuatro situaciones con las que conecta cada cara. Es un enclave espacial en el que se conjugan cuatro geografías estructurales muy diferentes a la vez. Hacia el noroeste linda con la geografía de la barranca del *Parque Lezama*, hacia el sureste con el paisaje de *La Boca* y la *Cancha de Boca Juniors*, hacia el oeste y sudoeste con *Barracas* y su

amanzanamiento continuo y hacia el este y noreste con las inmediaciones portuarias del canal de acceso a la dársena de la *Costanera Sur*. Las edificaciones que componen el conjunto están ubicadas en forma ortogonal, correspondiéndose con una organización *elementarista*, dinámica y centrífuga que deriva de las experiencias formales constructivistas. Esta organización permite articular sus lógicas estéticas con la construcción del paisaje en sus cuatro límites muy diferenciados.

Los límites de cada tira de viviendas definen hacia el exterior cuatro extensiones y superficies espaciales diferenciadas, un espacio para cada borde. No es un espacio infinito e indiferente, cada uno de ellos cualifica el carácter de cada sector. A su vez, como explica Claudia Piantá Costa Cabral en *anatomía de la calle elevada*²⁸⁸, en *Casa Amarilla* la experiencia peatonal de cada sector a nivel del suelo adquiere una segunda escala a partir de existir en cada tira unos espacios circulatorios lineales ensanchados como calles de 5 metros que en una secuencia vertical espaciada por cuatro niveles intermedios permite experimentar el paisaje desde la observación elevada. Claudia Piantá ve en la calle o la plataforma elevada una relación directa de Bonet y Williams con Le Corbusier (Piantá, 2009),

*Para Le Corbusier, o emprego da noção de “rua” para descrever a circulação comum na habitação urbana é a manifestação da escala coletiva, de uma ordem de grandeza que pertence à arquitetura do grande número, que é algo mais que o somatório de suas partes idênticas. Isso é parte do espírito que ele vê associado ao deck do navio: a área do convés tem uma função distributiva e funcional imediata, mas para além dessa função, ela é em certo sentido o navio para os passageiros, é o lugar de estar e desfrutar da viagem; é um espaço com estatuto equivalente às ruas nas cidades, mas com uma definição material regular, unificadora, que Le Corbusier encontrou também no claustro. É um exemplo da possibilidade de materializar arquitetonicamente essa escala intermediária entre a célula e a metrópole. A “morte da rua” para Le Corbusier era na verdade a reinvenção da rua.*²⁸⁹

La observación del paisaje desde estas calles ensanchadas en altura conecta con el ciclo de paisaje ribereño imaginado ya desde 1929 por Le Corbusier cuando el punto de observación desde el transatlántico o desde el aeroplano se vuelve el que permite construir la representación del paisaje. La explanada en altura o la calle reinventada, recuperan su jerarquía como elemento de observación del paisaje. A su vez hay otros componentes que terminan de construir cada sector. El conjunto prevé cuatro torres de 150 metros de altura cada una, ubicadas a 45° respecto de las tiras de viviendas. Las torres definen los cuatro vértices de un cuadrado; de modo que por detrás de las torres hay una segunda intensión de paisaje. La altura de las mismas permite entender que la escala está pensada en este caso para que sean observadas desde lugares alejados del terreno y así poderse constituir en mojones del enclave formado por el conjunto y los espacios aledaños. Vuelve a aparecer la idea de la doble observación del paisaje planteada en las torres de *La ciudad de los negocios* de Le Corbusier. También se hace

²⁸⁸ PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia (2009), *Anatomía de la calle elevada*, Seminario Docomomo Chile, 3°, 2009, Valparaíso. *Patrimonio Moderno y Ciudad*. Valparaíso e Santiago de Chile: Universidad Católica de Valparaíso e Docomomo Chile

²⁸⁹ PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia (OCTUBRE 2009), *Anatomia da rua elevada*. O projeto da circulação coletiva como investigação formal e programática na cidade moderna, *IV Projetar 2009, Projeto como investigação: ensino, pesquisa e prática*, FAU-UPM São Paulo Brasil

presente la estrategia del *Obelisco* proyectado por Alberto Prebisch unos pocos años antes; en este caso para señalar un bucle topográfico y el encuentro de paisajes urbanos diferentes en un escenario de centralidad. El conjunto de *Casa Amarilla* pone en juego cuatro escalas de observación del paisaje: una primera de proximidad en sus cuatro bordes, una segunda de observación elevada desde las calles ensanchadas de las tiras y dos a partir de la visión lejana y recíproca que generan las cuatro torres observables desde lejos y que permiten observar a gran altura el resto de la ciudad. A las tiras de vivienda y las cuatro torres se deben sumar los pabellones de servicios para actividades públicas, las canchas deportivas, los setos de vegetación y las vías circulatorias. Estamos en presencia de categorías de elementos discretos diferenciados que organizan una superposición de 6 capas. Tres capas definidas por edificaciones de tiras en altura, torres y pabellones; una cuarta capa de setos vegetales aislados; una quinta capa de equipamientos recreativos-deportivos y una sexta capa de circulaciones en el terreno.

Bajo Belgrano (1948): En el momento del encargo existía un panorama más optimista que en 1942, ya que se podía esperar que en la encomienda que con Jorge Ferrari Hardoy llegaba desde la Municipalidad de la Ciudad se volvería más factible de ser construida. Formaron el equipo de proyecto Antonio Bonet con Jorge Ferrari Hardoy, M. Roca y J. Vivanco. Según Ferrari Hardoy el encargo formaba parte de una actualización o propuesta superadora del Plan Director del 38. Se trataba de dar una respuesta ahora actualizada y en su contexto al extenso terreno que se correspondía con una sección importante del borde ribereño ampliado que formaba el frente norte de la ciudad. El sector a intervenir estaba limitado por la calle Pampa y las avenidas Udaondo, Libertador y Leopoldo Lugones. En el terreno se incorporaron tres preexistencias: El estadio de River Plate, el Tiro Federal Argentino y el proyecto de Parque Costanero previsto. El proyecto no fue construido por razones políticas, según explican Federico Ortíz y Miguel Baldellou (Ortíz y Baldellou, 1978),

*Sin embargo, nada de esto se llevó a cabo. Aunque decir nada no es la estricta verdad, ya que unos años después se volvió sobre el tema y hasta llegó a ejecutarse la obra de fundación de uno de los bloques en las cercanías de la calle Ramsey. Un día, Eva Perón, entendiendo que dicho bloque arrojaría sombra sobre la denominada Ciudad Infantil, mando parar la obra. Se pagó el lucro cesante a la empresa constructora y se taparon los cimientos. Allí murió el proyecto de Bajo Belgrano*²⁹⁰ (p. 29).

Se debe recordar que dentro del peronismo existían ideas de peronismo diferenciadas, y Eva perón representaba aquella corriente del peronismo que prefería construir una identidad de la casa propia en su extensión de ocupación horizontal del territorio y a partir de un paisaje de pretensiones telúricas de raíz estilística confusa y desde ya no moderna.

El terreno fue ordenado a partir de una secuencia transversal ciudad-río de calles que llegaban de la ciudad con una frecuencia de cada tres manzanas. A su vez la red de subterráneo atravesaría en sentido longitudinal el terreno conectando *Belgrano* con *Palermo*. Las viviendas fueron pensadas como bloques de viviendas en tira que también podían ser explicados geométricamente como manzanas de baja densidad con mucha ocupación que giradas a 90° definían una pisada mínima con la posibilidad de un crecimiento máximo. Se trata de un diagrama que articula la explicación de las viviendas

²⁹⁰ ORTÍZ, Federico y BALDELLOU, Miguel (1978), La obra de Antonio Bonet, *Ediciones Summa*. Buenos Aires, p. 29

como una resultante equidistante entre la genealogía moderna del bloque alargado y la masa edificada de una manzana tradicional de baja densidad. La relación se establece partiendo de una argumentación abstracta que consiste en girar la masa de ocupación de la manzana tradicional de modo tal que su altura se corresponda con el ancho mínimo de la tira, y subir 50 metros extendiéndose la tira a lo largo de los 129 metros de la cuadra, pudiendo llegar hasta 190 metros. Esta operación que en realidad fija porcentajes de ocupación y distancias, puede ser proyectualmente entendida como una operación de diagrama.



Lámina 24: Proyecto de vivienda agrupada: Bajo Belgrano

Todas las barras fueron orientadas en dirección este oeste de modo tal de así poder explotar las mejores condiciones ambientales, pero también respondieron a lograr para

todas las viviendas visuales orientadas hacia el río y una repetición de la dirección dominante de la cancha del estadio con el objetivo de lograr una configuración espacial. El conjunto de barras orientadas genera una escala urbana homogénea y seriada a la cual agregar las restantes capas de elementos también seriados. Pero cada capa poseía su propio ritmo, la trama alterna de las barras de dirección norte-sur, la serie de caminos transversales repetidos cada tres manzanas de conexión ciudad-río, la red peatonal semicubierta constituida por segmentos de dirección este-oeste, los equipamientos subordinados a la red circulatoria y las insularidades de arboledas salpicadas a partir de un patrón variable de distanciamiento de apariencia casual en toda la extensión del terreno.

Continuando con la experiencia de reprogramación desarrollada en el proyecto de *Ciudad Universitaria* realizado en 1939, el suelo fue pensado como un espacio en el que se debían condensar varias actividades que, desde lo recreativo, lo cultural, lo comercial, etc., activaban una dinámica de uso en un espacio público que preveía una escala para las mismas. Esto fue inédito en las propuestas modernas de aquel momento, no solo en Argentina, también en Le Corbusier. El Plan Director no preveía este tipo de dinamizaciones programáticas del espacio público ni sus escalas. Se vuelve comprensible la importancia de la innovación programática planteada inicialmente en la propuesta para la relocalización de la *Ciudad Universitaria* que estará presente en los tres conjuntos que se están analizando; también demuestra un nuevo tipo de transformación en las estrategias proyectuales que afectan asuntos programáticos y los espacios y escalas que deben corresponderlos. La dimensión e importancia que adquiere la innovación planteada por Bonet es explicada por Anahí Ballent cuando en *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* aclara que (Ballent, 2009), *Todos estos eran conceptos nuevos, que no figuraban en el Plan de 1938, ni tampoco habían sido explicitados en la obra de Le Corbusier*²⁹¹ (p. 236). Claudia Piantá complementa la apreciación de Ballent al detectar un objetivo central que se verifica en toda la obra de Bonet. Describiendo la actitud reduccionista que se desprende de la *Carta de Atenas* y que Bonet se proponía superar (Piantá, 2010),

*Esses elementos associados a moradia configuram precisamente a idéia de habitar alargado que começava a delinear-se em determinados círculos do pós-guerra, mais críticos com relação à redução do problema do habitar à equação de apenas duas variáveis, área residencial e área verde*²⁹² (p. 93).

La solución de la distribución interna de los bloques de *Bajo Belgrano* fue un tema que se extendió más allá de 1948, llegándose a una investigación de variantes escalonadas y verticales que demostró el nivel experimental de la propuesta. En el planteo se ponían en juego como punto de partida la experiencia de las unidades habitacionales de Le Corbusier con unidades en doble nivel que ventilaban a ambos frentes. A su vez también entraba en el debate la incorporación de la calle vertical que ya había sido planteada en *Casa Amarilla*, pero que seguiría discutiéndose a partir del contrapunto de volver escalonado el bloque. En la exploración se debatían aspectos referidos a la calidad *habitativa* de la unidad y aspectos referidos a la importancia de generar un espacio

²⁹¹ BALLENT, Anahí (2009), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, p. 236

²⁹² PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia, *Uma máquina para jogar em Buenos Aires 1938 – 1978*, ARQTEXTO n°17, UFRGS_POA BRASIL, (2010), p. 93

intermediario que como calle o explanada elevada actuara produciendo un intercambio comunitario en altura. El descubrimiento más importante que aporta esta exploración de la calle vertical radica en dos cuestiones. Una primera estrategia de lo inacabado que radica en la posibilidad de imaginar un proyecto que admita variaciones de este tipo en sus 20 bloques aun luego de ser planteado en 1948. Una segunda estrategia que expande lo público a estratos superiores al suelo, que radica en plantear el inicio de una estrategia proyectual que traslada el espacio público del suelo a niveles superiores de lo edificado. Asunto que será de gran utilidad en futuras construcciones de paisaje en vertical exploradas también por arquitectos como Amancio Williams. La localización del conjunto está muy comprometida con los contenidos poéticos de las construcciones de paisaje que por aquel entonces se detenían en la relación pampa-ciudad-río. De los tres conjuntos, *Bajo Belgrano* es el que mejor conecta con el problema del paisaje de borde ciudad-río. El ciclo de construcción de paisaje ribereño *corbusierano* está presente, en la medida en que, también para Le Corbusier, el paisaje se lograba definir en la presencia de la naturaleza interactuando con el artefacto arquitectónico en su doble observación definida por el punto de vista de lo construido elevado y a la vez desde lo construido elevado. *Bajo Belgrano* definía una marcación en la doble extensión infinita de la pampa y la costa del río. También estaba presente, aunque de un modo diferente, la experiencia de observación del paisaje desde las alternativas estudiadas a partir del bloque aterrazado y del bloque con calle en altura. Al plantearse la posibilidad de expandir la experiencia del paisaje a una calle superior hay también la posibilidad de conectar esta poética del paisaje que expande lo público a situaciones elevadas con pinturas como *Vuel Villa* (1936) y *Ciudad Lagui* (1938) de Xul Solar y con dos apreciaciones literarias bien precisas de Martínez Estrada donde se referirá a la ciudad entendiendo que su verdadero paisaje se produce en las terrazas y extendiendo la serena relación entre naturaleza y artefactos a una dimensión inquietante (Martínez Estrada, 1940).

*Buenos Aires es llanura y cielo. Como a la pampa hay que mirarla desde abajo, porque sigue por el firmamento (y 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*²⁹³ (p. 75).

El mismo Martínez Estrada dará un paso más dramatizando la relación entre lo elevado y la vegetación, tema que no llega a aparecer en *Bajo Belgrano*, pero que irá adquiriendo consistencia en futuras arquitecturas que trabajen con el paisaje desde lo elevado yuxtapuesto a su vez con lo vegetal (Martínez Estrada, 1933).

Ese pueblo está envuelto por el campo; en la lucha que ha entablado contra la soledad, el vencido es él; está sitiado por el campo, enquistado y reducido a un curioso caso de mimetismo. El campo entra por las calles y por los terrenos con los yuyos. Los yuyos son los heraldos con que el campo anuncia su lenta, infatigable invasión. Hay que estar cortándolos siempre y siempre crecen, hasta que por cualquier evento pueden invadir las

²⁹³ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel 2001 (1940), Op. cit., p.75

*habitaciones, que suelen ser de piso de tierra, o echar su ramita entre los ladrillos. El campo llega hasta el patio y el patio entra hasta la cama*²⁹⁴(p.72).

Barrio Sur (1956): Bonet entendía que había un desequilibrio entre el tejido residencial del sur de la ciudad y el tejido residencial del norte de la ciudad. El encargo surge en 1956 a partir de una conferencia en la que Bonet explicaba esta cuestión. Sus reflexiones llegaron al presidente del Banco Hipotecario Nacional, el que le pidió se encargue de estudiar un emplazamiento y una propuesta para el sector sur. Antonio Bonet conformó un equipo de colaboradores constituido por L. Aberastaín Oro, H. Baliero, N. Gurevich, E. Polledo, P. Poyard, V. Sigal, C. Vapñarky, S. Yantorno y dibujantes, constituido por C. Córdoba de Baliero, C. Castiglione, C. Dourge, J. Solsona, F. Tiscornia.

Por aquel entonces existía un fuerte intercambio y relacionamiento entre Bonet y dos camadas de jóvenes arquitectos que trabajaban algunos de ellos en un estudio llamado *Organización de Arquitectura Moderna (OAM)* por el que a su vez pasaban arquitectos y artistas de la talla de Antonio Bonet, Amancio Williams y Tomás Maldonado. Bonet armó el equipo con varios de ellos, algunos de ellos, como Horacio Baliero, Carmen Córdoba; y Justo Solsona que por aquel entonces era solo un estudiante que dibujaba en el estudio. El contacto y aprendizaje que estos jóvenes arquitectos tendrán en contacto con Bonet, Williams y Maldonado, tendrá una importancia notable en los futuros años. A propósito de este intercambio entre Bonet y las jóvenes generaciones de arquitectos comenta Solsona (Solsona, 1997), ... *en OAM yo no hice nada en términos concretos, me acuerdo haber trabajado en algunos concursos, haber ayudado y haber dibujado, pero no mucho más. Básicamente era un dibujante con los ojos abiertos*²⁹⁵. Lo interesante de esta reflexión autobiográfica de Solsona es que demuestra varias cuestiones. Por un lado, Solsona completaba sus estudios fuera de la Universidad y en contacto con arquitectos modernos en *OAM*. Por otro lado, ayuda a comprender ciertas transferencias de conocimientos arquitectónicos y proyectuales que se produjeron en los estudios. Solsona recuerda el modo en que veía a Bonet y Williams en aquel momento (Solsona, 1997),

*Williams representaba el mundo de las ideas, la utopía difícil de realizar y aristocrática frente a los cambios o a las cuestiones sociales de la época. Bonet representaba de alguna manera al tipo rápido e inteligente, que conseguía construir sus proyectos y que tenía la aureola de haber estado al lado de Le Corbusier*²⁹⁶ (p. 17).

Bonet imagina para el *Barrio Sur* un plan de renovación gradual para un sector comprendido entre las avenidas *Paseo Colón* y *9 de Julio* al este y al oeste; la *Avenida Belgrano* al norte y las calles *Caseros*, *Brasil* y *Defensa* al sur. En el proceso en que se conformaría el barrio, Bonet preveía que se incorporarían diferentes arquitectos y empresas constructoras para las ampliaciones sucesivas. Por lo tanto, el proyecto debía actuar como un plan urbano antes que, como una propuesta tradicional de proyecto, debiendo ser adaptable, elástico para admitir bajo ciertas condiciones variaciones en sus ampliaciones. Nuevamente nos encontramos ante la estrategia de temporalidad, la idea del proyecto no del todo definido que deberá interactuar con los avatares futuros

²⁹⁴ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit., p. 72

²⁹⁵ SOLSONA, Justo (1997), *SOLSONA. Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, p.14

²⁹⁶ SOLSONA, Justo (1997), Op. cit., p. 17

de una ciudad de la que no se podía anticipar con exactitud sus futuras transformaciones. Las torres serían las primeras en construirse ocupando preferentemente terrenos estatales, luego se irían incorporando los redientes de mayor y de menor altura. Suponían un proceso de 10 años en el que el plan se consolidaría. Esta vez, no era el debate con el Plan Director la cuestión fundamental, se trataba antes de imaginar desde una postura pragmática un proyecto que se ajustara a un ritmo de crecimiento posible y a la articulación virtuosa entre organismos de crédito públicos (Banco Hipotecario) y emprendedores privados. El proyecto fue ampliamente publicitado, tanto en el país como en el exterior. A su vez se generó una intensa discusión entre los medios que muchas veces desde una perspectiva politizada entre gobierno militar y resistencia del peronismo dio lugar a una turbulencia que, en un gobierno inestable y provisorio, finalmente dio lugar a que el proyecto no se concretara. Este fue el último proyecto de vivienda colectiva en Buenos Aires desarrollado por Bonet. Luego sus intereses se trasladarían a otros temas y problemáticas y finalmente terminaría retornando a España donde continuó con su actividad profesional.

El proyecto del *Barrio Sur* volvió sobre temas desarrollados anteriormente en *Casa Amarilla* y *Bajo Belgrano*. Explorando aún más la importancia de la vivienda agrupada y sus genealogías para hacer ciudad, la reformulación de los componentes tradicionales de la ciudad, el espacio público y sus escalas y programación. Aun cuando el proyecto está modulado de acuerdo con el resabio geométrico de la traza del damero y sus construcciones acompañan esta ortogonalidad, en sus soluciones hay un replanteo de la composición, de las dimensiones y de las subdivisiones del suelo propias de la manzana tradicional. En su planteo vehicular se recompone la supermanzana de 16 manzanas tradicionales planteada en el Plan Director. En este caso, a diferencia del vacío urbano de *Casa Amarilla* y del borde subutilizado de *Bajo Belgrano*, era necesario producir un reemplazo gradual en un área estructuralmente constituida. Las condiciones de borde de lo existente obligaban a conciliar lo nuevo con la vieja estructura de traza, razón por la cual la estrategia de la supermanzana de 16 cuadras pensada por Le Corbusier cobraba sentido. Cada supermanzana adquiría la escala y programación de una unidad barrial, en la que hacia el centro se localizaban servicios administrativos, culturales y áreas verdes de esparcimientos; mientras que en la periferia se localizaban en relación con la calle locales comerciales. En el desarrollo de los niveles superiores se localizaban las viviendas y los edificios administrativos. Esta distribución programática se resolvió a partir de tres tipologías que se articulaban. Edificios exentos en torre o en barras de 100 metros de altura, redientes de 30 metros de altura y redientes de 6 metros de altura. Las tres variantes en la altura definían para Bonet, tres escalas, la del espacio, la de los árboles y la de los hombres. Nuevamente entra en juego la exploración experimental de escalas del paisaje de un modo diferente a los dos casos anteriores. A su vez, a diferencia de *Bajo Belgrano*, la altura y la ubicación de los edificios fueron pensadas para entablar mejores relaciones con el tejido circundante. De un modo no tan diferente los edificios altos reconstituían la escala del paisaje geográfico de la ciudad permitiendo ver y ser vistos a distancias mayores y los edificios intermedios construían la escala de todo el sector integrando las supermanzanas al cruzar en algunos casos por sobre las calles que las limitaban. Los edificios bajos agregaban la tercera capa o estrato que regulaba en forma directa la escala inmediata del peatón y brindaba actividades afines a la vida pública fuera del trabajo. Esta última escala del peatón fue muy valorada como innovación excepcional para la época por Francisco Liernur cuando comenta en

Las villas miserias, el Barrio Sur y la Revolución Libertadora. Una aproximación a la más importante propuesta de vivienda colectiva de Antonio Bonet (Liernur, 2009),

*... era uno de los puntos más innovadores del proyecto, una estructura de intermediación y el único tipo de espacio que no está presente, ni siquiera conceptualmente, en ningún proyecto urbano de Le Corbusier*²⁹⁷ (p. 46).

A su vez como explica Helena Bender en su Tesis *Buenos Aires de Bonet. Antonio Bonet Castellana* (Bender, 2014),

*... habitacao coletiva e o projeto da cidade moderna, 1943-1956, a vaca também facilitava a incorporacao de elementos preexistentes no projeto, tais como edificios de importancia histórica social e/ou económica, que seriam mantidos na área remodelada*²⁹⁸ (p. 152).

La “vaca” era un término utilizado por Bonet para referirse a la edificación de dos niveles. Se desprende que además servía para articular cruces con las otras edificaciones, los espacios plaza y los accesos, evitando la indeterminación espacial y cualificando la experiencia pública. Para poder actuar así, la “vaca” debía respetar unas leyes de angulación, materialidad y altura; pero luego le quedaban unos márgenes de variabilidad fundamentales para articular tantas situaciones que a veces, como en el caso de lo preexistente, resultaban aleatorias.

La forma en que la “vaca” terminaba ocupando el espacio, conjuntamente con la ocupación perimetral de los redientes y los edificios exentos en altura terminaban dejando en el centro de cada barrio un área verde de geometría y extensión cambiante. En el juego de todos estos elementos entendibles como capas sistémicas, desde el punto de vista de la variabilidad había un grupo menos variable compuesto por las edificaciones exentas en altura y los redientes de 30 metros, y otro grupo más cambiante definido por la “vaca”, las preexistencias y las áreas verdes. Todos ellos terminaban conformando un racimo complejo de sistemas articulados. En el *Barrio Sur* la elección de una arquitectura sistémica cobra su máxima intensidad respecto de los casos anteriores.

Bonet explicó, varias décadas después del episodio de *Barrio Sur*, que el conjunto pudo estar excedido en la cantidad de metros cuadrados, lo que contrapone el optimismo moderno de los 50 con la experiencia adquirida en 30 años. Bonet se mostraba crítico respecto a este exceso de densidad e inclusive admitía que el proyecto poseía los excesos y problemas que en general la arquitectura del movimiento moderno tuvo, pero igualmente percibía que el valor de la propuesta en tanto proyecto urbano persistía. Esto lo explica en una reflexión retrospectiva en 1985; en un momento en el que la teoría del planeamiento estaba en plena crisis y se estaba planteando ya desde hace unos años el urbanismo de proyectos (Katzenstein, Natanson y Schwartzman, 1985),

²⁹⁷ LIERNUR, Francisco (2009), *Las villas miserias, el Barrio Sur y la Revolución Libertadora. Una aproximación a la más importante propuesta de vivienda colectiva de Antonio Bonet*, Fascículos de laboratorio, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), p. 46

²⁹⁸ BENDER, Helena (2014), *Buenos Aires de Bonet. Antonio Bonet Castellana, habitacao coletiva e o projeto da cidade moderna, 1943-1956*, Orientadora: Claudia Piantá Costa Cabral, PROPARGS, Porto Alegre, Brasil, p. 152

*Yo cuando hoy miro este proyecto encuentro que quizá tenía un exceso de densidad, a pesar de que los análisis hechos por el propio Banco y sindicatos demostraban que sin ésta, era irrealizable el plan económicamente... de todas formas, viéndolo ahora, con el módulo y un espacio verde dentro de cada uno de éstos, y con la doble circulación, la separación total de la circulación del automóvil y del peatón; veinte años después; esto ya estaría terminado y Buenos Aires contaría con el sector ciudadano más moderno del mundo, con todos sus defectos naturalmente*²⁹⁹ (p. 95).

Aun cuando existen varias cuestiones muy criticables en la propuesta, sin embargo, a diferencia de las dos anteriores, *Barrio Sur* deja planteada la posibilidad de generar proyectos urbanos que funcionen como activadores de regiones deprimidas y trabajen en un campo intermedio entre la planificación y el proyecto de arquitectura. El *Barrio Sur*, desde este punto de vista y solo desde este punto de vista, anticipa los cambios que en la década del 80 permitirán que se lleve adelante la transformación de *Puerto Madero*.

En los tres conjuntos de viviendas participaron diferentes grupos de arquitectos, pero la participación de Bonet fue central. Los tres conjuntos permiten comprobar el modo complejo en que Bonet puede ser comprendido dentro del ciclo discursivo de paisaje que dio comienzo con Le Corbusier. En los tres conjuntos se verifica una adhesión a los preceptos *corbusieranos*, pero eso no impide a Bonet producir derivaciones y oposiciones discursivas notables. Si se considera la conexión de los conjuntos con el Plan Director, *Casa Amarilla* altera la estrategia tipológica propuesta en el plan para resolver la vivienda agrupada, en *Bajo Belgrano* se alteran los criterios de zonificación destinados el sector a viviendas cuando originariamente el Plan Director preveía en ese lugar la localización de la *Ciudad Universitaria* y en el *Barrio Sur* Bonet vuelve a alterar la estrategia tipológica propuesta en el plan para resolver la vivienda agrupada. Entre el Plan Director y lo proyectado por Bonet se pone en juego la oposición entre lo restrictivo y lo *postulativo*, una deliberación acerca de la codificación urbana y sus límites. Cuestión que abrirá una discusión acerca del modo en que el *Plan para Puerto Madero* trabajó con estas cuestiones.

Existe una ambigüedad entre los tres conjuntos de viviendas y como fueron pensados en su relación con la ciudad. Sus proyectos pueden ser entendidos como piezas que forman parte del Plan Director y sus consecuencias de transformación radical de la ciudad, pero a la vez sus organizaciones espaciales han sido pensadas con una marcada y no indiferente relación con la ciudad existente en ese momento. Esta ambigüedad intencionalmente buscada pone en evidencia una conciencia proyectual de la dimensión temporal y sus intrínsecas incertezas en las transformaciones futuras.

La segunda condición, pensada para que el edificio se articule con lo preexistente, es la que termina por definir el sentido espacial y paisajístico que tenderá a dominar en las intervenciones aplicadas al sector a lo largo del tiempo. Se perfila así una estrategia de hibridación con el contexto que resulta una opción deseable ante la imposibilidad de aplicar siempre una estrategia total de arrasamiento de estratos. La superposición de estratos nuevos que tiendan a establecer una relación de paisaje con lo anterior ingresa lógicas en el marco de un espacio *palimpsesto* controlado. Siguiendo a Deleuze y Guattari, la resultante de la interacción de estratos en *desestratificación* y

²⁹⁹ KATZENSTEIN Ernesto, NATANSON Gustavo y SCHVARTZMAN, Hugo (1985), *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio Editora, Buenos Aires, p. 95

estratificación, no puede alcanzar un estado ordenado y *molar*, pero sí puede concretar organizaciones *moleculares*. Le Corbusier adaptó sus estrategias de proyecto a las condiciones presentes en Buenos Aires y el territorio pampeano. Un territorio con el que se sensibilizó esencialmente desde el punto de vista de su paisaje natural. Con Bonet se vuelve necesario también interactuar con el paisaje construido de la ciudad. Para también conectar con el paisaje construido de la ciudad, los proyectos de los tres conjuntos de viviendas debieron producir transformaciones en las estrategias empleadas por Le Corbusier.

Bonet actuó en sus proyectos urbanos definiendo estrategias proyectuales que permiten alcanzar el estado de organización *molecular*. Cuando examinamos sus tres conjuntos de viviendas advertimos que estamos en presencia de categorías de elementos discretos diferenciados que se organizan en una superposición. Una separación de elementos categorizados y repetitivos que a su vez mantienen ciertas relaciones intrínsecas que otorgan al proyecto una inteligencia proyectual que responde a una organización sistémica. Se trata de conjuntos de elementos repetibles que podrían actuar en situaciones diferentes y no por ello perder su coherencia, pudiendo incluso crecer o achicarse en extensión. Esta manera de proceder a partir de capas de sistemas superpuestas resulta muy efectiva para resolver el proyecto en un estado híbrido entre las determinaciones de una organización de capas o estratos de elementos seriados que se aproxima a un sistema, y la interpretación del lugar. En las tres propuestas de vivienda agrupada las matrices que las definen se superponen como capas. Esta operación proyectual es la que coincidiendo con Delgado Berrocal definimos como contenida dentro de las estrategias de *estratificación*.

Proyecto de Urbanización Catalinas Norte, Plan Regulador de Buenos Aires, Equipo Eduardo Sarrailh, Francisco García Vázquez. Jorge Goldemberg, Odilia Suárez, Clorindo Testa, Itala Fulvia Villa, (1959 - 1962)

Dentro de los proyectos de completamiento de áreas vacantes, en 1958 el *Plan Regulador de Buenos Aires* decidió intervenir, el perímetro de tierras formado entre las Avenidas Leandro N. Alem y Eduardo Madero y la Plaza San Martín y la Avenida Córdoba. Se trata de una porción de estrato formada a fines de siglo como efecto de la construcción de Puerto Madero y contigua al sector que se examina en la tesis. Hacia finales de los 50 *Catalinas Norte* era un terreno subutilizado, cuya ubicación era apropiada para dotar a la ciudad de una central de transferencias circulatorias que debía estar estratégicamente ubicada para dar respuesta a flujos de transporte vehicular y fluvial. El terreno debía ser una puerta de acceso a la ciudad, una conexión y articulación de la ciudad, barranca arriba y *el bajo*, barranca abajo.

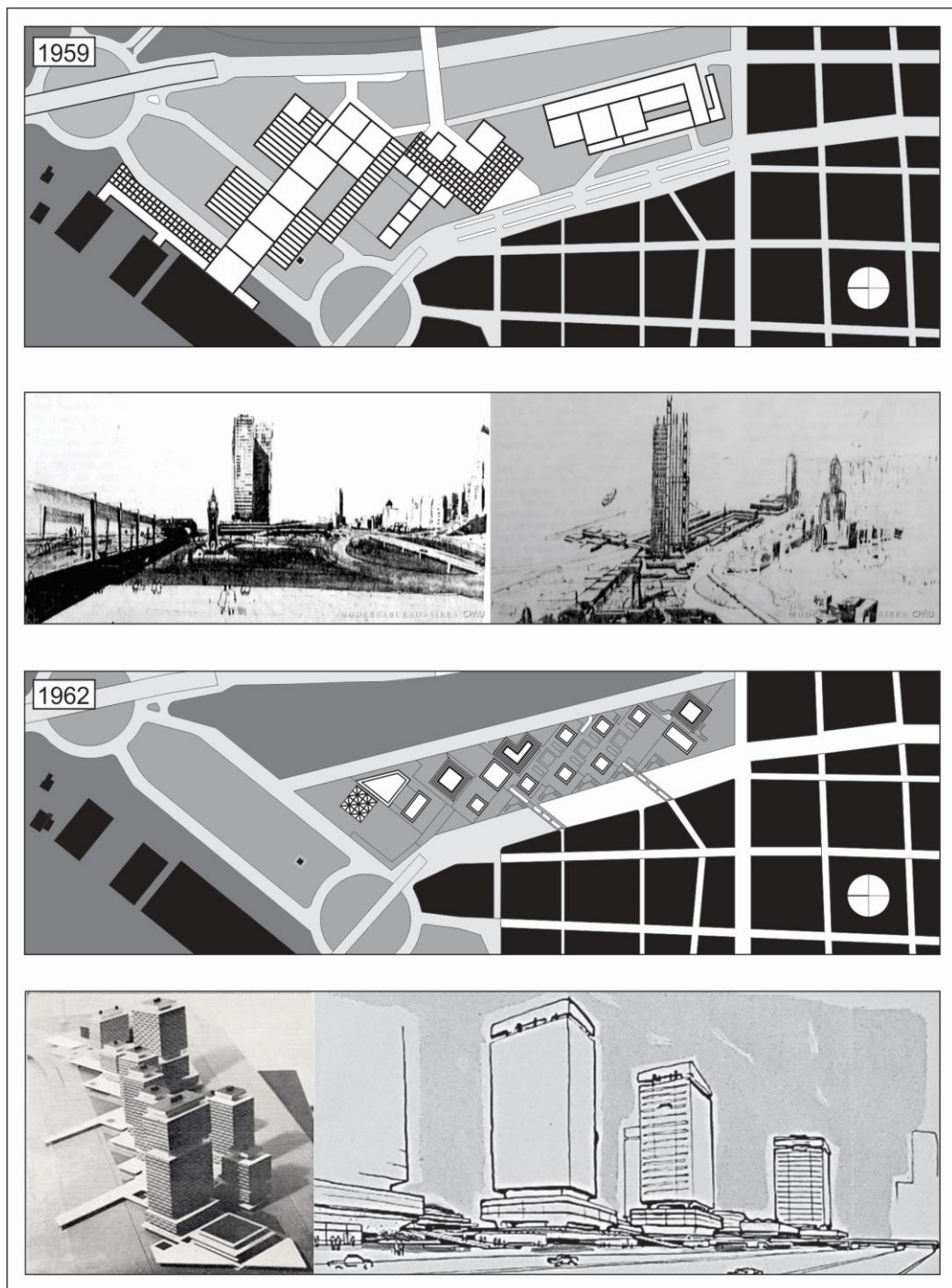


Lámina 25: Proyectos de 1959 y 1962 para Catalinas Norte

Se realizaron dos proyectos impulsados por arquitectos que trabajaban en el Plan Regulador. El primero a cargo de los arquitectos Francisco J. García Vázquez con Eduardo J. Sarraih y Alfredo Yantorno (1958), y el segundo con la participación de Clorindo Testa, Jorge Goldemberg e Itala Fulvia Villa (1958-1960). Luego, su concreción se demoró a causa de discontinuidades políticas y económicas; y con la disolución del Plan Regulador, lo que finalmente se construyó entre 1966 y 1968 fue una versión distorsionada, simplificada y más orientada a las exigencias del mercado que a las ideas inicialmente planteadas por sus proyectistas.

Desde el inicio en 1958, se amplió el programa inicial de una central de transferencia fluvial y vehicular incorporando usos públicos, comerciales, de esparcimiento, y

privados, a partir de edificaciones de uso de oficinas y de hotelería. Si se examinan ambos planteos, el de 1958 y el de 1960, se puede obtener algunas reflexiones sobre las estrategias empleadas para construir el paisaje en ambos proyectos.

El primer proyecto se resuelve como un nodo urbano que expandiéndose más allá del actual predio de *Catalinas Norte* propone nudos de articulación vial para las futuras autopistas de conexión hacia Tigre y hacia La Plata, se articula con la terminal de Retiro, la red de subterráneos y la red de transporte vehicular público atravesando la *Plaza Fuerza Aérea Argentina*, agrega una rotonda con un cruce a nivel superior de la *Avenida Leandro N. Alem-Libertador* y reserva la franja de *Catalinas Norte* para localizar el programa específico, central de transferencia fluvial y vehicular, usos públicos, comerciales y de esparcimiento, y privados a partir de edificaciones de uso de oficinas y de hotelería. La organización espacial está resuelta a partir de criterios de zonificación y materialización de paquetes funcionales. A causa del encuentro de dos tramas urbanas, la del damero fundacional desde el sur y el giro ocasionado en el cambio de dirección de la costa hacia el norte, el proyecto trabajó con ambas tramas sin lograr articularlas del todo en la separación entre las dos torres destinadas a oficinas y centro hotelero hacia el norte, y el Hotel de Inmigrantes y la estación fluvial hacia el sur.

El segundo proyecto reduce el programa dejando de lado las intervenciones en la infraestructura vial de las futuras autopistas. El partido supera la organización zonificada en planta, ya que emplea una estrategia sistémica de superposición de capas pensada para coordinar distintos niveles y distintos usos. Se organiza adoptando la trama proveniente del norte, lo que permite alcanzar un nivel alto de homogeneidad organizativa a todo el terreno. El recurso del desfase generado por las capas fue pensado para articular y descongestionar lo que en la ciudad tradicional se produce usando como servidumbre de paso la calle tradicional. Por detrás de la elección de un sistema de capas superpuestas existe una visión orientada a cuestiones climáticas-ambientales y criterios de localización estratégica de usos, propia de las ideas desarrolladas dentro de los revisionismos modernos, pero también existe una preocupación por idear un espacio que en su resultado incorpora la articulación de condiciones derivadas del lugar. También, dentro del contexto moderno argentino existían experiencias anteriores muy próximas en tiempo, como es el caso del proyecto del *Barrio Sur* desarrollado por Antonio Bonet. Bonet anticipó algunas de las cuestiones presentes en *Catalinas Norte*, particularmente la definición de distintos tipos de recorridos y el empleo de un sistema que combinaba tipologías diferentes. En el desarrollo del proyecto de *Catalinas Norte* cada nivel se encarga de resolver distintas escalas del uso público y del uso privado derivado del programa. El nivel superior orientado en dirección sudeste-noroeste, elevado a la altura de la ciudad y sorteando el plano inclinado de la barranca, resuelve la accesibilidad público-peatonal, mientras que por debajo se suceden desniveles que finalmente conectan con el nivel existente en el sector. Este último nivel estaba conformado por una traza de calles secundarias de acceso vehicular, estacionamientos y conexiones con los basamentos de las torres. Entre ambos niveles y los niveles intermedios se localizan estratégicamente conectores circulatorios públicos, privados y de servicios. El encuentro entre las plataformas y las torres de oficinas y de hotelería da lugar a la aparición de basamentos cuyos niveles superiores coinciden con el nivel de la plataforma peatonal y las actividades públicas recreativas y comerciales.

El segundo proyecto, expresa con un mayor compromiso el desafío de articular como paisaje el encuentro del estrato de la ciudad en *el alto* y el estrato de la ciudad en el bajo. De algún modo retoma los desafíos de transversalidad entre *el alto* y *el bajo*,

formando parte de una secuencia de proyectos como el intento de conectar el *Palacio de Correos* y el alto sobre la barranca por medio de un puente, y la ampliación de la *Plaza San Martín* ubicada al lado de *Catalinas Norte*. El nuevo esfuerzo de conexión transversal, por las características del estrato, dio lugar a la posibilidad de generar una sucesión de transversalidades que permite pensar en un nuevo tipo de transversalidad liberada del gran eje y actuando por repeticiones o capilaridad a distintos niveles.

Se trabajó produciendo una *espacialización* de paisaje que alterna pausas y conexiones, que es poroso y a la vez ocupado. Podría ser entendible como una porción lineal de *Mat Architecture*, despojada de sus efectos de superficie extensa y pensada como prótesis de conectividad o costura del paisaje peatonal entre las fronteras este-oeste y la continuidad norte-sur. Como explicó Aldo van Eick refiriéndose al encuentro realizado en Oterloo, *esta arquitectura pensada por el Team X* puede ser entendible como (Van Eick, 1954),

*Hay algo más que ha estado trabajando en mi mente desde el momento en que los Smithson pronunciaron la palabra umbral en Aix. (...) Establecer las partes intermedias es en realidad conciliar polaridades en conflicto. Procuremos un lugar en el que puedan intercambiarse, y habremos restablecido el original fenómeno dual. En Dubrovnic llamé a esto "la más grande realidad del umbral"*³⁰⁰.

Cadena discursiva de proyectos y materializaciones edilicias:

Atelier de Artistas de Suipacha y Paraguay, Antonio Bonet, con Abel López Chas y Ricardo Vera Barros, (1938):

El *Atelier* de Antonio Bonet se encuentra ubicado lejos del borde ciudad-río, conformando la esquina de una manzana edificada con tejido continuo. A pesar de las diferencias de implantación y contexto edificado, existen razones para considerarlo pertinente en el rastreo de la cadena genealógica que permite entender las estrategias proyectuales que conformaron los recursos que los arquitectos emplearon para construir el paisaje del sector. A diferencia de su obra construida en Uruguay, para Buenos Aires, el *Atelier* fue una experiencia proyectual puntual que se diferencia del resto de su producción realizada en Argentina. Forma parte de una sucesión de unos pocos edificios pensados por Bonet como estratos superpuestos, como en los casos de *La Solana* y la *Casa Berlingieri*, construidos en Punta Ballena, Uruguay. Pero en el caso del *Atelier*, Bonet trabajó en un contexto fuertemente edificado y sin presencia de estratos naturales. Bonet empleó la oposición *corbusierana*, entre estratos naturales y estratos artificiales en ambos ejemplos, pero en el *Atelier* no había contexto natural que permitiera emplear esta estrategia. La oposición *corbusierana* se transmutó en una sucesión vertical de estratos artificiales contrapuestos. Bonet puso en juego una estrategia de *estratificación* de capas artificiales por acumulación vertical que resultó inédita en su momento. Muy posteriormente se podrán encontrar detectar pocos ejemplos de proyectos que se aproximan a la estrategia de superposición de estratos en vertical en casos como el *Banco de Londres* de SEBRA y Clorindo Testa (1959). En el sector que nos ocupa, esta estrategia comenzó a ser utilizada en algunos casos recién a partir de finales de la década del 90 con la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*

³⁰⁰ VAN EICK, Aldo (1954), *Primer Team X: Manifiesto de Doorn*

y durante la primera década del siglo XXI con el *Museo del Bicentenario* y el *Centro Cultural Kirchner*.

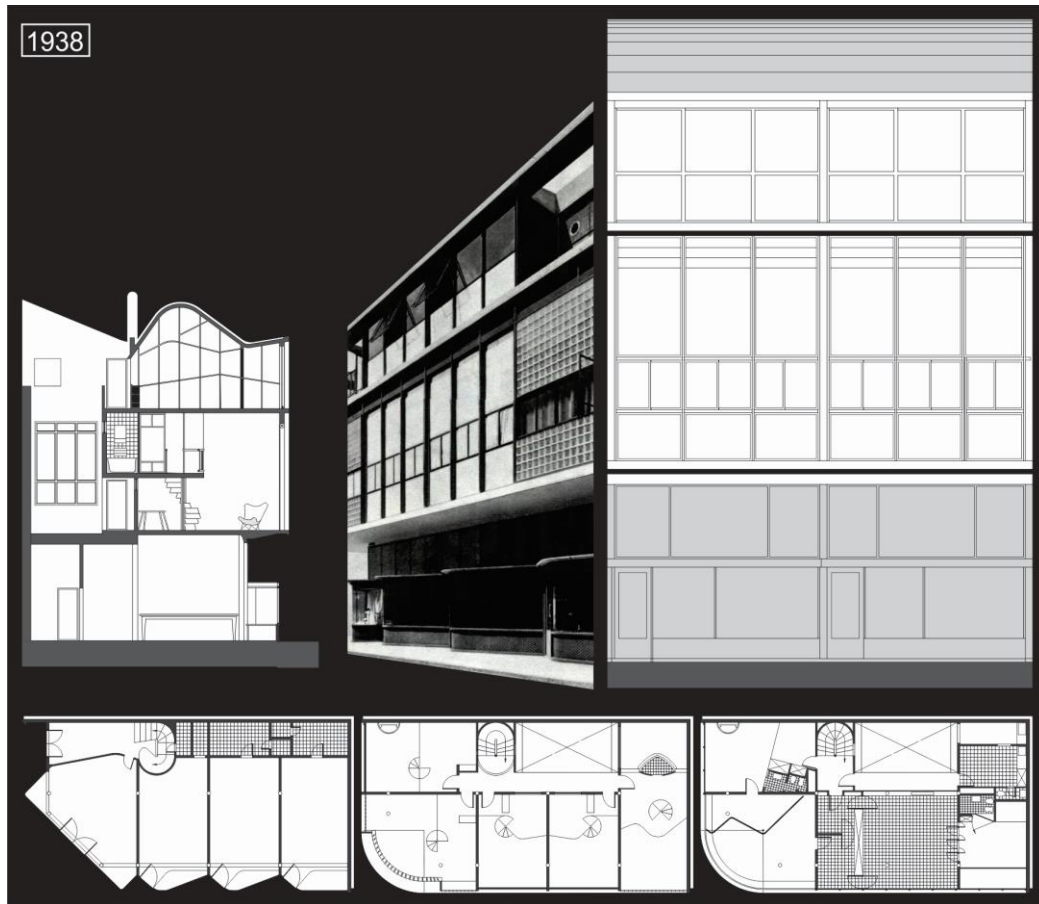


Lámina 26: Antonio Bonet, *Atelier de Artistas*

El *Atelier* presenta una organización horizontal de sus partes, entre la conformación de un objeto arquitectónico unitario y una fragmentación de estratos horizontales. Bonet empleó con libertad un repertorio de geometrías contrapuestas y materiales diferenciados, cuyas lógicas no están previstas para coexistir si la intención es proyectar un edificio unitario. En el marco de esta aproximación compleja a la arquitectura y la ciudad, ¿Cuál fue su concepción de paisaje y cuáles fueron las estrategias de proyecto que empleó?

Franciso Liernur ha explicado varias veces el *Atelier* a partir del empleo del montaje. Su cualidad central radica en alejar del hecho artístico la lectura lineal y objetiva de los principios estéticos de la composición, para ingresar en un territorio en el que la organización del edificio rechaza la suposición de un Todo o inclusive de una Totalidad. Esto ocurre porque los estratos que conforman el edificio responden a lógicas espaciales y expresivas que no se integran en una sola para todo el edificio. Se puede afirmar que la noción de parte basada en la suposición de un orden general, es sustituida por la noción de estrato cuya consistencia radica en la superposición organizada de episodios diferenciados. En correspondencia con esta explicación, Gonzalo Fuzs explica en su tesis (Fuzs, 2012), *El edificio puede explicarse íntegramente en corte, donde una serie de estratos horizontales definen claramente las relaciones funcionales y plásticas de las*

*diferentes partes del conjunto*³⁰¹ (p. 220). El *Atelier* pone en juego en su organización un despliegue vertical de episodios que pueden ser entendidos como paisajes sociales diferenciados. En planta baja el tratamiento de los cuatro locales comerciales pone en suspenso el límite entre lo público y lo privado, que la línea municipal y su materialización opaca solían definir como frontera. La suspensión del límite se logró expandiendo los escaparates con una vidriera curva sobre el espacio público del caminante. Con sus maniqués inmóviles ingresando en el fluir de la vida urbana, apenas separándose ambas ficciones por una delicada membrana de vidrio, se recrea una ficción o anomalía en el paisaje de la calle porteña. De este modo se logra que el paisaje de la calle como espacio de la representación se funda con el espectáculo representado en el comercio. En el siguiente estrato, cinco *Ateliers* organizados en doble altura comunican hacia el exterior la expresión fabril de lugar de trabajo con las características de una arquitectura de filiación moderna, y a la vez, expresada en su límite sobre la calle como un paisaje de connotaciones de equipamiento industrial que mutó en expresión estética de una forma de vida. La solución tecnológica del límite vidriado regulado bajo las lógicas del módulo y los submódulos cartesianos invoca preexistencias europeas conocidas por Bonet como la *Maison de Verre* construida en 1932 por Pierre Chareau y Bernard Bijvoet y el *Inmueble de la Puerta Molitor* realizado en 1933 por Le Corbusier. En la esquina del segundo estrato el *Atelier* se resuelve con un sistema de parasoles regulables que actúa como expresión de eversión e inmersión entre el artista y la vida urbana, expresando simbólicamente una dinámica del arte en la que el hecho artístico o *poiesis* solo puede concretarse fundiéndose con la vida urbana. La organización distributiva de todas las plantas responde a la tipología de la tira en esquina, definida por una seriación de espacios que ventilan a ambos frentes y recostando la circulación interna sobre la medianera con un patio al fondo. El tercer estrato está conformado por dos *Ateliers*, siendo ocupado uno de ellos por Bonet hasta 1941. Posee un jardín en la esquina que resuelve una mínima expansión para cada *Atelier* y un sector de servicio con la habitación del portero. La jerarquía de los *Ateliers* del tercer estrato es marcadamente distinta a la de los *Ateliers* del segundo estrato. En último estrato, en un último suelo artificial, se reconstruye la lógica antropológica de lo edificado en el suelo natural. Hay un jardín y la cubierta define un espacio que niega la continuidad de crecimiento vertical del sistema dominó. El tercer estrato se disocia de las lógicas de crecimiento vertical de la ciudad compacta para instalar en altura la espacialidad telúrica de la edificación suburbana o rural. Se configura la tercera ficción, que consiste en que, sucediendo la ficción del espectáculo de la vía pública y luego la ficción del artista trabajador integrado con la vida urbana, se recrea el contacto con el ambiente suburbano representado bajo la espacialidad del cobijo abovedado de los *Ateliers* y la presencia de una naturaleza artificial en el jardín. La textura rugosa, la bóveda y la existencia de aberturas contenidas en muros opacos producen una espacialidad estereotómica inesperada en la sucesión vertical de espacialidades tectónicas de los dos estratos inferiores.

Hay en la organización del uso una búsqueda de dramatización espacial de los acontecimientos diferente a la que se podría esperar en una lógica simplemente funcional. La exposición del espectáculo en planta baja, la didáctica de un artista que se expone en su actividad y a su vez se funde con la vida de la ciudad y finalmente el limbo lúdico y suburbano del último estrato; todos ellos sujetos a la dramaticidad de la

³⁰¹ FUZS, Gonzalo (junio de 2012), Op. cit., p. 220

ausencia total de unidad, son expresiones intensas de contenidos poéticos diferentes. El edificio es habitado por personas que acomodadas en sus respectivos paisajes recrean un microcosmos de multiplicidades y concepciones del mundo diferentes, que obligan a concebir un paisaje heterogéneo. Una forma de concebir el paisaje que ya estaba implícita dentro de los fundamentos de Austral, en el que la tensión entre individuo y colectivo no llega nunca a reducirse, pero que también estará planteada unos años más adelante por Leopoldo Marechal en el *Adan Buenosayres* y sus múltiples paisajes sociales actuando como un montaje literario en la periferia urbana. Se puede explicar el contraste entre estratos, siguiendo a Liernur, como una contrastación del sentido figurativo empleado en el surrealismo, ahora conceptualmente trasladado a la arquitectura por Bonet. Los dos primeros estratos aun predecibles dentro de la lógica de un edificio de estructura independiente y cerramientos vidriados entran en contradicción con el tercer estrato cuya expresión se corresponde con la de una edificación de planta sobre el suelo y totalmente distante de la lógica del crecimiento de la sucesión de losas con estructura independiente.

El frente resuelto a partir de una articulación exclusiva de estructuras y vidrios, como explica Liernur en sus numerosos trabajos dedicados a este grupo y en especial a Bonet, inaugura en el contexto moderno de arquitectura argentina, un frente resuelto sin la existencia de un *muro abarcante*. El límite expresado como superposición de tres estratos es a la vez una expresión de continuidad fenoménica a partir de las transparencias cambiantes nivel a nivel. Coexisten en la expresión de la fachada que acompaña los estratos, el paradigma internacional de una modernidad vidriada con la fragmentación espacial y expresiva de cada paisaje. Al examinar la materialidad se intensifica el alejamiento de un orden tecnológico asociado con la integridad compositiva, ya que en los dos primeros estratos se suceden la tecnología del acero y vidrio curvo en el primer estrato y la tecnología del *glassbeton* en los estudios, ambas tecnologías de montaje en seco, que luego en el tercer estrato se contraponen con las bóvedas que actúan como alegoría de una solución estereotómica expresándose con un trabajo artesanal que contrasta con los dos primeros estratos en el uso de la tecnología y la expresión del material.

La organización expuesta por la superposición de estratos conformados en forma diferente, a su vez se encuentra sujeta a una envolvente que tiende a disciplinar la libertad espacial de cada estrato, de modo tal que la sucesión de límites horizontales arma un sándwich regulado en su envolvente. Hay un punto de partida *corbusierano* que tiende a corresponderse con el tercer esquema del croquis de las cuatro composiciones dibujadas por Le Corbusier en 1929. Al no existir una envolvente materializada en un prisma regular, como en la Villa Stein, los elementos internos, con sus respectivas libertades expresivas expanden visualmente sus lógicas, las que en el *Atelier* de Suipacha son de por sí contrapuestas. Se puede definir el resultado como una organización de tres órdenes contrastados; lo que en términos *deleuzianos* podría ser definido como un contacto entre capas *molares* (por poseer un orden intrínseco cada una) afectadas por una línea de fuga *molecular*, por diluir los órdenes intrínsecos de cada capa sumiéndose dentro de una organización no entendible como un significado estable o lenguaje. Es en esta cuestión -que consiste en la sucesión de estratos cuyas lógicas son *molares*, pero que en la sucesión pierden fuerza para explicar el todo- que aparece por primera vez un uso intencional de una estrategia de proyecto que es intrínseca respecto del paisaje *palimpsesto* presente en el borde del área central y propio de la ciudad en general, y que incluso existe intencionalmente utilizada en

proyectos contemporáneos ubicados en el sector. En el *Museo del Bicentenario* expresada como sándwich de preexistencias. En el *Centro Cultural Kirchner* expresada como sucesión de elementos expresivos y diferentes entre sí, dentro de la homogeneidad vaciada del estrato antiguo del *Palacio de Correos*. Y en los parques de *Puerto Madero* reconstruyendo un estrato topográfico rugoso y sobre él un estrato vegetal.

Aeropuerto de Buenos Aires, Amancio Williams, (1948):

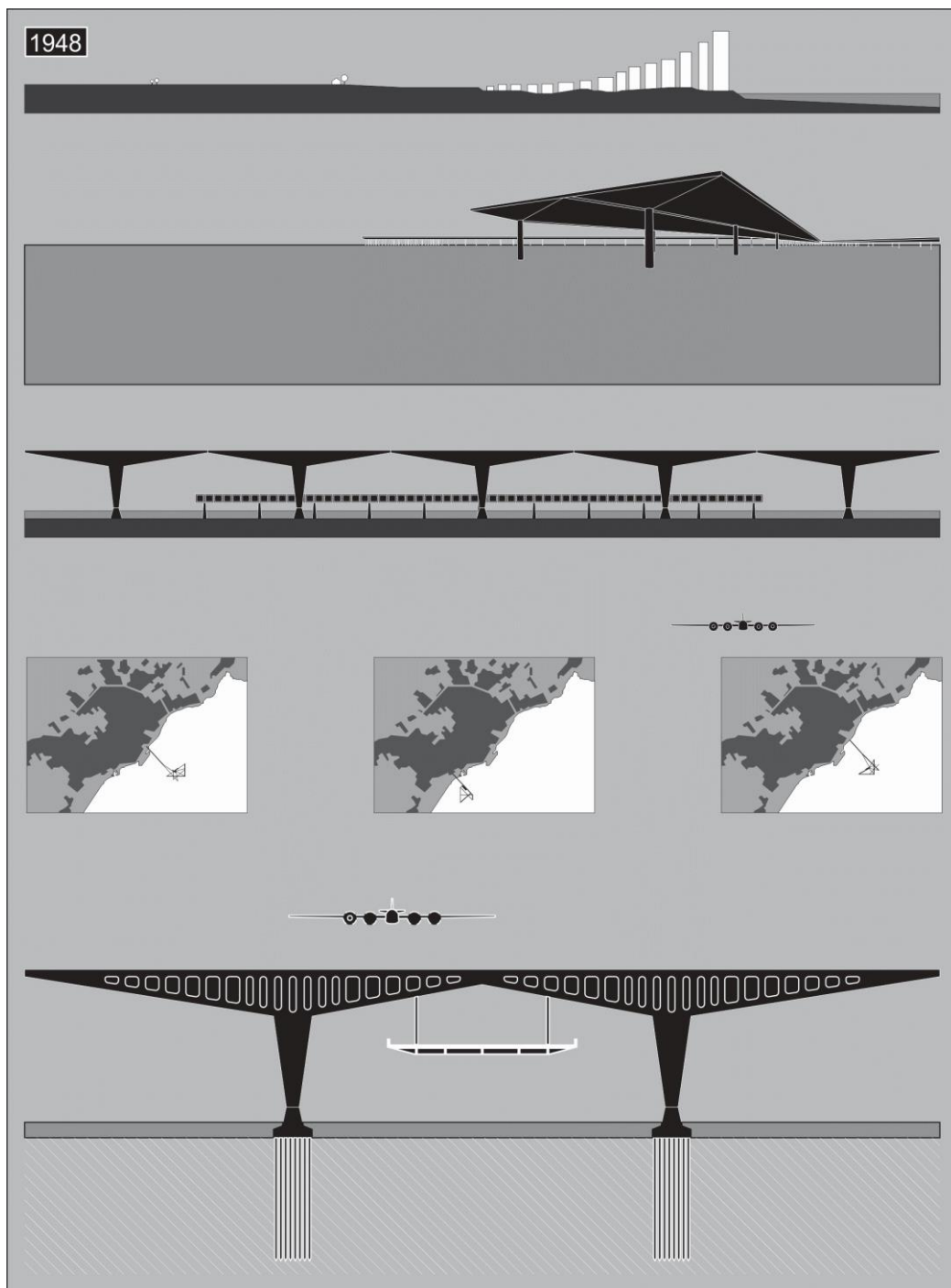


Lámina 27: Amancio Williams, proyecto del Aeropuerto para Buenos Aires

Respetando el planteo del Plan Director de Le Corbusier, Kurchan y Hardoy, Williams ubica su propuesta de aeropuerto como una prótesis ubicada río adentro. En su proyecto las pistas de los aviones son los elementos espaciales protagónicos que separadas del suelo líquido del río dejan por debajo de ellas el resto del programa. Williams propuso tres posibles localizaciones del aeropuerto, que a su vez en cada caso acomodan la posición de las pistas de distinto modo.

La relación con el suelo líquido permitió extremar la búsqueda de la mayor reducción de toda contingencia en el suelo. El residuo de espacios de césped que suele quedar entre medio de las pistas de los aviones es reemplazado por un vacío continuo sobre el río, evitando así la interferencia de un tercer estrato entre pistas y río. El estrato natural del agua reduce a casi un grado cero toda interferencia o evento no calculado y permite un nivel máximo de isotropía espacial sobre el cual articular un segundo estrato que es el programa *espacializado*. Se trata de un estrato hecho sinécdoque en el que el vehículo del signo en ambos estratos es rigurosamente homogéneo, pistas y río. La pista o explanada lineal transformada en sistema serial, reiterándose siempre idéntica y permitiendo diferentes disposiciones expresadas en las tres opciones presentadas.

En este caso el montaje reposa en la polaridad binaria que se da entre el estrato natural-río y el estrato artificial pistas. Cada recurso se expresa maximizado en su condición mínima, alcanzando un nivel extremo de síntesis. El contacto con el paisaje conecta con la experiencia mediada con una tecnología mecánica que recrea el punto de vista del viajero en una nave que atraviesa el río y la observación a vuelo de pájaro experimentada desde el avión. El antiguo malecón de *Puerto Madero*, transformado por Benito Carrasco en explanada de observación del río antes de ser intervenido por Forestier, resulta un antecedente de paisaje posible. La condición lineal y mínima de la explanada del *Parque de la Costanera Sur*, sumada a los 180° de ángulo visual hacia el río, definidos por la extensión de la explanada acompañando el río, abren un plano de contacto paisajístico entre ambos casos. La estrategia proyectual de una explanada elevada capaz de construir paisaje volverá a ser empleada por Rafael Viñoly en 1998 en el proyecto para la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* en *Puerto Madero*. Como se explicará cuando se trate específicamente este caso, se trata de una conjunción entre la estrategia de la explanada elevada de Amancio Williams y el empleo de una triple *estratificación* que retoma la estrategia de montaje de Antonio Bonet.

La abstracción minimalista que está presente en la sinécdoque del Aeropuerto no ha llegado a prosperar con la misma intensidad en el sector. El empleo de la plataforma realizado por Viñoly está unido a una convivencia de estratos que lo aleja de la experiencia mínima del aeropuerto. Según Roberto Fernández recién volverá a producirse esta intensidad minimalista en arquitectos contemporáneos como Emilio Ambasz. En Buenos Aires existen dos ejemplos que se aproximan un poco más al minimalismo extremo de Williams, uno es el *Parque Mujeres Argentinas* localizado en *Puerto Madero* y el otro es el *Parque de la Memoria*. El *Parque Mujeres Argentinas*, se presenta como una topografía despojada; casi como un manto verde apenas alterado por senderos. No se trata de una plataforma, pero el grado de despojamiento aplicado a un recorrido topográfico también alcanza una retórica asociada con la sinécdoque. El *Parque de la Memoria*, localizado entre el Parque Norte y la *Ciudad Universitaria*, también se expresa como sinécdoque llevando al máximo la idea de la ausencia mediante la reducción del parque a una extensa explanada topográfica surcada por unos pocos planos verticales muy despojados y extensos.

El aeropuerto abre una brecha de posibilidad no ensayada hasta hoy, concibiendo una *estratificación* insular alejada de la costa. En el aeropuerto, Williams expresa en su mayor intensidad su concepción minimalista de dos estratos generando una relación binaria, el empleo de la seriación y la concepción de un sistema adaptable a distintas localizaciones.

Edificio de Oficinas Suspendidas, Amancio Williams, (1946):

Es un estudio experimental y anticipador de las posibilidades tecnológicas, funcionales y espaciales de una torre. Fue pensado para ser ubicado en el tejido porteño, proyectado para un lote de esquina en Paraguay y Suipacha, pero su localización inicial carece de importancia para definir las lógicas de su propuesta.

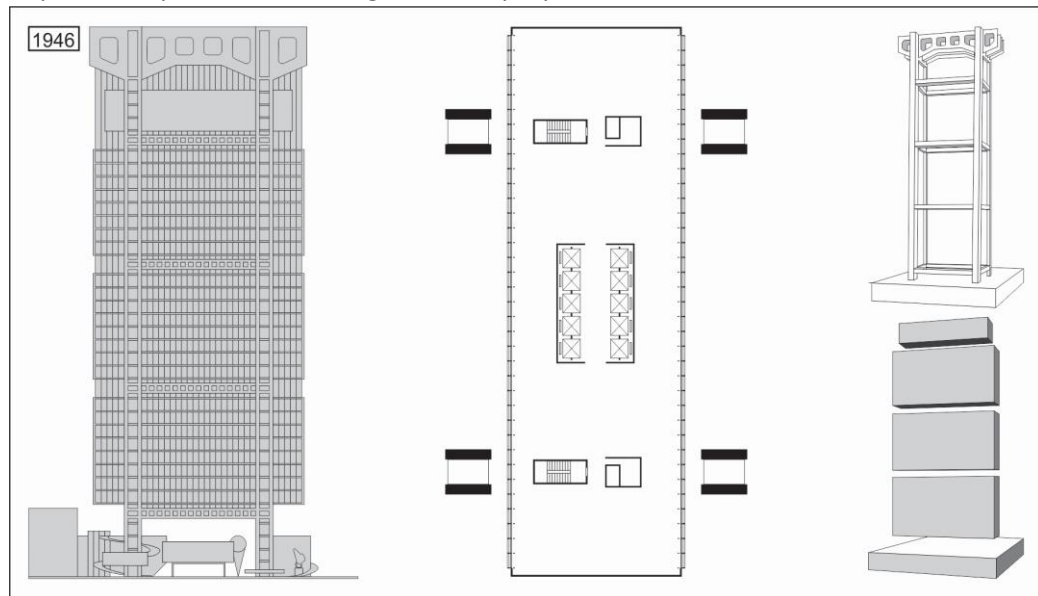


Lámina 28: Amancio Williams, proyecto de Oficinas Suspendidas

La solución ensayada por Williams podría localizarse en lugares muy variados. El edificio se organiza a partir de cuatro columnas de Hormigón Armado que forman un pórtico con el remate superior materializado por vigas Vierendeel que sostienen cuatro paquetes de oficinas y un último paquete de uso público destinado a club y confitería, todos ellos colgadas, separados entre sí, sin apoyarse entre ellos y sin tocar el suelo. El alarde estructural no es gratuito, ya que está pensado bajo una lógica proyectual que permite resolver una serie de variables duras como la máxima flexibilidad de uso, una autonomía total en el funcionamiento de cada paquete de oficinas, un máximo frente de iluminación y una triplicación de espacios de expansión semicubiertos en altura. Pero además marcó un inicio en la incorporación del espacio en una edificación en altura, asunto incipientemente explorado en nuestro contexto hasta ese momento. Al separar los bloques generando espacios semicubiertos intermedios y poseer además un cuarto bloque que actúa como remate público, se intensifican los puntos de vista del paisaje agregando a las tradicionales edificaciones de planta tipo repetida una riqueza notable en su capacidad para construir paisaje. Como explicó Francisco Liernur en *Rascacielos de Buenos Aires* (Liernur, 1980), *en el plano proyectual Amancio Williams anticipa el empleo del corte como medio decisivo en el proyecto de edificios en altura*³⁰². Las estrategias proyectuales mencionadas y examinadas tendrán mucha importancia y

³⁰² LIERNUR, Francisco (1980), *Rascacielos de Buenos Aires, Nuestra Arquitectura N°511/512*, pp. 75-88

volverán a ser utilizadas por Williams y otros arquitectos a partir de finales de la década del 50 con ejemplos como el *Banco de Londres* de SEPRA y Clorindo Testa (1959) y durante la década del 60 en adelante con ejemplos como la *Biblioteca Nacional* y los proyectos premiados en el Concurso para la *Torre de oficinas de la Unión Industrial Argentina* (1968). Se pueden encontrar ejemplos de edificios ubicados en el sector, donde aparecen distintas combinaciones de las estrategias empleadas por Williams. En el empleo de la *espacialización* interior y la generación de escapes visuales hacia el exterior en dos edificios entre medianeras ubicados sobre la barranca, el edificio *CASFPI* de Solsona y equipo (1974) y la ampliación de la *Bolsa de Comercio* de Mario Roberto Álvarez (1972-1977). Debe agregarse también, el *Centro Cultural Kirchner*, que, a diferencia de los dos ejemplos anteriores, lleva aún más lejos las implicancias de las estrategias concebidas por Williams en el *Edificio de Oficinas Suspendidas*.

Casa Curutchet, Le Corbusier, (1949-1955):

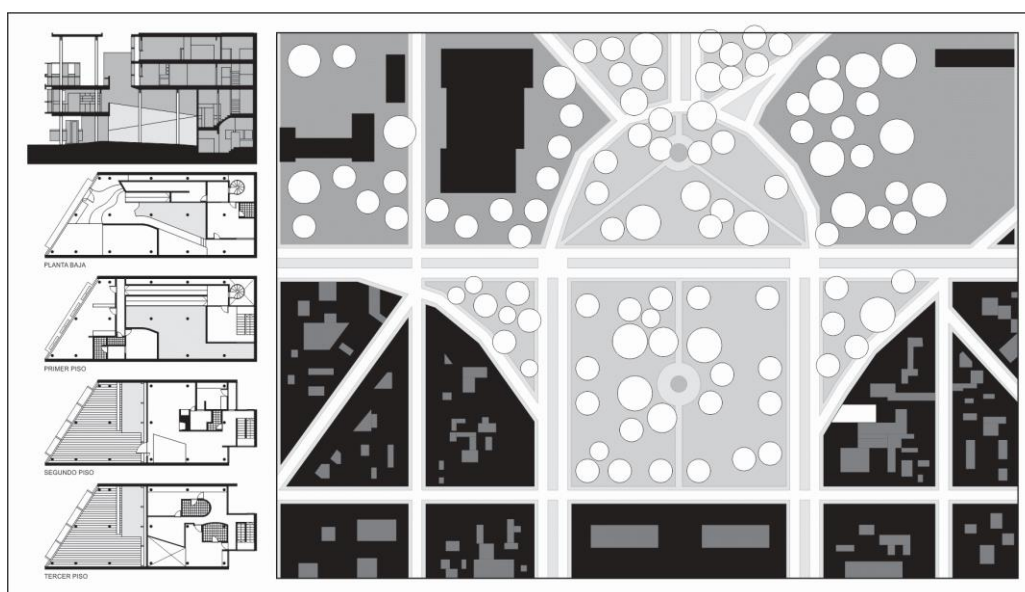


Lámina 29: Le Corbusier, *Casa Curutchet*

Desde el momento en que comienza con sus charlas del 29, Le Corbusier inicia un proceso de transformación en sus proyectos pensados para los escenarios locales. Producirá una transformación gradual que irá pasando de una mera aplicación directa de sus experiencias europeas, a obras sujetas a una transformación proyectual motivada por su comprensión física y cultural de los contextos americanos donde proyectó. En uno de sus primeros encargos fallidos propone a Victoria Ocampo un conjunto de viviendas suburbanas que son réplicas de la *Ville Savoye* en San Isidro. Pero entre 1929 y 1938 con la evolución del *Plan para Buenos Aires* y entre 1949 y 1955 con la *Casa Curutchet* sus propuestas demuestran, tanto a escala urbana como a escala edilicia, una preocupación por responder a las condiciones materiales, sociales y culturales del habitante porteño. Las condicionantes parcelarias, las formas de vida locales, ciertas preexistencias en la forma de ocupar el lote, negociaciones entre lo público y lo privado; todas estas cuestiones irán ingresando y se plasmarán con su mayor ajuste e intensidad proyectual en la *Casa Curutchet*.

Le Corbusier proyecta la casa estando fuera del país, razón por la cual incorporó a Amancio Williams para que se encargue de ajustar su proyecto y la dirección de obra, y

luego de una renuncia de Williams, terminará la casa incorporando como director a Simón Ungar.

Los procedimientos proyectuales empleados por Le Corbusier en dicha casa, requieren volver a detenerse en las construcciones del paisaje pampa-río que distintos intelectuales adoptaron en aquellos tiempos. Existieron lecturas del paisaje pampa-río que acentuaron la horizontalidad; la continuidad entre un mar pampa y un mar río. El rastreo del origen de esta variación discursiva, como ya se ha explicado, proviene de las apreciaciones de Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset, conjuntamente con las del mismo Le Corbusier. La construcción simbólica de la extensión horizontal sobre el mar pampa-río, interpretada en el contexto de la ciudad, encuentra necesariamente un conflicto o dilema de difícil resolución. Ubicado dentro del tejido y lejos del borde urbano, la extensión inicialmente referida a componentes naturales, se desplaza en este caso a una extensión entre lo público-parque y lo privado-lote urbano. ¿Cómo experimentar esta continuidad espacial cuando el *espacio habitativo* de nuestra cultura se sustenta en la diferencia marcada entre espacio público y espacio privado a partir del bloque cerrado? Le Corbusier modificó sus condiciones de partida europeas para encontrar una forma de articular el régimen discursivo de la extensión pampa-río con las condiciones históricas de la ciudad y las lógicas *habitativas* de nuestra cultura.

Le Corbusier proyecta la *Casa Curutchet* tomando en consideración una serie de condiciones que nacen del lote urbano tradicional. Con una clara intención de superar las limitaciones del lote y sus medianeras, combina el recorrido principal con una afectación espacial que opera en más de un nivel y produce a su vez situaciones de observación que alternan perspectivas interiores y exteriores capaces de dilatar la experiencia del límite estrecho del lote y la separación tajante entre lo público y lo privado. Las operaciones de *espacialización* realizadas ponen en evidencia que la sintaxis de la manzana loteada de la ciudad tradicional admite con mayor facilidad su *espacialización* en vertical suelo-cielo y tiende a rechazar con mayor intensidad su *espacialización* horizontal frente-fondo. De este modo a la propuesta moderna de producir ciudad moderna sustituyendo ciudad tradicional, se le contrapone la posibilidad de trasladar a la ciudad existente una *espacialización* que se expande en el interior y en los niveles superiores del edificio sus concepciones modernas.

Con la *Casa Curutchet* Le Corbusier ensaya una modificación de sus estrategias de proyecto, construyendo una variación que, como explica Eduardo Maestripiéri³⁰³, será el puntapié inicial de una serie de variaciones discursivas que arquitectos locales y posteriores en el tiempo comenzarán a experimentar en sus proyectos. Debe ser considerado también en este proceso la obra de Amancio Williams, en las que desarrolló tempranamente estrategias de *espacialización*. Mario Roberto Álvarez comenzó a explorar la estrategia de *espacialización* en el *Teatro Municipal General San Martín*, cuando todavía estaba en construcción la *Casa Curutchet*. Clorindo Testa también comenzó a explorar las estrategias de *espacialización*, desde finales de la década del 50 en adelante, primero con el *Banco de Londres* y luego con la *Biblioteca Nacional*. Con el *Concurso de la Unión Industrial Argentina* donde los primeros premios emplearon la estrategia de *espacialización*, se comprueba que la *espacialización* ya ha ingresado como un conocimiento incorporado como modo proyectual en la enseñanza universitaria y en los estudios de arquitectura. Existieron algunas intervenciones directamente relacionadas con el sector donde a partir de la década del 70 comenzarán a practicarse

³⁰³ MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), Op. cit., pp. 53-57

estrategias de *espacialización* muy relacionadas con distintas formas de construir el paisaje, particularmente la ampliación del edificio de la *Bolsa de Comercio*, el edificio *CASFPI*, y más cercanos en el tiempo, la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*, el *Museo del Bicentenario* y el *Centro Cultural Kirchner*.

Teatro Municipal General San Martín, Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz, (1953-1960):

Mario Roberto Álvarez decidió eliminar el exceso de expresividad exterior del *Teatro Municipal General San Martín* (1953) generando una lectura serena y racional desde la avenida *Corrientes*. Aun cuando la fachada del edificio es enteramente vidriada, y el diseño de la carpintería metálica, coordina con la expresión funcional de cada parte, sin embargo, no permite anticipar con facilidad la espacialidad interior que se presenta una vez ingresados dentro del edificio. El acceso es extenso y vidriado, lo que permite un ingreso fluido hacia el interior. Una vez dentro se asiste a una sucesión de salas en vertical, sumergiéndonos en una ilusión de plena modernidad expresada por paquetes funcionales articulados y distribuidos plásticamente en un espacio vertical especializado entre medianeras. La misma estrategia con recursos expresivos más limitados, una sucesión de espacios menos diferentes entre sí y un uso público mucho menor, será empleada por Álvarez sobre la barranca en la ampliación de la *Bolsa de Comercio*.

La articulación entre lleno y vacío, que en el *Teatro Municipal General San Martín* implica la ocupación del vacío con las salas, es proyectualmente referible a los vacíos de la *Casa Curutchet*. Las salas ocupan un residuo tipológico que en la ocupación del lote angosto y profundo es el patio. El recorrido del espacio ahuecado permite experimentar distintas perspectivas que articulan los foyers de las dos salas en dos niveles de doble altura cada uno. Hay que señalar a su vez una actitud proyectual de Álvarez que lo enfrenta con Le Corbusier. Álvarez rechaza la penetración expresiva del edificio en la ciudad, su fachada *esconde la sorpresa*, la neutraliza a escala urbana alejando hacia una experiencia interior la excepcionalidad del tema. Marina Waismann se ha referido a la arquitectura de Álvarez como una arquitectura centrada en producir un *efecto tranquilizador*³⁰⁴ en su lectura urbana. Explica Marina Waisman que cuando Álvarez trabaja en proximidad con un edificio moderno, su actitud es de total integración; ambos se corresponden con un presente compartido. En el caso de lo antiguo, la opción es menos agresiva y más respetuosa, dando lugar a una cierta neutralidad. Álvarez continuará desarrollando en muchas obras posteriores este recurso de horadación interior y neutralidad exterior.

5.5.4 Estratificación: desafíos y conflictos

En el análisis de la trayectoria de Le Corbusier, Antonio Bonet y Amancio Williams se detectaron cuatro estrategias de proyectos centrales en la construcción del paisaje material. Las cuatro estrategias identificadas fueron y continúan siendo esenciales en la construcción del paisaje del borde ciudad-río. A su vez, continuaron adquiriendo mayor intensidad en los casos más referidos a una modernidad apropiada que se extiende en el tiempo luego de mediados de la década del 50. Seguidamente se analizan las cuatro estrategias señaladas:

La estrategia de *espacialización* del edificio:

Es una estrategia que tiene su origen en la temprana experimentación de viviendas realizada por Le Corbusier en Europa, y que posteriormente se plasmó en la *Casa*

³⁰⁴ WAISMANN, Marina (septiembre de 1974), Mario Roberto Álvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado, *Summa* N° 80-81, pp. 36-42

Curutchet. La *espacialización corbusierana* ya venía siendo empleada tempranamente por Williams y Bonet. El empleo de esta estrategia de proyecto permite generar relaciones espaciales entre el interior y el exterior en el edificio. Cuando se aplican a edificios de crecimiento vertical permiten producir tensiones verticales en su interior y tensiones orientadas hacia el exterior desde distintos niveles del edificio. Cuando las tensiones verticales permanecen en el interior, la construcción del paisaje se produce desde la introversión, mientras que cuando las tensiones se proyectan hacia el exterior la construcción del paisaje define puntos de vista que cualifican los bordes perceptivos del lugar. También puede llegar a ocurrir que el edificio posea ambas tensiones combinadas. La *espacialización* en altura expande a una dimensión de paisaje superior la posibilidad de observar desde la elevación la extensión del firmamento. Existen dos formas de *espacializar* el paisaje, como interioridad cultural y como exterioridad cultural, asunto que la literatura ha tratado desde distintos ángulos. En el *Aleph* Borges ha enfatizado el paisaje de la interioridad con la idea del microcosmos entendido como representación interior del universo, y también Borges ha tratado exterioridades con poesías como *La Plaza San Martín*, donde llegando a la *Plaza San Martín* asiste a un observatorio metafísico de las relaciones de Buenos Aires con las construcciones de paisaje de origen *sarmientino* en la visión del puerto y el río, y con construcciones de paisaje de origen nacionalista en la evocación de las tierras chaqueñas y las campañas revolucionarias que entrevé en la presencia de la vegetación chaqueña plantada en su momento por Carlos Thays.

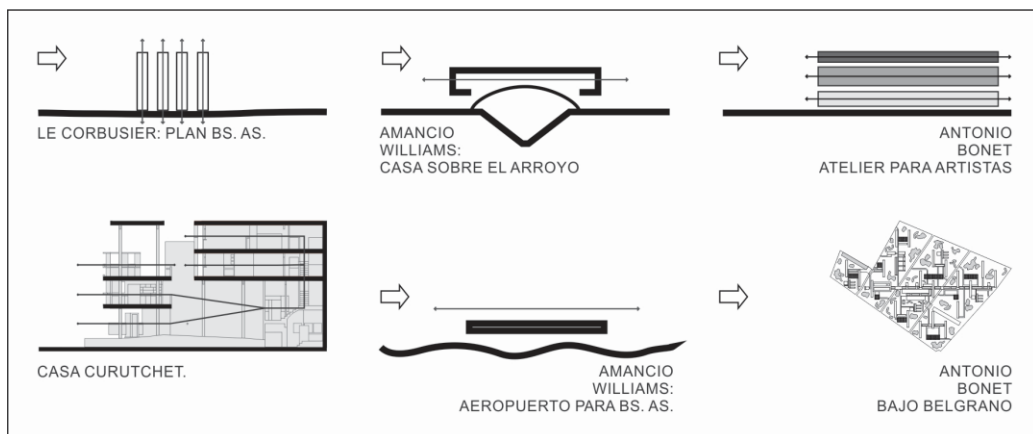


Lámina 30: Estrategias de espacialización en proyectos de Le Corbusier, Amancio Williams y Antonio Bonet

La estrategia de hibridación entre partido geométrico y gestual y la estrategia de hibridación sistema-partido:

Alfonso Corona Martínez y Fernando Aliata reflexionaron acerca de la tradición del partido y su incidencia en los arquitectos modernos argentinos. Ambos autores, operando con estos conceptos, se detienen a analizar ciertos episodios proyectuales protagonizados por determinados arquitectos argentinos. Se desprende de ambos estudios la presencia de dos cadenas de hibridación, una de ellas afecta el partido modificando la analogía de unidad clásica a partir de nuevas analogías y otra que incorpora la estrategia de sistema sujeta a una forma final o partido que deriva de las condiciones del contexto físico y cultural.

Aliata explica que aun cuando la opción sistémica tendrá un campo de inscripción limitado, existieron entre la década del 60 y las siguientes décadas una serie de proyectos que desarrollaron un proceso híbrido entre partido y sistema. La condición

híbrida entre sistema y partido permite generar una estrategia de proyecto que combina algunas de las lógicas organizativas del sistema con la posibilidad de que el partido compositivo otorgue un nivel de completitud edilicia a lo que la estrategia sistémica dejaba abierto o incompleto. Como se infiere, la idea de un edificio que debe ser flexible y adaptable presentándose como algo “no terminado” no cuajaba fácilmente con las discursividades del contexto sociocultural. También debe considerarse que existían condicionantes dadas por el lugar y las limitaciones tecnológicas que volvían aún más débil e inaplicable la estrategia sistémica en su máxima pureza. En función de este conflicto, la sucesión de propuestas proyectuales sistémicas inicia un proceso que termina por desembocar en un juego discursivo predominantemente híbrido, incorporando del partido la posibilidad de detener la indeterminación formal del sistema, otorgándole menor complejidad tecnológica, anclando el sistema al lugar y presentando el resultado final del edificio como algo socialmente legible en su completitud (Aliata, 2013).

Desde los 50, Bonet trasladó el problema del sistema al empleo de la superposición de capas, donde cada capa se presenta intrínsecamente sin forma. La estrategia de seriación de unidades espacio-tecnológicas empleada por Williams en muchos de sus proyectos también presenta un planteo sistémico. Luego, a partir del análisis de proyectos que se sucederán entre la década del 60 y hoy se podrá constatar el empleo de la estrategia del sistema híbrido explicada por Aliata.

La estrategia del partido está muy presente también, y se reparte como explica Aliata entre los partidos geométricos, más racionales y didácticos; y los partidos apoyados en la totalización del gesto; más expresivos y personales. Durante la década del 50 y dentro de la casuística del trabajo, el *Teatro Municipal General San Martín* y el *Banco de Londres* emplearon el partido, en el primer caso un partido geométrico y distributivo y en el segundo caso un partido gestual. Luego, durante las siguientes décadas, comenzando con el primero y segundo premio de la *Biblioteca Nacional* en 1962 y avanzando sobre las siguientes décadas existen también varios ejemplos del empleo del partido, dentro de la casuística que se ha definido para el trabajo.

La doble presencia de ambas estrategias anticipa que la construcción del paisaje en el sector que se examina en la tesis implica la coexistencia de ambos modos proyectuales: hibridación del partido de lo geométrico hacia lo gestual y la hibridación sistema-partido.

La estrategia topográfica:

El lugar, explicó Foucault en su célebre conferencia realizada en 1968 en París para la comunidad arquitectónica, puede desencadenar distintas realidades espaciales conectadas con formas de interacción social que oscilan entre el lugar como algo ideal y el lugar como *topos* existenciales. Jorge Mele retomó este problema en *Espacios, Formas y Lugares*³⁰⁵, donde examina lo que define como realidades tópicas orientando la noción de lugar a realidades localizadas. Mele reflexiona sobre distintas categorías de *topos*, interrogando las nociones de *utopía*, *distopía*, *homotopía*, *heterotopía*, *atopía* y lo que define finalmente como la crisis. En coincidencia con el enfoque de la tesis, Mele comparte la idea de que las concepciones de los *topos* tienen efectos importantes en los modos proyectuales, y por extensión en la construcción del paisaje.

³⁰⁵ MELE, Jorge (2010), *Modernos y contemporáneos, Espacios, Formas y Lugares*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, pp. 96-108

Si se analiza con una perspectiva histórica el lugar, lo que alguna vez se caracterizó por presentar un paisaje homogéneo donde el lugar estaba expresado con claridad por el encuentro de la pampa y el río; y a lo sumo por una ocupación colonial separada de la costa; con el paso del tiempo las múltiples intervenciones han devenido en un conjunto de *topías* diferentes, contiguas y yuxtapuestas. Según Foucault cuando ocurre esto, qué es lo contrario de una continuidad *homotópica*, estamos en presencia de lo que define como *heterotopías*. En palabras de Foucault las *heterotopías* son los lugares otros. La costa de Buenos Aires, muy fragmentada en espacios y tiempos, se presenta como un complejo montaje de lugares otros. En ese paisaje original transformado, ya no es posible trabajar sobre conceptos de unidad o suponer un todo. Las construcciones simbólicas de paisaje actuaron como intensidades que alimentaron las distintas *heterotopías*, a veces desde la *utopía*, otras desde las *homotopías*, y también a veces desde las *distopías*. A las distintas variantes de intervención proyectual que se sustentan en una intencionada interpretación del suelo las denominamos en el trabajo estrategias topográficas. La carga de sentido espacial al suelo, se inicia tempranamente con los proyectos de Le Corbusier marcando la inmensidad del territorio en *La ciudad de los negocios*, y en Amancio Williams separándose por elevación de lo edificado en la *Casa sobre el Arroyo* y el *Aeropuerto de Buenos Aires*. La consideración del suelo y su incorporación como estrategia topográfica en el proyecto continuará siendo empleada con mayor intensidad en varios proyectos preocupados por interpretar la lógica transversal, longitudinal y vertical de los estratos. La estrategia topográfica permite establecer puentes o pinzamientos entre estratos o entre espacios otros.

La estrategia de montaje:

Como ya ha sido explicado, hay en los autores literarios estudiados una construcción del paisaje que se sostiene en el montaje. Borges practicó la construcción de una realidad ficcional que se puede verificar en cuentos como *El Sur*, donde el montaje está definido por la superposición de distintas realidades ficcionales. También ha empleado el montaje Martínez Estrada en *Radiografía de La Pampa*, acelerando una disección analítica del territorio en estratos o capas. Marechal construyó montajes en *Adán Buenosayres* a partir de la superposición de multiplicidades originadas en realidades ficcionales contrapuestas. En paralelo con los autores literarios, los arquitectos también fueron conscientes de que para enfrentar el paisaje pampeano intervenido por el hombre se volvía imprescindible considerar las alteraciones tópicas ocurridas en el tiempo. Los desfasajes, las superposiciones, las contigüidades y las discontinuidades requieren por fuerza la construcción de estrategias de montaje. Le Corbusier hizo aparecer las torres de *La ciudad de los negocios*, como estrato vertical dislocado respecto de la horizontalidad pampeana. Williams redujo el montaje a su mínima expresión definiendo desplazamientos polares de estratos: natural-artificial u organizando sus espacios a partir de seriaciones que abarcan y seriaciones abarcadas. Las polaridades de Williams descartan toda contingencia menor reduciéndose el proyecto a un encuentro de componentes esenciales separados por el vacío. No hay intermedios que compliquen la claridad del montaje. Por el contrario, en el caso de Bonet el montaje expone la contingencia, no hay una búsqueda de esencialidades. Los diferentes paisajes deben coexistir interpenetrándose en un estado tenso entre la reproducción del conflicto donde no se imponen ni las lógicas de partida de lo nuevo y ni la lógica de lo existente.

Le Corbusier, Bonet y Williams desarrollaron el montaje de distintas maneras, pero siempre desmantelando las ortodoxias narrativas. Sus proyectos de paisaje se constituyen en una experiencia de reacomodación de la realidad signada por el extrañamiento. Sus propuestas responden a lo ficcional, sea esta la ficción de una ciudad moderna sin impurezas o la ficción de un entrelazamiento entre una lectura dual de ciudad que se vuelve moderna y preexistente a la vez. El empleo del montaje seguirá siendo utilizado por futuros arquitectos resultando una herramienta eficaz para interactuar con un paisaje de capas que con el correr de los años se vuelve cada vez más un paisaje *palimpsesto*.

Aun cuando durante esta periodización maduraron las cuatro estrategias proyectuales analizadas, los proyectos pensados para el sector que se analiza en la tesis, no lograrán materializarse. Como se vio, los ejemplos de propuestas proyectadas a partir de estas estrategias que lograron materializarse fueron pocos, y ocurrieron fuera del sector analizado en la tesis. Es posible especular sobre las transformaciones territoriales que habiendo sido realizadas solamente en el plano proyectual han ingresado en los modos proyectuales de los proyectos que luego se materializaron en el sector.

El proyecto fundacional de este período, el Plan de Le Corbusier para *La ciudad de los negocios*, contiene estrategias que se repetirán materializadas en el sector y estrategias que, por el contrario, no se materializarán. La isla antepuesta a la ciudad pensada para concentrar una serie de torres fue un antecedente importante para que 63 años después el *Plan para Puerto Madero* incorpore, en oposición con el alineamiento continuo de torres, la concentración insular de torres. La insularidad literal del islote artificial de Le Corbusier fue reemplazada por la lógica longitudinal dominante en la conformación de estratos zonificando en forma alterna insularidades de torres y espacios verdes. Por el contrario, el arrasamiento completo del estrato de *Puerto Madero*, proyectado por Le Corbusier en su plan, no se produjo. En el ajuste del plan de Le Corbusier, realizado en el trabajo del Plan Director de 1938, la topografía del estrato de *Puerto Madero* se mantendrá, pero arrasando todos los equipamientos edilicios del sector. Esta segunda hipótesis de modificación territorial tampoco se materializó. Como se analizará más adelante, la estrategia urbana exitosa de *Puerto Madero* consistió en evitar un planteo de partido geométrico o gestual, optando, a diferencia del partido planteado en el Plan Director de Le Corbusier, por un sistema compuesto por repertorios genéricos de lo edificable. Como también se explicará en el *Plan para Puerto Madero* de 1992, que ni Le Corbusier, ni la intervención final del *Plan para Puerto Madero*, lograron superar la hermeticidad en la articulación con sus bordes de esta pieza portuaria.

Amancio Williams en dos de sus obras desarrolladas en esta periodización, el *Edificio de Oficinas Suspendidas* y en el *Aeropuerto de Buenos Aires*, además de tener un importante impacto en todo el arco de producciones arquitectónicas, también tendrá impactos en futuras intervenciones en el sector. El *Edificio de Oficinas Suspendidas* pensado como un potencial de *espacialización* impulsado por un uso estratégico de la estructura, aportó un recurso que se multiplicó en varios proyectos. Cerca del sector en el *Concurso para la Sede de la Unión Industrial Argentina* varios proyectos ensayarán esta estrategia. Habrá una seguidilla de edificios culturales que también emplearán la estrategia tecnológica que a Amancio Williams le permitió generar espacios diferenciados en la verticalidad del edificio. El ya mencionado *Teatro Municipal General*

San Martín, luego el *Banco de Londres* y la *Biblioteca Nacional*, y si se avanza hacia intervenciones que sean culturales y apliquen la misma estrategia llegaremos al *Centro Cultural Kirchner*. En la *estratificación* vertical, el *Centro Cultural Kirchner* es el caso de paisaje que lleva al máximo una *espacialización* introvertida, definida por la superposición de estratos públicos autocontenidos en vertical. El proyecto radical del *Aeropuerto de Buenos Aires* sobre el río empleó la multiplicación de estratos en forma de pistas flotando sobre el río. La estrategia de la explanada flotante está presente en la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*, construido cerca de 50 años después en *Puerto Madero*. Todos estos ejemplos serán analizados en las sucesivas periodizaciones.

El modo en que Antonio Bonet impactó desde el proyecto el paisaje material del sector, debe ser buscado en la intensificación de la estrategia del sistema y la *estratificación* vertical, liberada de la relación binaria favorecida por Amancio Williams. Ambas estrategias fueron analizadas en esta periodización a partir de ejemplos centrales como el *Atelier para Artistas* y sus propuestas urbanas de vivienda agrupada. En el *Museo del Bicentenario*, la sucesión de estratos desprovistos de una jerarquía dominante, en el *Centro Cultural Kirchner* con su sucesión interior de espacios alegóricos y en el proyecto para el *Paseo del Bajo*; en los tres casos están presentes las estrategias originariamente empleadas por Bonet. Todos estos ejemplos serán analizados en las sucesivas periodizaciones.

5.6 Modernidad apropiada y paisaje

Me importaba responder las preguntas que, en este sentido, les hacía a los textos y a las prácticas culturales; me importaba tanto como comprobar y demostrar, imaginar razones, reconstruir aquellas dimensiones de la experiencia frente al cambio cuyas huellas (muchas veces cifradas, enigmáticas o contradictorias) aparecen como razones y recuerdos en los textos de una cultura.

Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica, (1988)

5.6.1 Nuevas condiciones de posibilidad en el Sistema de Concursos nacionales, 1953

Entre finales de la década del 40 y los primeros años de la década del 50 se produjo un cambio en los conocimientos y procedimientos legitimados dentro del campo de producción arquitectónica, en coincidencia con la autonomización de la *Facultad de Arquitectura* de la *Universidad de Buenos Aires* en 1948. A inicios de la década Bruno Zevi dictó en Buenos Aires dos conferencias orientadas hacia una fuerte valoración de lo que denominó arquitecturas orgánicas y se produjo un cambio decisivo en los criterios de premiación de los concursos nacionales. Comenzaron a producirse premiaciones para proyectos involucrados con propuestas más expresivas y particulares, alejadas del racionalismo consagrado hasta el momento y medidos de acuerdo con pautas eficientes que regulasen su factibilidad. Dentro del Sistema de Concursos, se inicia así una variación discursiva en el empleo y aceptación de los procedimientos disciplinares a partir de 1952-1953. El concurso que consagra esta transformación es el de la *Colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de Personal de la industria de la Carne, Derivados y Afines*. El lugar en que debía proyectarse la colonia era la sierra cordobesa, con su topografía acentuada que enfatizaba el valor del paisaje natural. Los primeros premios otorgados alternaban distintas posiciones ante las condiciones paisajísticas del lugar. El primer premio obtenido por Odilia Suarez y Eduardo Sarrailh, era una propuesta organicista de integración con el paisaje. La misma Odilia Suarez se ha encargado de expresar la relación del proyecto con su aprendizaje de estrategias wrightianas incorporadas en *Taliesin West* (Suarez, 2016), *Siempre agradecí este viaje que me permitió conocer mejor no solo el Taliesin West y a su dueño, sino el interior de los Estados Unidos para atisbar el verdadero “American way of life” (estilo de vida norteamericano) que no se encuentra en sus grandes y cosmopolitas ciudades sino en ese genuino e inmenso interior*³⁰⁶ (p. 18). El tercer premio obtenido por Clorindo Testa, Augusto Gaido, Francisco Rossi y Boris Dabinovic³⁰⁷ basaba su propuesta en una derivación discursiva de las estrategias de paisaje *corbusieranas* también tratadas por Amancio Williams y Antonio Bonet anteriormente, a partir de orientar las barras acompañando el declive y generando en cada barra una sucesión de niveles de observación del paisaje. En la memoria confirmaban el sentido de las estrategias proyectuales de origen *corbusieranas* cuando afirmaban (Testa, Gaido, Rossi y Dabinovic, mayo-octubre 1953), *Los pabellones se colocaron en una zona que por su altura dominara las vistas del futuro embalse, las cadenas de las Sierras*

³⁰⁶ MENÉNDEZ, Eleonora (2016), *Sincerely yours, Odilia Suárez*, Este trabajo forma parte de la investigación derivada de la Tesis de Maestría “La puerta de acceso americana. Tres representaciones de Catalinas Norte. Buenos Aires 1872 / 1961 / 1975”, aprobada en 2016 en la Universidad Torcuato Di Tella. p. 18

³⁰⁷ TESTA, Clorindo, GAIDO, Augusto, ROSSI, Francisco y DABINOVIC, Boris (mayo-octubre 1953), Concurso para la Colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de Personal de la industria de la Carne, Derivados y Afines, *Revista de Arquitectura* N° 371, p. 47

*Grandes y las terrazas naturales del mismo terreno*³⁰⁸ (p. 54). Otras premiaciones, ensayaron muy tempranamente estrategias proyectuales sistémicas; como lo indica Roberto Fernández en el caso del proyecto de Claudio Caveri y Eduardo Ellis donde señala Fernández (Feranández, 1996), *el equipo de los arquitectos E. Ellis y C. Caveri, con un partido “tramado”, de resonancias a lo Candilis*³⁰⁹ (p. 40). El concurso para la Colonia de Vacaciones resultó ser una encrucijada de estrategias de paisaje visibilizadas en las premiaciones, lo que para ese momento resultó inédito. Durante los 50 se desarrolló un debate intenso entre posiciones organicistas y posiciones racionalistas dentro del Sistema de Concursos. A inicios de los 60 el concurso para la *Biblioteca Nacional* marcó una nueva encrucijada en la que por las características de las premiaciones expresan una radicalización orientada hacia propuestas de alto contenido monumental. La actitud propositiva de los proyectos de concursos se proyectó hacia las siguientes décadas como un dispositivo de renovación arquitectónica de enorme incidencia en el campo de producción disciplinar del paisaje.

5.6.2 Autonomía de las estrategias de proyecto.

En el paso de los 50 a los 60, el Concurso de la *Biblioteca Nacional* marca un quiebre entre el abandono de la anterior dominancia de la oposición entre racionalismos y organicismos, y la aparición de trayectorias cada vez más autónomas respecto de las ortodoxias modernas. Hasta inicios de la década del 50, la aplicación de estrategias de proyecto racionalistas u organicistas, significaba que se estaba respondiendo a enfoques completos de sociedad. En general, pero no de manera excluyente, dentro del campo interno se asociaban las soluciones racionalistas con discursividades de origen próximas a la izquierda mientras que los organicismos se referían a discursividades de origen relacionadas con corrientes conservadoras, cristianas o liberales (Solsona,1997). Sin embargo, el convencimiento de que podían existir relaciones más o menos directas y claras entre posiciones políticas y procedimientos discursivos de proyecto perdió intensidad hacia finales de la década del 50. Los populismos latinoamericanos tuvieron y tienen esa particularidad que les permite volver borrosas las fronteras ideológicas. Lo que se tradujo en que aun cuando el peronismo a partir de sus dos gobernaciones adquirió un apoyo popular abrumador no encontraba aún una manera de articularse con el campo intelectual, lo que tendrá como consecuencia inmediata el inicio de un debate en torno al destino de este movimiento social durante la segunda mitad de la década. Con el golpe militar del 55 y la momentánea proscripción del peronismo, desaparecía la anterior necesidad antiperonista de establecer una alianza entre la izquierda y la derecha dentro del campo intelectual. Luego del 55 se superpuso sobre la clásica oposición entre izquierda y derecha, la discusión acerca de si el peronismo debía ser eliminado, restaurado o superado. En este contexto extremadamente complejo se intensificaron las oposiciones, combinándose de manera variable varios condimentos ideológicos que se encuentran en pleno debate en aquel momento. Como lo explica Beatriz Sarlo en *La batalla de las ideas: 1943-1973* (Sarlo,2001), el escenario del pensamiento social y político en aquellas décadas se repartía entre las enunciaciones provenientes de los políticos y un conjunto considerable de intelectuales elaborando discursos acerca de lo social y político. Si se examinan las revistas de arquitectura nacionales hasta fines del 40, las obras que se publicaban eran claramente legibles en su clave ideológica. Durante y luego de las dos gobernaciones de Perón, la correspondencia de las posiciones racionalistas y organicistas con posturas ideológicas comenzaron a perder sentido. En la medida en que el

³⁰⁸ TESTA, Clorindo, GAIDO, Augusto, ROSSI, Francisco y DABINOVIC, Boris (mayo-octubre 1953), Concurso para la Colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de Personal de la industria de la Carne, Derivados y Afines, *Revista de Arquitectura* N° 371, p. 54

³⁰⁹ FERNÁNDEZ, Roberto (1996), Op. cit., p. 40

peronismo quebró la correspondencia obligada entre arquitectónica e ideológica, con la aceleración de oportunidades de encargos gracias al sistema de concursos y el comienzo de una discusión ideológica prolongada hasta hoy dentro de las clases intelectuales enroladas en los populismos peronistas y radicales; las condiciones de posibilidad cambiaron drásticamente. El campo disciplinar se encontraba libre para experimentar multiplicidades que anteriormente eran imposibles.

5.6.3 Crisis del Sistema de Concursos.

Muchos autores coinciden en afirmar que el desarrollo de las estrategias discursivas y sus transformaciones comenzaron a perder intensidad luego de mediados de la década de los 70 con la reducción paulatina del régimen de concursos públicos. La reducción del régimen de concursos públicos se presentaba como un problema que actuaba como expresión concreta de la prescindencia de ese dispositivo. Los concursos dejaban de tener sentido en la medida en que los equipamientos urbanos y arquitectónicos dejaron de ser un tema de discusión. Por extensión, la tensión propositiva entre idea de sociedad y proyecto se diluía perdiendo sentido en el marco de un gobierno regido por la dictadura. Las oportunidades de proponer desaparecían porque, o pasaban a ser algo que no importaba resolver, o si se resolvía esa solución pasaba por fuera de lo que el debate arquitectónico podía aportar. Existieron entonces una o más relaciones de poder que actuando sobre el régimen de concursos públicos, lo desactivaron. Un dispositivo que activaba el desarrollo discursivo de esta tensión, fue en gran medida causal de la pérdida de la intensidad del debate proyectual. Con muy pocos concursos públicos, y, por lo tanto, sin centrarse el foco de los encargos en los temas y debates que los concursos solían proponer, se produjo un gradual incremento de propuestas despreocupadas por estos problemas. Se planteó así una segunda explicación de la crisis que hizo énfasis en la existencia de una gradual consolidación de un plano de contingencia social en el que se enajena la modernidad asumiéndola como un derivado tecnocrático e irreflexivo. El debilitamiento de cualquier programa de sociedad tiene como consecuencia inmediata que las presiones provenientes de relaciones de poder diversas inscriban el discurso arquitectónico en múltiples realidades fragmentadas. Al abandonarse la discusión moderna, y por lo tanto abandonarse una hipótesis de sociedad moderna, la arquitectura y el proyecto se alejan del plano de trascendencia que proporcionaba el proyecto moderno. Sin embargo, en el ciclo de construcción del paisaje que sufre este alejamiento, se incrementó una conexión con la cultura de alto contenido ficcional. La ficción continuará presente como *máquina deseante* en la construcción del paisaje material hasta hoy. Con el ingreso de la construcción de ficciones de paisaje en el paisaje material, las condiciones de posibilidad definidas en el campo social podrán ser por entero banales; pero también podrán desplegar *espacializaciones* de paisaje intensas y legítimas. Esto también ocurrió porque se encontraron ausentes, muy debilitadas o neutralizadas las estructuras sociales, públicas o privadas, que hacían posible la exploración de una articulación entre una idea de sociedad y estrategias de proyecto que puedan reverberarla.

5.6.4 Modernidad apropiada y paisaje cultural.

Los derroteros de este cambio pueden ser rastreados en la secuencia que se produjo a partir de las concepciones de paisaje que se impulsaron en los primeros proyectos de Le Corbusier, Amancio Williams y Antonio Bonet. Le Corbusier marcó la inmensidad del territorio con estratos verticales que permiten ser observados en conjunción con la naturaleza y a su vez también observar la naturaleza desde su elevación. El estrato vertical se presenta en su dirección, dislocado de la horizontalidad dominante del suelo natural. Amancio Williams entendió que el estrato natural responde a un orden diferente de los estratos contruidos por el hombre,

separando por elevación, lo edificado de lo natural, y reduciendo al mínimo la presencia de elementos intermediarios que pudieran complicar la claridad del paisaje. Bonet se reconcilió con la contingencia, evitando la presencia de esencialidades excluyentes. Para Bonet, los diferentes componentes del paisaje deben coexistir en un estado tenso donde no se imponen las lógicas de partida de lo nuevo por arrasamiento y ni la lógica de lo existente por repetición.

Habiendo recorrido ya varias periodizaciones en las que se fueron acumulando transformaciones de paisaje, se entiende que la lógica dominante del área central del borde ciudad-río que se está examinando implica trabajar con contrastes de paisaje muy intensos y que uno de los problemas centrales es ver cómo se los puede articular. Se han detectado dos escenarios propicios por la aparición de cierta visión del problema que permitieron que el proyecto arquitectónico pueda operar con contrastes de paisaje y problemas de articulación. Como explica Carlos Mazza³¹⁰, es posible rastrear entre 1940 y 1950 una sucesión de pensamientos dedicados a interrogar e integrar el paisaje cultural dentro de una posible concepción de la planificación territorial. Entre 1943 y 1951 Bernardo Canal Feijóo plantea la necesidad de reconocer que existe una multiplicidad de realidades culturales diferenciadas que constituyen el territorio argentino y no pueden ser neutralizadas. A esto Carlos Mazza lo denomina como *distancias geográfico-tonales*. Se parte de no disciplinar las diferencias culturales, sino de armonizarlas sin opacar sus identidades. Estas nuevas ideas permitieron construir elecciones teóricas adecuadas para producir un cambio de mentalidad en la construcción del paisaje. Los pensamientos de Canal Feijóo, explica Mazza, se vuelven presentes en los planteos del arquitecto José M. F. Pastor que en su análisis del territorio utiliza la noción de *Región de planeamiento*, que basa su definición y delimitación física en la noción de paisaje cultural. En el campo teórico, sería posible entender que los estratos responden de manera legítima a las capas culturales y a las temporalidades que afectaron el territorio que examinamos. A partir de 1953 y hasta 1976 el régimen de Concursos Nacionales cambió el repertorio de elecciones teóricas que definían las premiaciones. Se inició un ciclo en el que dejaron de ganar los proyectos modernos ortodoxos y funcionalistas, y comenzaron a ganar proyectos modernos más especulativos respecto a la idea de modernidad y muy conectados con las cuestiones del lugar. Ambas cuestiones demuestran que en el sistema de concursos se reconocía la existencia de un componente cultural variable que implica a su vez la existencia de paisajes diferenciados³¹¹.

Desgraciadamente con el viejo *Puerto Madero* ya obsoleto a inicios del siglo XX, las implicancias de este cambio en la concepción de paisaje no se podrán aplicar en el sector hasta la década de los 80 con el reconocimiento de la *Reserva Ecológica* y las transformaciones urbanas del sector impulsadas por el Plan *Puerto Madero* en 1992.

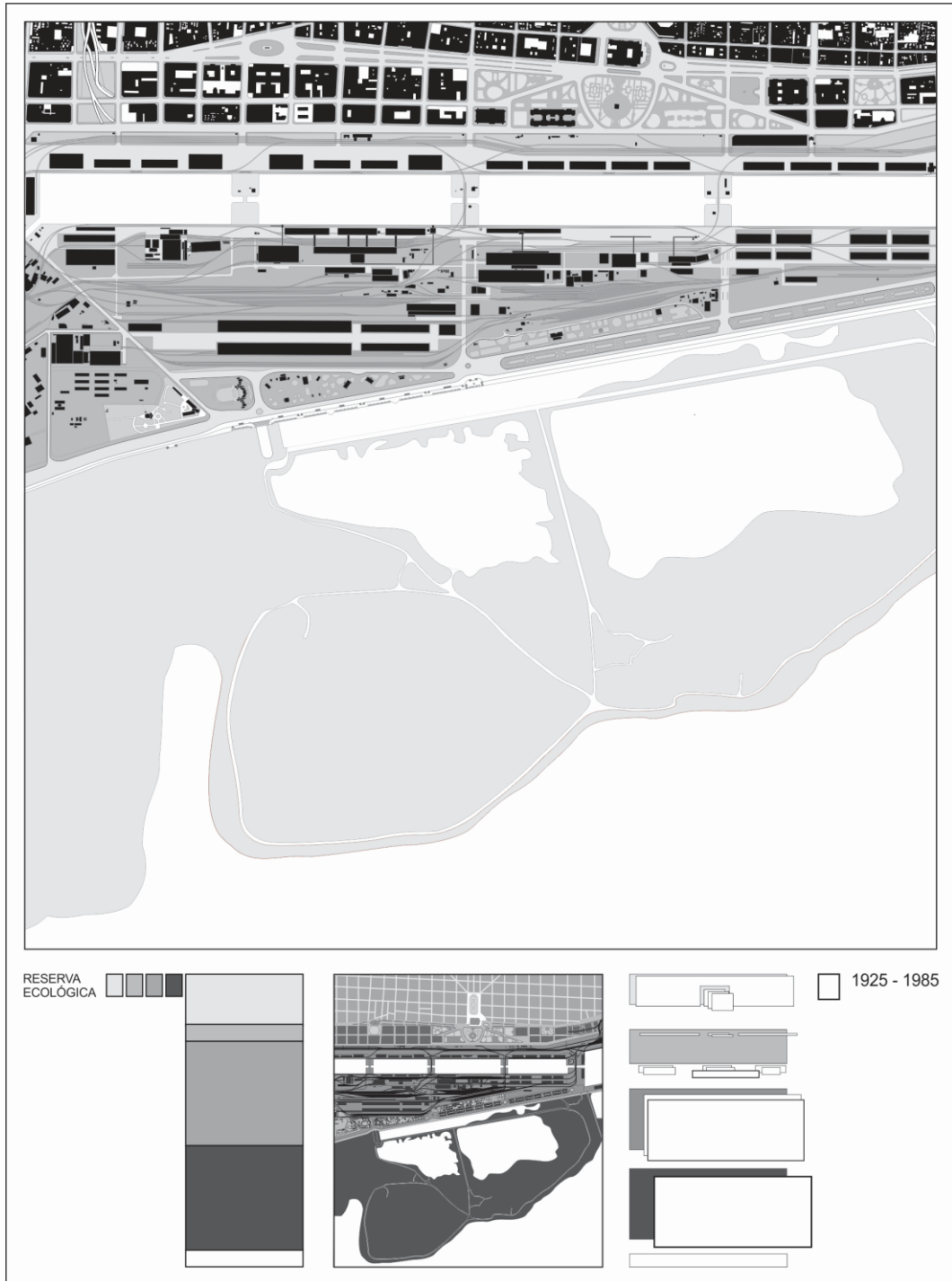
³¹⁰ MAZZA, Carlos (2010), La noción de paisaje como teoría de transformación del territorio. Argentina 1940-1950, *Revista Registros* N°7, Mar del Plata, pp. 31-46

³¹¹ El inicio de estas nuevas condiciones de posibilidad se verifica en Concursos Nacionales como el de la Colonia de Vacaciones de la Federación Gremial de la Industria de la Carne en Córdoba (1953), el del Centro Cívico de Santa Rosa en La Pampa (1955), en las de las Hosterías en Misiones (1957) y en la Biblioteca Nacional en la ciudad de Buenos Aires (1962), entre otros.

5.7 Modernidad apropiada

En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.

BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*



5.7.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector:

Densificación cultural y material del paisaje

Con la década del 50 se comienza a percibir con mayor intensidad un proceso de apropiación proyectual que se fue ajustando cada vez más a las lógicas de nuestro contexto físico y cultural. Los mismos arquitectos que incorporaron las estrategias proyectuales *corbusieranas*, sumados a una nueva generación de arquitectos, intensificaron la construcción de un paisaje moderno apropiado. La conexión proyectual de ciertas estrategias modernas con condiciones fijadas por el campo local avanzó también en la construcción de la cultura, siendo los mismos autores literarios motores de transformación orientados en este sentido también.

Máquinas deseantes

1. Muerte, apropiación y periferia: Como ya ha sido explicado, para Borges la memoria es indispensable en la construcción de la cultura. Sus cuentos, desde *Funes el memorioso* hasta *La memoria de Shakespeare* han recalado en este problema. En la arquitectura el ejercicio del proyecto puede entenderse como un proceso de condensación de procedimientos enunciados alguna vez, que se destilan como una sustancia de estrategias proyectuales que conforma un cierto tipo de inteligencia proyectual. Para Borges, la memoria también se volvía transferible a través de los libros y el ejercicio de escribir; los que recreaban la ficción de una conversación entre él y el universo de autores y libros en el que se encontraba. Para los arquitectos, la arquitectura construida, pero también el aprendizaje y ejercicio proyectual, encarnan una situación similar a la de los libros y la escritura para Borges.

Siguiendo el razonamiento de Borges, pero también el de Liernur y Pschepiurca, este proceso se produce en la modernidad arquitectónica, dando lugar a una transferencia o transformación de los modos proyectuales. Es lo que permite entender el modo en que se produce lo que Saló denominó la modernidad periférica, y lo que antes expresa Borges en *El escritor argentino y la tradición*. Por este motivo, en la transferencia proyectual de estrategias y máquinas, donde ambas implican transformaciones, los autores iniciales mueren como Shakespeare en *La memoria de Shakespeare*. Cuando Le Corbusier es apropiado proyectualmente por los arquitectos que se vienen analizando, Le Corbusier o cualquiera de los autores que forman parte de la cultura simbólica de paisaje que les llegan también mueren. Las transformaciones, en el mejor de los casos, permiten generar nuevas variaciones en las visibilidades de paisaje puestas en juego para dar sentido espacial a las identidades existentes en el ámbito local. Este fenómeno de apropiación no siempre es unidireccional, pudiendo presentarse episodios como el de Le Corbusier o Antonio Bonet, donde él también recibieron transferencias latinoamericanas en sus obras posteriores. También es posible comprobar como con el avance en el tiempo de la obra de Williams, se verifica en forma creciente una universalidad marcada por el alejamiento de las preexistencias tipológicas locales.

2. Asimilación de la modernidad y modernidad apropiada: a la *máquina deseante* que promueve la interpretación del paisaje, le es inherente la apropiación de los dispositivos modernos. Se trata de una interpretación que es local y no universal, asociada con un uso selectivo de las estrategias modernas provenientes de la centralidad, y con la incorporación de variaciones o alteraciones de dichas estrategias. El impacto de esta transculturación fue más intenso en Le Corbusier, comprobándose que con el avance generacional y de arquitectos locales, la asimilación se produjo más rápido y la apropiación fue ocupando el espacio central de sus propuestas.

5.7.3 Paisaje material

En el estudio de la casuística se presentan distintos casos que pusieron en juego estrategias de proyecto que ingresaron en el ciclo de apropiación. Las estrategias se irán alternando, presentándose primero novedosas y luego, una vez transferidas, asumidas como un saber proyectual ya incorporado por los arquitectos que las volvieron a aplicar.

Primer Premio del Concurso para la Biblioteca Nacional, Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich, (1962)

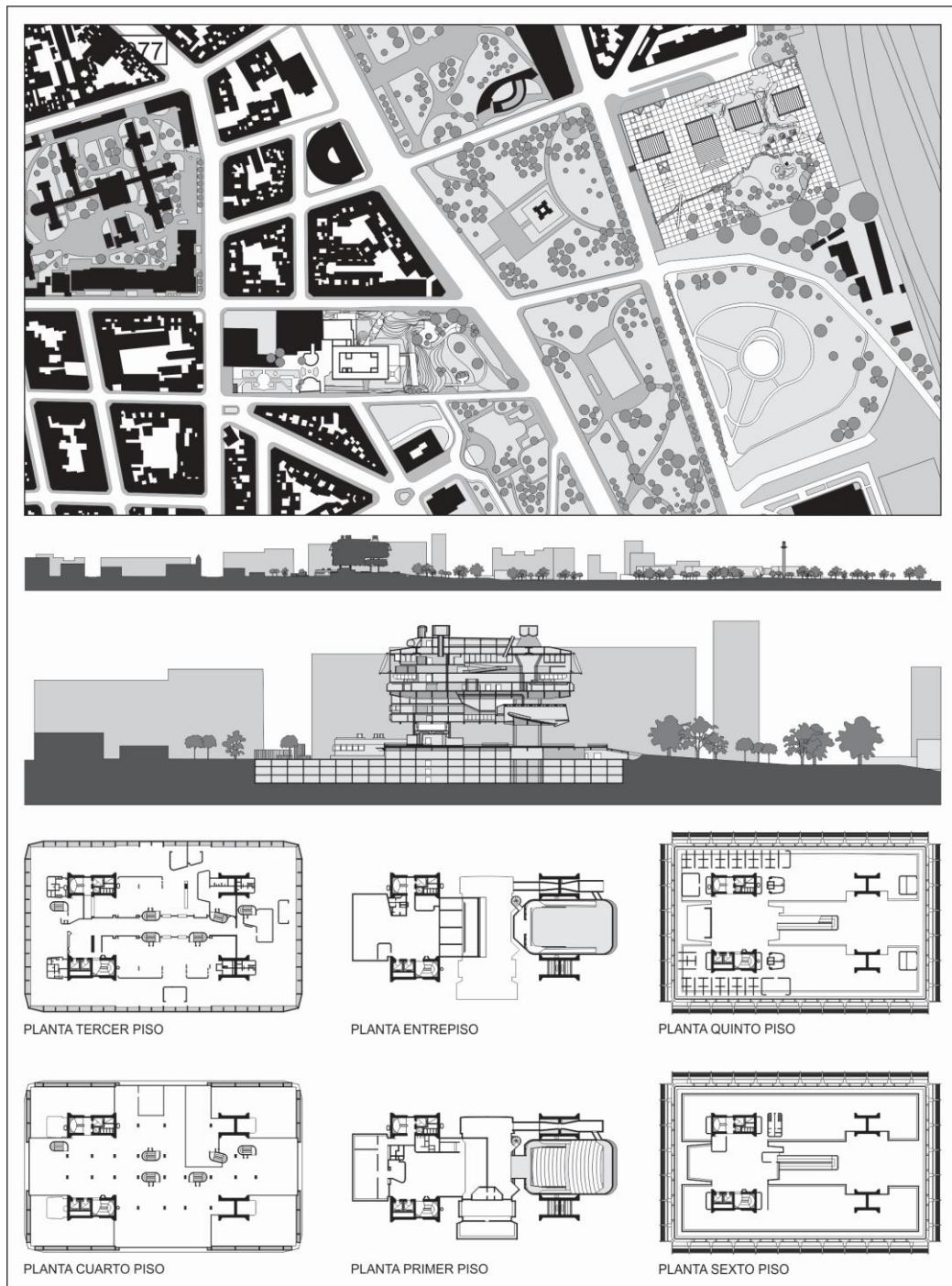


Lámina 31: Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga, Biblioteca Nacional

Las bases del concurso estaban relacionadas con un complejo proceso que condujo a la necesidad de actualizar el lamentable estado de la *Biblioteca Nacional*, con décadas de atraso y abandono; y con un estigma político que la involucra con episodios relacionados con gobiernos conservadores, militares y peronistas. Jorge Luis Borges fue nombrado director de la *Biblioteca Nacional* luego de la caída del gobierno peronista en 1955. Su participación conjunta con el subdirector José Edmundo Clemente fue decisiva para establecer algunos lineamientos fundamentales en la localización del predio y las exigencias de las Bases del Concurso. En ellas se pedía una propuesta que no afecte la calidad del paisaje urbano de ese sector de la barranca, y simultáneamente se otorgaba libertad en la definición de la envolvente de ocupación de lo construable en el terreno. Este requisito inédito hasta el momento, es el que permitió que existan condiciones de posibilidad para que el problema de la barranca ingrese renovado como un posible encuentro o articulación entre la barranca como espacio parque y la barranca como espacio construable. Es muy probable que estos requisitos se hayan relacionado con las preocupaciones urbano poéticas de Borges, germinadas por varios intelectuales, artistas y grupos literarios entre la década del 20 y la década del 50. Estas cuestiones ya están presentes en *La Plaza San Martín*, poesía en la que Borges entiende el parque como lugar legítimo de la barranca y a la vez se esfuerza por encontrar en los bordes de la ciudad dos síntomas de identidad argentina. Un primer borde definido por la visibilidad transversal que nos asoma al río que con el *Puerto Nuevo* evoca la relación de nuestra cultura con la cultura europea. Un segundo borde, que es más virtual y simbólico, en el que las especies vegetales autóctonas plantadas por Thays le permiten a Borges trasladarse al interior, al norte argentino y las epopeyas revolucionarias de la emancipación de los españoles. Ambos espacios actúan como *liminalidades* que en simultáneo construyen dos proyectos de país hasta el momento antagónicos.

La poesía de Borges intenta construir un paisaje de reconciliación entre ambas concepciones de país. También ingresaron en el delineamiento de las bases del concurso problemas socio-políticos que dieron origen a una buena parte de las condiciones de posibilidad que están por detrás del proyecto ganador y de los restantes. Como oportunamente se ha explicado entre los 50' y los 60' la realidad política y social del país estaba dividida entre dos modelos sociales que se enfrentan hasta el día de hoy. Las teorías sociológicas del desarrollismo y la teoría de la dependencia afectaron la definición de modernidad en el contexto latinoamericano, volviendo inevitable la necesidad de redefinir los discursos teóricos de modernidad contruidos en el contexto de las naciones desarrolladas a partir de la realidad social del contexto periférico en el que se actuaba. Resulta llamativo que en las bases del concurso se presente un programa muy extenso, pero la superficie cubierta del programa no haya sido especificada. En las bases del concurso existe un objetivo programático estrechamente relacionado con la idea de concentrar los aspectos culturales en un solo edificio. El complejo programa separado de segmentos poblacionales "problemáticos" se debía emplazar en un sector tan cargado de connotaciones políticas como el *Palacio Unzué*, ex quinta presidencial de Juan Domingo Perón, que funcionó hasta 1955 como la sede de la *Fundación Evita*. Se comprueba así una estrategia simultánea de segregación cultural e *invisibilización* del régimen democrático anterior, cuestión que fue ampliamente desarrollada por Francisco Liernur en *El concurso de la Biblioteca Nacional*³¹². El programa de modernidad impulsado por el gobierno de Frondizi, exigía

³¹² LIERNUR, Francisco (1982), El concurso de la Biblioteca Nacional, *Revista Materiales* N°1, pp. 12-80

de los arquitectos respuestas capaces de construir un espacio a la altura de demandas sociales directamente relacionadas con un afán de progreso y desarrollo que remitía en forma directa a la idea de Estado del Bienestar y su compromiso con la educación; una nueva biblioteca, en un área inequívocamente pública, con una fuerte carga simbólica. Estas tres cuestiones se traducen en tres exigencias presentes en las bases: un programa complejo que sin embargo no cuantifica sus superficies permitiendo una mayor flexibilidad de ajuste entre programa y propuesta, el requisito de respetar las cualidades del espacio público existente y la necesidad de proponer un edificio-monumento que refleje los ideales culturales de progreso y modernidad. El dilema planteado por las Bases, volvía patentes las políticas específicas que emergieron de una tensión existente entre la sociedad y entre los productores de la cultura. Sin embargo, todas estas cuestiones de origen socio-cultural analizadas, son insuficientes para intentar trazar un camino crítico que intente profundizar en el proyecto. La barranca no tiene el poder de expresar el límite que poseía antes, pero sigue siendo un espacio elevado sobre las tierras que llegan al río, expresando en esa disrupción el encuentro entre dos inmensas horizontalidades, el Río de La Plata y la Pampa, y como se desprende de lo escrito por Ortega & Gasset en *La pampa...promesas*³¹³, casi profetizando el contenido dramático de la infinitud del territorio reflejada en los desafíos del constructo social.

En el llamado a concurso, se volvieron a integrar dos agentes claves en la construcción del paisaje, que desde Sarmiento se encontraban separados. Sarmiento, como se explicó anteriormente, fue político y literato a la vez. Sus ideas de paisaje fueron innovadoras y relacionadas entre sí en ambos campos. Los cargos gubernamentales que se sucedieron entre conservadores y populismos nunca volvieron a alcanzar esta integración virtuosa. El sistema de concursos posee un potencial importante para volver a integrar ambas cuestiones. El encargo público impulsado desde las políticas gubernamentales puede apelar a la participación de profesionales entendidos en la conformación de las bases y la constitución del jurado. Esto, que no siempre llega a ocurrir, fue exactamente lo que ocurrió en el Concurso para La *Biblioteca Nacional*.

Hasta ese momento el paisaje material ubicado en la barranca se mantenía dentro de posiciones tradicionales en las que podía ser un parque urbano, un jardín con una villa construida en la parte alta o que siendo lo edificado muy densificado, que se absorba la barranca sin incorporarse en el proyecto su espacialidad. La pretensión monumental de la encomienda, la extensión del programa y la intensidad del proyecto ganador realizado marcan un antes y un después respecto de las posiciones que los arquitectos han tenido ante la barranca de la ciudad. El proyecto de la Biblioteca se presenta como una propuesta compleja y expresiva. En la confección de las bases del concurso y las premiaciones, marca un momento extremadamente intenso dentro de la evolución del Sistema de Concursos. En él se exigió la integración de una serie de interpretaciones culturales, políticas y programáticas que debían ser articuladas con el paisaje de la barranca. La propuesta ganadora permite identificar una serie de estrategias de proyecto, que sin pretender agotar de manera concluyente e ingenua sus enormes implicancias, permite arrojar luz sobre ciertos procedimientos de proyecto que contribuyeron en la construcción del paisaje de la barranca. Las cuatro estrategias proyectuales de paisaje impulsadas en la asimilación de la modernidad están presentes, pero a la vez sufriendo transformaciones importantes.

³¹³ ORTEGA & GASSET, José (1929), Op. cit.

En las bases del concurso se pedía expresamente, que el proyecto no afecte la calidad del paisaje urbano de ese sector de la barranca, y simultáneamente se otorgaba libertad en la definición de la envolvente de ocupación de lo construible en el terreno. Ambos componentes, libertad y consustanciación con el paisaje existente presentan desde el inicio un escenario de apropiación moderna. Este requisito inédito hasta el momento, es el que permitió que existan condiciones de posibilidad para que el problema de la barranca ingrese renovado como un posible encuentro o articulación entre la barranca como espacio parque y la barranca como espacio construible. Es muy probable que estos requisitos se hayan relacionado con las preocupaciones urbano poéticas de Borges, tomando en cuenta que ya están planteadas en *La Plaza San Martín*. También en la elección del terreno, haya ocurrido de manera casual o no, está presente la valoración de brechas de conectividad entre la ciudad y el río planteadas en el Plan Regulador de Della Paolera. En las bases del concurso se retoma la primera *máquina deseante* asociada con el progreso, que quizá haya sido la que más ha sufrido contratiempos en nuestro país. El gobierno de Frondizi, exigía de los arquitectos respuestas capaces de construir un espacio a la altura de demandas sociales directamente relacionadas con un afán de progreso y desarrollo del *Estado del Bienestar* y su compromiso con la educación. Es interesante ver cómo, desde esta *máquina deseante* de naturaleza política, la idea de progreso enraíza en la idea de apropiación. La barranca que actúa como topografía integradora entre el Río de La Plata y la Pampa, continúa con la cuarta *máquina deseante* referida a la incorporación de una identidad derivada de un paisaje natural y preexistente, y funciona a su vez como soporte de la segunda *máquina deseante* orientada hacia los desafíos del constructo social demandado por las bases. Ambas máquinas deseantes ya habían sido conjugadas por Borges en *La Plaza San Martín*. El paisaje material usualmente ubicado a lo largo de la barranca porteña, hasta el momento se mantenía dentro de posiciones tradicionales pudiendo ser un parque urbano, o como lo fue, un jardín con una villa construida en la parte alta, o lo que ocurría habitualmente, desaparecer dentro de la espacialidad opaca del tejido construido. La pretensión monumental de la encomienda, la extensión del programa y la intensidad del proyecto ganador marcaron una importante derivación discursiva respecto de las posiciones que los arquitectos han tenido ante la barranca de la ciudad. La propuesta ganadora permite identificar una serie de estrategias de proyecto que permiten arrojar luz sobre ciertos procedimientos de proyecto que contribuyeron en la construcción del paisaje de la barranca. Las cuatro estrategias proyectuales de paisaje impulsadas en la asimilación de la modernidad están presentes, pero a la vez sufriendo transformaciones importantes.

Estrategia de *espacialización*:

La *Biblioteca Nacional* es el primer edificio que magnifica la *espacialización* vertical generando puntos de observación del paisaje y puntos de observación en el interior. El terreno es una faja rectangular cuya dirección dominante avanza transversalmente sobre la barranca. Clorindo Testa comprendió que el proyecto debía llevar a un nivel de máxima intensidad la conversación con el paisaje de la ciudad. El edificio se presenta entonces como una secuencia vertical de espacialidades que se inician con un recorrido *acropolitano* que dilata en el parque transversal las espacialidades del acceder, para finalmente desembocar en un belvedere urbano materializado en el encuentro de la chatura elevada de la ciudad con la pendiente de la barranca. Desde él se podrán observar los flancos topográficos de la barranca ya construidos y la extensión ganada al

río hecha de parques, de equipamientos y de la decepción de un río que aún no se llega a ver. Luego estas dos primeras espacialidades paisajísticas deberán ser abandonadas y momentáneamente se debe ingresar en el hiato circulatorio impuesto por el núcleo vertical entre el nivel de acceso y una sucesión de tres paquetes a partir de los cuales se inicia una secuencia de espacios diferenciados en vertical que culmina en la sala de lectura en la que finalmente se experimenta una doble espacialidad primero interior y luego expandida en todas las direcciones posibles hacia el exterior. Combinando las dos escalas de observación la Biblioteca se presenta como un edificio-mirador que se vuelve monumento en los vacíos verdes de la ciudad. Esta doble condición, entre la ortodoxia del monumento exento y la exaltación analógica de la transgresión tipológica, dan lugar a la producción de un lugar que actúa como expresión simbólica del observatorio; un monumento cuya condición pública propone una experiencia reflexiva y de observación de la ciudad. Desde la plaza cubierta en lo alto de la barranca, debajo de la Biblioteca, se podrá observar el fin de la ciudad expresado por la presencia del puerto. Desde arriba, tendremos una visión perimetral a 360° que nos permitirá medir la extensión y complejidad de la ciudad, entre la visión oriental de los estratos de completamiento sobre el río y el tejido que rodea en los restantes tres flancos de la envolvente del edificio. Las exigencias programáticas de segregación cultural contenidas en las bases del concurso fueron objetadas por Clorindo Testa, al construir un aparato inverso del panóptico carcelario. El mirador, despliega las mismas posibilidades de observación y control que la torreta del panóptico, pero esta vez el carcelero es reemplazado por el ciudadano-habitante; por el poder público corporizado en la apoteosis de un espacio público de la observación. La observación melancólica del parque en la barranca coexiste con la exaltación moderna y optimista de un ideal de república; ambas amalgamadas y articuladas en la lógica del corte que se inicia en el plano inclinado de la barranca y continúa en un eslabonamiento vertical de espacios diferenciados.

Estrategia de hibridación entre partido geométrico y partido gestual:

El proyecto de la biblioteca presenta una serie de alteraciones en el empleo tradicional del partido. Se ha sustituido la tradición del partido sustentado en la racionalidad geométrica por desplazamiento hacia un partido sustentado en la expresión del gesto. Esta inversión en la concepción de una arquitectura de partido ha sido explicada y analizada por Fernando Aliata en *Estrategias proyectuales*³¹⁴. La *Biblioteca Nacional* se presenta como una carcasa u organismo que desdibuja las reglas de la Composición Elemental, vale decir, la existencia de una jerarquía compositiva que subordina las partes a un elemento geoméricamente puro y espacialmente dominante. Aun siendo la carcasa una forma dominante que promueve cierta totalidad, en su desarrollo vertical la red circulatoria contenida en la estructura autonomiza los distintos niveles del edificio rompiendo la autoridad de la Composición Elemental y dando lugar a disposiciones que otorgan una relativa autonomía expresiva y formal a las partes del programa. La indiferencia compositiva de los paquetes funcionales que podrían haber sido distribuidos de varias maneras, ha sido neutralizada por la aparición del gesto. La visión lejana puede explicar el edificio en términos de una carcasa elevada y *pregnante*, pero en las escalas de aproximación se reemplaza esa primera interpretación por la detección de particularidades que se expresan con una cierta autonomía. Estas modificaciones pueden ser objetivamente identificadas, pero ¿cuáles fueron las intensidades poéticas

³¹⁴ ALIATA, Fernando (2013), *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*, Editorial SCA

que desencadenaron el ingreso del gesto? Para responder esta cuestión deben ser considerados dos aspectos puestos en juego durante el proyecto: la intensa participación de Testa como conocedor y productor en el escenario cultural y la conexión de este mundo heterónimo con sus proyectos de arquitectura. Los medios de proyecto que empleó se caracterizaron por escapar de la línea habitual de ordenamiento de dibujos sucesivos que la mayoría de los arquitectos suelen desarrollar. Clorindo Testa alteró esa lógica estructural del proyecto haciendo ingresar de manera activa otros medios de proyecto genéricamente definibles como croquis y mapeos. Estos medios ingresaron en el proyecto cargados de significaciones más personales afectando las soluciones más estructurales y genéricas que proveía la arquitectura moderna hasta el momento. Lo que se tradujo en una irrupción que permitió trasladar imaginarios autobiográficos de muy diversa índole al mundo concreto de los objetos arquitectónicos. No está demostrado que su cuadro *Carnicería*³¹⁵, pintado en 1953 como parte de un conjunto de pinturas desarrolladas durante la década del 50 hubiera estado implicado en forma directa con los primeros croquis y el resultado final del proyecto, pero es evidente que el estado de ambigüedad presente en su cuadro; entre el objeto pictórico en sí y su sugerencia de una representación en corte permiten encontrar una relación notable entre obra pictórica y proyecto.

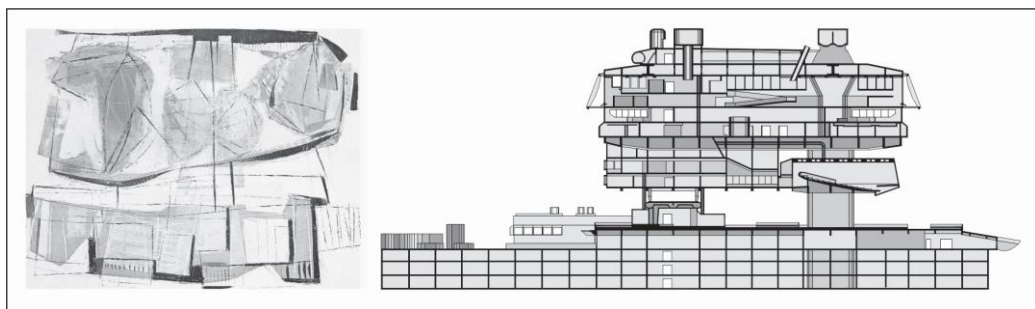


Lámina 32: Clorindo Testa: comparación entre el cuadro *Carnicería* y corte de la Biblioteca Nacional

Los contenidos culturales del cuadro parecieran haberse trasladado desde la lógica del croquis en corte a la organización general del edificio. La jerarquía de la planta - tan habitual en la forma de proyectar académica clásica y moderna - cede ante aspectos espaciales que son definidos por los croquis. El corte adquiere un valor decisivo como el medio de proyecto que será capaz de trasladar las espacialidades figurativas del croquis al territorio objetivo del proyecto. De este modo el corte tiende a alejar el proyecto hacia analogías y expresionismos “creativos” originados en los croquis que hacen que la autoridad de la planta quede neutralizada, incapaz de jerarquizar dispositivos tipológicos y distributivos que dominen el partido. Esto no quiere decir que no existan distribuciones en planta y organizaciones tipológicas, simplemente ocurre que quedan subordinadas a estrategias de proyecto originadas en analogías gestuales. La inversión de la usual ortodoxia didáctica del proyecto –planta, cortes y volumetría- es explicable a partir del reconocimiento de una arquitectura en la que las preexistencias compositivas y formales consensuadas se encuentran parcialmente desactivadas ante la

³¹⁵ Clorindo Testa realizó en la década del 50 una exposición de su obra pictórica en la Galería Van Riel. El cuadro que se analiza formó parte de esa exposición, TESTA, Clorindo, *Carnicería*, © Fundación Clorindo Testa (1953)

irrupción de nuevas realidades formales. El ingrediente cultural de la barranca, entendida esta, como exaltación del antiguo límite entre ciudad y río, ingresa favoreciendo desde la lógica del plano inclinado el papel decisivo del corte en el proyecto. Todo esto indica, que, en el caso de Clorindo Testa, estaríamos en presencia de la primera experiencia nacional en la que se imbrican los modos de producción artística propios con los medios de proyecto arquitectónicos. El proyecto de la *Biblioteca Nacional* marca el inicio de una posición diferenciada que sustenta la producción arquitectónica en una articulación cultural que practica una separación y fusión simultánea con el lugar, y en particular con la barranca.

Estrategia de Montaje:

La idea de modernidad que Testa desarrolló en la *Biblioteca Nacional* se encuentra soldada con aspectos de la cultura rioplatense en sus múltiples escalas espaciales y temporales. El montaje realizado por Testa en la biblioteca debe ser entendido como una experiencia de paisaje de alto contenido poético en el que confluyen varias construcciones de paisaje a la vez. Como se ha explicado en el proyecto se están conjugando dos *máquinas deseantes*, la segunda y la cuarta; la idea de progreso y la relación con el entorno natural. Para poder llevar adelante el montaje integrador de múltiples lecturas de paisaje han sido imprescindibles las estrategias proyectuales analizadas hasta el momento: *espacialización* vertical, la hibridación entre partido geométrico a partir del gesto y el empleo de estrategias topográficas.

Haciendo una breve reseña de lo anteriormente dicho, se analizó la presencia de las construcciones de paisaje de Borges plasmadas en *La Plaza San Martín*, se explicó que la forma de la Biblioteca es referible a la de una carcasa apoyada en cuatro patas. La carcasa involucra dos campos referenciales: el biológico y el mecánico. Ingresando en la forma en que Testa ha construido ambas analogías en su mundo autobiográfico del que surgen correlatos artísticos como la vaca y el gliptodonte. En su cuadro *Carnicería*, producido antes de proyectar la *Biblioteca Nacional*, está presente la analogía de un corte que en el cuadro se expresa como una media res lista para ser vendida en partes que en la biblioteca se organizan como una sucesión de espacios diferenciados. La existencia del gliptodonte en nuestra cultura, está presente desde Ameghino y sus exploraciones paleontológicas, reaparece en Martínez Estrada y Marechal donde ambos incorporan en sus textos la presencia del gliptodonte, y también está presente en la analogía biológica de la biblioteca misma. Existe un correlato artístico producido a posteriori de proyectar la biblioteca, cuando en un acto extremo de ficcionalidad Testa invoca la ficción del gliptodonte ante un fósil prehistórico de gliptodonte hallado en las perforaciones hechas para las bases de la biblioteca, diciendo (Testa, 2013),

... Debajo del gran gomero, cuando la máquina cortó, quedó el semicírculo de la caparazón del gliptodonte [...] Después de varios años me di cuenta que en realidad la estructura del gliptodonte, con la caparazón, las patas largas que apoyaban en el suelo, la cola, todo el cuerpo que estaba suspendido de éste caparazón, era, si vos haces un dibujo exagerado, igual a la biblioteca. Entonces, vos podías decir de que el gliptodonte

*estuvo siglos metido ahí abajo y cuando llegó alguien que se le parecía a él, entonces dijo que había llegado el momento de retirarse. Entonces se fue*³¹⁶.

Las ficciones no terminan en el edificio, comienzan antes con el cuadro *Carnicería* y continúan en expresiones orales y en obras artísticas posteriores donde Testa sigue desarrollando cuestiones en torno al gliptodonte. Las ficciones de Testa no son tan extrañas, ya que la analogía abstracta de la vaca en *Carnicería* y la analogía fósil de gliptodonte, representan algo muy pampeano que circulaba en el contexto cultural argentino. Todas estas cuestiones presentes en el edificio y presentes en su producción plástica se encuentran amalgamadas en lógicas poéticas que se desparrraman en varios de los campos de la producción cultural del paisaje pampeano. Clorindo Testa involucra su producción arquitectónica con una meta-producción artística que tiene la capacidad de volver autobiográficas las intensidades culturales que le llegan. Las ficciones culturales procesadas por Testa a partir del empleo de las estrategias proyectuales ya analizadas permiten construir el montaje proyectual que da lugar al resultado final. En esta cuestión existe un plano de correspondencia con Le Corbusier, arquitecto, pintor, escultor, escritor y poeta. Se podría afirmar que, independientemente de las diferencias sustantivas existentes entre ellos, ambos arquitectos trabajaron desde lo autobiográfico generando una meta-producción indispensable para establecer un salto hacia las lógicas del proyecto. El montaje practicado por Testa se encuentra involucrado dentro de un conjunto de transcripciones que se reparten en textos de paisaje, experiencias pictóricas y escultóricas y manifestaciones orales del mismo arquitecto.

Estrategia topográfica:

La separación de estratos, natural y artificial, practicada por Amancio Williams es un antecedente directo de la separación entre el parque y las funciones protagónicas de la biblioteca. Sin embargo, por todo lo dicho anteriormente, la construcción del paisaje practicada en la *Biblioteca Nacional* es muy diferente de las realizadas por Williams en proyectos como la *Casa sobre el Arroyo* o el *Aeropuerto de Buenos Aires*. En la biblioteca, la relación con el lugar cambia a partir de una concepción de la ciudad no *antiurbana*, en la que lo existente es reconocido como un paisaje de valor. La Modernidad apropiada pone en juego las condiciones culturales y materiales del lugar. Lo que equivale en el proyecto de la biblioteca, a comprender el sentido espacial del sector, los componentes de los estratos existentes y los valores simbólicos que acompañaron el encargo. El proyecto se aleja de la oposición entre lo natural y lo artificial, para convertirse en una intensificación del topos, que comprende la importancia del parque como estructura de penetración transversal hacia el río, que a su vez entiende la barranca como una configuración espacial o topografía que se apropia de componentes artificiales del proyecto y que en una escala de comprensión mayor del lugar, magnifica la elevación como respuesta ante una ciudad que ha crecido y se densificado en horizontal hacia el río y en vertical en los terrenos colindantes. La plataforma abstracta se vuelve topográfica fundiéndose con los accesos y sus pendientes. Se presenta por primera vez

³¹⁶ FASANO, Francisco (2013), *El arquitecto Clorindo Testa contado por él mismo*, Programa homenaje a 90 años de su nacimiento, [El arquitecto Clorindo Testa contado por él mismo - Programa homenaje a 90 años de su nacimiento - YouTube](#)

una estrategia topográfica que funde lo artificial con el suelo del parque. El tratamiento de apariencia pétreo del hormigón armado aproxima el artefacto a la lógica del estrato geológico que conformó la barranca. La estrategia topográfica seguirá siendo empleada en otros proyectos posteriores, interpretando los estratos preexistentes, y de este modo siendo uno de los recursos proyectuales de mayor poder espacial y configuracional en la estrategia de apropiación.

Proyecto para la Embajada de Alemania, Walter Gropius y Amancio Williams (1968):

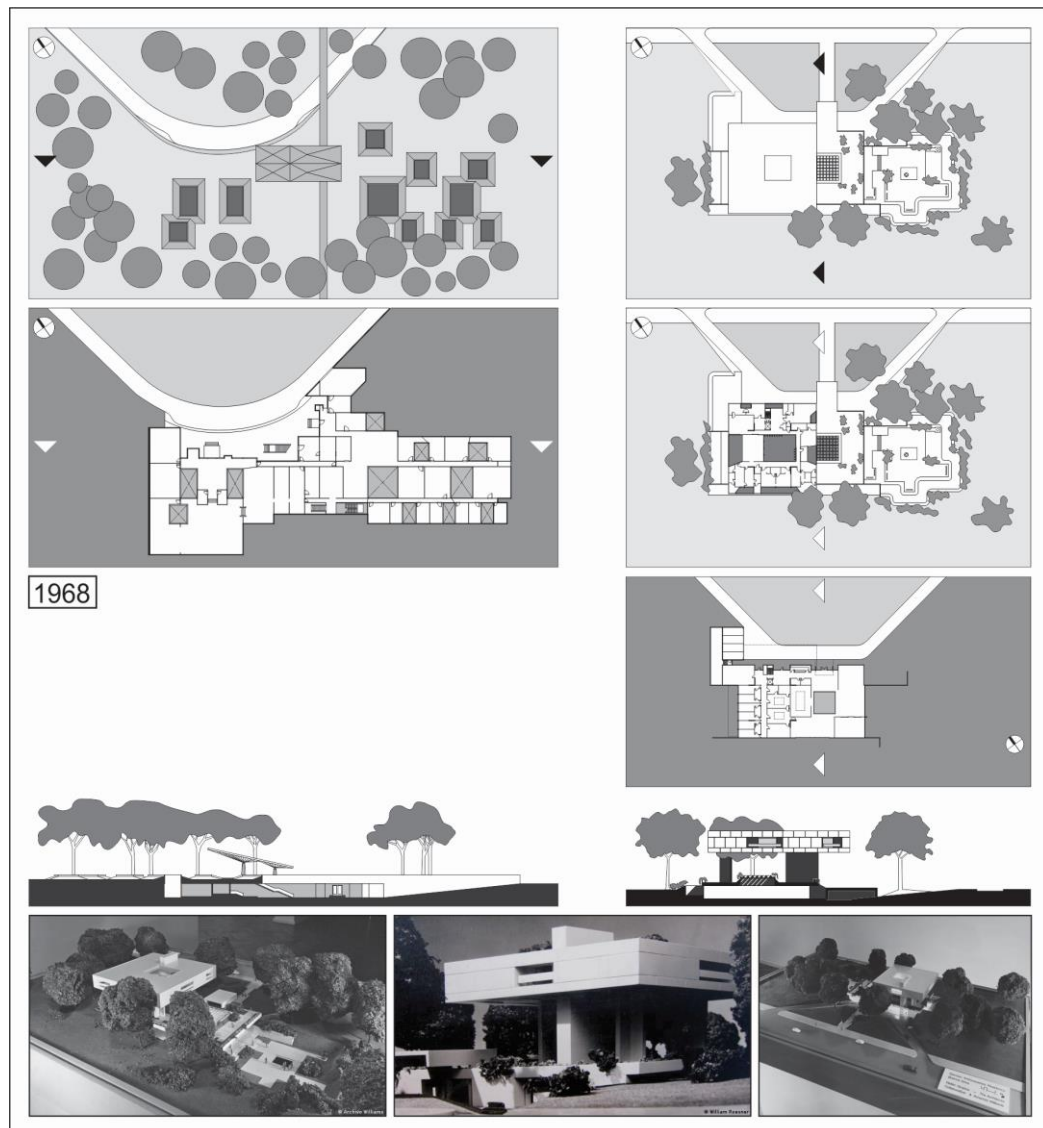


Lámina 33: Walter Gropius y Amancio Williams, proyecto para la Embajada de Alemania, alternativa inicial y propuesta final

Entre 1966 y 1968 Amancio Williams proyecta conjuntamente con Walter Gropius el edificio de la *Embajada de Alemania*. Ya existía una relación entre ambos arquitectos que se dio a partir de dos exposiciones de la obra de Williams en Estados Unidos. Para la segunda exposición, en 1955 Williams viajó a Estados Unidos donde dio una serie de conferencias y exposiciones, incluyendo la Universidad de Harvard donde Gropius ya trabajaba como académico. Por intermedio de un convenio entre el gobierno argentino y el gobierno alemán, se habilitó el permiso para construir la nueva sede de la *Embajada*

Alemana en la *Plaza Alemana*. Se gestionó a través de un canje de la sede anterior de la *Embajada Alemana* por el permiso para construir la nueva sede en la *Plaza Alemana*. La *Plaza Alemana* está conformada en su perímetro por las avenidas *Libertador* y *Casares*, y las calles *Cavia* y *Castex*; formando parte de la continuidad de los *Parques de Palermo*. El proyecto se dio por correspondencia a partir de cartas en las que Gropius envió cinco alternativas y Williams las analizaba y criticaba; casi como si se hubiese tratado de una corrección de Taller. La alternativa A presentaba un partido de ocupación subterránea con una plaza rehundida y las restantes cuatro mantenían una ocupación importante del suelo de la plaza. Williams señalaba estas cuestiones; particularmente la excesiva ocupación del suelo. Williams no encontraba en el hundimiento algo muy favorable, ya que en su trayectoria priorizaba la posibilidad de que lo edificado se separara del suelo. A pesar de que Williams veía en el enterramiento topográfico de un programa una actitud antropológicamente primitiva, el proyecto combinó ambas estrategias, la residencia del embajador elevada y apoyada en cuatro patas estructurales, y la construcción de una topografía de hundimiento que absorbía en torno a un espacio abierto el programa restante.

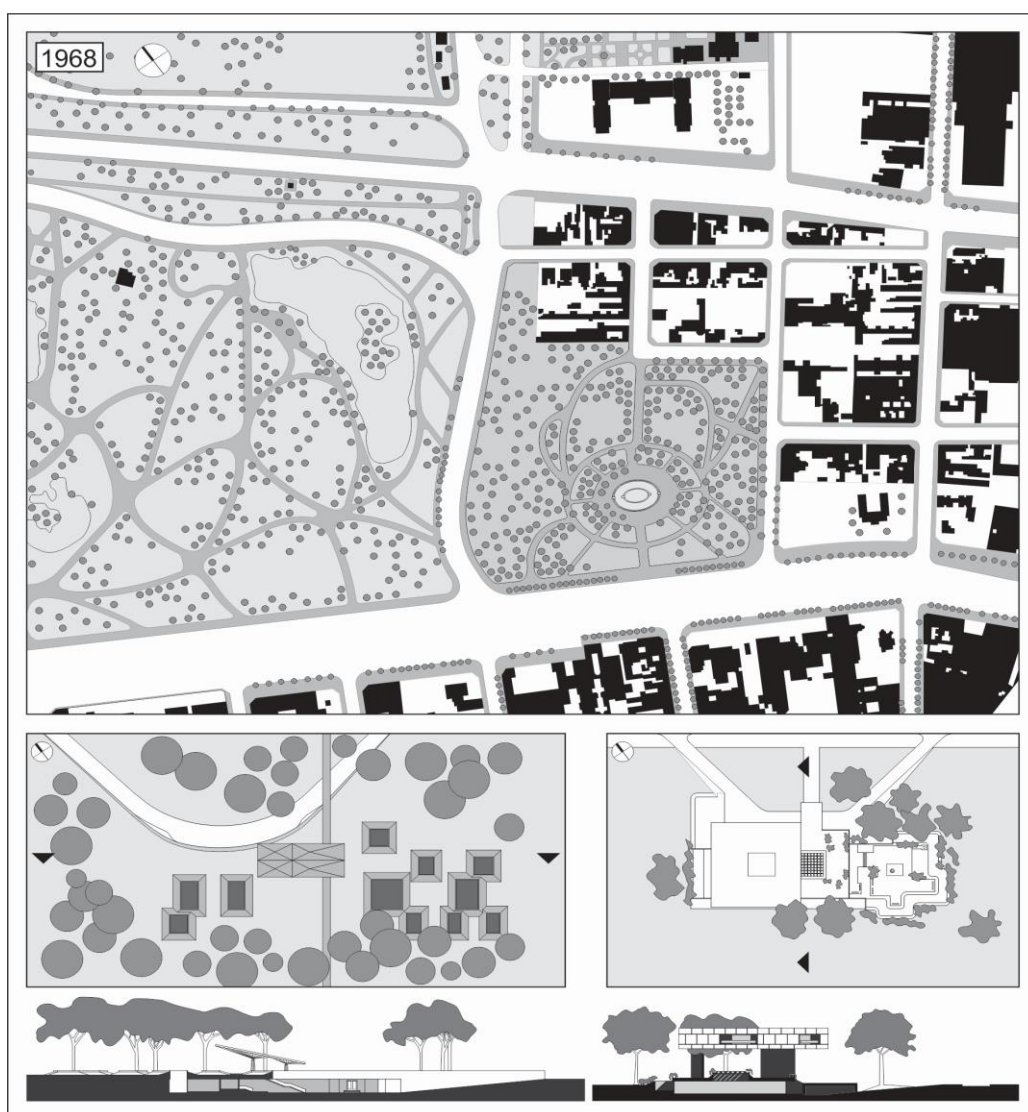


Lámina 34: Walter Gropius y Amancio Williams, implantación del proyecto para la Embajada de Alemania

Ya anteriormente la estrategia topográfica subordinada en su importancia a la estrategia dominante de elevación había sido empleada por Clorindo Testa en el proyecto para la *Biblioteca Nacional*.

Los subsuelos de depósitos y los tratamientos de suelo con la explanada del semicubierto y las escaleras y rampas en los accesos a la explanada fueron el resultado de enterrar y sustraer en el estrato topográfico. Aun cuando finalmente el proyecto de la embajada no se materializó, el impacto que tuvo la estrategia de sustracción y hundimiento topográfico debió haber sido considerable, ya que durante las siguientes décadas esta estrategia se aplicaría en varios edificios públicos relacionados con el borde ciudad-río. El proyecto para el Canal Nacional, *Argentina Televisora Color*, basa su solución en una articulación topográfica por medio de un plano inclinado que absorbe el programa. Clorindo Testa siguió trabajando con proyectos articulados topográficamente con declives como el borde acantilado de la costa en Mar del Plata en el *Balneario La Perla* y en la barranca de Buenos Aires en el *Buenos Aires Design Center* y Edgardo Minond también empleó la estrategia topográfica en el *Centro de Exposiciones y Convenciones de la Ciudad de Buenos Aires*. También existen intervenciones en el sector, en el caso de los parques *Mujeres Argentinas* y *Micaela Bastidas*, donde se ha empleado la misma estrategia.

Se puede inferir de la experiencia de la *Embajada Alemana*, estuvo atravesada por una decisión inicial de Gropius consistente en poner en juego una forma de construir y proyectar el paisaje priorizando la afectación topográfica. Se trató de una estrategia proyectual de hundimiento y sustracción que hasta el momento no había sido empleada en nuestro contexto. La *Plaza Alemania* rodeada hacia el río de tejido de vivienda edificado, no formaba parte de una pieza urbana que genere una brecha de transversalidad como en el caso de la *Plaza San Martín* y la *Biblioteca Nacional*. Su implantación era relativamente neutra, desconectada de visuales hacia el río. El planteo inicial de Gropius permite suponer que, al rehundir el programa de la embajada, se lograba resolver la continuidad de la plaza y su relación con los bordes.

En una escala mucho menor, y quizá menos objetiva y demostrable, Gropius representó una segunda intervención producida desde el extrañamiento, en la que un arquitecto extranjero de mucha importancia, afectado por la cuarta *máquina deseante* modificó las estrategias de proyecto hasta el momento utilizadas en nuestro medio para construir el paisaje.

Primer Premio del Concurso para la Sede de la Unión Industrial Argentina, Estudio Flora Manteola, Josefina Santos, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona, Rafael Viñoly (MSGSSPV), (1968):

Luego del concurso para la *Biblioteca Nacional*, la oportunidad de que exista un llamado a concurso para un edificio en altura de uso público y relacionado con el borde entre la ciudad y el río, no se repetirá hasta el siglo XXI cuando se llame a concurso para la *refuncionalización del Palacio de Correos*. En 1968 se llamó a concurso para el proyecto de la sede de la *Unión Industrial Argentina (UIA)* en el sector denominado *Catalinas Norte*, y en 1974 se llamó a concurso para la sede de la *Caja de Ayuda y Subsidio para Familiares del personal de la Industria (CASFPI)* en un lote pasante sobre la barranca entre la calle 25 de mayo y la *Avenida Leandro N. Alem*, entre las calles *Viamonte* y *Tucumán*.

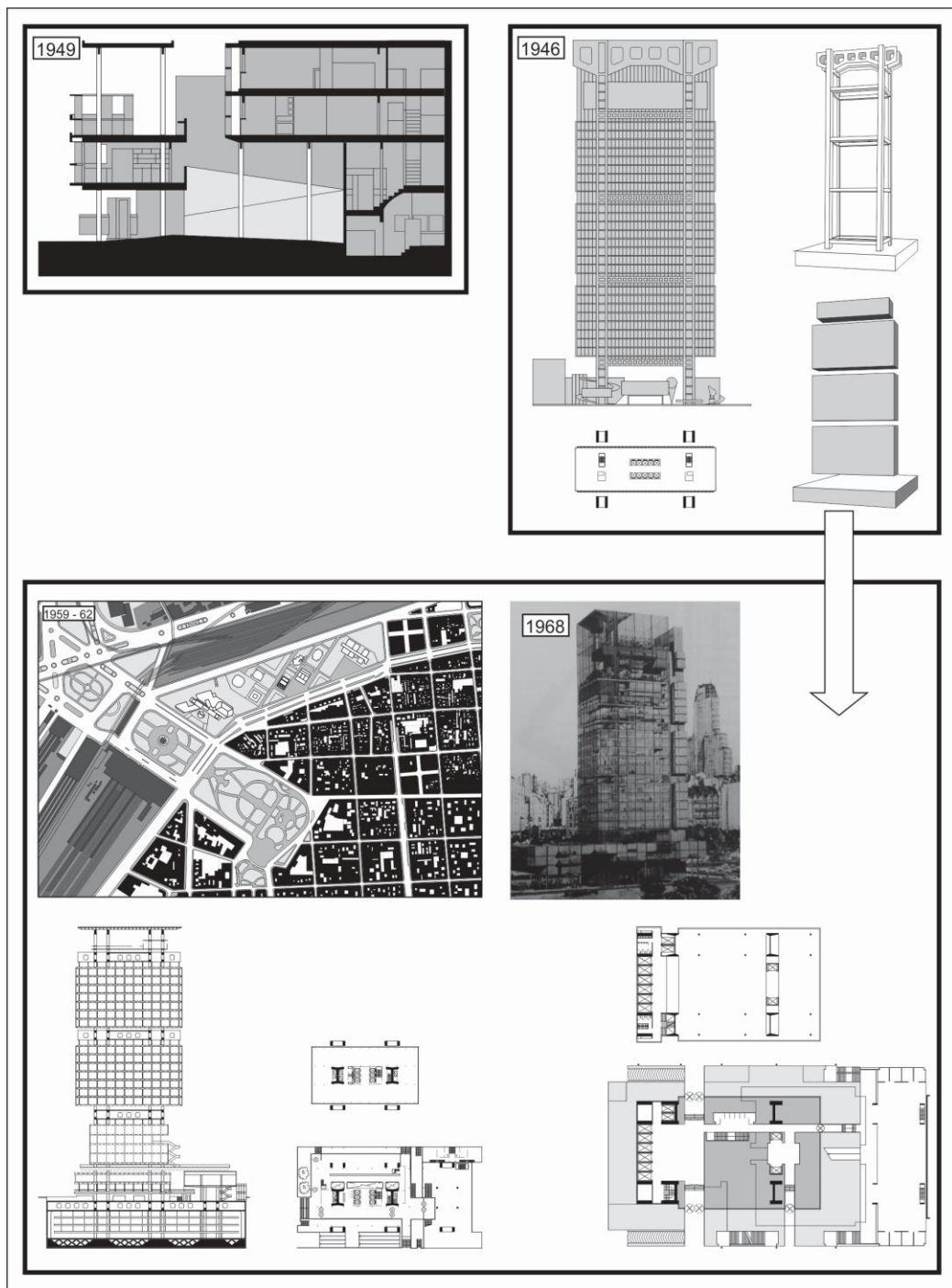


Lámina 35: Casa Curutchet, Edificio de Oficinas Suspending and proyecto ganador del concurso para la sede de la Unión Industrial Argentina, Solsona y equipo

El tema de ambos concursos implicaba resolver la sede de instituciones no privadas. Ambos primeros premios fueron obtenidos por el estudio de arquitectos que lidera Justo Solsona. El concurso de la *UIA* merece ser analizado independientemente del primer premio obtenido por el estudio de Solsona. Al igual que en el concurso para la *Biblioteca Nacional*, también en este caso el concurso respondía a políticas relacionadas con el desarrollismo en las que se combinaban energías públicas y privadas. Se basaban en la hipótesis de una sinergia virtuosa existente en la iniciativa privada con su capacidad para consolidar tejido edificado capaz de impulsar emprendimientos originados en políticas públicas orientadas a centralidad y densificación, que, en este caso, al ser intervenido

un borde de la ciudad, garantizaran accesibilidad. El sector urbano en que debía proyectarse la sede de la *UIA* estaba localizado en *Catalinas Norte*, una operación urbana iniciada a finales de los 50 que alcanzó una materialización parcial del proyecto inicial. A diferencia del concurso para la *Biblioteca Nacional*, los terrenos de *Catalinas Norte* estaban sujetos a condiciones de borde que reglamentaban dimensiones y formas de ocupación de los lotes. Aún quedaba como caracterización urbana del sector la voluntad inicial de sus proyectistas de entenderlo como un punto estratégico de salida y entrada a la ciudad que debería estar sustentado por una espacialidad y programática efectiva para que esto ocurriera.

El programa para la sede de la *UIA* deja entrever cierta preocupación por activar una relación entre una dimensión social privada esencialmente definida por actividades administrativas y servicios de la institución, y algunos *espacios otros* pensados para posibilitar un intercambio con el público en general: un auditorio, un restaurante y una biblioteca. Las condiciones fijadas por el espacio urbano y su normativa, y el programa definido en el concurso, predeterminaban como obligado el empleo de una tipología de torre, que a su vez a causa de la presencia de actividades públicas y de ser en su planteo una organización urbana porosa que conectaría la ciudad con el borde, debía resolverse empleando el basamento. La tipología de torre con basamento comenzó a ser empleada entre finales de los 50 e inicios de los 60 por arquitectos como Antonio Bonet en Mar del Plata, con las *Galerías San Martín* (1958), de *Las Américas* (1958) y *Rivadavia* (1959); por Nicolás Pantoff y Fernando Fracchia, en la *Torre Brunetta* (1960), y Mario Roberto Álvarez, en el *Banco de Avellaneda* (1960) y el proyecto del *Edificio del Jockey Club* (1963). La lista de proyectos de torre con basamento se extenderá sensiblemente a lo largo de la década de los 60, lo que permite entender que ya existía un abundante material proyectual previo que orientaba la toma de decisiones en el empleo de dicha tipología. El primer premio, el tercer premio del estudio integrado por Carlos E. Libedinsky y Mario I. Linder; el cuarto premio del estudio de Manuel Borthagaray y el quinto premio de Guillermo González Ruiz y sus colaboradores Amancio Williams y Luis Santos; impulsados por la complejidad del programa, discutieron la homogeneidad de la planta tipo en el desarrollo vertical de la torre. Todos ellos produjeron una secuencia vertical no homogénea para la que se requería pensar en una estructura capaz de producir cambios de jerarquías y transiciones que permitieran generar espacios diferenciados. Es en este punto, donde la *espacialización* sumada a la incorporación activa de la tecnología como herramienta del proyecto, pone en evidencia que se vuelve central la presencia de la estrategia proyectual del edificio de oficinas suspendido proyectado por Williams en 1946. Si se comparan los cuatro proyectos señalados, se podrán verificar algunas cuestiones. Amancio Williams estaba presente como colaborador en el Quinto premio, en el que sugestivamente se volvía a ensayar la estrategia del *Edificio de Oficinas Suspendidas*. Comparando los cuatro proyectos, el primer premio es el que propuso más heterogeneidad espacial vertical llevando adelante desde el inicio del edificio hasta el final del edificio una combinación de dobles y triples alturas con transparencias que se intensifican en el basamento y en la finalización del edificio. El jurado estaba familiarizado con las transformaciones que desde el 50 se venían impulsando con el objetivo de lograr propuestas claras con un *Fuerte* contenido conceptual, mayor *espacialización*, empleo proyectual de la tecnología, integración urbana y consideración del espacio público. Por estas razones el jurado entendió las estrategias proyectuales empleadas en la propuesta de Solsona y equipo como adecuadas para resolver el encargo, y consecuentemente les otorgó el

primer premio por juzgar que fue el que mejor las logró desarrollar. El primer premio se caracterizó por ser el que más desarrolló expresivamente espacios que intensificaron las conexiones visuales verticales y horizontales hacia el exterior. La estrategia proyectual originada por Williams en sus oficinas suspendidas atravesaba el tiempo dando lugar a un episodio más en el juego de variaciones discursivas de proyecto orientadas a conectar espacios verticales y expansiones visuales. El primer premio otorgó más consistencia a la estrategia de *espacialización* al conectar programas de contenido público en el basamento y programas de contenido privado en la parte superior de la torre. El esfuerzo de *espacialización* llevado adelante afectó la tipología de torre con basamento, produciendo alteraciones tipológicas de gran incidencia. Los espacios dejaron de ser repetitivos, el basamento se volvió extremadamente poroso y el edificio entero estableció una relación diferente con el suelo, atravesándolo y fijando un espacio público rehundido. La *espacialización* empleada está claramente articulada con los planteos urbanos y paisajísticos inicialmente propuestos, pero no realizados en el *Plan para Catalinas Norte* (1962). El conjunto de edificios proyectados en *Catalinas Norte* fue inicialmente pensado como un modelo posible de un paisaje urbano muy asociado con *La ciudad de los negocios* de Le Corbusier. A partir de concebir y sugerir un completamiento urbano insular, hecho de circulaciones y torres que debían funcionar como puerta de acceso a la ciudad en el borde, resolviendo así la integración con la ciudad. El proyecto de *Catalinas Norte* se había concebido como un sector conectado con el río y la llegada de flujos terrestres por medio de estaciones de transferencia estratégicamente ubicadas. Finalmente, no se construyeron estas cuestiones, quedando pendiente aún hasta hoy el desafío de concebir torres de usos privados que posean a su vez un zócalo poroso que resuelva relaciones públicas de transversalidad ciudad-río.

Caja de Ayuda y Subsidio para Familiares del personal de la Industria (CASFPI), primer premio obtenido por el estudio de Solsona, estaba compuesto por Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona, Rafael Viñoly, Felipe Tarsitano y Carlos Salaberry (1974).

La estrategia de *espacialización* utilizada conecta con el proyecto para la *UIA*, aunque limitada a causa de un programa compuesto por actividades predominantemente privadas que no permitirán construir dentro de los espacios interiores una continuidad de uso público. Sin embargo, el planteo del proyecto prevé una transformación parcial del uso del suelo, evitando el empleo de un basamento o una ocupación continua entre medianeras. La torre se implanta llegando al suelo y separándose de las medianeras, utilizando ambos flancos del edificio como un recorrido urbano que conecta peatonalmente la calle 25 de Mayo con la *Avenida Leandro N. Alem*. A partir de estas decisiones, el recorrido *espacializa* y visibiliza transversalmente el estrato de la barranca. En el desarrollo vertical el edificio se presenta con una envolvente de aluminio y ventanas corridas en la que se alternan sustracciones que sin generar dobles alturas generan puntos de observación del paisaje. Recién en el remate de la torre, en coincidencia con un cambio programático en el que se localiza el auditorio y su foyer se genera una *espacialización* en doble altura con un punto de observación abierto hacia el río.

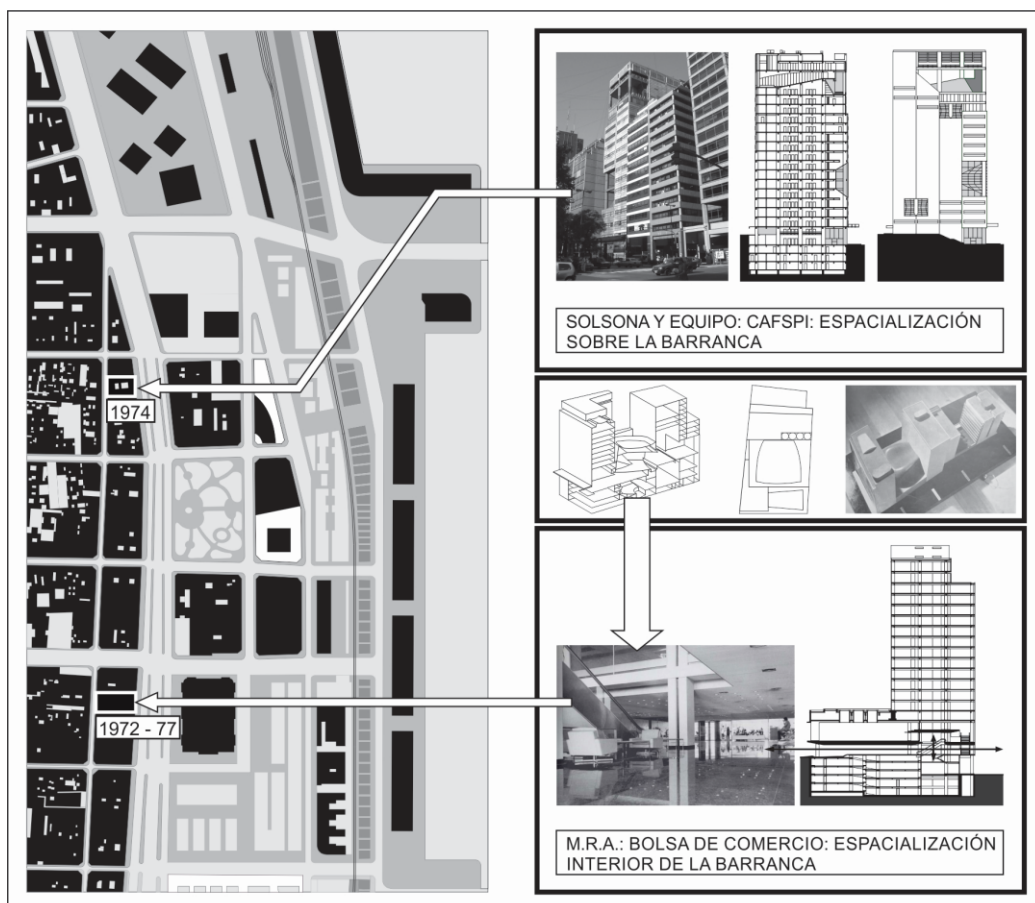


Lámina 36: Edificio CASFPI con espacialización hacia el exterior y TMGSM y ampliación de la Bolsa de Comercio con espacialización interior

Se confirma entonces la misma voluntad de *espacialización* empleada en la *UIA*, aunque más limitada, generando uso público en el suelo, alternando puntos de vista en el desarrollo del edificio y rematando el final de la torre con una *espacialización* más significativa.

Ampliación de la Bolsa de Comercio, Mario Roberto Álvarez (1972-1977):

El viejo edificio de la *Bolsa de Comercio* proyectado por Alejandro Christophersen en 1916 requería una ampliación. En 1972 se encarga a Mario Roberto Álvarez su proyecto y construcción finalizándose su obra en 1977. Fue proyectada en un terreno de 20 metros de frente y contenido en la manzana conformada por la calle *Reconquista*, la *Avenida Corrientes*, la calle *25 de Mayo* y la *Avenida Leandro N. Alem*. El terreno de 50 metros de profundidad es pasante entre *Leandro N. Alem* y *25 de Mayo*, de manera tal que está en uno de los bloques que absorben la barranca y se conforman sobre el bajo como recova. En la tipología de torre con basamento entre medianeras, Álvarez combinó la fluidez del acceso desde la calle *25 de Mayo* que a partir de una planta libre permite atravesar la longitud del lote accediendo visualmente al espacio de la *Avenida Leandro N. Alem*. En el interior se generó una *espacialización* vertical que conecta el nivel de acceso hacia arriba y hacia abajo generando un paisaje vertical interior contenido en el basamento. La *Bolsa de Comercio* es un caso más dentro de una cadena tipológica de torres *espacializadas* que también podrán incorporar el basamento en una línea tipológica que Álvarez venía desarrollando desde los 60' y continuará desarrollando durante las siguientes décadas. Hace falta señalar que el desarrollo de la cadena

tipológica de torres con *espacialización* interior y exterior excedió a Álvarez, teniendo sus inicios en el proyecto del *Edificio de Oficinas Suspendidas* de Amancio Williams, las experiencias *brutalistas* de Clorindo Testa en el *Banco de Londres* y la *Biblioteca Nacional* y varios concursos de equipamientos administrativos privados y públicos de entre los cuales el más significativo fue el *Concurso para la Sede de la Unión Industrial Argentina* en 1968. El edificio resuelve la ubicación de sus actividades localizando la Bolsa y sus servicios en el basamento y las oficinas en las plantas libres de la torre. A diferencia de los edificios edificados en la recova, la *Bolsa de Comercio* produce en su basamento una serie de experiencias espaciales de recorrido y observación. Una primera experiencia pasante de horadación y dilatación horizontal que conecta perceptivamente la calle 25 de mayo como acceso principal y la *Avenida Leandro N. Alem* como espacio de observación por sobre la recova. Una segunda experiencia de observación de horadación y dilatación vertical entre la planta de acceso y un nivel inferior que conecta con servicios y un nivel superior que conecta con la Sala principal. En el empleo de la estrategia de *espacialización*, Álvarez volvió a repetir la estrategia de neutralidad hacia el exterior empleada en el *Teatro Municipal General San Martín*. A excepción de la planta baja fluyente, el edificio no fue concebido para generar en su *espacialización* interior escapes visuales que definan desde niveles superiores un ángulo de observación que permita construir el paisaje del borde. Tampoco considera la condición topográfica de la barranca, resolviendo su desnivel como una sucesión de niveles a distintas alturas. La solución proyectada por Álvarez no solo se presenta novedosa y contraria respecto de la manera habitual en que los edificios de la recova invisibilizaban la barranca; también continuó con una sutil variación en el ciclo discursivo cultural de integración paisajística del paisaje río-ciudad al reducir la interiorización del exterior. La *espacialización* ha dejado de ser reversible para pasar a construir un paisaje interior dotado de cierta autonomía dentro del edificio. La secuencia *Casa Curutchet-Teatro Municipal General San Martín-Bolsa* permite visibilizar una interiorización del paisaje en marcha y desplegándose con distintas variaciones en obras de otros autores. Dicha interiorización también fue empleada en forma parcial o completa en otros edificios proyectados por arquitectos como Clorindo Testa en el *Banco de Londres* (1959), Pablo Beitía en el *Museo Xul Solar* (1987-1993) y Bares, Bares, Bares, Becker, Ferrari y Schank en el *Museo del Bicentenario* y en el *Centro Cultural Kirchner* (2006), entre la década del 50'y hoy.

Canal de la Televisión Pública, Argentina Televisora Color (ATC), proyectado por Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, Sallaberry y Tarsitano (1977):

El proyecto de ATC, se encuentra ubicado entre la Avenida Figueroa Alcorta, la parrilla ferroviaria, la *Plaza Libres del Sur* y la calle *Tagle*. El terreno forma parte de un estrato de tierras ganadas al río, conformado por parques que acompañan el bajo alternando áreas edificadas. En la dirección longitudinal del estrato, el terreno encuentra sus límites visuales hacia el sudeste con la *Facultad de Derecho* y hacia el noroeste con el tejido edificado del *Barrio Parque* sobre la calle *Tagle*. En la dirección ciudad-río, orientada en dirección suroeste-noreste, los límites visuales son muy contrastados, siendo en dirección a la ciudad, parte de una continuidad espacial producida por la dilatación de los parques hasta la *Avenida Libertador*, y hacia el río encontrándose obturado por una barrera definida por la parrilla ferroviaria.

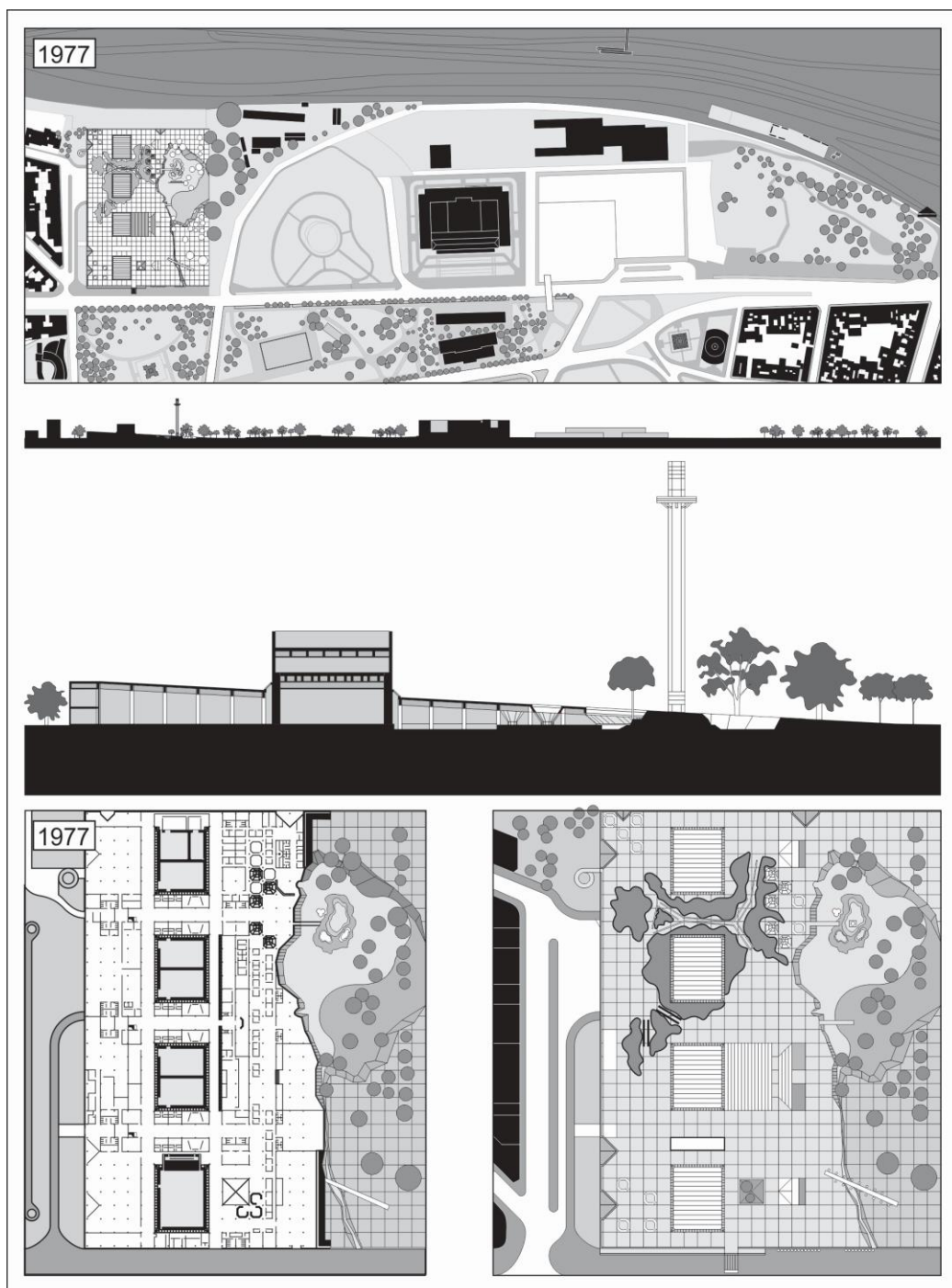


Lámina 37: Canal de la Televisión Pública, Argentina Televisora Color (ATC), proyectado por Solsona y equipo

El terreno formaba parte del paisaje de borde definido por el parque, conformando un límite urbano que desde 1836 reemplazó el anterior límite costero. Luego, entre 1897 y 1927, se siguió extendiendo el suelo urbano hacia el río, perdiendo el sector su relación con la costa del río. El borde que separa los parques del río, funciona como un límite infranqueable, conformado por los equipamientos ferroviarios, las áreas informales de la *Villa 31* y las instalaciones de *Puerto Nuevo*. Las decisiones de proyecto enfrentaron esta compleja implantación urbana que configuraba usos del suelo diferenciados, y continuidades y obturaciones espaciales.

Para las políticas implementadas en ese momento por el gobierno, resultaba central, poder comunicar a escala nacional un símbolo de integración nacional. Debe recordarse

que el canal, en ese momento llamado *Argentina Televisora Color*, inauguraba la incorporación del color en la televisión. Se debía inaugurar el edificio y la emisión en color, en coincidencia con una estrategia de propaganda nacional aún mayor, definida por la realización del Mundial de Fútbol en la Argentina por primera vez.

Durante los 70 y más aún durante el gobierno de los militares, la consideración de espacios públicos para permitir que el habitante interactúe con programas, no era un objetivo perseguido, ni por el sistema político del momento, ni por los arquitectos todavía eclipsados por la tradición funcionalista del *zoning*. El programa del canal sólo admitía un uso público controlado, para determinadas programaciones y horarios. Paradójicamente, la producción televisada respondía a la generación de un producto público. El tema arquitectónico y sus espacios reclamaban una escala de integración pública, en contraste con los usos propios de la mecánica televisiva, que se presentaron relativamente restringidos. El encargo y la respuesta proyectual consolidaron la aparición de un paisaje público dotado de un alto grado de consonancias en el campo cultural. La coyuntura topográfica del estrato y la decisión de construir un paisaje que se constituya en un símbolo de integración nacional se presentaban como una de las pocas oportunidades para desplegar las cuatro estrategias proyectuales que venían desarrollándose en escenarios de construcción del paisaje en los que eran pocas las oportunidades de aplicarlos a encargos de usos públicos.

Las primeras experiencias formativas y laborales de Solsona ocurrieron en el *Estudio Organización de Arquitectura Moderna (OAM)*. OAM estuvo muy vinculado con Amancio Williams y Antonio Bonet, que para los jóvenes arquitectos de OAM eran los referentes obligados para comenzar a producir arquitectura moderna. Solsona, aun siendo alumno universitario, captó y luego desarrolló las cuatro estrategias proyectuales practicadas por Amancio Williams y Antonio Bonet. En este sentido, Solsona señala su preocupación por captar la capacidad de Bonet para concretar sus proyectos; a la vez que reivindica la trascendencia conceptual de Williams.

En una primera observación resulta llamativo que el edificio se presente como un prisma de sección triangular que da como resultado en su límite superior un plano inclinado artificial. Solsona explica que hubo un primer proyecto definido por la geometría de un prisma de sección rectangular cuyo límite superior estaba definido por una terraza horizontal, que luego transformaron, dando lugar a la solución final. La lectura inmediata de este planteo de plano inclinado es la de un espacio de accesibilidad orientada en la lógica del estrato longitudinal. El espacio público de la plaza se expande sobre el plano inclinado que actúa como techo del edificio. Respondiendo a la dimensión restrictiva del programa, se generó una accesibilidad pública que permaneció en el exterior. Entre el edificio y el parque se produjo un espacio exterior híbrido, constituido por la ilusión de un plegamiento del parque que, gracias al plano inclinado, continuó por encima del canal, transformando el techo en parque artificial. El interior del edificio coordina un acceso sobre la *Avenida Libertador* y un programa organizado a 90° respecto de la dirección del estrato. Por lo tanto, en su interior es un espacio axial que avanza hacia el límite noreste del terreno. La organización espacial responde a un doble peine de dirección transversal al estrato. Se trata de un sistema definido axialmente por componentes repetitivos y seriados que tamizan la escala pública, y su gradual transición a la escala técnica y luego de servicio. Lo más público hacia el sudeste en coincidencia con el declive del plano superior, y los estudios y los servicios orientados hacia el noroeste en coincidencia con el ascenso del plano inclinado. Mientras el exterior es el resultado de un espacio pensado en corte, el interior es el resultado de una

organización extensa pensada en planta. Entre ambas realidades espaciales se practicaron conexiones verticales geométricamente definibles como interpenetraciones, materializadas por los cuatro estudios de grabación, las sustracciones progresivas pensadas como patios de iluminación y los exteriores definidos como espejos de agua y áreas de juego para la plaza.

Estrategia de hibridación entre partido y sistema:

La experiencia de *ATC* no es puntual. Existe dentro de la misma producción de Solsona una cadena de proyectos que preparan la llegada de este proyecto. Aliata reflexiona en su libro *Estrategias proyectuales*, sobre dos estrategias generadoras del proyecto moderno, el partido y el sistema, las que también pueden presentarse en estado híbrido, entre arquitecturas sistémicas y arquitecturas de partido³¹⁷. Como fue explicado anteriormente, Aliata explica como en el contexto argentino se produjo una hibridación entre sistema y condiciones del lugar que permitió dotar de un final articulador con el lugar a la arquitectura sistémica. Una parte importante de sus razonamientos se encuentra referida a algunas experiencias proyectuales de Solsona, y en particular a este proyecto. En esta cadena de variaciones proyectuales de híbrido sistema-partido, el proyecto para la *Municipalidad para el Partido 3 de Febrero* (1960) marca un inicio y *ATC* un punto de desarrollo sofisticado dentro de esta hibridación. Lo que resulta indispensable para estas propuestas híbridas es encontrar una lógica en el lugar, para así poder interrumpir de manera no arbitraria la secuencia teóricamente infinita del sistema. El plano inclinado del prisma forma la cobertura superior del espacio interior que contiene el programa resuelto bajo la lógica de doble peine, y simultáneamente es el elemento que define un partido geométrico cuyo objetivo es generar una continuidad transitable con el parque y en el extremo opuesto completar la espacialidad contenida de la calle corredor que limita con *Barrio Parque*. El prisma, por su conformación geométrica y por su ubicación en el terreno, actúa como elemento articulador de bordes diferenciados. En este caso por tratarse de una porción abstracta de barranca, uno de sus ejes mantiene su continuidad en el plano inclinado, mientras que el otro pierde su continuidad al tratarse de una porción. Esta particularidad permite articular dos direcciones dominantes, la longitudinal del estrato parque en la continuidad del plano inclinado y la transversal que a 90° resuelve el interior del edificio. Mientras por encima se da continuidad a la dirección del parque, por debajo se tomó la dirección circulatoria del programa cuya lógica comienza a plantear, en este caso sin lograrlo, una posibilidad de articulación urbana transversal bajo el estrato. Debe señalarse que la articulación transversal resultó a medias lograda, ya que el borde infranqueable de la parrilla ferroviaria con quien limita, obligó a concluir la transversalidad de manera abrupta y sin solución de continuidad hacia el noreste. Sin embargo, esta estrategia de hibridación basada en el doble desfasaje vertical, entre sistema y partido, y la *espacialización* de axialidades urbanas longitudinal y transversal, será de vital importancia para poder comprender futuras intervenciones que la continuaron aplicando fuera del sector y en el sector que se examina en la Tesis. Entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, el *Parque Micaela Bastidas* en *Puerto Madero*, el *Centro de Exposiciones y Convenciones de la Ciudad de Buenos Aires* contiguo a la *Facultad de Derecho* y el proyecto para el *Paseo del Bajo*, retomarán la estrategia híbrida de doble axialidad recién explicada.

³¹⁷ ALIATA, Fernando (2013), Op. cit.

Estrategia topográfica:

Las relaciones de paisaje longitudinal y transversal presentes en el proyecto y fundamentales para lograr una articulación topográfica de los estratos longitudinales que ampliaron el borde ciudad-río, permiten que el proyecto inicie la apropiación de las estrategias modernas conectándolas con nuevas construcciones de paisaje que estaban circulando en el ambiente literario.

ATC se conecta con experiencias anteriores donde ha sido empleada la estrategia topográfica, en nuestra casuística el primer premio de la *Biblioteca Nacional* y el proyecto para la *Embajada de Alemania*. En ambos casos, al igual que en ATC, se conformó una construcción del paisaje centrada en el poder *espacializador* del suelo. ATC presenta ciertas particularidades interesantes de investigar para reflexionar acerca de la arquitectura y su relación con la barranca como objeto de la cultura. La cuestión del suelo y su concepción topográfica, ha sido un recurso empleado por Solsona, verificándose que en algunas de sus reflexiones confirma esta cuestión diciendo (Solsona, 2007), *Si la ciudad es construcción, ¿acaso el espacio verde no podría serlo también? Deberíamos intentar hacer plazas públicas con naturaleza construida*³¹⁸ (p. 137).

El crecimiento de Buenos Aires por medio de estratos que fueron ganando espacio sucesivamente al Río de La Plata fue una práctica de suelo artificial desarrollada repetidas veces. El borde costero de las tierras afectadas por el cono de deyección del Delta viene expandiéndose y ganando tierra al río por deposición de detritos. Esta dinámica de origen natural, se ha intensificado y cargado de procedimientos artificiales desde las últimas tres décadas del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. En este proceso la barranca fue quedando como un extraño límite tierra adentro, alejada de su relación natural con el río. Las explanadas de tierra que se anexaron al borde urbano nacieron sin damero, libres de la tradición urbana que ha marcado el paisaje de la ciudad. En esa exploración arqueológica del antiguo límite urbano, la barranca se constituye en el origen de un borde que ha sido ampliado, al ritmo de suaves dinámicas naturales e intensas dinámicas artificiales. Ambos componentes, barranca y explanada, están unidos por una relación intrínseca. La explanada actúa como *índex* de un proceso de expansión sobre el río que se vuelve inteligible gracias a la presencia de la barranca. En la articulación de estas dos lógicas se constituye un paisaje complejo, a medias natural y a medias artificial. ATC hace exactamente esto, articula una resolución en planta baja que se conecta claramente con las lógicas de la tradición proyectual de la organización en peine, y sobre esta superpone un paisaje artificial plegado que refiere a elementos naturales. La idea de la plaza a medias natural, a medias artificial es confirmada por Solsona cuando afirma (Solsona, 2007), *... porque las plazas serían testimonio de la tierra que fue campo, como testigos pampeanos...*³¹⁹ (p. 137).

Los espacios edificados que se apoyan sobre los estratos de crecimiento sobre el río surgen como mojones exóticos, especies de islas desprovistas de damero, expuestas a los ojos del que las observa barranca arriba, casi como si fueran camalotes a la deriva; algo tan habitual en el Paraná. La libertad interpretativa del párrafo anterior resulta exótica dentro del escenario crítico de la modernidad arquitectónica. Sin embargo, este tipo de narraciones ficcionales adquieren consistencia en el marco de una modernidad apropiada que encuentra en el mundo de las producciones culturales de paisaje la

³¹⁸ SOLSONA, Justo (2007), *Hacer y decir*, Ediciones Infinito, p 137

³¹⁹ SOLSONA, Justo (2007), *Op. cit.*, p. 137

construcción de valores atribuibles al lugar que genera. Existe una variada literatura dentro del ciclo discursivo cultural que atribuye al ambiente natural un sentido que conecta con la apreciación crítica anterior. Lejos de Buenos Aires, pero inevitablemente unido a la lógica de la dilatación del límite costero entre pampa y río, Horacio Quiroga relata en su libro *Cuentos de amor y locura*, como el río arrastra a la deriva todo tipo de materia orgánica depositándola en el delta. En 1932 el escritor norteamericano, Waldo Frank, estableció una lectura simbólica de contenido cultural en la que la pampa fue entendida en sus lecturas paisajísticas mucho más allá de lo que su definición geográfica establece. En ella el río y la llanura se funden. Se entrevé una voluntad de dilatación que a escala menor puede trasladarse al borde cambiante que separa la ciudad y el río, con la dilatación del límite entre ambas realidades por acción de las sucesivas tierras ganadas al río y la expresión intermitente de la barranca parcialmente cubierta por la ciudad. El fragmento siguiente escrito por Waldo Frank permite entender una escala poética de una geografía que integra el río y la pampa (Frank 1931),

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 Parahyba, 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 Atlántico³²⁰.

En 1944, Florencio Escardó escribió *Geografía de Buenos Aires*, donde trata la relación que la ciudad de Buenos Aires guarda con la pampa y con el río. Completando y ampliando la lectura paisajística de Waldo Frank, Escardó conecta la noción de pampa de agua con la ciudad existente. Para Escardó (Escardó, 1966), *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 pampa³²¹*. En 1933, Martínez Estrada escribió *Radiografía de La Pampa*, donde conecta la dinámica natural de crecimiento por sedimentación de la costa con la noción geológica de *estratificación*, *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 otra³²²*. La acción del hombre en el rellenado de la costa puede ser vista como una continuación artificial de este proceso narrado por el mundo de la cultura. De este modo, se confirma la apropiación a través de una dinámica de crecimiento natural-artificial de la ciudad que adquiere connotaciones culturales referidas a la lógica del lugar. Por extensión, de la misma manera que las sucesivas ampliaciones del puerto de Buenos Aires, la implantación de

³²⁰ FRANK, Waldo 1959 (1931), *América Hispana: un retrato y una perspectiva*, Editorial Losada, Buenos Aires

³²¹ ESCARDÓ, Florencio (1966), *Geografía de Buenos Aires*, Editorial EUDEBA, Buenos Aires

³²² MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), Op. cit.

buena parte del equipamiento urbano, la *Reserva Ecológica*, y tantos otros ejemplos, como el talud inclinado de ATC, están incluidos dentro de este ciclo cultural. El plano inclinado además de responder a la explicación consagrada de articular el parque con el tejido edificado de Palermo Chico, también puede ser interpretado como una isla o fragmento de topografía geométrica a la deriva. En ese caso, y pensándolo analógicamente, ATC aparecería como una metáfora de fragmento dislocado de la barranca.

Se puede afirmar que se produjo una variación proyectual que, articulándose con las exigencias culturales de la ciudad en su doble lectura física y social, permitió que las estrategias proyectuales muten dando lugar a un estado asociativo entre la cultura local y la cultura arquitectónica. Es un enorme gesto topográfico que emerge de las lógicas del borde costero ampliado. Actúa como un elemento articulador análogo con la capacidad de articular distintos niveles que posee la barranca, pero ubicado a 90° respecto de la transversalidad de la barranca, lo que permite resolver relaciones de acompañamiento y continuidad del estrato longitudinal y heterogéneo que lo contiene. El plano inclinado de la plaza confirma la variación proyectual, en este caso afectando la tradición del basamento y generando una topografía artificial. En el mismo proceso de concepción del proyecto, la terraza jardín del basamento, de origen *corbusierano*, se modifica articulándose en clave de plano inclinado con el parque. Solsona confirma esta transformación afirmando (Solsona, 1997), *En cierto sentido ATC es una exasperación, y una variación del techo-terraza (refiriéndose al techo terraza planteado por Le Corbusier)*³²³ (p. 120).

Estrategia de montaje:

El montaje permite que las significaciones contenidas en la estrategia topográfica logren alcanzar integridad narrativa en el relato espacial. En el proyecto de ATC se ha invertido la oposición binaria de estratos presente en la obra de Williams. En este caso como sándwich binario, entre un interior regulado por las relaciones que impone el sistema y un exterior pensado como expresión simbólica de relaciones naturales cartografiadas y *espacializadas*. Entre ambos componentes se practicaron brechas de interacción que actúan descontextualizadas como huellas del estrato que invade al otro. Los prismas regulares que contienen los estudios de grabación emergen atravesando el plano inclinado, y la topografía geométrica ingresa materializando los límites del patio en el plano horizontal de la planta baja. Las relaciones cartográficas *espacializadas* han sido tratadas como una porción rectangular de paisaje natural inesperadamente plegado, que al ser regulado geométricamente contrasta con su contexto, y adquiere una connotación de huella mayor, en este caso a causa de su expresión cartográfica, dislocada de las lógicas del contexto urbano que la contiene. Se está trabajando con una probeta o muestra de representación cartográfica de paisaje natural, que en su condición extrañada adquiere un sentido semántico de *índex*. Un escenario ficcional de cartografía ampliada que refiere a la naturaleza desde la expresión de un medio de representación de origen geográfico. El montaje de ATC pone en juego una experiencia de extrañamiento que permite construir nuevas visibilidades de paisaje. La intensificación del proceso *aisthético* por medio del extrañamiento, anteriormente empleada como dispositivo *poiético* por Victoria Ocampo y el Grupo Sur en sus reiteradas invitaciones de intelectuales extranjeros, ahora se encuentra desplazada al

³²³ SOLSONA, Justo (1997), Op. cit., p. 120

habitante urbano. El mismo Solsona refiriéndose a la ciudad y su condición paisajística abre el campo interpretativo del espacio estableciendo ciertas condiciones de juego en el campo de la crítica diciendo, *es casi un producto de la imaginación, un cuento, un lugar pleno de lugares distintos que se mezclan, entrecruzan y forman un continuo*³²⁴.

Síntesis:

En *ATC*, a diferencia del de la *Biblioteca Nacional*, el montaje realizado actúa como un elemento espacial de integración longitudinal del estrato. La transversalidad ha sido postergada, quedando mitigada dentro del edificio entre los bordes definidos por la *Avenida Figueroa Alcorta* y la parrilla ferroviaria. Para resolver la continuidad longitudinal del estrato se ha recurrido a un elemento anómalo, que no surge de la lógica geográfica del estrato de completamiento de suelo avanzado sobre el río. El plano inclinado se presenta como un espacio descontextualizado en su génesis, pero capaz de reparar las discontinuidades generadas por la heterogeneidad de lo construido sobre el estrato preexistente. Se puede reconocer el empleo de la pendiente como una dislocación topográfica cuya única referencia posible es la barranca primitiva de la ciudad. Para resolver el montaje están presentes nuevas variaciones de las estrategias proyectuales analizadas. La *espacialización* de una topografía definida como plano inclinado que permite generar puntos de observación del paisaje, la lógica del partido gestual controlado geométricamente a partir de un prisma de plano inclinado y su coexistencia desfasada en vertical con un sistema distributivo en su interior, y como emergente de esta cuestión la construcción de un montaje de superposición de dos capas de suelo bien diferenciadas en sus organizaciones espaciales. Las cuatro estrategias que estaban circulando desde la década del 50, se encuentran en *ATC* particularmente condensadas en la confluencia de Bonet y su exploración de la superposición de capas, Amancio Williams y su preocupación por explorar estratificaciones binarias y seriaciones sistémicas, y Maldonado con las construcciones del arte conceptual abstracto. En concordancia con estas cuestiones *ATC* también termina siendo la construcción de una serie de visibilidades estrechamente conectadas con las construcciones de paisaje que desde la literatura venían circulando en los autores literarios mencionados. La apelación a la barranca, ahora abstracta y dislocada de su posición natural, también conecta con la experiencia de liberación espacial de la barranca como elemento de conexión entre niveles diferenciados, practicada también por Clorindo Testa en la *Biblioteca Nacional*.

ATC, continúa con la intensificación de motores ficcionales ya anteriormente practicados por Testa en la *Biblioteca Nacional*. Las ficciones que están circulando en el amplio espectro del paisaje simbólico ingresan como *máquinas deseantes* capaces de celebrar las condiciones del lugar, reemplazando la ficción de ciudad moderna y anticipando una constante que se hará presente en la última periodización.

5.7.4 Estratificación: desafíos y conflictos

Bonet llevó adelante una estrategia de desmantelamiento de la organización compositiva. Proyectó a partir de elementos de origen *corbusierano* pero afectándolos con derivaciones formales y materiales, y luego desplegándolos en organizaciones seriales y estratificadas. La inteligencia proyectual que pone en juego la *estratificación* de sistemas empleada por Bonet no quedará aislada del campo intelectual del proyecto, permeando estas lógicas en el marco del

³²⁴ SOLSONA, Justo (2007), Op. cit., p. 138

grupo Austral, luego en *OAM* y más tardíamente replicadas académicamente por un grupo importante de arquitectos proyectistas y académicos, de entre los cuales Justo Solsona y Clorindo Testa tendrán mucha importancia en la construcción del paisaje del borde ciudad-río.

La modernidad apropiada encontró en la estrategia topográfica una herramienta proyectual específicamente relacionada con la consideración del lugar. Le Corbusier, y Williams antes del proyecto para la *Embajada de Alemania*, se centraron en la oposición binaria del estrato natural y el estrato artificial moderno. Valoraron los estratos de materialidad natural, pero en lo posible, sin modificarlos. En las experiencias de apropiación moderna la *máquina deseante* ahora orientada hacia la construcción de un paisaje unido con el lugar físico y social impulsó derivaciones en las concepciones de paisaje generadas por ambos arquitectos. A diferencia de ellos la concepción de paisaje de Antonio Bonet, se caracterizó por agregar a la consideración binaria de estratos natural-artificial, también la consideración de los estratos artificiales preexistentes.

La *máquina deseante* que impulsó la oposición natural-artificial en los proyectos de Le Corbusier y Williams, en los ciclos de apropiación, fue transformada en una posibilidad más de interacción con lo existente, pudiéndose también interactuar por oposición con cualquier preexistencia, sea esta natural o artificial. Se comenzó a construir un paisaje de apropiación en el que la estrategia topográfica y la estrategia de montaje fueron verdaderos motores de transformación discursiva. La plataforma, ya empleada por Le Corbusier y Williams, se siguió utilizando en la modernidad apropiada, pero adquiriendo también la posibilidad de ser expresión artificializada de la topografía natural. A la frase de Le Corbusier cuando afirmó (Le Corbusier, 1930), *La casa es una caja en el aire, agujereada a su alrededor, sin interrupción, por una ventana en longitud*³²⁵ (p. 158). Se opone la posibilidad de considerar la plataforma especializada ya no como elemento separado del suelo. La plataforma no solo será pensada como un plano elevado o apoyado sobre el suelo; también será configurada como parte de la topografía del suelo a veces plegada, a veces horadada y otras dislocada. En la *Casa sobre el Arroyo* y el *Aeropuerto de Buenos Aires*, se comprueba el empleo de la plataforma elevada y separada de una topografía natural, luego durante la década del 60 y el 70, la transformación de la plataforma integrándose con la estrategia topográfica comienza con la *Biblioteca Nacional*, continúa con la *Embajada de Alemania* y se consolida con *ATC*. Efectivamente, esta ha sido una estrategia empleada en varios proyectos relacionados con el borde ciudad-río. Algunos de ellos realizados y otros no realizados. Primero con intervenciones en otros sectores del borde como la *Biblioteca Nacional* proyectando una primera plataforma soldada con el suelo a nivel y una segunda plataforma elevada y liberada con la sala de lectura, luego en la secuencia de proyectos realizada por Gropius y Williams para la *Embajada Alemana* hundiendo la plataforma por debajo del nivel de la topografía de la plaza, y finalmente en *ATC* donde se generó un plegamiento de la continuidad del parque. Más adelante, en la última periodización la transformación topográfica de la plataforma continuará siendo empleada. Fuera del sector en la membrana extendida y elevada del *Centro de Exposiciones y Convenciones de la Ciudad de Buenos Aires* de Edgardo Minond. En el sector también será empleada produciendo un desplazamiento y relocalización de una abstracción topográfica de la barranca natural que separaba el río de la ciudad en los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* y practicando un plegamiento topográfico en la escalera mirador del *Paseo del Bajo*. Todos estos ejemplos serán analizados en las sucesivas periodizaciones.

³²⁵ LE CORBUSIER (1930), Op. cit., p.158

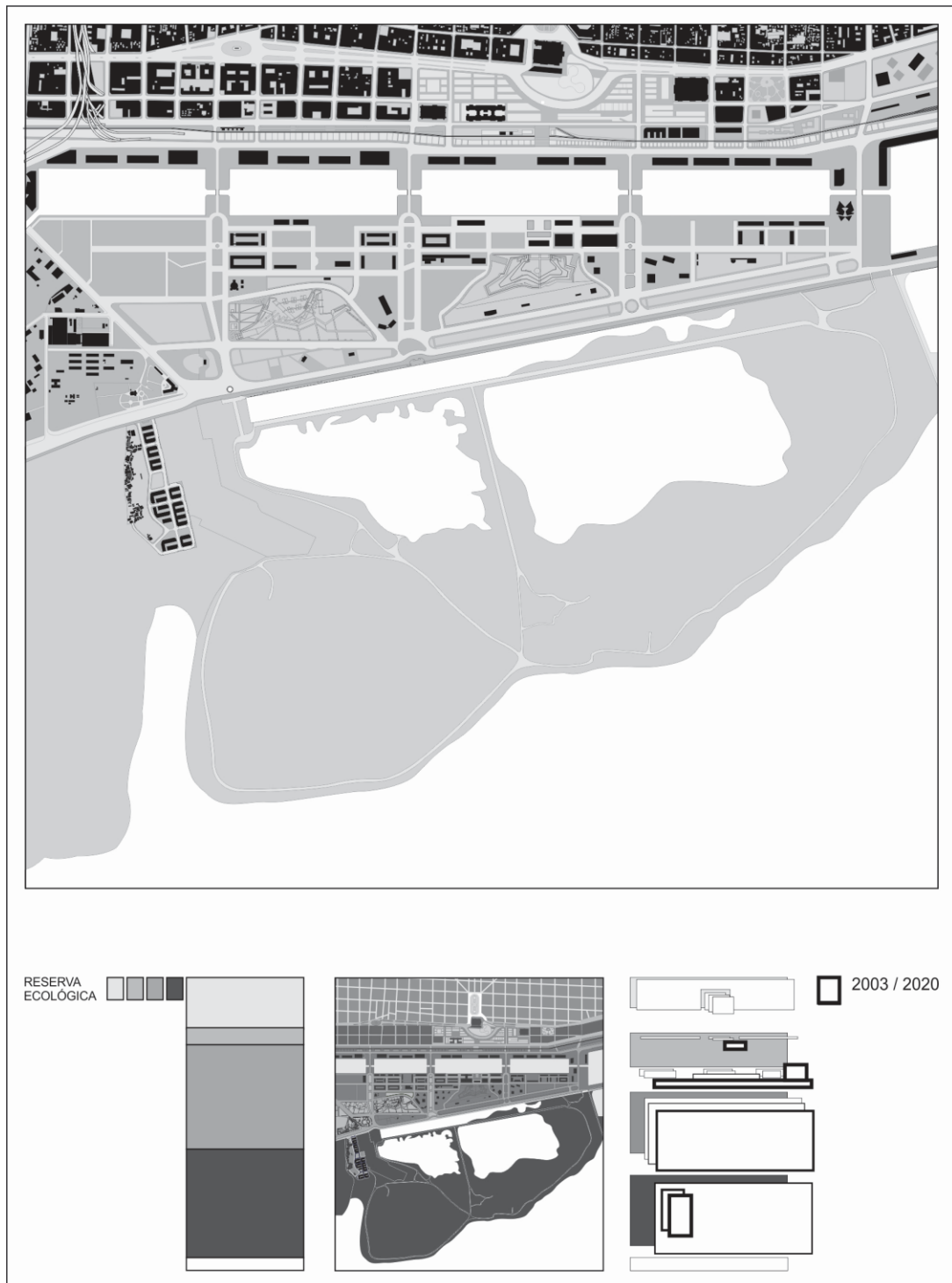
La experiencia anterior del *Plan Noel*, donde la voluntad interpretativa de las condiciones históricas que fijaron la realidad del lugar a intervenir termina abriendo un escenario de posibilidad para la aparición de un urbanismo innovador, pero a la vez, no rupturista. La primera consecuencia se puede observar cuando se verifica que el *genius loci* del lugar comenzó a ser importante para la construcción de una verdadera estrategia de apropiación moderna. La segunda consecuencia ocurrirá en la siguiente periodización, cuando luego de reiterados fracasos, el planeamiento comience a plantearse un urbanismo de proyectos urbanos que han permitido renovaciones y ampliaciones en el marco de un proyecto estratégico más general.

Del mismo modo que durante la periodización anterior, durante esta periodización no se lograron producir grandes transformaciones territoriales en el sector. Pero a diferencia de la periodización anterior, maduraron proyectos y materializaciones en sectores aledaños también conectados con el borde ciudad-río. Dentro del sector las dos únicas intervenciones que siguieron trabajando con todas o solo algunas de las estrategias proyectuales que se vienen examinando, fueron dos edificios de desarrollo vertical ubicados en el encuentro del damero y la *Avenida Leandro N. Alem*. El edificio de la *UIA*, la ampliación de la *Bolsa de Comercio* y el edificio *CASFPI*, trabajaron principalmente con la *especialización*. El resto del sector permaneció sin transformaciones de paisaje que merezcan ser analizadas. El hiato de intervenciones de valor producidas en el sector llegará a su fin con los acontecimientos ocurridos entre la década del 80 y las siguientes décadas. Las transformaciones territoriales que se producirán en las próximas décadas estarán muy relacionadas con la estrategia topográfica y la estrategia de montaje que fueron impulsadas en esta periodización primero por la *Biblioteca Nacional* y luego por *ATC*, dos intervenciones que marcan el inicio y la terminación de esta periodización.

5.8 Nuevas intervenciones en el borde

La sociedad postradicional es un final; pero también es un comienzo, un universo social de acción y experiencia genuinamente nuevo (...) Se trata, como he dicho, de una sociedad global no en el sentido de una sociedad mundial, sino en el sentido de una sociedad de «espacio indefinido»

GIDDENS, Anthony, Modernidad e identidad del yo, (1995)



5.8.1 Breve narración de los acontecimientos principales ocurridos en el sector: repensando y concretando intervenciones en el borde costero.

En el acompañamiento exitoso de proyectos que lograron concretarse se produjo una inversión estratégica que dinamizó notablemente la construcción del paisaje del sector. Si la modernidad apropiada buscaba articular lógicas modernas con lógicas locales sin abandonar los postulados modernos, ahora las lógicas del campo serán las que subordinan las estrategias proyectuales anteriores. No habrá una estructura general pensada para toda la ciudad, ni habrá una estrategia discursiva disciplinar con pretensión de verdad. La historia ya no es más una, ahora los relatos pueden variar, las aleatoriedades pueden cobrar sentido y la combinatoria de estrategias incursiona en condiciones proyectuales híbridas. De los anteriores literatos tratados, el que más se ha aproximado a esta nueva realidad fue Leopoldo Marechal. Ahora nuevos autores como Florencio Escardo, y Juan Saer contribuirán con caminos en la construcción simbólica del paisaje. Las cuatro estrategias de paisaje continuarán circulando, pero con nuevas afectaciones de sus procedimientos. No habrá homogeneidad ideológica, ni siquiera postulados estéticos compartidos. La mayor continuidad de estos fenómenos debe ser buscada en los procesos, en las cadenas de transformaciones que como denunció tempranamente Foucault y universalizó Deleuze, no encuentran conflictos ni en las contradicciones, ni en la ausencia de una estructura reguladora del paisaje y la cultura. Esta última etapa es la que otorga sentido a la tesis porque el *palimpsesto* y las cadenas de transformaciones de la inteligencia proyectual, a partir de ahora casi entendidas como un complejo ADN, son las que legitiman el conocimiento proyectual, agregando, pero también trascendiendo cualquier formato estético o ideológico.

5.8.2 Máquinas deseantes

La asimilación de la modernidad y la apropiación de la modernidad lograron llevar adelante una concepción de paisaje que, primero incorporó la naturaleza y luego agregó el contexto urbano. El concepto de lugar se fue ampliando, pero siempre sujeto a una idea de ciudad moderna que permanece en las propuestas contextualizadas de las periodizaciones anteriores. Las nuevas intervenciones no abandonan la doble relación con la naturaleza y el contexto urbano, pero no se sienten obligadas a continuar con una propuesta sujeta a una solución arquitectónica que todavía se refiera a una ciudad moderna. La *máquina deseante* instala en la construcción del paisaje una poderosa intensificación de lo ficcional que comenzaba a presentarse tempranamente en algunos proyectos como la *Biblioteca Nacional* y *ATC*. Durante la última periodización se empleó una segunda estrategia de apropiación que apuesta a poner en juego nuevas externalidades ficcionales de distinta naturaleza, planteadas por la cultura e ingresando dentro de la propuesta de paisaje. Dichas ficcionalidades ingresan como componentes analógicos que se encuentran presentes en algunas de las ficciones desarrolladas por los autores literarios tratados y en ficciones provenientes de otras narrativas literarias o inclusive otras expresiones de la cultura del paisaje.

Los planteos literarios que durante los 80 se refirieron al paisaje del río y las ya analizadas lecturas anteriores del paisaje ribereño, desplegaron dos *máquinas deseantes* diferenciadas. Algunos escritores y artistas expresaron su valoración del paisaje natural como garantía del mantenimiento de un equilibrio ecológico. Antonio Elio Brailovsky expresó su preocupación por el paisaje de Buenos Aires y su génesis natural y artefactual (Brailovsky, 1999). García Urriburu en su cuadro *Río de La Plata* (1975) y Rómulo Maccio en su serie *Pinturas de contaminación y olvido* (1997), dedicó varios cuadros al Río de La Plata y el Riachuelo. Ambos autores han buscado en parte de sus obras artísticas recrear la condición natural y contaminada del río como expresión de un paisaje urbano natural y artificial de Buenos Aires. Esta nueva forma de definir el paisaje que acentúa las condiciones naturales y las cuestiones antrópicas, marcó una de las

maneras de ver el encuentro entre el paisaje natural y el paisaje artificial. También estuvieron presentes otros escritores y artistas que encontraron en la modificación del paisaje natural realizada por el hombre, en sus transformaciones y temporalidades, inclusive incluyendo sus degradaciones, la expresión de un paisaje unido a nuestro devenir. En *El río sin orillas*³²⁶ Juan Saer escribió sobre un Río de La Plata marcado por estos complejos procesos humanos. En sus impresiones de paisaje no pesa la cuestión ecológica, si esta es entendida como un fenómeno externo al hombre, pero si pesa, si se incluye dentro del sistema al hombre y las transformaciones que ha generado en contacto con el ambiente. De ambas tendencias se contraponen dos construcciones de paisaje que trabajan sobre los mismos elementos, pero con simbolizaciones de paisaje muy diferentes.

Todas las ficciones ensayadas en los proyectos ingresan de un modo u otro impulsadas por las *máquinas deseantes*, afectando las cuatro estrategias que se vienen tratando. Habrá entonces ficciones de partidos gestuales *espacializados* como en su momento ocurrió con el gliptodonte y la media res de la *Biblioteca Nacional*, ficciones topográficas como en la barranca artificial de ATC y las barrancas implantadas en los parques de *Puerto Madero* y el *Centro de Convenciones y Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires*, ficciones que alimenten montajes definidos por la superposición de estratos temporales de la *Reserva Ecológica* y el *Museo del Bicentenario* y ficciones de hibridación entre partido y sistema como en la secuencia vertical de analogías culturales del *Centro Cultural Kirchner* y la secuencia horizontal de caracterizaciones urbanas del proyecto para *El Paseo del Bajo*. En el estudio del paisaje material se examinarán en particular todos estos casos. No será difícil encontrar relaciones entre las analogías mencionadas y autores literarios. El gliptodonte ha sido largamente tratado desde Ameghino, pasando por Martínez Estrada, Leopoldo Marechal y Clorindo Testa en sus afirmaciones y su obra artística. La relación de la barranca con el borde-río de la ciudad ha sido también tratada por varios autores como Borges, Waldo Frank y Florencio Escardó. Los lugares profundizados por lecturas de los estratos cambiantes en el tiempo, también han sido tratados por Martínez Estrada, Florencio Escardó y Juan Saer. Las analogías culturales y urbanas se reparten de manera mucho más amplia en toda la cultura que se refiere a Buenos Aires en su escala local y universal.

5.8.3 Paisaje material:

El recorte histórico que surge de las periodizaciones analizadas hasta el momento permite realizar un análisis proyectual de la casuística de esta última periodización, ahora orientado a transferencias y transformaciones de las cuatro estrategias proyectuales de paisaje, y a la detección de nuevas intensidades de paisaje simbólico que afectaron la producción del proyecto. Para avanzar se presentará la casuística integrándose a partir del reconocimiento de las cuatro estrategias proyectuales que atravesaron los casos seleccionados para esta última periodización.

Reserva Ecológica (1979-1986):

La *Reserva Ecológica* es el producto de una secuencia de transformaciones no previstas que comienzan en 1979, cuando a causa de la crisis del gobierno militar se discontinuó la construcción del nuevo ensanche frente a *Puerto Madero*.

³²⁶ SAER, Juan (1991), *El río sin orillas*, Alianza Editorial, Buenos Aires

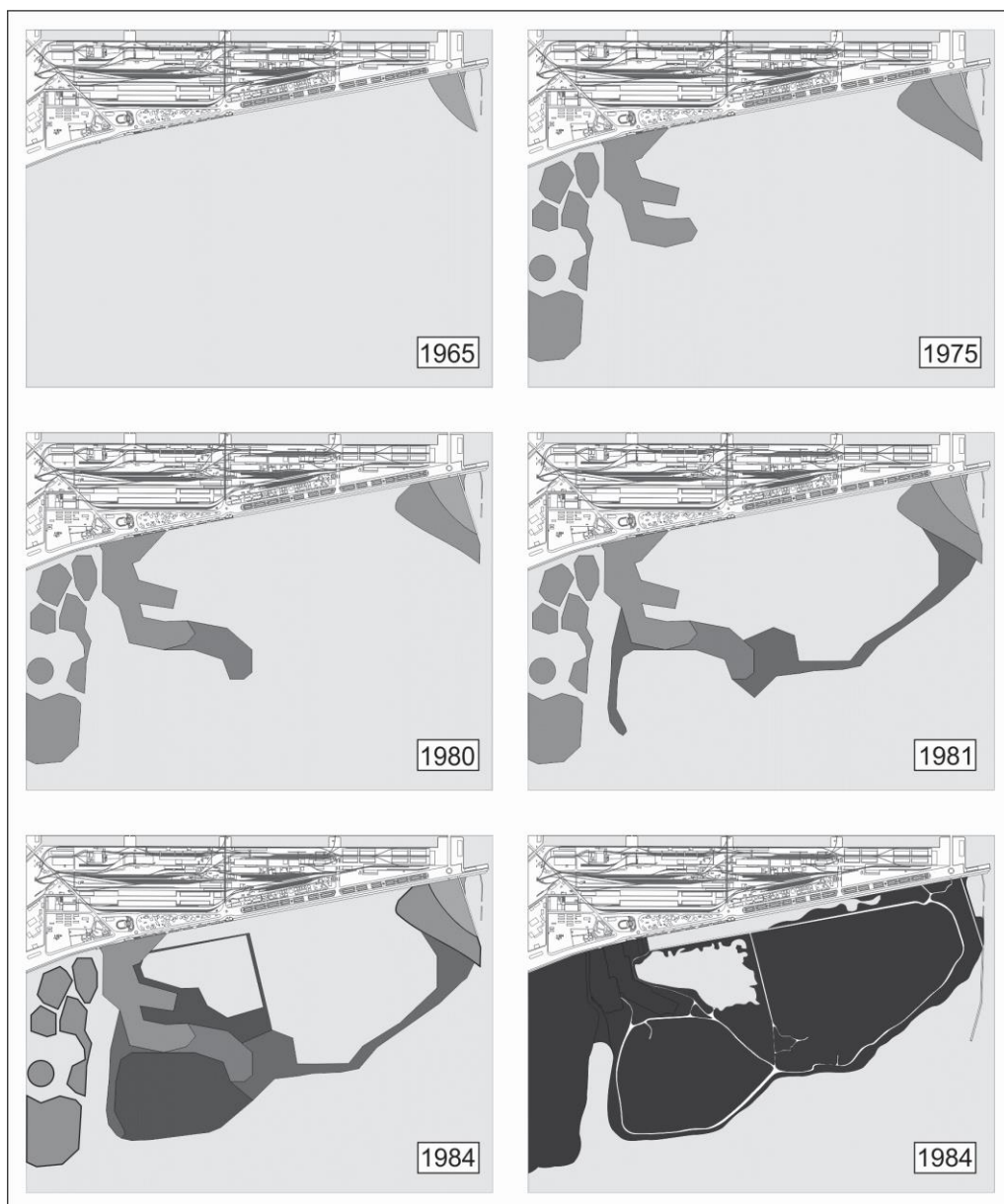


Lámina 38: Reserva Ecológica, proceso de generación (1965-1984)

En ese momento, la organización prevista de un sistema de *polders* pasó a convertirse en un depósito de escombros abandonado. Los escombros utilizados provenían de las demoliciones masivas emprendidas para la construcción de nuevos ramales de subterráneos y las autopistas urbanas de Buenos Aires. Con el relleno se pensaba consolidar un área donde se ubicaría el Centro Administrativo de la Ciudad. El depósito de escombros puso en juego un conjunto de posibilidades que permitieron que se produjera una transformación territorial, pero sin responder a un proyecto pensado de antemano. El lugar se mantuvo sujeto a un proceso aleatorio que requiere ser analizado para comprender las lógicas del paisaje final acaecido. Los caminos de terraplenes que se fueron conformando a medida que se iban depositando los escombros, una vez abandonados, dieron lugar a una transformación material no prevista. Se formó un estrato de terraplenes y depresiones gobernado por procesos naturales y desprendido de toda posible simbología de paisaje intencional. Es así como entre 1985 y 1986 el depósito de escombros se presentó inesperadamente transformado en un bioma

medioambiental por efecto del limo y las sustancias orgánicas arrastradas por el río. Durante la restauración de la democracia, agrupaciones no gubernamentales ecológicas y el apoyo de la opinión pública impulsaron un reclamo social que permitió que esa nueva naturaleza artificial sea declarada y preservada como *Reserva Ecológica* en 1986.

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

El supuesto paisaje ecológico resultante responde a un doble proceso, definido primero por una acción antrópica, y luego, por las condiciones naturales del río definidas por su correntada, por el clima y por las formas de vida autóctonas y exóticas que fueron colonizando el lugar. No hay voluntad de forma previa, no hay un partido ni un sistema consciente que haya generado este lugar. No hay un control proyectual del objeto en sí; pero sí existió una posibilidad pensable como cadena de posibilidades. La Reserva ha sido importante para que la cultura local porque le permitió reconocer el valor de un paisaje a partir de entenderlo como un espacio sujeto a procesos de transformación. El paisaje en este caso surgió a posteriori, como un acto conceptual centrado en otorgar valor a un fenómeno aleatorio que para los habitantes de la ciudad puso en juego la presencia de una naturaleza inesperada. La experiencia de la *Reserva Ecológica* inaugura la posibilidad de conectar el proyecto con procesos complejos, asunto que podrá comprobarse en futuras intervenciones que hacia finales de la década del 90 y durante la primera década del siglo XXI afectarán al sector. Se ha decidido comenzar la periodización de *Nuevas Intervenciones en el Borde*, con este caso, además de por ser el que marcó el inicio de la periodización, sino también, por dar comienzo a la concepción de proyectos entendidos como parte de procesos espaciales y temporales que los configuran. La *Reserva Ecológica* puso en juego de manera patente la posibilidad de consolidar paisaje material a partir de procesos, sin la existencia de un partido. El proyecto de arquitectura puede ser pensado en forma parcial o total dentro de lógicas procesuales, respondiendo a modos de producción planificados o aleatorios. Dentro de la casuística seleccionada para esta periodización existen algunos casos donde la hibridación sistema-partido fue explorada pensando el sistema de relaciones como parte de procesos más amplios que por sus contenidos simbólicos como agentes constructores del paisaje material merecen ser considerados como generadores del proyecto.

Estrategia de *Espacialización*:

La organización de los límites y continuidades que regulan la experiencia espacial en los parques analizados hasta ahora ha respondido a dos posibilidades. O se sometía el material verde a las lógicas de la composición o se intentaba organizar el material verde con una apariencia natural libre de las leyes formales de la academia. En el caso de la *Reserva Ecológica* la organización de los elementos naturales, suelo, agua, vegetación y fauna, responde a las lógicas del ecotono natural-artificial que lo compone. La interacción de los elementos vivos responde a lógicas híbridas natural-artificial, entre una infraestructura circulatoria definida por el terraplén y la apropiación que los elementos naturales hicieron del lugar. No es una Reserva Natural, pero tampoco es un parque urbano tradicional. Se mantiene entonces una condición híbrida que fija los criterios de *espacialización*, a partir de cuatro componentes: el camino, la vegetación en el terraplén, las extensiones inundables y los bordes sobre el río.

Estrategias topográficas:

En una lectura referida a las condiciones tópicas del lugar, debe señalarse en primera instancia que la *Reserva Ecológica* nace como lugar abandonado y por lo tanto expresión distópica de urbanidad. Pero, como se explicó cuando se analizó el proceso que la generó, el lugar se transformó, adquiriendo la apariencia de una isla natural que sedujo a los habitantes de la ciudad. En ese proceso temporal modificó su condición distópica original transformándose en una *heterotopía* positiva que permitió a los habitantes de la ciudad encontrar un contrapunto de paisaje material que originó un intenso uso público. A la vez también adquirió una dimensión simbólica compleja que se repartió entre los nuevos reclamos sociales que rechazan la modernidad extractiva que amenaza con destruir el planeta, y el valor simbólico de identidad que todo el proceso de la Reserva expone en relación con nuestra cultura urbana. Hoy todavía es posible reconocer una serie de estratos de suelo que fueron cambiando, afectándose entre sí, y dando lugar a la presencia de componentes *índex* que dislocados de su emplazamiento original sugieren un pasado sin poder especificarlo con precisión. El relieve del lugar responde a la lógica del terraplenado que en su avance sobre el río permitió llenar el lugar generando áreas contenidas más deprimidas. Esa topografía, permitió que se configure un bioma complejo que actuó como una segunda capa superpuesta y condicionada por el desnivel, lo inundable y lo no inundable. Luego el bioma fue borrando la lectura directa del primer estrato dando lugar a la presencia de huellas-*índex* que aún permiten reconocerlo. La estructura de *polderización* dio lugar a un mosaico de suelos y posiciones topográficas de diferentes niveles que, al interrumpirse la obra, proporcionaron diferentes sustratos y condiciones de anegamiento que permitieron que apareciera la posterior heterogeneidad ambiental. El espacio de la Reserva no surge como una *espacialización*, pero plantea la posibilidad de incorporar su paisaje como un componente de *espacializador* que permite proyectar visuales hacia sus bordes naturales como el río y hacia sus bordes artificiales como la frontera visual de *Puerto Madero*. La espacialidad propia de la Reserva también permite pensar nuevos proyectos que incorporen las lógicas naturales del lugar en *espacializaciones* que trabajen con esos componentes.

Estrategia de montaje:

La *Reserva Ecológica*, se presenta como un nuevo tipo de *espacialización* de paisaje cuyos contenidos simbólicos se reparten entre, expectativas de reivindicación ecológica y testimonio complejo de nuestras transformaciones antrópicas del paisaje.

Se trata de un último estrato de extensión hacia el río que consolida un borde final que permanece hasta hoy como límite literal de la ciudad con el río. Es un producto aleatorio que además de continuar con la reivindicación del ambiente natural, también permite reflexionar sobre tácticas de producción del paisaje escindidas parcialmente o totalmente del control proyectual tradicional. En el análisis de sus componentes espaciales ingresan en forma activa la comprensión sistémica de los procesos complejos que involucran temporalmente las transformaciones del paisaje, pudiéndose detectar la superposición de capas topográficas involucradas con dichos procesos. La Reserva inaugura el ingreso de un nuevo tipo de montaje que algunas de las siguientes producciones proyectuales intentarán descifrar para poder incorporarlo en sus propuestas. Ya no se trata solamente de un estado dual entre lo natural y lo artificial, o entre lo artificial anterior y una nueva artificialidad, ahora ambas polaridades podrán fundirse a partir de procesos en los que la oposición pierde consistencia. A partir de

finales de la década del 90 se puede comprobar la aparición de proyectos preocupados por incorporar estas cuestiones en la construcción proyectual del paisaje del sector.

Plan para Puerto Madero (1992): Anteproyecto final para el Plan para Puerto Madero: en el Concurso Nacional de Ideas para Puerto Madero se seleccionaron tres primeros premios que fueron otorgados a los siguientes equipos de arquitectos: equipo 1 integrado por Juan Manuel Borthagaray, Juan Mario Gastellu, Carlos Marré, Armando Pérez Güimil, Enrica Rosellini, Pablo Doval, Andrea Behar, Juan Pablo Coos y Patricia Dietrich; equipo 2 integrado por Cristian Carnicer, Gerardo Grinbaum, Alejandro Labeur, Rómulo Pérez, Eugenio Xaus y Mario Bassani y el equipo 3 integrado por Enrique García Espil, Mariana Leidemann, Fabián Maci, Fernando Sabatini, Mariana Soldini, Antonio Tufaro, Guillermo Lesch y Alejandro Rizzo. Finalmente se encargó de llevar a delante un anteproyecto final una selección de integrantes de los tres equipos formada por Juan Manuel Borthagaray, Carlos Marré, Pablo Doval, Rómulo Pérez, Cristian Carnicer, Eugenio Xaus, Enrique García Espil, Antonio Tufaro y Mariana Leidemann.

En la operación inmobiliaria, originada a partir del *Concurso Nacional de Ideas para Puerto Madero* durante 1990 y el anteproyecto final que dio lugar a la definición del *Plan para Puerto Madero* terminado de definir en 1992, se marca el inicio de la transformación de la ciudad a partir de proyectos urbanos libres de un plan general que pretenda controlar la totalidad del fenómeno urbano. Esta nueva manera de intervenir lo urbano permite que el borde se reactive, pero también conlleva una serie de cuestiones discutibles. El *Plan para Puerto Madero* no sólo inaugura un proceso de transformaciones del paisaje en el borde de la ciudad, también marca un inicio conflictivo de algunos procedimientos caracterizados por estar desvinculados de las nuevas demandas sociales de integración social y consideración del medioambiente.

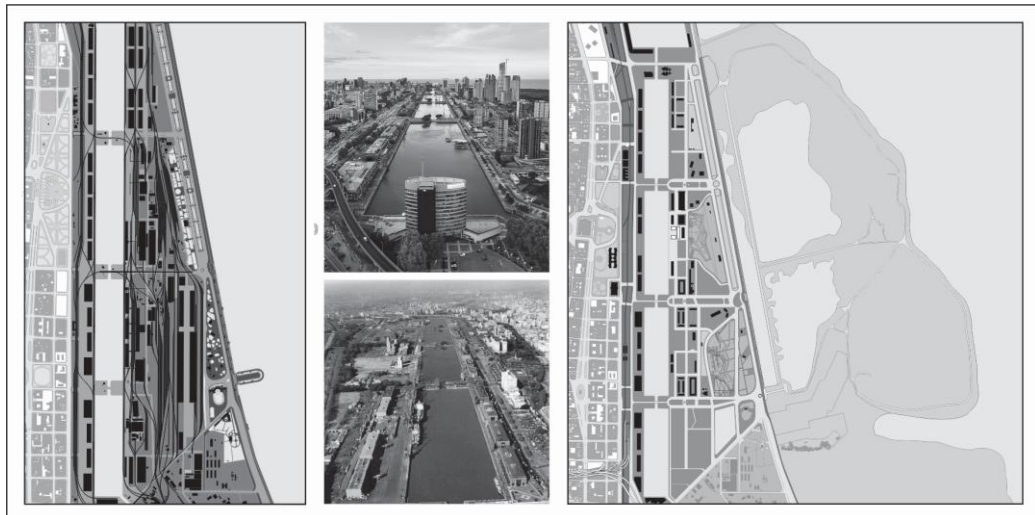


Lámina 39: Puerto Madero antes de ser intervenido y Plan para Puerto Madero

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

En las bases del *Concurso de Ideas para Puerto Madero*³²⁷ se definieron una serie de requisitos que fijaron puntos de partida obligados para las propuestas de los proyectos concursantes. Se exigían proyectos que reconstruyeran la relación de la ciudad con el borde ampliado sobre el río: *Parque de la Costanera Sur* y *Reserva Ecológica*. Se reclamaba revalorizar las preexistencias del lugar. Se pedía conectar la intervención con la ciudad a partir de la localización estratégica de nuevas áreas verdes accesibles. Y se reclamaba un balance virtuoso entre el carácter del sector y su pertenencia al carácter de la ciudad. Un equilibrio entre lo nuevo y lo preservado. No es casual que todas estas cuestiones estuvieran ya planteadas en el *Plan Noel*, ya que hacia finales de la década del 80 el *Plan Noel* comenzaba a ser revalorizado en el ambiente de los intelectuales preocupados por la ciudad. Algunas de estas cuestiones, como revalorizar las preexistencias del lugar y la localización estratégica de nuevas áreas verdes accesibles, pueden verificarse en el resultado final; mientras que otras, como la relación de la ciudad con el borde ampliado sobre el río, *Parque de la Costanera Sur* y *Reserva Ecológica*, el balance virtuoso entre el carácter del sector y su pertenencia al carácter de la ciudad y equilibrio entre lo nuevo y lo preservado, han quedado sin resolver o se han resuelto en forma parcial. Se plantearon otros requisitos menos claros y discutibles. Uno de ellos consistió en evitar el *zoning*, asunto comprensible y compartido, pero conjuntamente con este requisito se asociaba su resultado con una definición del espacio público como un emergente obligado de la ciudad existente: la calle y la superposición de funciones. En *Consideraciones sobre el Concurso para Puerto Madero*³²⁸, Francisco Liernur discute si realmente el concepto de calle tradicional y su consecuente predeterminación del bloque, eran soluciones adaptadas al presente y sus nuevas exigencias. Liernur también criticó el apego a tipos consagrados, que fue decisivo en la elección de las premiaciones, cuando en realidad el emprendimiento era una oportunidad para llevar adelante exploraciones nuevas pensadas para el hoy y sus complejidades, no previstas por esos tipos. Liernur ejemplifica con la propuesta anterior del *Plan Catalán*, propuesto para *Puerto Madero*, donde se propusieron contenedores de usos terciarios con escalas de interioridad de uso público, sabiendo además que esos contenedores ponían en crisis las formas de la trama existente. Por detrás de los planteos de Liernur está presente la explicación de por qué en el resultado final, las estrategias de paisaje moderno ensayadas en las décadas anteriores no están presentes, y si alguna de ellas lo está, lo está a partir de haber sido empleada de una manera neutral y conveniente para materializar un modelo de ciudad tradicional. La *espacialización* interior de los edificios es privada, a excepción de unos pocos edificios públicos, el montaje está sujeto a las condiciones iniciales de *Puerto Madero*, la estrategia topográfica también se ciñe a la topografía heredada del viejo puerto y la hibridación partido-sistema está cuidadosamente dissociada en dos escalas. Una escala urbana distributiva pensada como sistema sujeto a la estructura del puerto, y una escala edilicia que por su normativa preanuncia la tipología a aplicar en cada sector. Siguiendo las críticas enunciadas por Liernur, en las premiaciones del concurso hay otra preferencia más que Liernur discute. El jurado premió proyectos que, respetando los anteriores requisitos, aun siendo diferentes pero complementarios, permitieran contribuir en la

³²⁷ ASLAN, Jorge, CARLI, Cesar, CÓRDOBA, Carmen, GARAY, Alfredo, GROSSO, Carlos, RIVAROLA, Raúl, RIVOIRA, Emilio y SABUGO, Mario (1994), Reflexiones y fundamentos del fallo del Concurso, *REVISTA ARQUIS* N°1 (1994), Editorial Universidad de Palermo, p. 12

³²⁸ *ARQUIS* N°1 (1994), Op. cit., pp. 80-82

confección de un anteproyecto final. Liernur explica que en la consideración de todos los proyectos presentados se plasmaron opiniones encontradas, diciendo (Liernur, 1994),

Creo que el segundo condicionante de peso para la elección de los premios fue la superposición de dos caracterizaciones opuestas del sector. Por un lado, la de entenderlo como una parte más de la ciudad... y por el otro la de asumirlo como una parte especial “Fuertemente caracterizada”, capaz inclusive de “simbolizar la ciudad que queremos”³²⁹ (p. 81).

Es clara la confrontación de Liernur cuando apela a una cita directa del *Fallo del Concurso*³³⁰, diciendo irónicamente, *simbolizar la ciudad que queremos*. La frase pone en evidencia la contradicción existente entre los intereses de la corporación por sobre las opiniones más amplias y complejas del campo social y cultural involucrado en tamaña operación. La posibilidad de debatir cual es la ciudad que queremos fue dejada de lado a causa de un objetivo central, que luego de los planes urbanos frustrados de las últimas décadas, alentó el lograr que la operación se concretara con éxito, cuestión que efectivamente ocurrió.

En el anteproyecto final para el *Plan para Puerto Madero*, se comprueban las cuestiones indicadas en el análisis de las bases en los tres proyectos ganadores del concurso de Ideas y en el anteproyecto final. Domina una concepción del espacio público análogo con el de la ciudad, prevalece el empleo de tipos consagrados, los tres proyectos son complementarios entre sí de manera tal de permitir una rápida llegada al anteproyecto final, reflejan los intereses de la corporación *Puerto Madero* por sobre los intereses de la ciudadanía y resultan herméticos respecto de las continuidades del paisaje en las direcciones este-oeste y norte-sur.

En la memoria del anteproyecto se enfatizan estas cuestiones. El eje principal del plan, coincidente con la generatriz lineal de los diques, ambos se resuelven de la siguiente manera a ambos lados. En la margen oeste, definidos como preexistencias a *funcionalizar* y del lado este con una faja que se amplía en extensión transversal a medida que los diques 2 y 1 poseen más distancia respecto del antiguo malecón de la *Costanera Sur*, donde concibieron una relación de manzanas compactas o de ocupación perimetral y espacios circulatorios a partir de una trama derivada de la modulación de bulevares de conexión transversal pasantes entre los diques. Para la conformación de las calles se fijaron alturas y relaciones morfológicas y de densidad consideradas óptimas para generar espacios urbanos públicos asemejados con los de la ciudad existente. En la memoria hay varias partes donde especifican el empleo de este repertorio tipológico de tejidos y canales circulatorios. Algunas de estas afirmaciones están presentes cuando señalan (1994),

Un sistema de manzanas, una fila a cada lado del bulevar... Se codificó un tejido de manzanas cerradas, con una banda perimetral de 14 metros entre frente y contrafrente... Al borde del agua se extiende un malecón peatonal de acceso público de 15 metros. Entre la calle vehicular anteriormente descripta y el malecón se proyectó una tira de lotes de

³²⁹ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 81

³³⁰ <https://observatorioamba.org/descargas/adjuntos/memoria-plan-maestro.pdf>

*15 metros de profundidad entre frentes. Entre Belgrano y la plaza, esta tipología lleva recova obligatoria sobre el malecón y cuando dobla a 90° sobre la plaza...*³³¹ (p. 17).

Si se examinan los tres proyectos premiados, los tres comparten el empleo de una traza con manzanas y tipologías urbanamente reconocibles. Esto explica hasta qué punto la relación estrecha entre los tres primeros premios responde a un objetivo de factibilidad en su concreción. No se plantea entonces un cambio sustantivo en el estudio de una organización que responda a una posible articulación más efectiva entre la lógica espacial de la ciudad existente y el paisaje natural hacia el río. Solamente existe una faja final de transición entre el amanzanamiento y la *Costanera Sur*, en la que, separándose del sistema amanzanado, se retoma la lógica paisajística de *La ciudad de los negocios* planteada por Le Corbusier, generando una alternancia entre insularidades de torres y espacios verdes. Asunto que explican en la memoria diciendo (1994),

*La matriz del proyecto consiste en una tira urbanizada angosta que corre entre los diques y un gran parque. El parque está formado por las reservas verdes establecidas en el área del proyecto que se funden con los jardines de la Costanera Sur... En correspondencia con los mismos (los bulevares) se dispusieron parcelas destinadas a la construcción de dos racimos de torres...*³³² (p. 18).

Entre las torres se dejan áreas verdes, que no se proyectan, y que serán las que articularán un paisaje de torres agrupadas. Se concentra todo el esfuerzo de transversalidad en los bulevares que llegan a la *Costanera Sur*, y no se considera la *copresencia* entre estratos que marca el límite entre *Puerto Madero* y la *Costanera Sur*, cuestión que será fundamental en la construcción del paisaje cuando unos años después dos de los espacios verdes previstos sean intervenidos con pautas espaciales bien distintas a las empleadas en el anteproyecto para *Puerto Madero*.

Llegado a este punto se vuelve evidente que la estrategia fundamental del anteproyecto consistió en volver a emplear el sistema pensado para dotar de una urbanidad tradicional al puerto. Se *hibridiza* el sistema a partir de elementos estructurales de la preexistencia urbana dada por el puerto y sus diques. Con una normativa que regula los usos del suelo, las tipologías (bloque compacto, bloque de ocupación perimetral y torre) y las envolventes de lo edificable. En el fallo del concurso la estrategia recién descripta está presente en la exigencia de que (1994),

*Frente a los ejercicios de composición que apuntan a la construcción de una totalidad en etapas, el Jurado prefirió el concepto de estrategia, más coherente con el proceso de construcción de la ciudad nunca acabada, donde la conformación espacial es el resultado de la acción de múltiples actores con concepciones y capacidades de intervención diferentes*³³³ (p. 12).

Se descartaron los proyectos presentados en el Concurso de Ideas cuando emplearon la estrategia del partido gestual, proyecto de Clorindo Testa y equipo, o geométrico, proyecto del Estudio Aisenso Arquitectos. Se acentuó a escala urbana el empleo de una

³³¹ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 17

³³² ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 18

³³³ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 11

organización distributiva y circulatoria que no se aleja de la tradición Durand. Del mismo modo en que Durand proyectaba sus plantas y cortes distribuidas sobre la base de repertorios compositivos preexistentes, ahora en la distribución urbana se aplica la misma estrategia organizativa apoyándose exitosamente sobre la suposición de que los repertorios tipológicos previstos serán “naturalmente” empleados por los emprendimientos que consoliden el resultado final. Reforzando esta cuestión, Liernur explica refiriéndose al proyecto de Borthagaray y equipo presentado para el *Concurso de Ideas* (Liernur, 1994), *es una pequeña colección de piezas de Buenos Aires, Catalinas, manzanas comunes, La Boca, la Avenida de Mayo, la calle Florida, Petits hoteles a la francesa como en el Barrio Norte y "town houses" a la americana*³³⁴ (p. 81).

Entre la concepción estratégica basada en el sistema de distribución urbano, favorecer la presencia de edificaciones tipológicamente definidas y de que todo esto permite una cierta flexibilidad al alejarse de un planteo general de totalidad compositiva, se está favoreciendo en la práctica un desfasaje que evade la hibridación disociando una escala urbana de sistema de una escala edilicia tipológica. La correspondencia tipológica con el volumen edificable y los espacios libres de ocupación, termina por condicionar la aparición de una forma que se aproxima a la noción de modelo, tal como la planteó Quatremère de Quincy, lo que desalienta la exploración espacial y programática que reclamaba Liernur. Sin embargo, han existido unas pocas anomalías. En el estudio de casos serán examinadas dos tipos de anomalías. Una primera brecha de posibilidad son las áreas verdes planificadas como zonificación, pero no como espacialidad, la otra brecha de posibilidad ocurre en las edificaciones compactas carentes de normativas que fijen espacios libres de ocupación o condicionamientos patrimoniales (como en el caso de los Docks). Ambas brechas de posibilidad fueron exploradas en unos pocos casos, para las áreas verdes en los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*, y para las edificaciones compactas el edificio sede de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*.

El resto de las construcciones no se alejaron demasiado de las condicionantes tipológicas, pero eso no implicó que aparezcan expuestas como en los anaqueles de una exposición, distintas soluciones expresivas e inclusive en algunos casos espacialmente diferentes.

Estrategia de *Espacialización*:

Desde el punto de vista de la exigencia de la puesta en valor de las preexistencias del puerto, la estrategia distributiva que emplearon es la más efectiva. Lo nuevo se superpone sobre lo preexistente empleando una estrategia de fajas coincidente con los límites generales del suelo preexistente. Luego se discutió cuáles edificios deberán permanecer, como los *Molinos Río de la Plata*, los Docks, etc., o ser eliminados. Lo discutible es que en simultáneo se mantienen las propiedades espaciales negativas del antiguo *Puerto Madero*; inercia negativa en la articulación con el río, negación del eje cívico y hermeticidad respecto de sus bordes. El estrato restringe su espacialidad a su conformación interior, manteniendo su disociación con los bordes con que interactúa. Es evidente que cuando en la memoria del anteproyecto (1994), *señalan a través del vacío que se produce entre ellas (las agrupaciones insulares de torres en el sector del Parque Mujeres Argentinas), la presencia del eje de mayo aunque sin perturbar el recorte*

³³⁴ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 81

*contra el cielo de la Casa Rosada*³³⁵ (p. 18), no resulta esta argumentación lo suficientemente efectiva como recurso de articulación del paisaje del eje cívico. En el esfuerzo por replicar las lógicas de la ciudad existente, trasladan el problema de la transversalidad como paisaje solo al eje cívico y descartan otras formas de generar paisaje transversal. Cabría preguntarse si aún es posible recuperar la continuidad del eje cívico obturado por la *Casa Rosada* y luego por una de las dársenas. Y en consecuencia también preguntarse, si no sería mejor explorar otras alternativas de *espacialización* transversal. Buscar otras estrategias de transversalidad más blandas, menos fundamentalistas, como por ejemplo un proceso de capilaridades transversales extendidas. Respecto de la conexión con la ciudad, los organizadores del concurso asumieron que a causa de que por el momento no se planteaba como posible implementar una remodelación del viaducto que separa la ciudad de *Puerto Madero*, este asunto quedaba pendiente. Sin embargo, como se comprueba hoy el hundimiento del viaducto no resuelve *per se* esta cuestión. La conectividad paisajística de transversalidad este-oeste quedó como un asunto no del todo resuelto. Tampoco es muy convincente la solución de rematar con torres los extremos norte y sur de la secuencia de dársenas, asunto que podrá resultar apropiado para el espacio interno de los diques, pero que en relación con las continuidades norte y sur resulta disruptivo. En su hermeticidad el *Plan para Puerto Madero*, resuelve transversalidades circulatorias, pero no resuelve del todo las transversalidades espaciales del paisaje. Tampoco llega a resolver en sus límites norte y sur su relación con el estrato longitudinal del que forma parte. Se podría afirmar que es un paisaje que tiende a ser endógeno.

Estrategias topográficas:

Examinando más detenidamente las implicancias topográficas existentes en el *Plan para Puerto Madero*, deben ser consideradas las ventajas y limitaciones paisajísticas que el viejo puerto transmitió como topografía artificial previa a la intervención final. El *Plan para Puerto Madero* se densificó bajo la concepción dominante de un paisaje que idealizó las características tipológicas de la ciudad tradicional articuladas con las preexistencias del viejo puerto, resultando así un paisaje *homotópico*. La estrategia topográfica actúa considerando parcialmente el lugar, y aun así ingresando en las lógicas de la *máquina deseante* decimonónica de exaltación un paisaje de ciudad sin presencia de lo natural y simbolizando en sus artefactos la idea de progreso. La circulación fluvial del antiguo puerto está definida por un sistema de 6 dársenas, de las cuales para el Plan solo se consideraron las cuatro dársenas centrales, 1 a 4, desconectando la intervención, de la secuencia de inicio y terminación definida por las dos dársenas, sur y norte. La relación con esta preexistencia topográfica está definida por la decisión de intervenir sólo una porción del sistema, quedando escindido el Plan de la continuidad inicial que definía el puerto completo. Si la estructuración del puerto definió un estrato con principio y fin, con el Plan el estrato aparece fragmentado, volviéndose residuales las dársenas sur y norte, asunto paisajístico que se optó por obturar visualmente con las torres de remate norte y sur.

Entre 1986 y 2017 se inician una serie de reconsideraciones del sector central; primero con la promulgación de la *Reserva Ecológica* y posteriormente con la decisión y concreción de la *refuncionalización* de *Puerto Madero*. La implementación del Plan además de volver visible la *Reserva Ecológica*, también volvió visible el *Parque de la*

³³⁵ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 18

Costanera Sur. Las tres realidades contrapuestas pondrán en juego tres ideas de paisaje opuestas; la reivindicación del componente natural en la *Reserva Ecológica*, la recuperación del antiguo paisaje del *parkway* proyectado por Carrasco y luego intervenido por Forestier en la *Costanera Sur*, y el Plan homogéneo y hermético para *Puerto Madero*. Los tres estratos de paisaje fueron concebidos como tres *heterotopías* estructurales donde cada una tiende a carecer de correspondencias espaciales respecto de las otras. No hay en el plan ninguna estrategia topográfica pensada para articular sus espacios con los espacios colindantes.

Estrategia de Montaje:

Con el *Plan para Puerto Madero* ocurren varias cuestiones en la conformación del paisaje. Una primera lectura permite constatar que se ha intensificado la idea del paisaje del progreso originariamente planteada por Sarmiento, pero en clave contemporánea. Existe a su vez una lectura del paisaje del viejo puerto que, del mismo modo que en *La Boca* con la presencia del Riachuelo y los restos de la anterior actividad portuaria, se presenta tensionado entre la memoria y la nostalgia. En *Puerto Madero* las dársenas y edificaciones industriales exaltan una memoria similar. Un efecto de paisaje que Juan José Saer también exalta en *El río sin orillas* (1991), escrito un año antes del inicio de la construcción de *Puerto Madero*. Entre ambos paisajes, el de la nostalgia y el de la memoria, y el del progreso global y contemporáneo, se produce una fusión de estratos en el que las preexistencias aparecen en simultáneo con las edificaciones contemporáneas, compartiendo ambas la misma lógica de trazado. Todas ellas aparecen completas, como una reconstrucción arqueológica pensada como parque temático en el que las coexistencias de distintos tiempos, intactas, arman un montaje de descontextualización; series de contenedores modernos, series de viejos edificios de ladrillos, grúas y diques, torres espaciadas entre parques; todos elementos agrupados en distintas fajas, pero en un estado de simultaneidad.

Villa y Barrio Rodrigo Bueno (circa 1980-2016):

El origen de la *Villa Rodrigo Bueno* se presenta difícil de establecer, pudiendo remontarse a algún momento entre finales de la década del 70 y el 2001. Para María Carman la detección del origen se diluye en una serie de relatos orales contrapuestos entre sí cuando afirma (Carman, 2011),

Se narran diversas leyendas respecto a los “primeros adelantados”: que descendieron de un barco ruso; que eran los antiguos habitantes de los vestuarios del ex Balneario Municipal; que trabajaban en una empresa constructora afincada en el lugar que luego se trasladó, pero ellos quedaron; que fueron recogidos de las plazas –hombres sin techo, solos y borrachos– y traídos allí por el Gobierno de la Ciudad con el propósito de que no afearan el espacio público³³⁶ (p. 41).

Luego del crack económico del 2001 la villa sufrió un incremento acelerado de su población adquiriendo una visibilidad notable sobre la Avenida España, contigua a la *Reserva Ecológica* y enfrentada a la *Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de La Cárcova*. Mientras el área central comenzaba a configurarse como un espacio

³³⁶ CARMAN, María (2011), *Las trampas de la naturaleza. Medioambiente y segregación en Buenos Aires*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, p. 41

público definido por los estratos ya tratados, la aparición de la villa y la informalidad que conllevaba, marcó una discontinuidad de paisaje de difícil resolución, y que a pesar a todos los cambios ocurridos persiste hasta el día de hoy. En el 2016, se planificó llevar adelante una transformación de la villa en barrio. Política que se implementó por medio del reemplazo de una parte importante de las casillas por viviendas e infraestructura formal a partir de créditos extendidos y gestionando el proyecto y construcción desde el Instituto de Vivienda de la Ciudad. Sin embargo, hasta hoy no se ha logrado transformar completamente la villa en barrio, permaneciendo una franja de habitantes en sus casillas a causa de los conflictos económicos que volvieron inaccesibles los créditos inicialmente planteados.

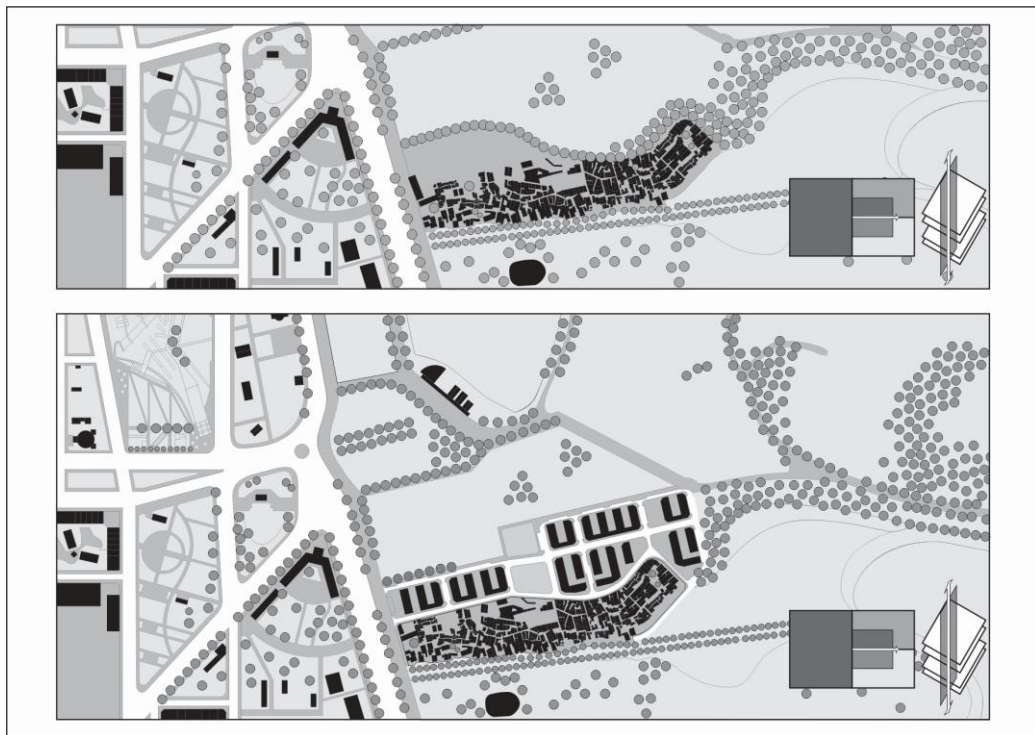


Lámina 40: Villa Rodrigo Bueno y Barrio Rodrigo Bueno

Estrategias topográficas:

La particular conflictividad de la villa radica en su localización. Limita hacia el norte con la *Reserva Ecológica* lo que genera entre ambas ocupaciones un conflicto marcado por los intereses opuestos entre la conservación ecológica y los requisitos de supervivencia precaria de la villa. A su vez, la relación entre los proyectos inmobiliarios consolidados en *Puerto Madero* y los que aún se encuentran en vías de consolidación en la ex *Ciudad Deportiva de La Boca* adquirida por el grupo IRSA, también es conflictiva. Esto ocurre en la medida en que la continuidad del espacio público se vuelve impracticable a causa de los conflictos sociales y la voluntad de segregación que ambos tipos de espacios favorecen. Para comprender la complejidad del problema es necesario considerar el múltiple encuentro de intereses y alianzas cambiantes que afectaron y afectan los derroteros y transformaciones posibles de la villa. Para sus habitantes se pusieron en juego un abanico de intereses que rotaron de las oportunidades que el lugar natural brindaba a sus primeros habitantes, hacia un nuevo escenario impulsado por las ventajas comparativas que la proximidad con lugares prósperos que los favorecieron para brindar servicios. La *Reserva Ecológica* y los ambientalistas preocupados por la

contaminación que genera la villa y sus efectos perjudiciales en la Reserva, consideran que es necesario eliminar la informalidad. Los actuales y futuros inversores inmobiliarios y el aparato productivo que cualquier operación conlleva, entran en conflicto con la presencia de la villa, sus efectos de degradación del espacio, su potencial amenaza de inseguridad y la imposibilidad de acceder a las tierras ocupadas para futuras operaciones inmobiliarias. Los habitantes de la ciudad, cuyas opiniones oscilan entre la negación o la aceptación de la villa, dan lugar a la conformación de una opinión pública que en sus diversas facetas culturales fluctúa entre posiciones ambientalistas, progresistas y las diversas construcciones de imaginarios de espacio público.

En el caso del *Barrio Rodrigo Bueno* se produjo un reemplazo de una parte del tejido existente dotándolo de las infraestructuras urbanas necesarias, y de una serie de usos mixtos relacionados con salud, educación, seguridad y espacios de servicios, recreación y producción. El sector transformado en *Barrio Rodrigo Bueno* adquirió un espacio público accesible y por lo tanto ingresó como un paisaje posible de ser examinado. Hasta el presente se ha iniciado una renovación del lugar en la que las cuestiones más urgentes y amenazantes se estarían resolviendo, sin embargo, una parte de la villa continúa existiendo sobre la hipótesis de una regularización que no se consolida del todo. Con la permanencia de la villa, se mantienen los mismos conflictos y complejidades a la espera de alguna solución. Por este motivo en el recorte de la tesis, el paisaje de la villa que aún sigue existiendo, no es un paisaje público posible. Enfocando estas cuestiones desde el punto de vista del paisaje, el problema inicial definido por la villa, se dividió en dos escenarios diferenciados, el barrio y la villa. Ambos presentan dos realidades tópicas muy diferenciadas, en las que la villa responde a una *heterotopía* de la exclusión organizada con un sistema orgánico repetitivo a partir de patrones y el barrio aspira a integrarse dentro de la lógica de una *homotopía* urbana residencial a partir de una organización de trama y tejido tradicional. Entre ambas realidades tópicas no hay articulación, ya que el *Barrio* surgió sobre la hipótesis de la desaparición completa de la villa.

Estrategia de *Espacialización*:

El desarrollo histórico de la villa sigue siendo hoy el que determinó la estructura espacial del lugar. El terreno que ocupa es una lonja angosta de 150 metros de frente sobre la *Avenida España*, flanqueada hacia el norte por los terrenos de la *Reserva Ecológica* y hacia el sur por los terrenos adquiridos por IRSA en 1997. Como habitualmente ocurre con las villas el frente funciona como un límite infranqueable que actúa como frontera del espacio público. El escaso frente obligó a la villa a crecer transversalmente hacia el río contribuyendo en la interrupción de la relación entre ciudad y río. A partir de la urbanización de parte de la villa el frente sobre la avenida se dividió entre 110 metros de frente para el barrio y 40 metros de frente para la villa. Se impulsó su transformación que dio lugar a un área urbanizada como barrio, la estructura espacial ya existente favoreció un proyecto cuyo emplazamiento también fue transversal. El hiato inicial de 150 metros quedó reducido a los 40 metros de la villa aún existente, manteniéndose como barrera social y espacial entre la ciudad y el río en ese sector.

El espacio del barrio se organizó a partir de una malla circulatoria de 1 a 2 cuadras norte-sur y 9 cuadras este-oeste. El escaso desarrollo norte-sur impuesto por la estructura del lugar y sus límites, restó conectividad longitudinal al paisaje del barrio. La conexión transversal no llega al río ni favorece un remate que posea algún protagonismo espacial

y paisajístico, lo que mantuvo su condición de *cul de sac* que no conduce a nada. En su extensión transversal se previó a mitad del recorrido la construcción de un espacio abierto-plaza y frente a la plaza hacia el norte la construcción de un centro cultural llamado *Faro de la Cultura*. Sin embargo, el *Barrio Rodrigo Bueno* a pesar de todas las estrategias implementadas, aún carece de una red circulatoria longitudinal integradora, y también requiere aún de más equipamientos que promuevan condensaciones sociales de mayor escala y que permitan abrir el espacio hacia el río.

El planteo circulatorio en malla y bloques articulados con la línea municipal con galerías y una densidad apropiada resultan recursos de habitabilidad privada y pública razonables para sus habitantes, pero sigue sin integrarse con sus bordes. El barrio necesita ser integrado a partir de estrategias de mayor conectividad con sus bordes y alcanzar una *espacialización* de paisaje que permita construir valor simbólico. Este problema se mantiene presente hasta hoy, a la espera de una intervención que sea capaz de resolver esta contradicción urbana.

No se detecta el empleo de una estrategia de hibridación entre partido y sistema, y tampoco se detecta el empleo de alguna estrategia de montaje.

La situación paisajística actual del barrio y la villa, permiten establecer las siguientes cuestiones. Se trata sin duda de un sector que requiere una reflexión y análisis de su realidad tópica. El paisaje de la villa que aún subsiste no se integra con la red de paisajes públicos de la ciudad, permaneciendo la villa como una *heterotopía* cerrada de contenidos distópicos en la medida en que su espacio involucra graves disfuncionalidades sociales y medioambientales. La villa transformada en barrio ha reducido notablemente los componentes distópicos sociales y medioambientales, pero permanece aislada en un callejón sin salida que anula las relaciones de paisaje, transversales y longitudinales, que se vienen analizando. Cabe agregar a su vez que su paisaje prescinde de las lógicas del lugar, resultando hasta hoy indiferente respecto de las estrategias de paisaje que se vienen examinando.

Puesta en valor de la Costanera Sur, y propuestas de proyecto para los parques Micaela Bastidas, Virginia Bolten y Mujeres Argentinas (1996):

En 1996 se llama a Concurso Nacional de Anteproyectos para las “*Nuevas Áreas Verdes para Puerto Madero y la Revitalización y Puesta en Valor de la Costanera Sur*”. En el llamado a concurso se impulsó la recuperación del *Parque de la Costanera Sur* que a partir de la intervención en *Puerto Madero* había adquirido accesibilidad. Conjuntamente con el parque, debían ser proyectadas las nuevas áreas verdes intercaladas entre las concentraciones de torres previstas por el *Plan para Puerto Madero*. El proyecto ganador fue llevado adelante por un colectivo de profesionales integrado por los arquitectos Irene Joselevich, Graciela Novoa, Alfredo Garay, Néstor Magariños, Adrián Sebastián, Marcelo Vila, y los arquitectos asociados Eduardo Cajide y Carlos Verdechia. A su vez contaron con varios colaboradores, siendo importante en las cuestiones de paisajismo y manejo de vegetación, la presencia del Ingeniero Agrónomo Fernando González. La forma en que se ha constituido el colectivo de profesionales marca un cambio importante signado por la aparición de una modalidad que a partir de finales de siglo XX conectará asuntos urbano-arquitectónicos con cuestiones referidos al paisaje y al empleo intencionado de la vegetación.

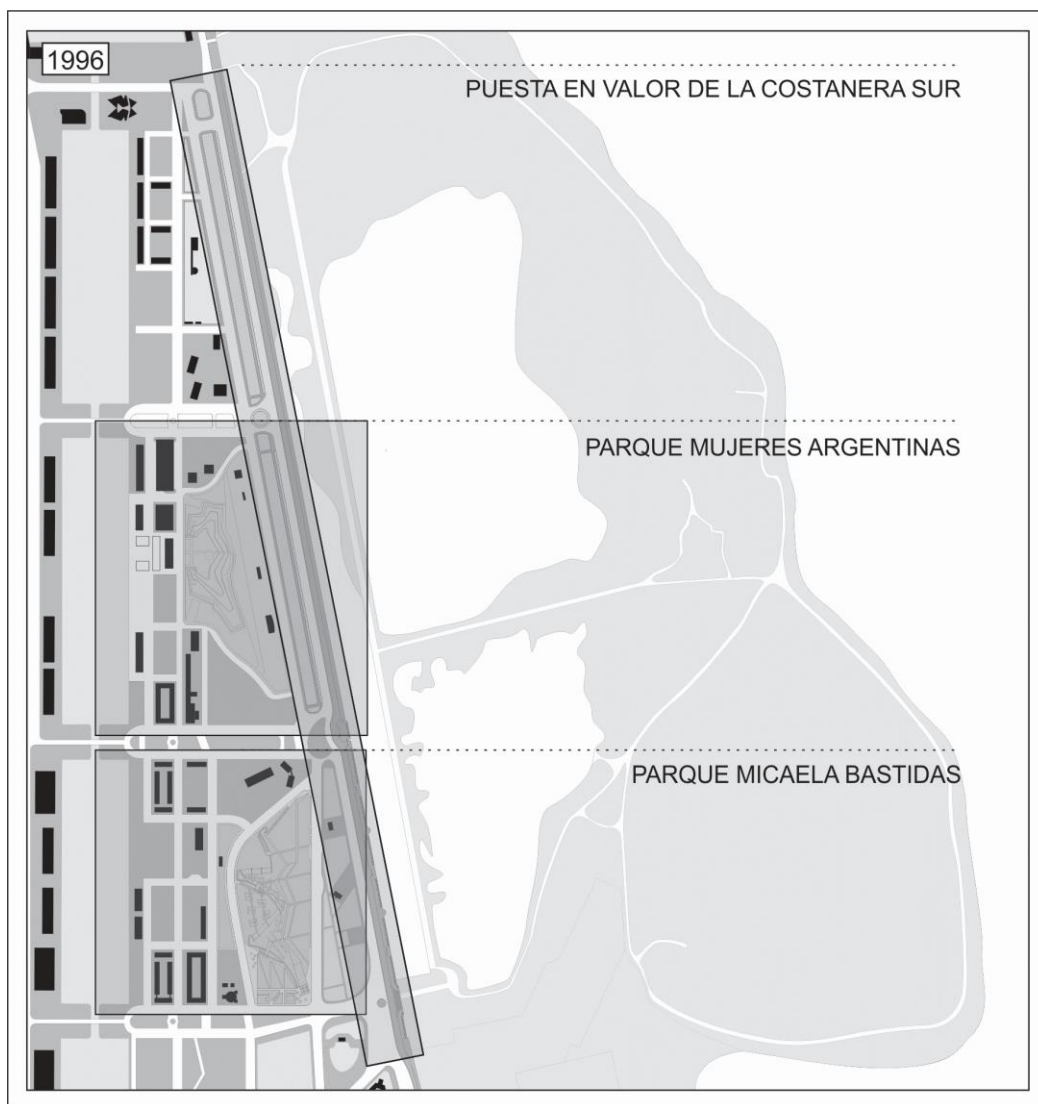


Lámina 41: Puesta en valor de la Costanera Sur, parque Micaela Bastidas Y parque Virginia Bolten y Mujeres Argentinas

Las nuevas áreas verdes previstas por el *Plan para Puerto Madero*, organizadas a partir de la agrupación de torres que las separan entre sí, dieron lugar a áreas verdes relativamente autónomas. Lo que les otorgó una escala atípica en la que aparecen como parques de tamaño limitado, en los que se volvía posible ensayar modos diferentes de construir la relación de paisaje entre el trazado de trama ortogonal constituido por los bloques de *Puerto Madero*, y la llegada al *Parque de la Costanera Sur*. El conjunto de parques previstos por el *Plan para Puerto Madero* estaba constituido por cinco áreas verdes definidas en su extensión y nombre, pero sin un diseño previsto por el Plan. De las cinco áreas verdes, *Parque Raquel Forner*, *Parque Mujeres Argentinas*, *Parque Micaela Bastidas*, *Parque Virginia Bolten* y *Parque María Eva Duarte de Perón*, sólo se concursaron los parques *Mujeres Argentinas*, *Micaela Bastidas* y *Virginia Bolten*, quedando los otros dos parques, ubicados en los extremos sur y norte, sujetos a un diseño posterior no concursado. Las características de la encomienda definida por el concurso fijaron como central la necesidad de trabajar con el paisaje recuperando áreas existentes como el *Parque de la Costanera Sur* y planteando la necesidad de generar

nuevas propuestas de paisajes para el sistema de parques previsto en el borde oriental del *Plan para Puerto Madero*.

La presencia de equipos multidisciplinares incorporando paisajistas, ingenieros agrónomos y urbanistas liderados por arquitectos, también será una característica dominante desde ese momento. Nótese el contraste con proyectos centrales que forman parte de este estudio de casos, la *Biblioteca Nacional* y *ATC*, en los que, habiendo sido decisivos en la construcción de un paisaje involucrado con parques, no incorporaron en sus equipos este tipo de profesionales. Los miembros ganadores del Concurso para las *Nuevas Áreas Verdes para Puerto Madero y la Revitalización y Puesta en Valor de la Costanera Sur*, estaban integrados por arquitectos que cumplían roles bien diferenciados. Esto se verifica cuando se examinan sus integrantes principales, todos ellos arquitectos, pero orientados hacia distintas problemáticas. Alfredo Garay y su experiencia en asuntos urbanos y en particular relacionados con *Puerto Madero* y su participación en el Plan; Néstor Magariños orientado en su formación hacia el planeamiento urbano; Irene Joselevich con una amplia experiencia como arquitecta preocupada por lo patrimonial, el paisajismo y el trabajo interdisciplinario; Graciela Novoa también preocupada por lo patrimonial y el manejo del espacio público; Adrián Sebastián, Marcelo Vila, Eduardo Cajide y Carlos Verdechia orientados hacia el proyecto urbano. Dentro de los colaboradores del equipo adquiere un rol significativo en los aspectos referidos al material verde Fernando González, ingeniero agrónomo dedicado al paisajismo y al relevamiento y diagnóstico de espacios verdes.

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

En las memorias respectivas de cada intervención se plantea con reiterada intencionalidad la construcción de visibilidades de paisaje por medio de la utilización de los elementos naturales, textualmente entendidos como (Irene Joselevich y Ana Rascovsky), *analogías de límites y espacios arquitectónicos, que funcionan como anclajes de lugar en los espacios verdes*³³⁷. En la *Costanera Sur* para referirse a la arboleda de tipas existente en el viejo *Muelle Plus Ultra* se los entiende formando una bóveda entendida como un espacio basilical, en relación con el veredón que define el límite elevado sobre el balneario lo definen como balcón, el espacio a cielo abierto donde se ubican las graderías del *Teatro Griego* es definido como sala y las gradas de hormigón son definidas como alfombras de hormigón armado, refiriéndose al límite que permite graduar relaciones públicas entre la circulación peatonal y los restaurantes ubicados en un sector del parque denominado el triángulo lo definieron como una pared verde conformada por un borde herbáceo de un metro y medio de altura. En el *Parque Micaela Bastidas* al referirse a la circulación elevada norte-sur la denominan paseo sobre el borde, a los espacios configurados por límites de arboledas de álamos los definen como recintos y en algún sector como lugares de estar. En el *Parque Mujeres Argentinas* la memoria escrita por sus autores refuerza la apelación a procedimientos arquitectónicos cuando expresan que se propusieron seguir la lógica de construcción de los edificios, entendiendo el resultado como un parque construido. Continuando con las analogías arquitectónicas, el parque completo es entendido por ellos como un estadio-teatro. La configuración de lugares, que definen espacios reconocibles y responden a los bordes definidos por lugares colindantes, otorga a los proyectos un anclaje al lugar. Los espacios

³³⁷ Las memorias de la propuesta general y de cada intervención se encuentran publicadas en la página web del estudio PLANTA dirigido por Irene Joselevich y Ana Rascovsky: <https://www.estudioplanta.com/>

y elementos definidos por medio de este recurso son el dispositivo que da principio y fin compositivo a las intervenciones.

En las memorias respectivas de las intervenciones sus autores se expresan respecto del armado del lugar con frases como una arquitectura definida a partir de un suelo artificial. Además del empleo compositivo del material vegetal, se puede detectar el ingreso del proyecto en las lógicas procesuales del lugar. La conjunción de espacios y tiempos contenidos en procesos alimenta ciertas decisiones presentes en las propuestas. Irene Joselevich explica en la memoria de ambos parques que, uno de los elementos decisivos en la estructuración de la idea fue (Joselevich y Ana Rascovsky), *una arquitectura definida a partir de un suelo artificial, utilizando un recurso existente, el excedente de tierra producto de la construcción de la infraestructura de la nueva urbanización de Puerto Madero*³³⁸. Para comprender en toda su intensidad esta explicación de Joselevich, hace falta relacionar lo dicho con la historia constructiva del borde ampliado; historia que ha sido desarrollada y reflexionada a lo largo de la tesis. La ampliación del borde por medio de la generación de suelo urbano sobre el río con escombros extraídos de operaciones de arrasamiento como el cavado de los diques de *Puerto Madero*, el cavado de las trincheras de los subterráneos o los escombros provenientes de la construcción de las autopistas a finales de los 70, permiten entender que hay una lógica procesual entre la construcción de infraestructuras demoliendo ciudad y la ampliación del borde ciudad-río. La sucesión natural de islas nuevas que amplían el Delta del río Paraná que antecede al Río de La Plata, fue anticipada con la descarga de escombros. La descarga artificial de escombros se suma a un proceso natural que conducirá a un futuro en el que el borde del río-estuario será reemplazado por un borde delta. En los parques *Mujeres Argentinas*, *Micaela Bastidas* y *Virginia Bolten*, la acumulación intencionada de escombros se integra con un proceso natural-artificial que probablemente conduzca a un futuro en el que el borde del río-estuario sobre la costa de la ciudad será reemplazado por un borde delta.

El proceso y los resultados surgidos de la *Reserva Ecológica* han sido reinterpretados en el *Parque Micaela Bastidas*, al igual que el *Parque Mujeres Argentinas*, trabajando con el material vegetal en toda su amplitud cultural. Esto quiere decir, desde las especies autóctonas, hasta las múltiples transculturaciones vegetales llevadas adelante con la incorporación de especies exóticas. No solo se trató de colocar esas especies vegetales, también se pusieron en juego los patrones de agrupación derivados de la forma en que se han agrupado de manera natural o han sido agrupadas por el hombre. El resultado es la aparición de un mosaico vegetal cultural que expone un proceso de asimilación antropológica del material verde. Refiriéndose a la experiencia de la *Reserva Ecológica*, sus autores comentan en la memoria del proyecto (1998), *El carácter que ha tomado la Reserva Ecológica plantea una nueva concepción del parque proponiendo acompañar la recomposición espontánea del sistema biótico con un profundo respeto por la identidad y la geografía*³³⁹ (p. 130). La metáfora fitogeográfica despliega una poética de paisaje a medias “natural” y a medias “cultivado”, en el que surgen resonancias de áreas de cultivos, jardines privados, bordes rocosos, barrancas, penínsulas, bahías, etc.

³³⁸ Las memorias de la propuesta general y de cada intervención se encuentran publicadas en la página web del estudio PLANTA dirigido por Irene Joselevich y Ana Rascovsky: <https://www.estudioplanta.com/>

³³⁹ JOSELEVICH, Irene, NOVOA, Graciela, GARAY Alfredo, MAGARIÑOS Néstor, Sebastián Adrián, VILA, Marcelo, VERDECCHIA Carlos y CAJIDE Eduardo (1998), De la memoria de los autores: Nuevas Áreas Verdes. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio, *Revista Summa+* N° 32, Buenos Aires, p. 130

Estos lugares moldeados por las estrategias proyectuales brindan oportunidades para proyectar sobre sus lugares una multiplicidad de actividades que terminan de construir el sentido del lugar. La barranca es la barranca recreativa, la barranca que transforma la geografía en una oportunidad lúdica de esparcimiento y es también la senda lúdica que nos conecta con los estratos circundantes. Al mito de progreso decimonónico que deslumbró a la sociedad porteña con un puerto construido sobre el agua, ahora se le superpone una nueva ficción de una geografía culturalmente transformada en paisaje como en su momento ocurrió con la de la *Reserva Ecológica*.

Se trata entonces de varios procesos que interactúan a la vez en el espacio. El proceso de acumulación de desechos derivados de demoliciones, el proceso cultural de apropiación de una geografía vegetal, el proceso de eventos variable promovido por los espacios generados, ni tan rígidos, ni tampoco indefinidos, y la reiteración de una forma de construcción del borde. El sistema de relaciones surge del lugar, en su devenir como proceso de procesos. La estrategia de hibridación compositiva y el proceso de procesos producen una versión contemporánea de la hibridación partido-sistema, en este caso modificando la sustancia material del partido y transformando el sistema en un proceso de procesos. Es importante concluir que hasta el momento no había sido empleada esta estrategia en el sector, y que la experiencia de la *Reserva Ecológica* ha tenido una enorme importancia en las decisiones que condujeron a estas nuevas derivaciones en las estrategias proyectuales empleadas.

De los tres parques proyectados en *Puerto Madero*, el *Parque Micaela Bastidas* es el que ejemplifica con mayor claridad la hibridación recientemente explicada. Fue proyectado generando un paseo elevado regulado por una estrategia híbrida sistema-partido. Una sucesión de espacios reconocibles, que dan inicio y terminación a los recorridos alternando espacios vegetales también reconocibles, es a la vez regulada por un sistema serial norte-sur definido por terraplenes en forma de ojiva coordinados con las circulaciones transversales que, desde ambos límites, este y oeste, le llegan. Todas las estrategias mencionadas surgen a su vez, de un proceso de procesos que involucran modos de producción naturales y modos de producción artificiales.

Estrategias topográficas:

A partir de la consideración de los parques a intervenir, el equipo de proyectistas reconoce la condición topográfica constituida del *Parque de la Costanera Sur*, reservando las transformaciones topográficas más intensas para los parques planificados por el *Plan para Puerto Madero*, aún indefinidos. La intervención en la *Costanera Sur* consistió en una reafirmación patrimonial de su paisaje histórico original proyectado por el Ingeniero Benito Carrasco y luego intervenido por el arquitecto paisajista Charles Forestier. El estrato verde original superpuesto a la extensión de *Puerto Madero*, subsistió hasta hoy sin mayores cambios. La propuesta consistió en realizar intervenciones mínimas en las que se eliminaron alteraciones posteriores recuperando el manto vegetal originario y ajustando el suelo a programáticas nuevas, pero compatibles con las programáticas anteriores previstas por Carrasco en su proyecto original. Se restauraron viejas edificaciones de valor y se mantuvo y restauró la doble explanada lineal que acompañaba el borde, constituida por un veredón de 17 metros proyectado por Carrasco y las pérgolas y escalinatas que conectan con una circulación más baja ubicada en contacto con el río, que son transformaciones posteriores agregadas por Forestier. También se recuperó el *parkway* y los sectores subsiguientes en dirección sur, proyectados por Carrasco.

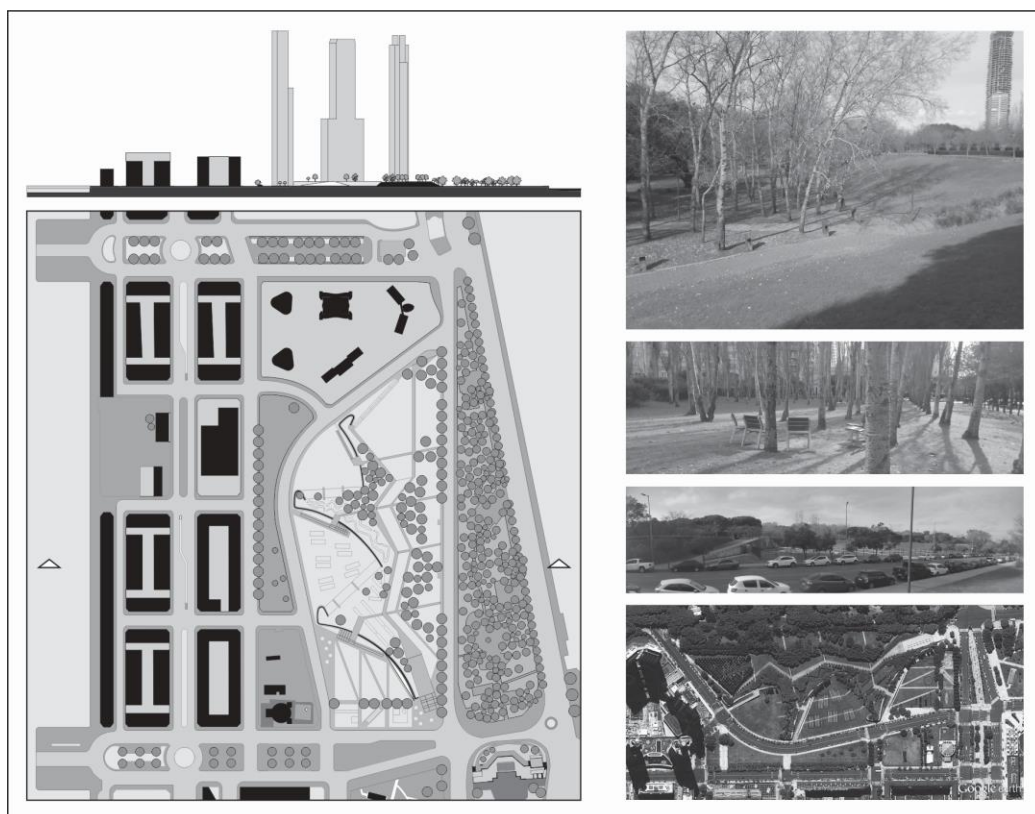


Lámina 42: Parque Micaela Bastidas, estrategia topográfica

A causa de su legítimo valor patrimonial originariamente sustentado en la recuperación de la relación de la ciudad con el río, la *Costanera Sur* actúa como un estrato duro capaz de otorgar sentido a las decisiones proyectuales de las áreas que lo rodean. Los proyectos para los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* encuentran parte de su sentido en la articulación con la *Costanera Sur*, y el nuevo paisaje de la *Reserva Ecológica* es aceptado como reemplazo del *Balneario Municipal* ahora ausente. A diferencia de los dos estratos anteriores sobre los que se produjo la transformación, el viejo *Puerto Madero* que finalmente subsiste como huella petrificada, y el río que fue modificado transformándose en una prolongación del efecto del delta; la *Costanera Sur* es el único sector que logró ser reconocido y mantenerse como paisaje original. Se comporta como un estrato duro, pero a la vez *desestratificador* en sus relaciones de borde con la *Reserva Ecológica* y con el *Plan para Puerto Madero*.

Para los tres parques restantes se han manejado un conjunto de analogías topográficas derivadas de las poéticas de paisaje maceradas entre finales del siglo XIX y la asimilación moderna y la modernidad apropiada, orientadas a la incorporación de la naturaleza pampeana y el río en el paisaje de la ciudad. Generaron una topografía artificial que según han expresado sus autores se corresponde con (Joselevich y Rascovsky), *Los mejores parques de Buenos Aires están contruidos en barrancas, orientadas hacia el norte o el este*³⁴⁰, lo que permite comprender que dicha pendiente artificial deriva de la barranca primitiva del antiguo límite entre la llanura pampeana y el Río de la Plata. Secuencia de parques en los que la barranca que emerge en su plenitud desde el *Parque Lezama* hasta las *Barrancas de Belgrano*, y más allá. De la afirmación citada, se

³⁴⁰ GARAY, Fredy, JOSELEVICH, Irene, MAGARIÑOS, Néstor, NOVOA, Graciela, SEBASTIÁN, Adrián y VILA, Marcelo, *Memoria Parque Micaela Bastidas*, <https://www.estudioplanta.com/>

desprenden atributos de paisaje basados en una realidad urbana existente; los que consisten en una doble apelación a la barranca con sus cualidades vivenciales-recreativas y a las propiedades simbólicas de un paisaje que ya se encuentra apropiado por la cultura porteña. En los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* la topografía conformó un borde elevado cuya pendiente baja en forma desigual, modulando su pendiente a partir de los diferentes espacios que sirve.

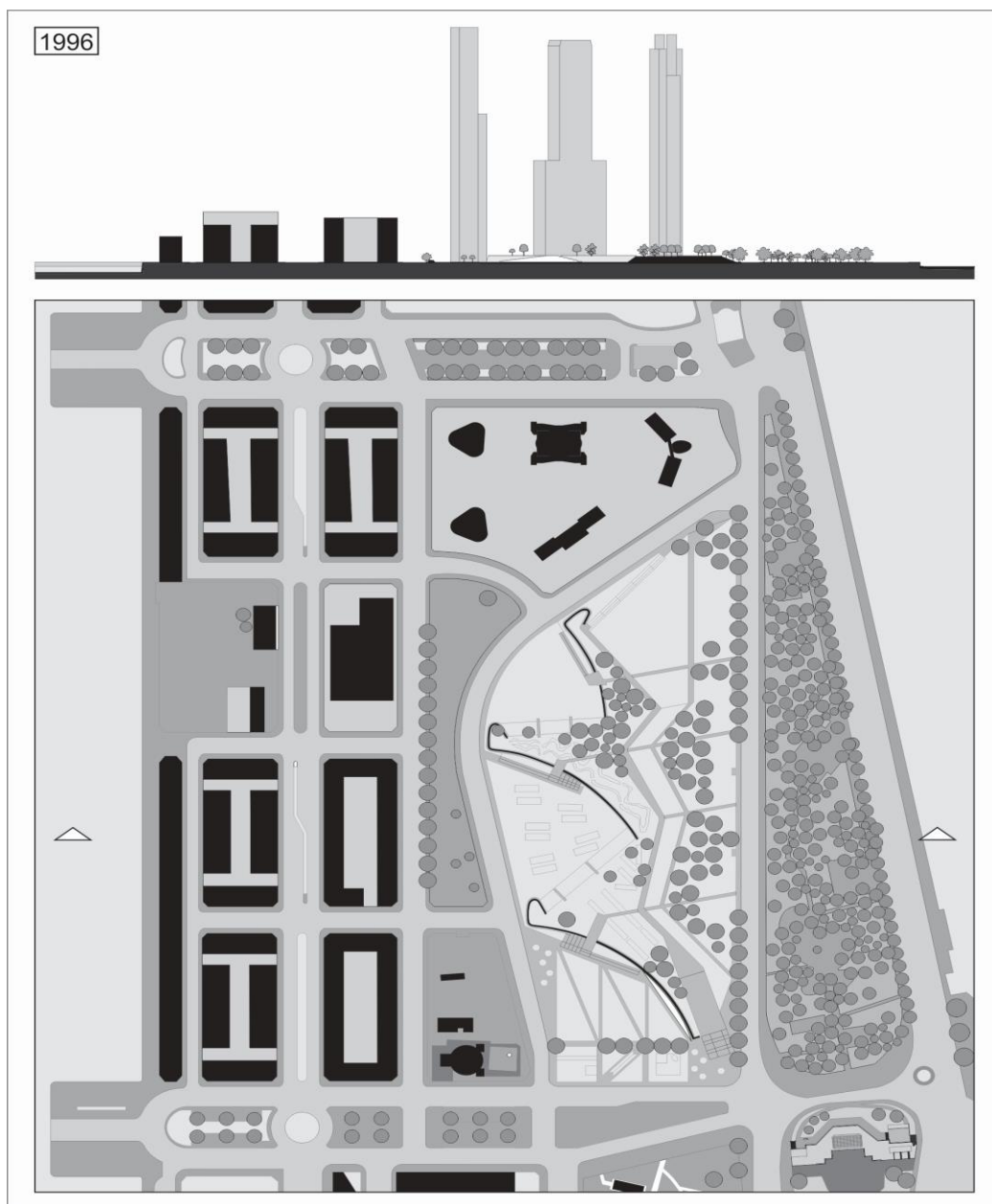


Lámina 43: Parque Micaela Bastidas

El flujo de caminantes experimenta la contención de espacios que permiten un avance suave que como toda experiencia de ascensión promete en su fase final el deslumbramiento de ver un paisaje. Se trata de la observación de un paisaje doble desde la elevación, observando lo que quedó atrás en nuestro recorrido y lo que se nos presenta delante de nuestros ojos como experiencia nueva. Es un espacio-paisaje que fija el punto de vista en la elevación, estableciendo a su vez pausas que desde la

elevación permiten integrar experiencias que se encuentran urbanamente disociadas; el tejido regular y consolidado de *Puerto Madero* y la promesa del borde-río; más salvaje. Hacia la ciudad, la topografía y los vegetales construyen espacios reconocibles y hacia el río, nos enfrentamos con el deslumbramiento transfronterizo de dos estratos anteriores al *Plan para Puerto Madero*, que ahora se presentan como nuevos cuando divisamos la sucesión *Costanera Sur-Reserva Ecológica*. En la memoria escrita por Flora Manteola en 1994 para el Dock 5 del dique tres, la arquitecta expresa tempranamente su lectura transfronteriza del espacio oculto entre *Puerto Madero* y el río diciendo (Manteola, 1994),

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 porteños³⁴¹ (p. 53).

Se ha hablado más de los espacios del oeste orientados hacia la ciudad, la hondonada que construye el anfiteatro de *Mujeres Argentinas*; la sucesión de bahías de recreación, del rosal y de la plaza para juegos de *Micaela Bastidas*; pero el descenso hacia el este buscando el río se presenta como una experiencia sublime, una experiencia nueva que obliga a explorar. Ambos parques hacen de la parte elevada, un recorrido. En el *Parque Micaela Bastidas* generando un paseo norte-sur hecho de quiebres direccionales que configuran puntos de vista que barren los 360°, y en el *Parque Mujeres Argentinas* armando una elevación en herradura que en su perímetro recompone visuales a 360°.

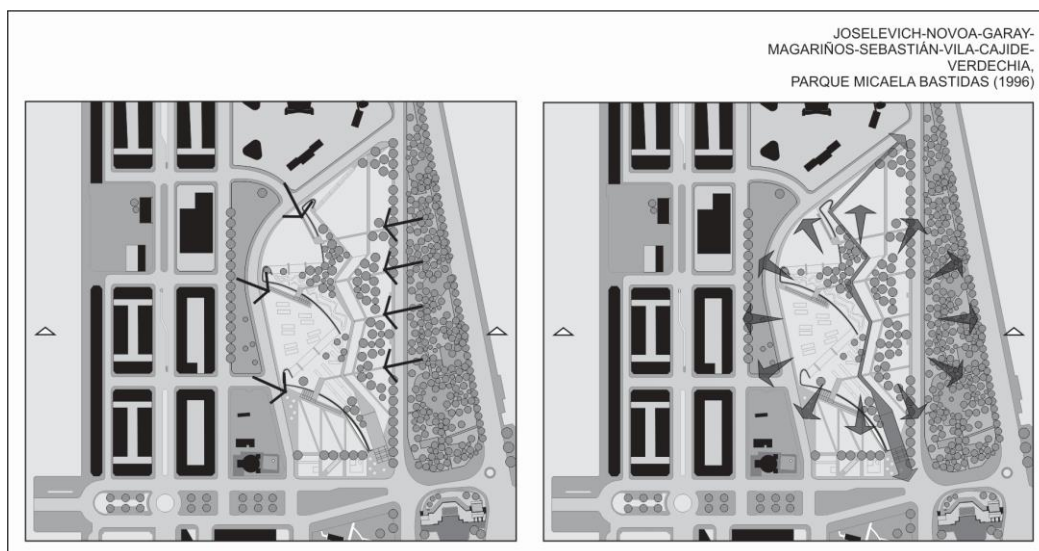


Lámina 44: Parque Micaela Bastidas, tensiones circulatorias y puntos de vista

Ambos parques hacen del recorrido elevado un observatorio urbano que integra la longitud norte-sur de la faja en la que están comprendidos con la transversalidad o brecha espacial que conecta fajas en la dirección este-oeste. En la puesta en valor de la *Costanera Sur* el empleo del desnivel fue respetuoso y sutil, solamente empleado para diferenciar circulaciones dentro del parque y para acentuar levemente la pendiente de

³⁴¹ ARQUIS N°1 (1994), Op. cit., p. 53

las plateas a cielo abierto del *Teatro Griego*. Es así que las estrategias topográficas que venían siendo desarrolladas en proyectos anteriores, *Biblioteca Nacional*, proyecto para la *Embajada Alemana* y *ATC*, actúan como la estrategia proyectual dominante en la conformación topográfica de los sectores intervenidos.

Estrategia de *Espacialización*:

Para llevar adelante la construcción del paisaje en estos sectores de parques es necesario entenderlos como piezas de paisaje relacionadas pero separadas. Se ponen en juego las relaciones de *espacialización* en una doble escala; las propias del parque y las que articulan el parque con los estratos colindantes. Se han analizado anteriormente los casos de apropiación moderna donde la *espacialización* del espacio público se extendía interactuando con los estratos colindantes; como es el caso de la *Biblioteca Nacional* y de *ATC*. Vimos anteriormente cómo la experiencia de *Puerto Madero* y del *Plan para Puerto Madero* no fueron pensadas como paisaje articulado con sus bordes. También se examinó anteriormente el *Parque de la Costanera Sur*, caracterizado por la asimetría en la forma de articularse con sus bordes, expandiéndose visualmente hacia el río y generando un buffer vegetal que invisibilizaba *Puerto Madero*. La intervención del *Parque de la Costanera Sur* y los tres futuros parques del Plan de *Puerto Madero*, se encontraron con esta situación inicial donde los estratos no se articulan entre sí. El encargo del concurso afectaba dos categorías de parque, el *Parque de la Costanera Sur*, consolidado y patrimonial, y los tres parques del *Plan para Puerto Madero* solo expresados como mancha verde en un terreno a *parquizar*. El *Parque de la Costanera Sur* ya estaba conformado como un estrato longitudinal, mientras que los parques del *Plan para Puerto Madero* se presentaron como parte de una faja donde aparecieron como hiato entre las agrupaciones insulares de torres. La propuesta entendió que los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* debían colaborar en la resolución de la falta de articulación histórica entre *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*. Al actuar de este modo, ambos parques ingresaron como anomalías de paisaje no previstas por el *Plan para Puerto Madero*. Esto adquiere mucha intensidad tratándose de parques que optaron por trabajar tridimensionalmente activando la estrategia topográfica que se analizó anteriormente. Existe una relación virtuosa entre la existencia de escombros a disponibilidad, proceso, y la opción robusta de trabajar tridimensionalmente para resolver la articulación entre *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*. Al modificarse el relieve, los dos parques se recortaron de la faja de torres a que pertenecen intercalándose transversalmente entre *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*. En el modelado topográfico del suelo se trabajó con la barranca y su capacidad para generar observatorios de transversalidad, y de este modo en el proyecto poder generar una respuesta transversal este-oeste y una respuesta longitudinal norte-sur. La estrategia de *espacialización* y la estrategia topográfica se funden, lo que vuelve difícil separar ambas estrategias. En ambos parques existe un recorrido estructural que acompaña la parte elevada generando visuales y circulaciones que descienden hacia los cuatro puntos cardinales. El modo en que regulan las pendientes, los anchos circulatorios y la mayor o menor extensión de los espacios que acompañan la pendiente, responde a modos de articulación diferenciados que responden a su vez, a las características cambiantes de los bordes que articulan. La forma en que el desnivel y la pendiente articuló los bordes de ambas plazas ha sido analizada en la estrategia topográfica. La *espacialización* propia de cada parque obliga a considerar cada caso por separado. El *Parque de la Costanera Sur* ha sido respetado en su espacialidad, mientras

que por su falta de configuración inicial y a causa de los importantes requisitos de articulación, los parques *Mujeres Argentinas* y *Micaela Bastidas* resultan novedosos en sus planteos espaciales.

El *Parque Mujeres Argentinas* coincide con el eje cívico transversal de la ciudad, asunto que impacta notablemente en su espacialidad. La tipología blanda de anfiteatro permite generar una naturaleza artificial coordinando el eje cívico y a la vez generando una hondonada contenida por la topografía elevada. En el *Parque Micaela Bastidas* se multiplican las relaciones de transversalidad, entre las dos calles transversales, provenientes del área residencial de *Puerto Madero* que conectan con las rampas que permiten acceder al recorrido elevado, y las cuatro escaleras que descienden del recorrido elevado hacia el *Parque de la Costanera Sur*. Hay que agregar además las dos rampas que descienden del recorrido elevado hacia el sur y hacia el norte. La relación con todos estos accesos genera un recorrido arquitectural quebrado. La topografía quebrada configura hacia *Puerto Madero* tres bahías-plaza a nivel, contenidas por los terraplenes y un descenso de barranca quebrada pero constante, orientada hacia el río. La parte elevada recuesta la circulación quebrada en el borde hacia el este y alterna, entre las bahías-plaza a nivel, unas penínsulas-jardín que mantienen el nivel elevado. Si se comparan ambas plazas, es posible extraer dos lecciones de articulación transversal, donde *Mujeres Argentinas* retoma el eje monumental y *Micaela Bastidas* trabaja con una múltiple transversalidad menos monumental. Hasta este momento no se habían logrado generar espacios públicos que, utilizando la estrategia topográfica, respondan de manera clara a una articulación transversal y longitudinal a la vez. *ATC* no pudo resolver la articulación transversal y la *Biblioteca Nacional*, lo mismo que *La Plaza San Martín*, no forman parte de un estrato longitudinal.

Estrategia de montaje:

Los dos parques forman parte de la línea fronteriza que separa *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*. Ambos estratos longitudinales consolidaron en el tiempo una indiferencia mutua. La *Costanera Sur* vuelta parque a principios del siglo XX, no encontró motivos para relacionarse con el puerto. El puerto intervenido en 1992 en su lógica de trama ortogonal y bloques consolidados con variantes tipológicas muy precisas, no encontró otra alternativa que la conformación de un orden general que reposa en la definición de un espacio privado y un espacio público muy contrastados entre sí, resolviendo sus límites en las respectivas líneas municipales de los terrenos. El *Plan para Puerto Madero* en su relación con el parque solo maneja dos opciones, o el límite generado por el bloque insular privado, o el límite imaginado por unos bloques vueltos parques, pensados en la lógica de *Puerto Madero* como una extensión de lo público hasta el límite de la línea municipal de las áreas privadas. Como explicó Liernur, suponen que la calle sería capaz de regular toda la compleja gama de prácticas sociales y valores simbólicos de lo público. Las áreas verdes previstas en *Puerto Madero* quiebran las lógicas de restricción presentes en el Plan. Como ha sintetizado Borges en *La Plaza San Martín* en sus últimos renglones (Borges, 1923), *Abajo / el puerto anhela latitudes lejanas / y la honda plaza igualadora de almas / se abre como la muerte, como el sueño*³⁴². En el concurso para los parques se volvía imprescindible resolver una articulación entre prácticas de lo público diferenciadas y presentes en el encuentro de aguas entre ambos estratos. La estrategia topográfica empleada es también un

³⁴² BORGES, Jorge Luis (1923), Op. cit.

dispositivo articulador de valores simbólicos y prácticas sociales. Restituye al borde la posibilidad de actuar como una *espacialización* que tamiza escalas de lo público, protege rituales sociales diferenciados y conecta el paisaje del sector con una escala mayor que se compromete con la transversalidad ciudad-borde. El montaje topográfico y el modo en que fue moldeado y *espacializado* para regular conectividades, límites y lugares de permanencia, permite que la compleja madeja de narrativas pueda organizarse fuera del contraste violento de la relación público-privado que impone la línea municipal. Estos lugares moldeados por las estrategias proyectuales expanden la construcción del paisaje a la dimensión *aisthética* del acto cultural que apela a la construcción del otro. Brinda oportunidades para proyectar sobre sus lugares una multiplicidad de actividades que terminan de construir el sentido del lugar.

La propuesta ganadora partió de entender que las cuestiones urbano-arquitectónicas y las cuestiones derivadas del paisajismo, se debían integrar a partir de estrategias proyectuales que provenían de tres campos de acción proyectual: la tradición de parques generada por Carlos Thays y Benito Carrasco, las estrategias proyectuales arquitectónicas pensadas para trabajar con el espacio público incorporando lo urbano-edilicio y las nuevas lógicas procesuales anticipadas por la *Reserva Ecológica*. Esta forma de construir el paisaje se alimenta parcialmente de antecedentes como la *Biblioteca Nacional*, el proyecto para la *Embajada de Alemania* y *ATC*, donde se alteraron las condiciones del suelo.

Encargo directo para la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Rafael Viñoly (1998):

El edificio para la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* ubicado en *Olga Cossetтини* 141, fue proyectado por Rafael Viñoly en 1998 e inaugurado en 2008. Se encuentra en *Puerto Madero*, localizado en la faja norte-sur de edificaciones compactas de pisada rectangular que limitan con la margen oriental de los diques. Es el último bloque rectangular de la faja, ubicado en el extremo norte del dique 4. El uso cultural del bloque intervenido por Viñoly contrasta con el resto de los bloques de la faja; todos ellos destinados a usos residenciales y usos de oficinas, con planta baja de usos mixtos. El museo posee un espacio público controlado, a diferencia de los restantes bloques donde luego de la planta baja, el uso es privado.

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

El tema cultural, con sus espacios de exposiciones y su uso público anticipa un fuerte cambio espacial y distributivo respecto de los restantes bloques rectangulares de la faja norte-sur. La escala pública, aunque restringida, integra una parte importante de la circulación con los espacios interiores protagónicos del edificio. La solución empleada por Viñoly responde a una estrategia distributiva que, sirviendo para el tema museístico, también posee la particularidad de repetir en su organización la estrategia distributiva del puerto. se trata de una distribución en fajas de distinto ancho, en este caso, recostando las fajas de servicios y circulatorias sobre el borde oriental y jerarquizando la faja de espacios de exposición hacia occidente, limitando con el dique. La estrategia distributiva de fajas se encuentra rigurosamente modulada y en su desarrollo, cada faja podría ser potencialmente infinita.

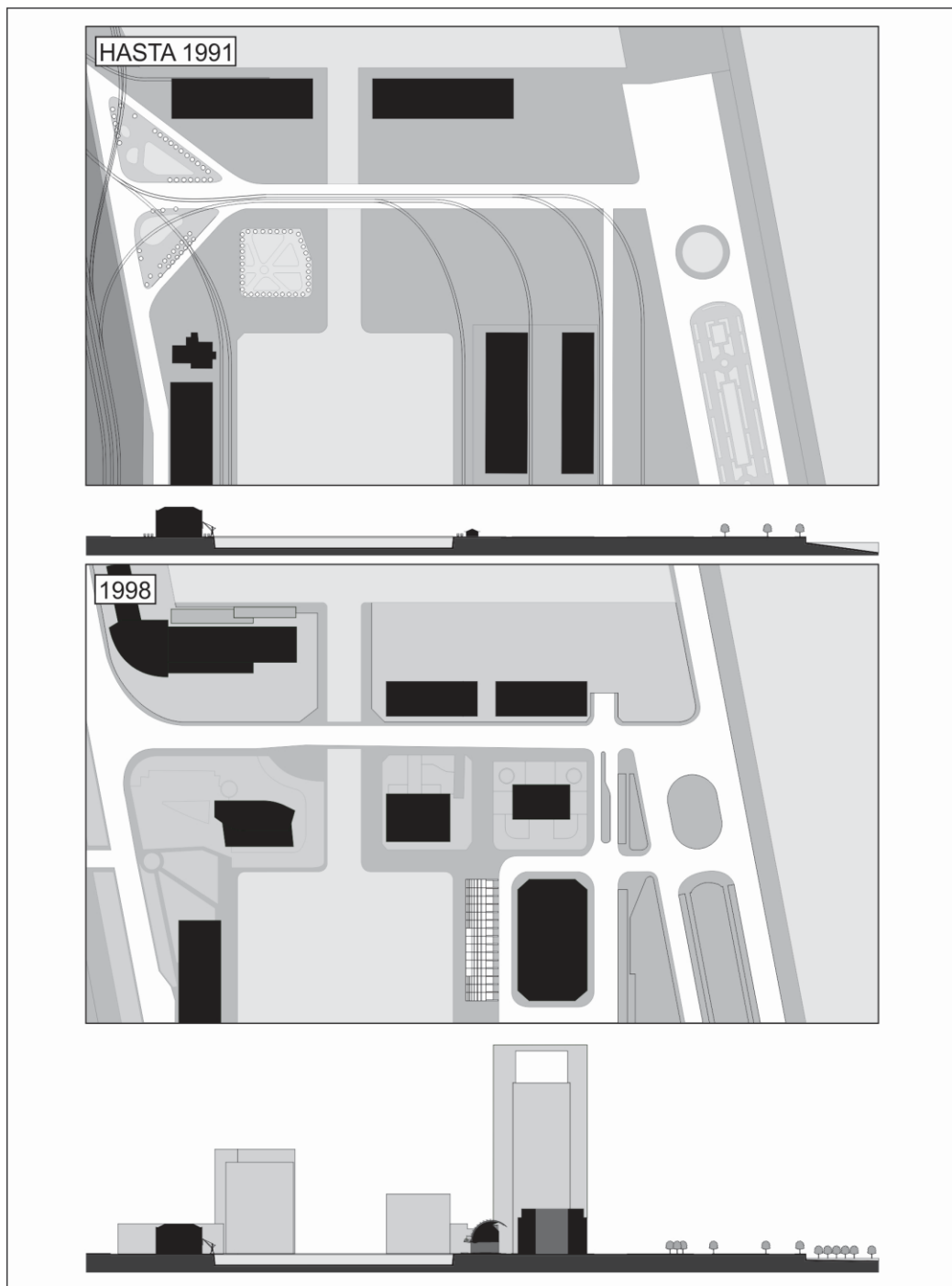


Lámina 45: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, transformación del paisaje: de acuerdo al Plan para Puerto madero y a partir del proyecto del proyecto de Rafael Viñoly

Ya se ha examinado esta manera de distribuir en ATC, lo que no debe sorprender, ya que Rafael Viñoly formó parte del equipo que junto a Solsona proyectó ese canal de televisión. En este caso la proporción del terreno impide jerarquizar el eje longitudinal como acceso del edificio, quedando el frente sobre el dique como el espacio protagonista. Posee una actitud ante el lugar, conceptualmente similar a ATC, pero diametralmente opuesta a causa del lugar con el que debió interactuar. El edificio, a diferencia de ATC, no busca hibridarse en dirección norte-sur, evitando alcanzar un principio y un fin. La faja norte-sur de bloques seriados y repetitivos orientados hacia los diques, le permitió expresar el sistema en su máxima claridad; un bloque más dentro de

una seriación norte-sur. Cuando se examina la dirección transversal este-oeste, el sistema opera una alteración a partir de una plataforma elevada. *ATC* *hibridiza* en la dirección longitudinal del estrato con el empleo del plano inclinado y no logra hibridar en la dirección transversal. Ahora sucede exactamente lo opuesto, se *hibridiza* en la dirección transversal, evitando hibridar en la dirección longitudinal norte-sur. Ambos casos están involucrados con la misma lógica, la que altera el sistema con el partido, el que articuló el edificio con el lugar. En *ATC* el elemento desencadenante fue el plano inclinado, y en la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* el elemento desencadenante es la plataforma flotante ubicada en el primer piso. La relación con Amancio Williams y su proyecto del *Aeropuerto de Buenos Aires* sobre el río es evidente. Las plataformas-pistas elevadas y flotando sobre el río proyectadas por Amancio Williams ingresaron como componente de hibridación. A diferencia de la *máquina deseante* que impulsa la separación entre artefacto y naturaleza en las obras de Amancio Williams, en este caso la plataforma permite contrastar desde la elevación el espacio edilicio, el antiguo paisaje de diques y los contenedores del estrato central del Plan.

Estrategia de *Espacialización*:

La proporción del terreno impide jerarquizar el eje longitudinal en el interior del edificio, sin embargo, la sala elevada, destinada a exposiciones contemporáneas transitorias se vuelve un elemento clave para articular la longitudinalidad del estrato del edificio con la longitudinalidad de *Puerto Madero*.

La sala se expande en voladizo sobre el espacio circulatorio que acompaña el dique. Estamos en presencia de una plataforma elevada que adquiere una retórica de flotabilidad, con la planta baja separada de la plataforma por medio de una ventana corrida y de la cubierta, cuya geometría cilíndrica vidriada también se despegas de la plataforma.

La solución de *espacialización* vertical empleada por Viñoly responde a una superposición de espacios diferenciados, entre las salas de subsuelo, la planta baja fluyente, las salas superiores y la cubierta. Ambas estrategias representan un micro ensayo espacial en disconformidad con la solución de contenedor dominante de *Puerto Madero*. La secuencialidad permite graduar cambios espaciales en el interior y en el exterior otorgando por medio de este recurso, un potencial sentido programático y de articulación a cada variación.

Estrategias topográficas:

Retomando el análisis desde el desarrollo de la estrategia topográfica, se verifica una separación espacial y expresiva entre distintas capas, que en el edificio están definidas por un estrato de subsuelo conformado por dos niveles de salas de exposiciones permanentes conectadas en doble altura, un estrato de acceso y servicios anexos definido por dos niveles y un último estrato definido por dos niveles de salas dedicadas en el primer nivel a muestras temporarias y en el segundo nivel a muestras de objetos de colección. El estrato de acceso y servicios se encuentra segmentado en dos sectores separados por un vacío semicubierto que genera una conexión transversal, y en su expresión se separa del estrato superior de salas temporarias por medio de aberturas corridas. Por el contrario, el estrato superior adquiere una notable autonomía expresiva al estar definido en su límite superior y hacia el dique por una cubierta arqueada provista de un límite vidriado con parasoles reversibles que controlan la radiación solar.

1998

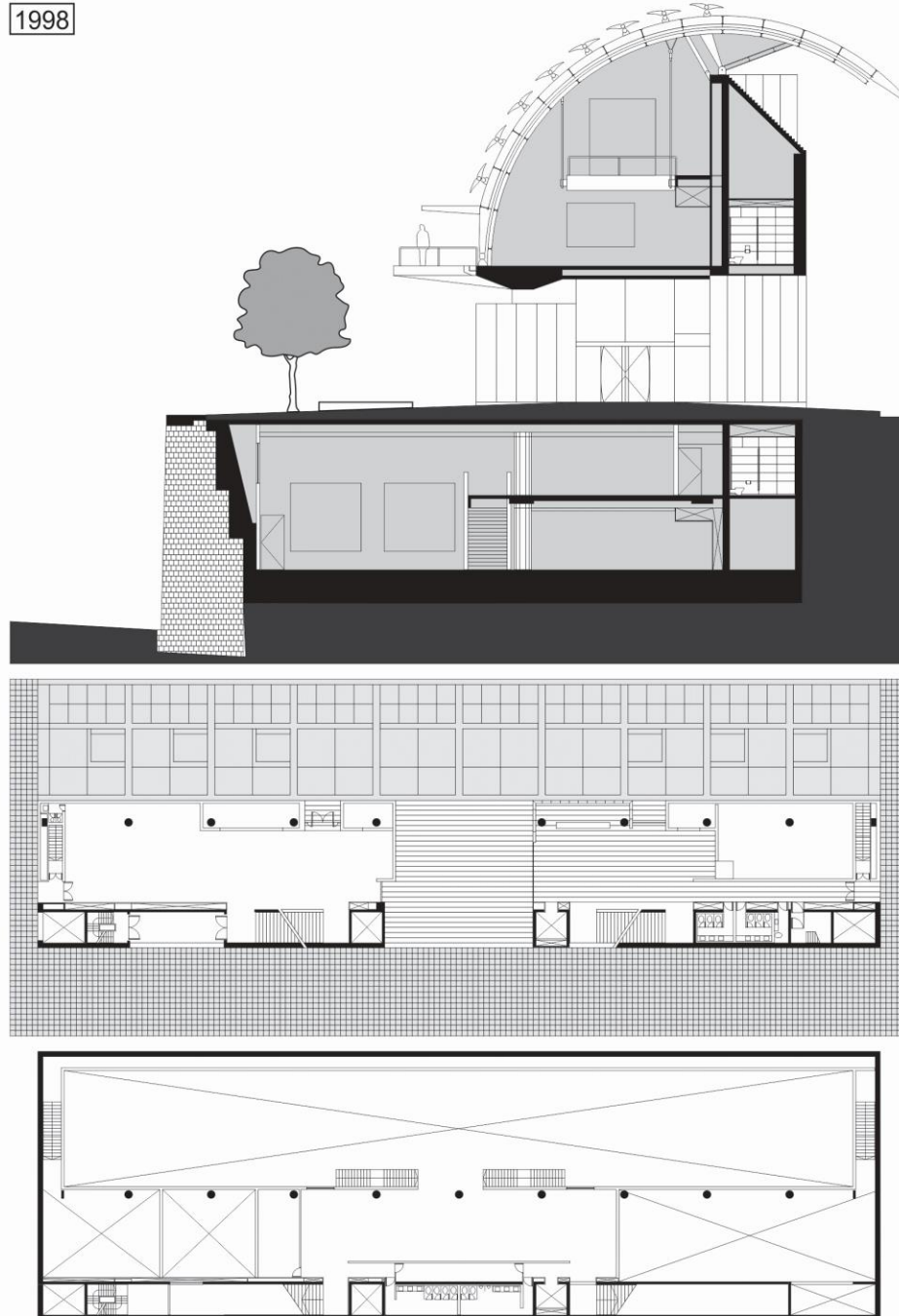


Lámina 46: Rafael Viñoly, Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat

La bandeja sobre la que se ubica la cubierta arqueada está tratada de un modo que permite su reconocimiento y autonomía expresiva en dos variaciones secuenciales que se resuelven con avances en voladizo de expansiones elevadas sobre el espacio circulatorio que acompaña el desarrollo longitudinal del dique. Como consecuencia de estas decisiones se define el paisaje sobre el dique cuatro a partir de una *estratificación* explícita de cada capa o estrato, *espacializando* la expresión de superposiciones verticales de estratos en el tiempo. La expresión estratificada tuvo su inicio en las obras de Amancio Williams y Antonio Bonet. En Amancio Williams trabajando con la componente binaria de oposición natural-artificial, y en Antonio Bonet multiplicando los estratos e incorporando la relación con las preexistencias del lugar. Los acontecimientos

ocurridos en edificios complejos como la *Biblioteca Nacional* o suelos alterados en el marco de procesos diversos, han puesto en juego secuencias de *estratificación* donde se incrementaron los estratos. En este caso, el edificio inserto en la realidad artificial del paisaje de *Puerto Madero* puede ser entendida como un hojaldre de 3 estratos.

Estrategia de montaje:

En este caso, el montaje no está sujeto a procesos como en los parques de *Puerto Madero*, tampoco está sujeto a relaciones de conectividad como en la *Biblioteca Nacional* o *ATC*. El edificio propone un montaje que permite dismantelar el control institucional del tipo y de las habituales estrategias funcionales asociadas con los programas. Abre un camino hacia la innovación programática y la construcción de paisajes secuenciados en vertical. Sus lógicas de *estratificación* podrían reiterarse en el contexto controlado de *Puerto Madero*, o como ocurrirá unos años después en el *Museo del Bicentenario* y el *Centro Cultural Kirchner*.

Museo del Bicentenario, El proyecto que obtuvo el primer premio fue desarrollado por el estudio de Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, y Florencia Schank, junto a Daniel Becker y Claudio Ferrari. (2006):

En 2006 se llama a Concurso Nacional de Anteproyectos para el “*Parque y Centro Cultural del Bicentenario*”. En el llamado a concurso se impulsó la recuperación del espacio del *Parque Colón* y la transformación del espacio arqueológico patrimonial de los cimientos y túneles del *Fuerte Colonial* y la *Aduana Taylor* existentes. En el encargo se plantea una situación inversa respecto de los habituales concursos que otorgan mucha libertad a las propuestas. Esta afirmación adquiere consistencia si se comparan las bases del llamado a concurso para la *Biblioteca Nacional*, donde existía mucha libertad e indefinición, con las bases del llamado al concurso para el *Museo del Bicentenario*, donde debía actuarse interviniendo respetuosamente en los espacios patrimoniales constituidos por el antiguo *Fuerte colonial*, los restos de la *Aduana Taylor* y la conexión con la *Casa de Gobierno*. Este requisito anteponía a cualquier intervención la conservación y restauración de los restos arqueológicos indicados.

Estrategia de *Espacialización*:

Los autores del proyecto ganador entendieron los requisitos planteados en las bases del concurso, razón por la cual la estrategia dominante consistió en una puesta en valor de lo existente a partir de una *espacialización* del proceso temporal que dio lugar al completamiento del lugar. Los espacios resultantes de atravesar verticalmente los distintos restos arqueológicos marcaron la lógica de zonificación de las necesidades programáticas, evitando en lo posible avanzar contra natura en el lugar. La hendidura vertical acompaña la generatriz longitudinal Norte-Sur del museo, definiendo el acceso en el extremo sur, conectando con el nivel principal por medio de una escalera de acceso y luego generando un recorrido longitudinal hacia el norte donde remata en un sector de cafetería. La refuncionalización de los distintos componentes arqueológicos permitió localizar en el nivel principal un área de exposiciones temporarias en lo que fuera el antiguo patio de maniobras de la *Aduana Taylor*, ahora cubierta por una estructura metálica-vidriada lo suficientemente leve y neutral como para no afectar el espacio. El nivel principal conecta con un conjunto de salas temporarias en la sucesión de pilares y bóvedas de arista que formaban parte del antiguo *Fuerte colonial* y que ahora sostienen la *Casa de Gobierno*. Por debajo del nivel principal se pueden observar los restos de

cimientos del antiguo *Fuerte colonial* en sectores estratégicos donde el suelo es vidriado. En el mismo subsuelo ubicado debajo del patio de maniobras de la aduana se ubica la sala de *máquinas*. Las áreas de apoyo técnico y administrativo, localizadas por el momento en el museo de la *Casa Rosada*, serán incorporadas en el futuro, conforme al avance de las excavaciones arqueológicas, en los restos arqueológicos de la *Aduana Taylor*.

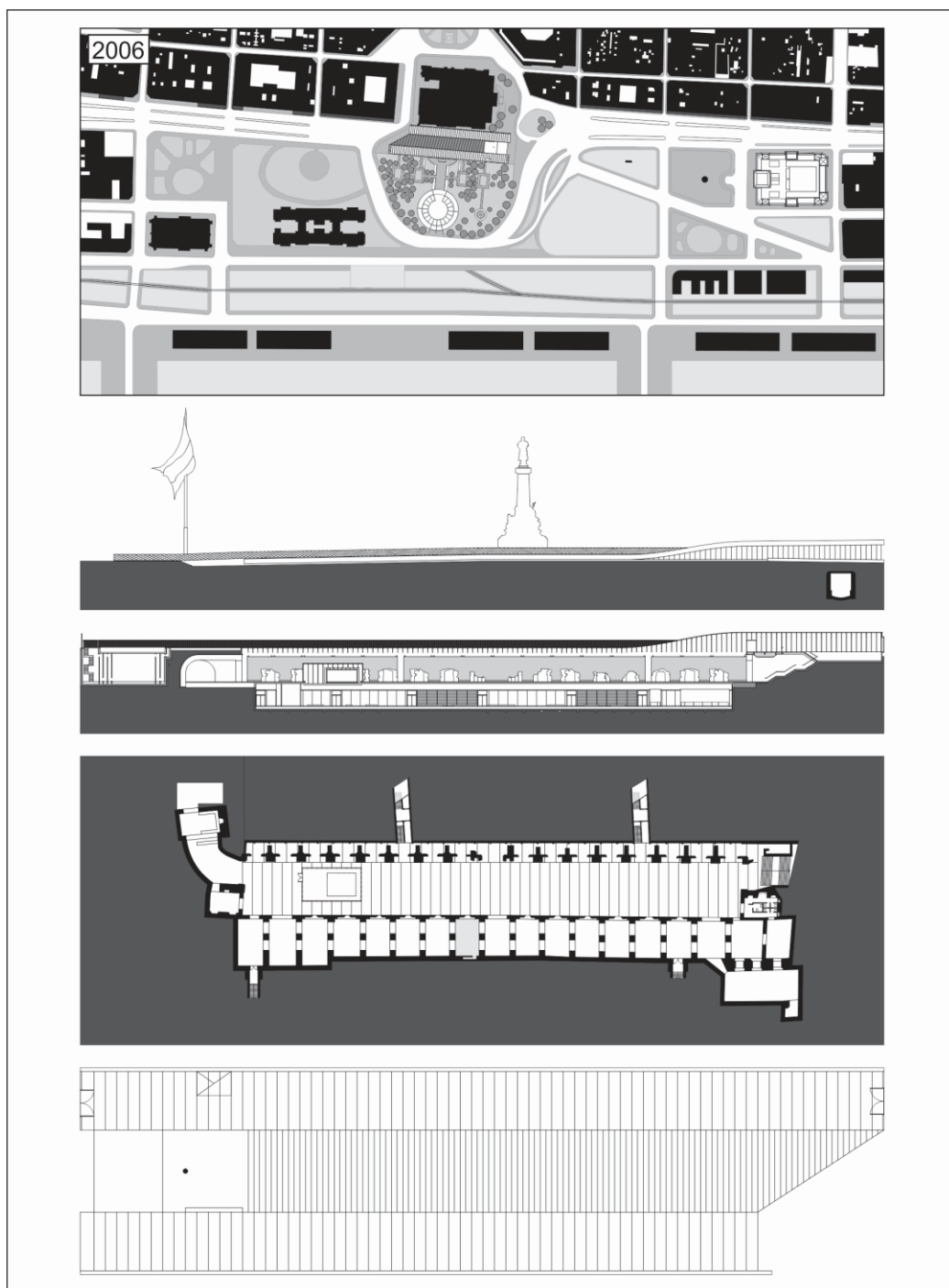


Lámina 47: Museo del Bicentenario, Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, y Florencia Schank, junto a Daniel Becker y Claudio Ferrari

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

Como se explicó cuando se examinó este proyecto a partir de la estrategia de *espacialización*, la sucesión espacial expone el proceso temporal de completamiento del lugar. Inclusive, de acuerdo con lo planteado por los proyectistas, la obra aún no está terminada. Quedan aún supeditadas sus ampliaciones, al avance de los arqueólogos encargados de descubrir más partes de la *Aduana Taylor*. Por lo tanto, el proyecto está inmerso en una realidad procesual que lo determina y a su vez simboliza. Estamos en presencia de intervenciones que parten de una estrategia proyectual que se integra con el proceso de transformación territorial del sector. El *Museo del Bicentenario* se suma a la intervención de los parques de *Puerto Madero* y a la *Reserva Ecológica*; compartiendo con ellos la incorporación de los procesos territoriales con los que están involucrados. En este caso, la hibridación entre partido y sistema es mínima, solo afectado el sistema por la condición longitudinal del estrato y la acentuación del acceso marcada por la elevación de la cubierta. Se trata de una lógica proyectual sistémica casi pura, donde con mínimas intervenciones, los elementos del sistema son provistos por las condiciones intrínsecas del lugar.

Estrategias topográficas:

El planteo del proyecto ganador debe ser entendido como una operación comandada por el corte, y desde este punto de vista, entendible como una probeta temporal que expone un proceso histórico dejándolo al descubierto. Es una exaltación de la superposición de huellas espacio-temporales que a partir del corte longitudinal afecta el límite existente entre la capa inicial de conformación de la ciudad colonial con el *Fuerte* en su encuentro con la barranca, la siguiente capa de avance sobre el río a mediados del siglo XIX conformada por la *Aduana Taylor*, los subsuelos de la *Casa de Gobierno* y los restos del antiguo *Parque Colón*.

Del mismo modo en que hoy podemos reconocer el encuentro de capas de crecimiento recorriendo transversalmente todo el sector, en el *Museo del Bicentenario* se *espacializaron* huellas que por su intenso contenido simbólico patrimonial pueden llegar a actuar en la memoria como sinécdoques de paisajes desaparecidos, estratificadas en el encuentro de capas topográficas superpuestas en el tiempo, ahora expuestas. Cada huella expande el extrañamiento del que recorre el museo, poniendo en juego la semántica del *índex*. Sin embargo, cuando en el 2006 presentaron la propuesta para el concurso, los proyectistas no pudieron prever la anomalía que, a partir del 2007, en el marco de un largo proceso de recuperación de un mural patrimonial localizado en el conurbano bonaerense, terminará dando lugar a la relocalización final del mural en el *Museo del Bicentenario* en 2010. El mural de David Alfaro Siqueiros, denominado *Ejercicio plástico* y construido en 1933, abducido de su localización original fue incorporado en el espacio del museo como un fragmento de paisaje cultural de naturaleza espacial que se sumó a los estratos existentes como un estrato dislocado.

Siqueiros se exilió en Argentina entre 1933 y 1936, tiempo en el que pinta un mural que tendrá efectos importantes en los derroteros del arte latinoamericano. Como explica Daniel Schávelzon, se trata de una pieza de arte moderno en la que Siqueiros puso en juego recursos tecnológicos inéditos en el empleo de proyecciones sobre el muro para luego producir el mural, en el empleo de nuevas técnicas matéricas asociadas con el empleo de sílice como parte del elemento pictórico que utilizó para materializar el mural y la incorporación del aerógrafo reemplazando el pincel tradicional (Schávelzon, 2010). Si hubiera que circunscribir su obra dentro de alguna vanguardia, como explica también

Daniel Schávelzon, podría decirse que comparte la producción de imágenes-movimiento que derivan de la vanguardia Futurista (Schávelzon, 2010). Siqueiros y su estadía y producción en la Argentina, pueden ser enmarcados nuevamente, aunque de un modo diferente, dentro de la modalidad de invitación y participación de personajes extranjeros dentro de las vanguardias culturales porteñas que se trataron en el capítulo 3, *Construcción del paisaje en el campo literario*. Hay opiniones encontradas sobre quién fue el que lo invitó a Buenos Aires, encontrándose repartida las opiniones entre los que afirman que fue Victoria Ocampo por sugerencia de Waldo Frank y los que afirman que fue Elena «Bebé» Sansinena de Elizalde, entonces presidenta de la Asociación Amigos del Arte. La cuestión es que finalmente Siqueiros entabla una relación duradera con Natalio Botana, entonces presidente del diario Crítica, y que por razones políticas le propone distanciarse del medio porteño y pasar un tiempo pintando en su quinta de Don Torcuato donde finalmente pinta el mural en un subsuelo. Luego de la venta de la quinta, el mural permanece oculto y negado por sus compradores hasta que, en 1989, Héctor Mendizábal compra la quinta para llevar adelante el trabajoso emprendimiento extractivo y arqueológico de sacar el mural del subsuelo. De inmediato durante los 90 se inician una serie de acciones legales entre el gobierno de México y el país, que finalmente son destrabadas y resueltas cuando el Estado Nacional compra el mural durante el gobierno de Néstor Kirchner. Es en este contexto final que se decide localizar el mural en el *Museo del Bicentenario*. Existen varias investigaciones en las que se analiza en profundidad este episodio de reconocimiento, desmontaje y traslado del mural al *Museo del Bicentenario*. Se ha considerado el documental *Los próximos pasados*³⁴³, dirigido por Lorena Muñoz en el 2006 y el libro, *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio plástico*³⁴⁴, escrito por Daniel Schávelzon en 2010, donde se explica este proceso.

Para la investigación del paisaje que nos ocupa resultan de gran importancia los ribetes artísticos y culturales del mural. Como objeto artístico se encuentra conectado con la modernidad en el arte, formando parte del patrimonio latinoamericano y nacional. A partir de su extracción y su traslado definitivo al museo, comenzó a formar parte del desarrollo de una realidad procesual cuya naturaleza es arqueológica, pero también de alto contenido simbólico. Con la incorporación de la caja vidriada que contiene el mural, el museo adquirió, más allá de las intenciones proyectuales de sus diseñadores, una dimensión ficcional en la que aparece un espacio autocontenido y descontextualizado que otorga un contenido otro al lugar. En este escenario se aúnan procesos aleatorios del mismo modo que en la *Reserva Ecológica* donde el resultado adquiere valor de paisaje aun cuando no existió una voluntad planificada para alcanzar el resultado final. A la vez que se superpone a la sucesión de capas excavadas un fragmento de capa cultural proveniente de otro lugar y de otro tiempo, se aúnan estrategias proyectuales de excavación y de abducción arqueológica que establecen en su resultado final un montaje de temporalidades que exceden en tiempo y en espacio las propiedades superficiales del suelo original.

El sector del área central se ha constituido por estratos horizontales sumados hacia el río y estratos superpuestos sobre estratos anteriores. Con esta experiencia de

³⁴³ MUÑOZ, Lorena (2006), Documental: Los próximos pasados, [los proximos pasados pelicula completa - YouTube](#)

³⁴⁴ SCHÁVELZON, Daniel (2010), *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio Plástico*, Editado por Fundación YPF y Fundación Williams

horadación el *Museo del Bicentenario* incorporó una tercera modalidad consistente en explorar la construcción de estratos de paisaje atravesando las capas del subsuelo. Se verifica como el empleo de las estrategias de *espacialización* vertical, topográfica y sistémica que venían desarrollándose anteriormente, en este caso, han sido subordinadas a dos modalidades proyectuales: la horadación de los estratos y la inserción del proyecto dentro del proceso de construcción material del paisaje.

Estrategia de montaje:

Ya se ha explicado previamente el modo en que fueron empleadas en este caso las estrategias de *espacialización*, de hibridación sistema-partido y topográficas. La experiencia del *Museo del Bicentenario* hace visible el interior de los estratos acumulados produciendo una ficción de temporalidades acumuladas en un espacio público que resulta de horadar el suelo público de la ciudad. Al agregarse como un nuevo estrato dislocado de su origen el espacio performativo del *Ejercicio plástico* de Siqueiros intervenido, se combinaron ambas intervenciones como dos realidades arqueológicas paralelas unidas por la condición espacial de lo subterráneo.

El *Ejercicio plástico* representa un límite vidriado rodeado de agua en el que Siqueiros ubicó un paisaje marino con varios cuerpos desnudos afectados por el medio acuoso y el límite impuesto por la ilusión de un vidrio. Lo representado por Siqueiros escapa a su producción muralista y pictórica habitual, alejándose de sus producciones fuertemente comprometidas con contenidos políticos. El mural fue pensado como un espacio secreto, separado de las visuales de todo el mundo, en un sótano. Un estrato de ficción acuosa triplemente sumergido, hundido bajo tierra, en el interior de un medio acuoso y localizado en el conurbano profundo.

Si se consideran ambas cuestiones, museo y mural, surge en forma inédita hasta ese momento una nueva posibilidad de construir paisaje en la horadación del suelo. En el resultado final se contraponen construcciones objetivas del *palimpsesto* de acumulación de capas desarrolladas en el proyecto, con la construcción ficcional del mural y sus avatares. Si hubiera que considerar algún acontecimiento anterior que pudiera ser relacionable con esta construcción del paisaje, deberíamos retrotraernos a los escritos de Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*, donde emergen seres míticos y antediluvianos como el gliptodonte; pero también con los comentarios de Clorindo Testa a propósito del gliptodonte fosilizado encontrado en las excavaciones de la *Biblioteca Nacional*. El caso de la Biblioteca debe contraponerse con del *Museo del Bicentenario*, donde en la biblioteca, el gobierno militar priorizó la voluntad de arrasar el pasado peronista del lugar eliminando el antiguo *Palacio Unzué* que en los tiempos de las dos gobernaciones peronistas había funcionado como la *Residencia Presidencial* y la *Fundación Evita*. En franca oposición, los argumentos fundacionales del *Bicentenario* se centraron en la hipótesis de una refundación nacional y popular del país en el marco del peronismo kirchnerista. Se podría decir, parafraseando a Clorindo Testa cuando se refirió al gliptodonte encontrado en las excavaciones de la Biblioteca Nacional, que se trata de una obra de arte encriptada en un subsuelo del conurbano, que estaba esperando su momento para emerger y volverse a alojar en un nuevo subsuelo más protagonista para la realidad nacional. También parece ingresar dentro de las lógicas ficcionales el comentario de Néstor Barrios en *Agonía y éxtasis del Ejercicio plástico de Siqueiros*, cuando expresó que el *Ejercicio plástico* es un implante arqueológico que proviene de otro tiempo y lugar al referirse a su relocalización en el museo diciendo,

*colocar una obra modernista en una ruina arqueológica*³⁴⁵. El ribete sociológico y político impulsado en la decisión de realizar este museo, también permite encontrar relaciones evidentes con las interpretaciones radiográficas y estratificadas que Ezequiel Martínez Estrada poetisa, reflexionando sobre los derroteros de la sociedad argentina en *Radiografía de La Pampa*.

El *Museo del Bicentenario* pone en juego las estrategias de *espacialización*, hibridación partido-sistema y topográfica, agregando a estas la estrategia de montaje ficcional. Los elementos que arman el espacio son estratos diferenciados que coexisten en el mismo espacio arquitectónico modificando las lógicas de ordenamiento del artefacto arquitectónico a partir de la incorporación de las lógicas de organización del suelo perforado, pero construyendo un conjunto de significaciones que comunican intencionadamente una idea de paisaje unida a tiempos y espacios diferentes.

Centro Cultural Kirchner (2006), El proyecto que obtuvo el primer premio fue desarrollado por el estudio de Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, y Florencia Schank, junto a Daniel Becker y Claudio Ferrari

En el 2006 el gobierno decidió cambiar el uso del *Palacio de Correos* Nacional proyectado por Norbert Maillart entre 1888 y 1908 e inaugurado en 1928. El concurso requería intervenir un edificio declarado como *Monumento Histórico Nacional*, restaurándolo y refuncionalizándolo como centro cultural orientado a las artes plásticas, la música y el cine.

El *Palacio de Correos* pensado en su momento como remate norte del *Parque Colón*, seguía formando parte de ese paisaje de cierre o borde del sector central aun cuando el *Parque Colón* se encontraba muy alterado. Interpretando esta situación, y a la vez bajo la consigna de que los edificios de alto contenido público pueden ser entendidos como una continuación de la ciudad, la intervención fue pensada como un espacio público urbano que continúa dentro del edificio. De este modo generando un recorrido interior generando situaciones diferenciadas, rematando en la terraza con una cúpula y construyendo conexiones visuales con varios puntos de la ciudad, pero principalmente con el espacio ágora que en ese momento contenía los restos de un *Parque Colón*. El estudio no solo proyectó el restauro y *refuncionalización* del *Palacio de Correos*, también proyectó una intervención reconstructiva de las cualidades del antiguo *Parque Colón*, poniendo en valor aquellas ideas de paisaje nacidas a finales del siglo XIX. La propuesta del parque no se llegó a realizar, pero la restauración y *refuncionalización* del *Palacio de Correos* sí.

Estrategia de *Espacialización*:

En su *refuncionalización* se intervino el área industrial del edificio transformándola en un espacio vacío ocupado por una sucesión de salas. La estrategia de interiorización de paisaje, como ha explicado Francisco Liernur en la mesa redonda organizada por ASN/NOISE³⁴⁶, se relaciona en forma directa con el *Teatro Municipal General San Martín* y el *Banco de Londres*, donde también en el primero se sucedieron salas generando un

³⁴⁵ BARRIOS, Néstor (16 y 17 de octubre de 2012), *Conferencia: Agonía y éxtasis del Ejercicio Plástico de Siqueiros, presentada en el Getty Center*, publicada por el Channel Getty Conservation Institute, Los Ángeles, https://www.youtube.com/watch?v=aR2KNJTtICE&ab_channel=GettyConservationInstitute

³⁴⁶ Propuesta Decente 2015, quinta temporada, (2016), *Capítulo 1: Liernur_Bares*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZHrcpYfS4Fw&t=1s> 13 DÉCIMA

paisaje de interioridad y en el segundo se trabajó con el vacío de la caja con espacios colgados.

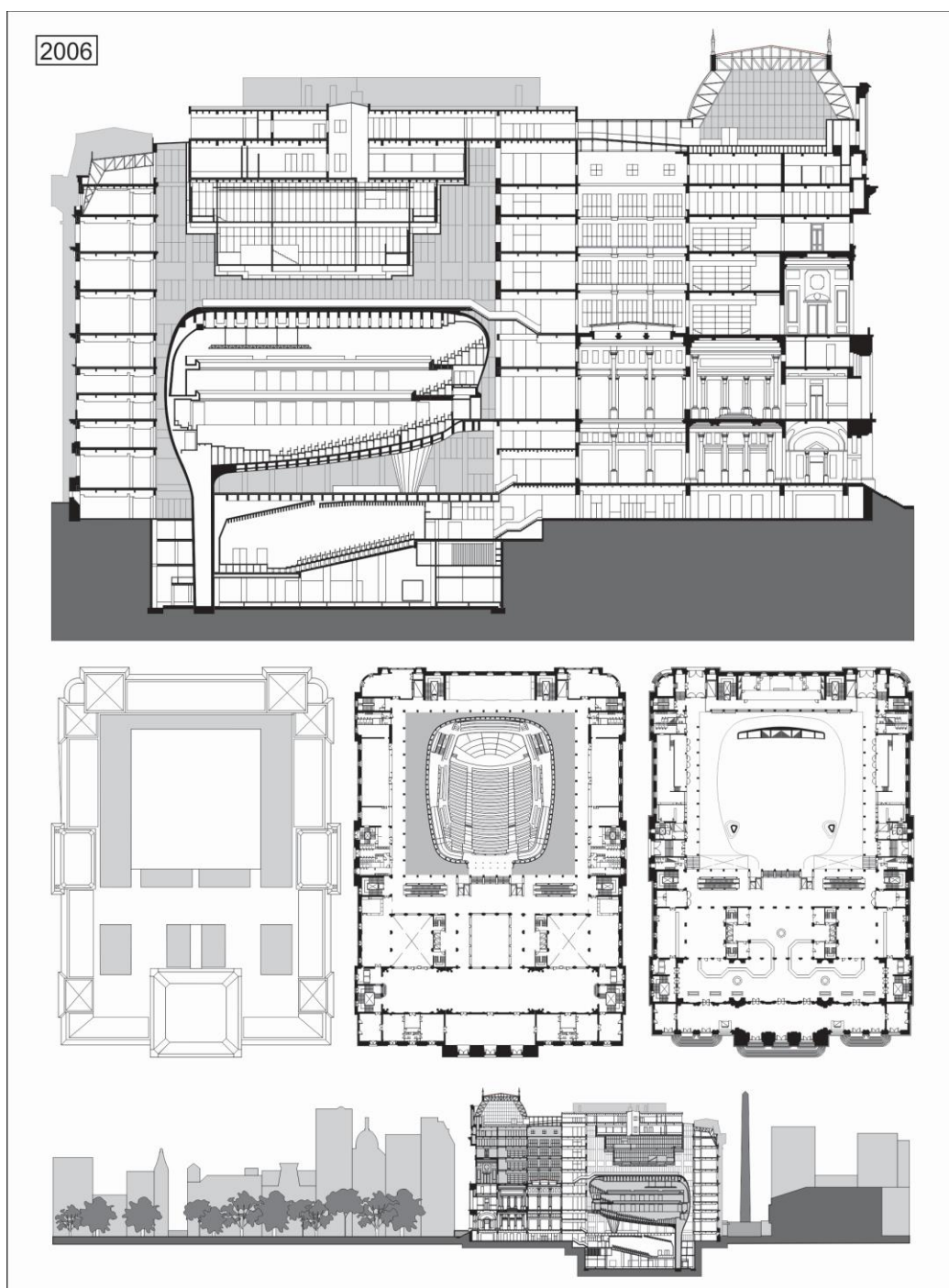


Lámina 48: Centro Cultural Kirchner, Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, y Florencia Schank, junto a Daniel Becker y Claudio Ferrari

Nuevamente se constata que el ciclo discursivo que se consolidó en torno a la construcción de estrategias de *espacialización* vertical sustentadas en un papel activo de la tecnología, iniciada con la llegada de la modernidad y continuada durante la década del 50 en ambos edificios. Sin embargo, a diferencia del *Teatro Municipal General San Martín* donde el microcine aparece desconectado de la *espacialización* interior y de la posibilidad de construir un punto de vista hacia el exterior, en el *Centro Cultural Kirchner*

hay una última sala, ubicada en la parte superior, que a modo de cúpula vidriada además de contener actividades culturales actúa como mirador y faro construyendo una *espacialización* orientada hacia el exterior. En relación con la *espacialización* Nicolás Bares comentó en ASN/NOISE (Liernur-bares, 2015),

*Un tema que nos interesa muchísimo como arquitectos, y por lo cual nos atrajo este proyecto, es la congestión y la verticalización del espacio público que domina el espacio urbano contemporáneo; acá pudimos trabajar con algunas de las ideas que tenemos con respecto a ese fenómeno*³⁴⁷.

Se conjugan en esta apreciación de uno de los integrantes del estudio, por un lado, la experiencia del *Teatro Municipal General San Martín* y el *Banco de Londres*, y por el otro la congestión, un concepto más contemporáneo que indaga el desarrollo del suelo urbano y sus actividades en vertical. Esta última cuestión permite contrastar el modo en que se ha localizado el programa en un caso y en el otro. Mientras en el *Teatro Municipal General San Martín* el acompañamiento de actividades públicas anexas en vertical es débil, en el *Centro Cultural Kirchner* el espacio central y su *espacialización* con las salas principales está acompañado piso a piso por salas destinadas a múltiples actividades culturales y un sistema circulatorio público vertical permanente. Dentro de la secuencia de *espacialización* interior de edificios públicos el *Centro Cultural Kirchner* es sin duda el que más ha intensificado la presencia del público en todo su recorrido. A su vez, quizá de manera menos insistente que en el interior, y probablemente a causa del respeto del valor patrimonial de las fachadas del edificio, la *espacialización* de uso público masivo solamente conecta con visuales hacia el exterior en la sala-cúpula. Son muy pocos los edificios públicos desarrollados en altura que extienden su dimensión urbana hasta su último nivel permitiendo la observación del paisaje. La *Biblioteca Nacional* y el *Centro Cultural Kirchner* son los dos casos que presentan esta posibilidad de manera más clara y contundente; a diferencia de los ejemplos de torres como la de la *UIA* o el *CASFPI*, de uso público restringido.

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

El *Centro Cultural Kirchner* ha priorizado un espacio público interior vertical, que es el que expresa con la mayor intensidad el valor propositivo del proyecto. En su aproximación al problema, la propuesta de los proyectistas no es muy distinta a la planteada por ellos mismos en el *Museo del Bicentenario*. Las condiciones de borde determinan en parte las estrategias de proyecto a emplear. En el *Museo del Bicentenario* la *espacialización* vertical hundiéndose en el suelo y secuenciando estratos era la más apropiada para lidiar con las exigencias arqueológicas con las que interactuaron. En el *Centro Cultural Kirchner* el vaciamiento de un sector estratégico de la caja compositiva generando una *espacialización* vertical hacia arriba era la respuesta más respetuosa posible de los valores patrimoniales del viejo edificio. El viejo *Palacio de Correos* responde a la tradición compositiva empleada en la enseñanza *Beaux-Arts*, y en la intervención se comprendió la existencia de un sustrato tipológico que respondía a una tipología de ocupación perimetral de patio; que durante los siglos XVIII y XIX fue permitiendo resolver temas emparentados con el encargo, como el teatro lírico. En este caso, en el viejo correo, un sector ocupado por la maquinaria y los servicios, que en las

³⁴⁷ Propuesta Decente 2015, Op. cit.

bases estaba permitido transformar. Envueltos dentro de una realidad espacial compositiva y debiendo dar sentido al espacio vaciado en vertical, se practicó una sucesión de espacios gestuales de enorme carga simbólica que, siguiendo experiencias como el *Banco de Londres* o la secuencia de paquetes autónomos de la *Biblioteca Nacional*, proyectaron una *espacialización* interior definida por una estrategia de pensada como una sucesión de partidos gestuales. El paisaje de la ciudad ingresa a un interior, también expresado por la forma simbólica de las envolventes que se suceden en vertical; la *Ballena Azul*, el candelabro y en la terraza, la cúpula de cristal. La sucesión de envolventes simbólicas eleva el discurso edilicio hacia una narrativa ficcional, donde tres símbolos asociados con ficciones culturales que poseen correlatos arquitectónicos e iconográficos, aparecen en el interior del edificio. Quizá no tenga sentido sentenciar en exceso que relatos artísticos y edificios son aludidos; tampoco tiene sentido acorralar las implicancias simbólicas de cada figuración. La puesta en escena de tamaña sucesión simbólica, admite, la cuota interpretativa del público que la experimenta. Inclusive, siguiendo a Borges, tampoco tiene sentido fijar el símbolo en un tiempo y espacio, ya que para Borges lo universal y el locus, son la manifestación de la misma cuestión. Tampoco tiene sentido armonizar las implicaciones de cada signo entre sí, ya que como lo plantearía anteriormente Marechal, la sustancia identitaria de Buenos Aires es la de las multiplicidades.

Estrategias topográficas:

El *Centro Cultural Kirchner* practica una sucesión de suelos urbanos eslabonados en vertical dentro del vacío practicado en el edificio. Los distintos suelos urbanos se expresan diferentes, pero a la vez separados, dentro del vacío vertical. Están rodeados de un espacio neutral, definido por las circulaciones perimetrales que balconean al vacío y dan acceso a salas ubicadas en la periferia del volumen. Se trata de un sándwich espacial articulado por espaciamientos. En la sucesión, el techo de la sala hundida en el subsuelo es el piso que posee como techo la panza de la *Ballena Azul*. A su vez, el techo de la *Ballena Azul* es la plaza que por encima posee un límite definido por la envolvente inferior escalonada del *Gran Candelabro*. Luego saliendo a la terraza se accede a la *Gran Lámpara* cuyo límite visual está definido por las visuales a 360° que permite su piel vidriada.

Estrategia de montaje:

Así como en el *Teatro Municipal General San Martín* el paisaje interior recrea una ficción de ciudad moderna, en la *Biblioteca Nacional* su paisaje exterior recrea la ficción del gliptodonte y en el *Xul Solar* se recrea en su interior una ficción de los paisajes urbanos surrealistas pintados por Xul Solar; en el proyecto del *Centro Cultural Kirchner* estamos en presencia de una construcción de paisaje interior que requiere ser analizado también en su contenido ficcional. En el eje vertical que articula el gran espacio vertical interior y el remate del *Centro Cultural Kirchner* se presentan en una sucesión vertical tres elementos altamente jerarquizados. Los tres elementos alegorizan grandes temas de la cultura que se resuelven con simbologías de contenido universal: la ballena, el candelabro, la cúpula de cristal. Todos ellos caracterizados por comunicar contenidos semánticos asociados con el descubrimiento, el deslumbramiento y la contemplación. El eje vertical en el vacío interior de una edificación, se ha caracterizado desde los tiempos del *Panteón de Roma* (125) por *espacializar* un altísimo contenido monumental históricamente asociado con cuestiones trascendentes. Esto es exactamente lo que

ocurre en el *Centro Cultural Kirchner*. En concordancia con esta práctica histórica de monumentalidad, la luz adquiere un papel central que en el *Centro Cultural Kirchner* está en manos de la luz artificial. Desde este punto de vista el edificio encaja con la metáfora de la linterna y sus significaciones tan exploradas desde la arquitectura del iluminismo, por autores como Étienne-Louis Boullée en el *Cenotafio de Newton* (1784) y Giambattista Piranesi en *Las Cárceles* (C. 1761); y siguiendo esa línea orientada hacia lo sublime en el expresionismo alemán, con las *Ciudades de cristal* desarrolladas por Bruno Taut en sus proyectos para una *Arquitectura Alpina* (c. 1917-1919). Desde este punto de vista se podría asociar el *Centro Cultural Kirchner* con una línea discursiva de modernidad referible al valor estético de lo sublime, más emocional y expresivo que la línea racionalista que fue la que dominó el escenario de modernidad del siglo XX.

Cada sala, aun cuando se la denomina en forma textual con un nombre específico, permanece indefinida en el plano de sus significaciones. Las poéticas de la *Ballena Azul*, de La *Gran Lámpara* y de la *Cúpula de Cristal*, resultan en cada caso referibles a significaciones construidas por un repertorio concreto de la cultura universal. Para conectar con ese repertorio y sus significaciones se recurrió a la alegoría, cuya condición retórica radica en expresar con un signo otros signos cuyos significados resultan de mayor dificultad para ser comprendidos. Los tres espacios centrales y sus nombres conectan con las analogías espaciales puestas en juego: una enorme sala hermética que fue pensada para ser resuelta en hormigón pintado de azul y que finalmente terminó revestida con una malla metálica grisácea mantuvo su denominación como La *Ballena Azul*, una estructura colgada resuelta con un sándwich constructivo que está resuelto en su exterior por cerramientos translúcidos iluminados desde dentro, denominada La *Gran Lámpara*, y una cúpula cuyo cerramiento fue reemplazado por una piel vidriada iluminada desde dentro denominada la *Cúpula de Cristal*.

Cabría preguntarse cómo interactúan entre sí las tres alegorías iluministas en un contexto tan diverso como el actual. Si el *Centro Cultural Kirchner* forma parte de las estrategias de refundación del bicentenario, la idea de modernidad es un asunto pendiente. La modernidad decimonónica instalada desde el Centenario deberá ser repensada desde las nuevas transformaciones de modernidad del siglo XXI. Los tres elementos forman parte de distintas expresiones y repertorios de modernidad. La analogía biológica de la Gran *Ballena Azul*, la abstracción *elementarista* de La *Gran Lámpara* y la reconfiguración acristalada de un símbolo histórico en la *Cúpula de Cristal*. La heterogeneidad en la elección de las tres visibilidades permite suponer que, en el alejamiento de la concepción racionalista de modernidad, se está contraponiendo una coexistencia de caminos expresivos de contenido sublime. La libertad que resulta de la construcción aleatoria de identidades asociadas con cada espacio recuerda los planteos de paisaje explorados por Leopoldo Marechal en el *Adán Buenosayres*. Si el *Palacio de Correos* acepta ser inicialmente interpretado como un paisaje ordenado, y por lo tanto definido como estrato, el *Centro Cultural Kirchner* evade esta cuestión del orden, contraponiendo una organización interior. En la *espacialización* la sucesión de concentraciones semánticas autónomas da como resultado una *desestratificación* alejada de las exigencias de orden presentes en un estrato. En el proyecto del *Centro Cultural Kirchner* estamos en presencia de una construcción de paisaje que articula ficciones de modernidad contrapuestas a la modernidad racionalista y decimonónica, las que dan como resultado un montaje en el que el sustrato clásico del edificio previamente existente es alterado en un interior estratégico sin poner en crisis su organización, pero afectando en su forma, materialidad y significados las lógicas del

orden clásico. Finalmente, el proyecto define un paisaje que espeja la multiplicidad de la cultura porteña, universal y local, llevada como ficción a una interioridad del mismo modo que varios proyectos iluministas han ensayado la definición de un microcosmos interior.

Concurso Nacional de Anteproyecto para el Parque, Centro de Exposiciones y Convenciones. El proyecto ganador fue proyectado por el arquitecto Edgardo Minond y los miembros de su estudio. (2013):

En 2013 se llama a Concurso Nacional de Anteproyectos para el *Parque, Centro de Exposiciones y Convenciones* localizado en el antiguo predio del Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires contiguo a la *Facultad de Derecho*. En el llamado a concurso se impulsó la generación de un nodo de transferencia de actividades públicas articulando la terminal del subterráneo de la *Línea H*, los flujos circulatorio marcados por la encrucijada de las avenidas *Libertador* y *Figueroa Alcorta* con la *Avenida Pueyrredón*, las prácticas recreativas dadas por la continuidad de parques que desde el *Parque Thays* se extienden hasta la cubierta del *Canal de la Televisión Pública* (ATC) y la ampliación del anterior programa de exposiciones del Predio Ferial demolido para la construcción de este nuevo edificio, incorporando salas de convenciones.

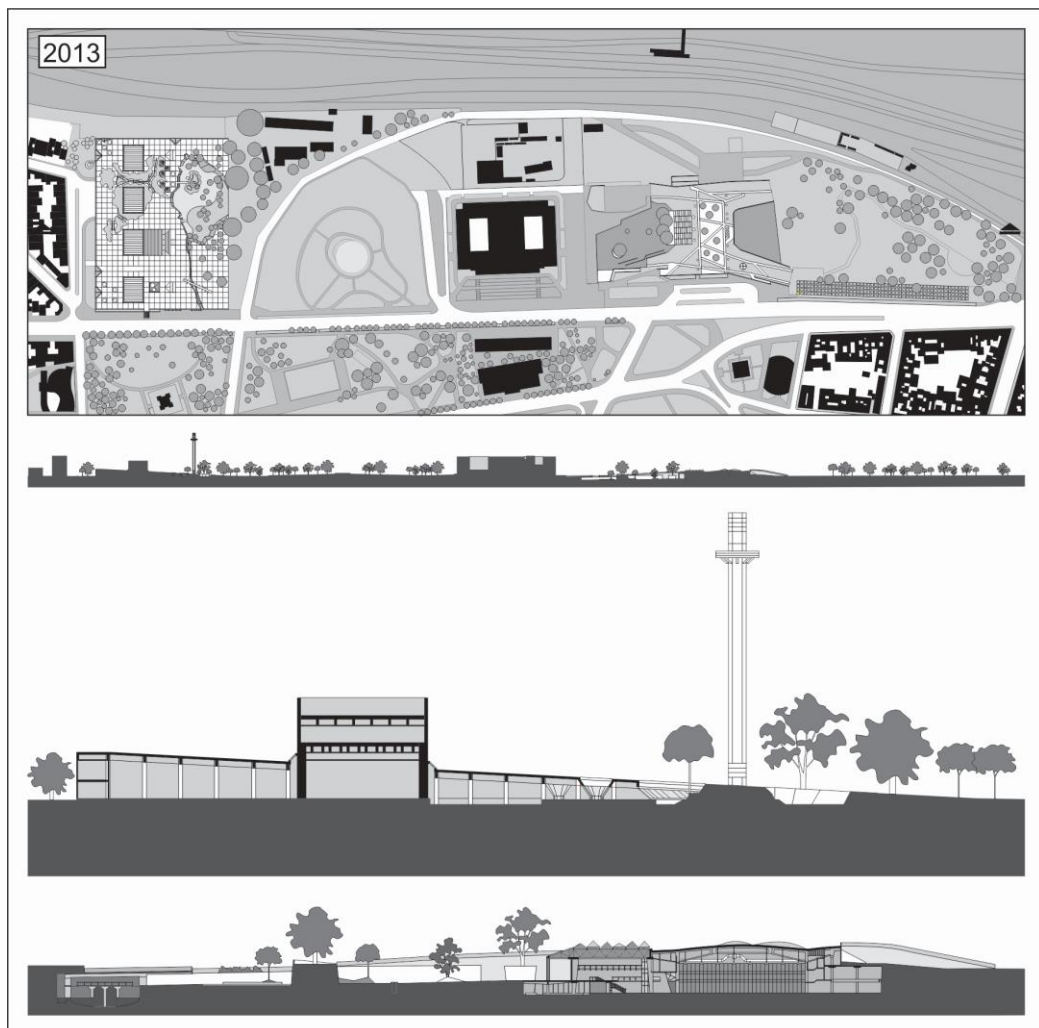


Lámina 49: Parque, Centro de Exposiciones y Convenciones, articulación con la faja longitudinal del parque y relación con el empleo de la estrategia topográfica practicada en el Canal de la Televisión Pública, Argentina Televisora Color (ATC)

Es un programa que demandó aproximadamente 117.600 metros cúbicos, los que fueron alojados por debajo de un suelo urbano de carácter público y con áreas verdes. Minond enfatiza que (Minond, 2018), *construir en la ciudad implica responsabilizarse por el paisaje urbano*³⁴⁸ (p. 42), cuestión que se verifica en su propuesta al resolver la continuidad visual del espacio verde que se extiende desde el *Parque Thais* hasta el comienzo del barrio *Palermo Chico* en la calle *Tagle*. A diferencia de ATC el parque continúa sobre el edificio definiendo una forma en H que toma direcciones, principalmente las longitudinales y en menor medida las transversales.

El eje longitudinal resuelve las depresiones que arman los accesos, el principal desde el norte y uno secundario orientado hacia el sur. La afirmación citada de Minond, al igual que su propuesta proyectual, resultan esperables en el contexto cultural de la segunda década del siglo XXI. No sorprende, que de los cinco proyectos que obtuvieron mención honrosa tres han coincidido en la misma estrategia de articulación con el paisaje del parque³⁴⁹. El concurso volvió evidente la existencia de un consenso basado en el empleo de estrategias proyectuales orientadas a trabajar con el espacio público del borde río-ciudad a partir de dos estrategias definidas por el desnivel ocasionado por la horadación del suelo y la implementación de una cubierta topográfica accesible. Estrategias topográficas que fueron analizadas en la casuística que se viene examinando, desde la *Biblioteca Nacional* elevada sobre el suelo urbano, el proyecto para la *Embajada Alemana* generando una horadación-plaza que en sus bordes conecta con un programa rehundido, el *Canal Nacional* (ATC) cuya estrategia fue prolongar el parque sobre un plano inclinado sobre los espacios cubiertos y los parques de *Puerto Madero* basados en el empleo de una geografía topográfica.

Para Minond el croquis ingresa como un elemento activo en la actividad proyectual. El empleo de la estrategia de *espacialización* realizado en el paisaje conecta con la expresión mental del croquis a partir de una imaginación espacial que se sostiene en la mirada a partir de un recorrido. Minond orienta esta cuestión de manera intencionada al afirmar en *Flaneur* (Minond, 2010), *Definitivamente no soy un observador pasivo*³⁵⁰, y de este modo hacer posible que la práctica de ejercer la mirada del paisaje adquiera relevancia intencional en la definición de un parque-mirador. Nuevamente se confirma que el empleo de la estrategia de *espacialización* desde la elevación, que proviene de una extensa genealogía que se inicia con Le Corbusier y atraviesa la casuística seleccionada. Si bien es cierto que la conectividad principal del parque está orientada a la continuidad longitudinal del estrato horizontal de parques entre los que se interpone, también existe en la extensión de la capa una relación transversal en la que el parque funciona como mirador privilegiado en dos direcciones, hacia el sudoeste urbano definido por la frontera edificada y los parques sobre *Avenida Libertador*, y hacia el noreste como mirador que atraviesa el *Barrio 31* y las infraestructuras viales, ferroviarias y portuarias. La necesidad de articular la continuidad longitudinal del estrato y la conectividad transversal entre los estratos del borde ampliado sobre el río está presente y confirma la coordinación del desnivel y la plataforma topográfica como herramientas

³⁴⁸ MINOND, Edgardo (Abril, 2018), Continuidad de los parques. Minond + Bulla / Parque y Centro de Exposiciones y Convenciones, *Revista SUMMA+ N°163*, Buenos Aires, p. 42

³⁴⁹ <http://socearq.org/2013/08/01/concurso-nacional-de-anteproyectos-parque-y-centro-de-exposiciones-y-convenciones-ciudad-de-buenos-aires/>

³⁵⁰ MINOND, Edgardo (2010), *Flaneur*, Editor H. Kliczkowski, Madrid

proyectuales decisivas en la toma de ambas continuidades. Para enfrentar la complejidad a resolver, en la que han ingresado conjuntamente con los aspectos arquitectónicos y urbanos, y los aspectos inherentes al paisajismo, Minond integró dentro del equipo de arquitectos proyectistas al Estudio Bulla, conformado por un conjunto de profesionales paisajistas. Siguiendo con la creciente preocupación por incorporar el paisaje vegetal como parte de la organización espacial del edificio, se confirma en el proyecto de Minond y el modo en que transformó el edificio en una extensión del parque, la presencia de una continuidad con el tipo de preocupaciones ya ensayadas en la intervención de los parques de *Puerto Madero*. Se verifica el empleo de una estrategia de estratos superpuestos en vertical por el modo en que el proyecto organiza el espacio exterior por medio de dos piezas públicas, una definida a -7,00 metros por un nivel rehundido coincidente con la huella de la *Plaza República Federativa de Brasil* y otra que llega a + 7,55 metros definida en su elevación por una alfombra vegetal artificial desarrollada sobre la cubierta del edificio. La elección de mantener la mayor parte posible de árboles preexistentes y la decisión de trabajar la alfombra vegetal superior como una pradera de especies nativas aclimatadas al bioma natural de la región, permite constatar una voluntad de montaje sustentada en el ingreso de nuevas demandas de modernidad comprendidas dentro de la cultura emergente asociada con niveles cada vez mayores de sustentabilidad ambiental y de asociación del paisaje autóctono con nuevas dinámicas de identidad. El nuevo *Centro de Convenciones y Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires*, ha generado una mayor continuidad del parque a partir de una terraza verde mirador accesible que cubre el programa definiendo un paisaje geométrico con una vegetación autóctona. Su recorrido se integra con la continuidad de los parques, pero en contraposición recrea la ficción de una pradera pampeana inesperada, desde la cual observar la ciudad.

Primer premio para el Concurso Nacional de Ideas y Propuesta Urbanística del Parque Lineal Paseo del Bajo y Entorno (2017) y anteproyecto e intervención parcial (2017-2019): El primer premio del Concurso de Ideas fue obtenido por el colectivo de arquitectos integrado por Sergio Cavalli, Alejandro Daniel Becker, Agustín Olivieri y Joan Marantz. A su vez intervinieron un conjunto de colaboradores formado por la arquitecta Luciana Lembo, el arquitecto Juan Derrasaga, Sofía Lemmi, Agustín Ichuribehere, Juan Esteban Gamarra y Tomás Pérez Amenta; y los asesores especializados, arquitecto Fernando Aliata en patrimonio y teoría y el Doctor Gabriel Burgueño en paisajismo y aspectos ambientales y Ricardo Inti Alpert en estudio de factibilidad económica. El desarrollo del anteproyecto y la intervención final comenzó a materializarse entre 2017 y 2019 en una primera etapa impulsado por sus organizadores, la Corporación Antiguo Puerto Madero S.A., el Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el equipo ganador conjuntamente con un equipo de profesionales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El encargo debía enfrentar un viejo problema de conectividad Norte-Sur y Este-Oeste que afecta gravemente el sector que se está examinando. El flujo vehicular rápido y de tránsito pesado, que conecta en el borde este de la ciudad el norte con el sur, se había constituido en una barrera urbana que afectaba notablemente la conexión peatonal y vehicular este-oeste, dificultando el acceso a *Puerto Madero* y los parques.

Las bases del concurso poseen ciertos requerimientos que actúan como una síntesis de discusiones y reclamos heredados, que hasta hoy se presentaban sin resolución o con

resoluciones parciales. Eran cuestiones que la comunidad, representada en una buena parte de su estructura social venía reclamando. Se trataba de tres cuestiones que dentro del campo de las colegiaturas y la academia de los arquitectos y urbanistas venían siendo insistentemente tratadas.

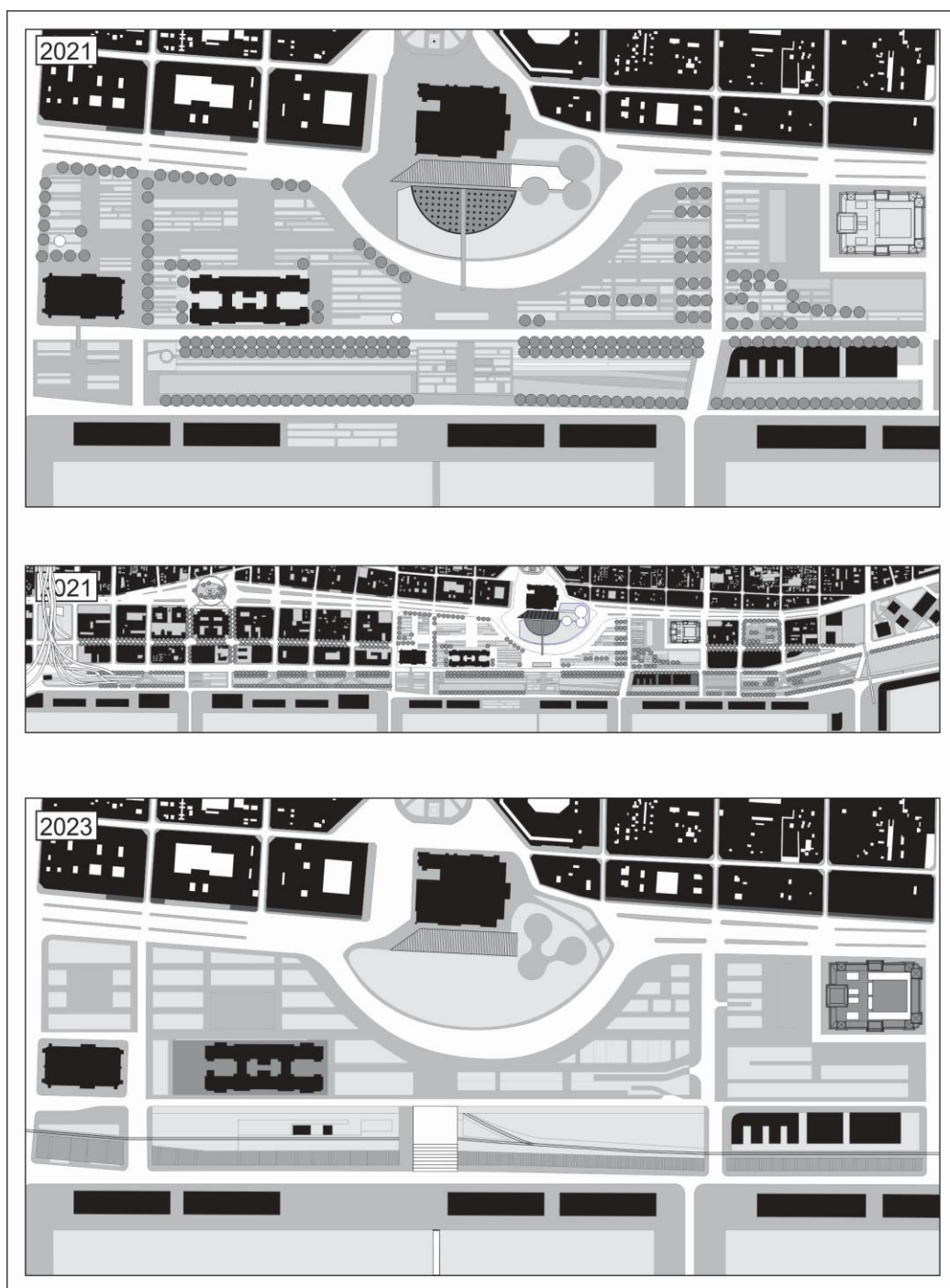


Lámina 50: Parque Lineal Paseo del Bajo y Entorno, Sergio Cavalli, Alejandro Daniel Becker, Agustín Olivieri y Joan Marantz

Era necesario encontrar una conexión transversal ciudad-río, integrar vehicularmente el norte con el sur sin afectar la conectividad transversal e incrementar la existencia de espacio público, y particularmente en este concurso de un espacio público verde. El concurso venía ya planteado a partir de la consolidación ya decidida de una

infraestructura de viaducto hundido que funcionaba como la primera medida necesaria para que el triple dilema urbano planteado pudiera empezar a resolverse. El hundimiento del estrato infraestructural de circulación vehicular rápida y de tránsito pesado norte-sur, permitió descongestionar las avenidas *Eduardo Madero* e *Ingeniero Huergo*, y la *Avenida Alicia Moreau de Justo*, dando lugar a la aparición de un nuevo estrato longitudinal rehundido. Fue requisito del concurso transformar los residuos existentes y generados por el viaducto hundido, en espacios verdes ya definidos por las bases como un parque lineal. El dispositivo desencadenante del llamado a concurso consistió en una operación infraestructural de desfase entre conexiones circulatorias peatonales y vehiculares. A su vez esto implicó trabajar con la geografía del lugar organizada por continuidades longitudinales y transversales. La propuesta es esencialmente una gran infraestructura de espacio público que anticipa y promueve programáticamente la aparición de nodos de alto contenido simbólico y paisajístico que en el proyecto aparecen solo como bosquejos, a la espera de ser definidos con más precisión en una instancia posterior. La carga simbólica y paisajística que alcanzó un nivel de definición más preciso es la del parque lineal de la convivencia. El proyecto organizó como condición de partida la dilatación y superposición de estratos en un borde que anteriormente era solamente una combinación de avenidas, vías férreas y residuos, entre el espacio cívico abierto del antiguo *Parque Colón* y *Puerto Madero*.

Estrategias de hibridación entre partido y sistema:

La conformación del equipo de arquitectos autores del proyecto ganador vuelve a confirmar una tendencia que venía dándose en la mayoría de los concursos, y que además actúa como *máquina* de interacción de procedimientos proyectuales que responden a distintas generaciones y distintas formaciones académicas. Los miembros del proyecto son conscientes de esta cuestión, a la que ven como un encuentro virtuoso. Agustín Olivieri expresa esta situación cuando afirma (Olivieri, 2019),

*El equipo que diseñó este proyecto es heterogéneo por generación, por formación, por origen que es casi un muestreo de lo que es la universidad pública. Cada uno aporta desde su experiencia, desde su formación y su trayectoria. Este abordaje de la lectura de la ciudad, que no es más que aquello que sucede desde el compromiso, la diversidad y la experiencia académica que acontece todos los días en el aula*³⁵¹

En el proyecto ganador el sistema de bandas lineales conformado por el viaducto y sus pasantes, el parque lineal verde y la denominada “*Calle de la Convivencia*” conformada por las avenidas *Bouchard* y *Azopardo*, actúan como superficies lineales programables, capaces de alternar distintas conexiones transversales Este-Oeste. Se intercalan en la secuencia lineal vacíos sobre el viaducto, parques definidos como áreas verdes y plazas definidas como plataformas. La secuencialidad del proyecto permitió trabajar con continuidades de paisajes longitudinales y transversales. Las conexiones transversales y longitudinales planteadas fueron pensadas para llegar a sectores tradicionalmente discontinuados como *La Boca*, la *Reserva Ecológica*, *San Telmo* y *Catalinas Norte*. Como explicó Daniel Becker (Decker, 2019), *Este conjunto de parques (que definen el parque*

³⁵¹ inauguró el Paseo del Bajo, diseñado por Arquitectos de la FAU, Portal Virtual Universidad Nacional de La Plata, 6 de junio de 2019, <https://www.fau.unlp.edu.ar/contenido/novedades/inauguro-el-paseo-del-bajo-disenado-por-arquitectos-de-la-fau/>

*longitudinal) es casi transversal e intenta recuperar la relación perdida entre el tejido de la ciudad y el río*³⁵². El sistema de estratos lineales opera secuencialmente articulando una programática que varía en función de las condiciones de los lugares que conecta, un asunto ya tratado por Bonet y equipo en el proyecto para la *Ciudad Universitaria*. Sergio Cavalli confirma esta voluntad de articulación programática con lo existente cuando afirma (Cavalli, 2019), *Consideramos que ninguna acción aislada puede resolver un problema o dar un buen resultado en arquitectura. Entonces tuvimos la voluntad de proponer diez ideas que son los nodos que van recorriendo de sur a norte*³⁵³. Se propusieron sectores asociados con la cultura, la enseñanza, el encuentro cívico-nacional, el turismo, entre otros. A su vez los distintos sectores fueron proyectados como piezas de paisaje reconocibles; la explanada, el parque de vegetación autóctona y los puentes. A lo largo de la secuencia lineal de nodos, cada nodo de conexión transversal también fue definido con una forma reconocible, el *Portal de Acceso* a la altura de las autopistas *Ricardo Balbín* y *25 de Mayo*, la *Plaza en la Cultura* a la altura de la *Aduana*, *Plaza del Encuentro Nacional* a la altura de la *Casa de Gobierno*, el extremo norte del *Parque Central* como parque, la *Cruz circulatoria peatonal* en *Córdoba*. De este modo se superponen al sistema espacios que se organizan como formas terminadas que responden a la tradición proyectual del partido. Partido y sistema coexisten dentro de una lógica híbrida.

Los paisajes que acompañan la secuencia lineal norte-sur se acomodan a las lógicas simbólicas que atraviesan, de modo tal que las transversalidades invocan cuestiones como el eje monumental *Congreso-Casa de Gobierno* y su relación truncada con el borde-río muy asociada con el proyecto fallido de Forestier y en el extremo norte se busca restituir con la *Cruz peatonal* la conectividad transversal que *Catalinas Norte* perdió en su resultado final. La continuidad longitudinal acompañada de una fuerte presencia de espacios verdes y canales de actividades, retoma la idea de parque lineal verde acompañando el borde planteada por Benito Carrasco en el *Parque de la Costanera Sur*, y la definición de mojones significativos en los diferentes nodos de conexión transversal busca otorgar acentuaciones de paisaje a la continuidad definida por las infraestructuras viales, lo que en su alternancia, no deja de compartir cierta lógica de paisaje planteada en las torres verticales que marcan el territorio horizontal de *La ciudad de los negocios* de Le Corbusier.

Al igual que en los Parques de *Puerto Madero* y el *Museo del Bicentenario*, el proyecto fue pensado en concordancia con una realidad temporal que implica la existencia de procesos. En este caso sujeta a niveles escalonados de completamiento, que incluyen la posibilidad de reinterpretar determinadas partes de cada nodo mientras no afecten la integridad del proyecto.

También existe dentro del proyecto un esfuerzo por alentar espacialmente la resolución de otredades, que en concordancia con la *Parque Colón* ya intervenida con el *Museo del Bicentenario* y las transformaciones viales, implicaba llevar adelante la hipótesis moderna de la fraternidad. En el proyecto se propone relocalizar el *Monumento Juana Azurduy*, heroína simbólica de la revolución americana, colocándola en el emplazamiento norte de la *Casa de Gobierno* y restituir a su lugar original el *Monumento a Colón* donado por la colectividad italiana. En este cruce de relocalizaciones y restituciones se produce un complejo entretendido de identidades que de manera

³⁵² inauguró el Paseo del Bajo, Op. cit.

³⁵³ inauguró el Paseo del Bajo, Op. cit.

simbólica plantea un paisaje de la multiplicidad de otredades en el espacio público. En relación con el fallido intento de recuperar el eje institucional haciéndolo llegar hasta el río, en la propuesta se enfatiza la transversalidad articulando el espacio arqueológico de la *Aduana Taylor* con una explanada a la que se llega pasando por sobre la *Avenida Rábida*, en el proyecto deprimida, para que sobre ella pase un puente. El eje continúa hacia el Este generando un mirador- explanada que conecta visualmente con *Puerto Madero* y el río, intermediado por la *Reserva Ecológica*. Para que esta brecha visual y circulatoria se concrete se propone demoler los silos que se interponen en la margen este del dique.

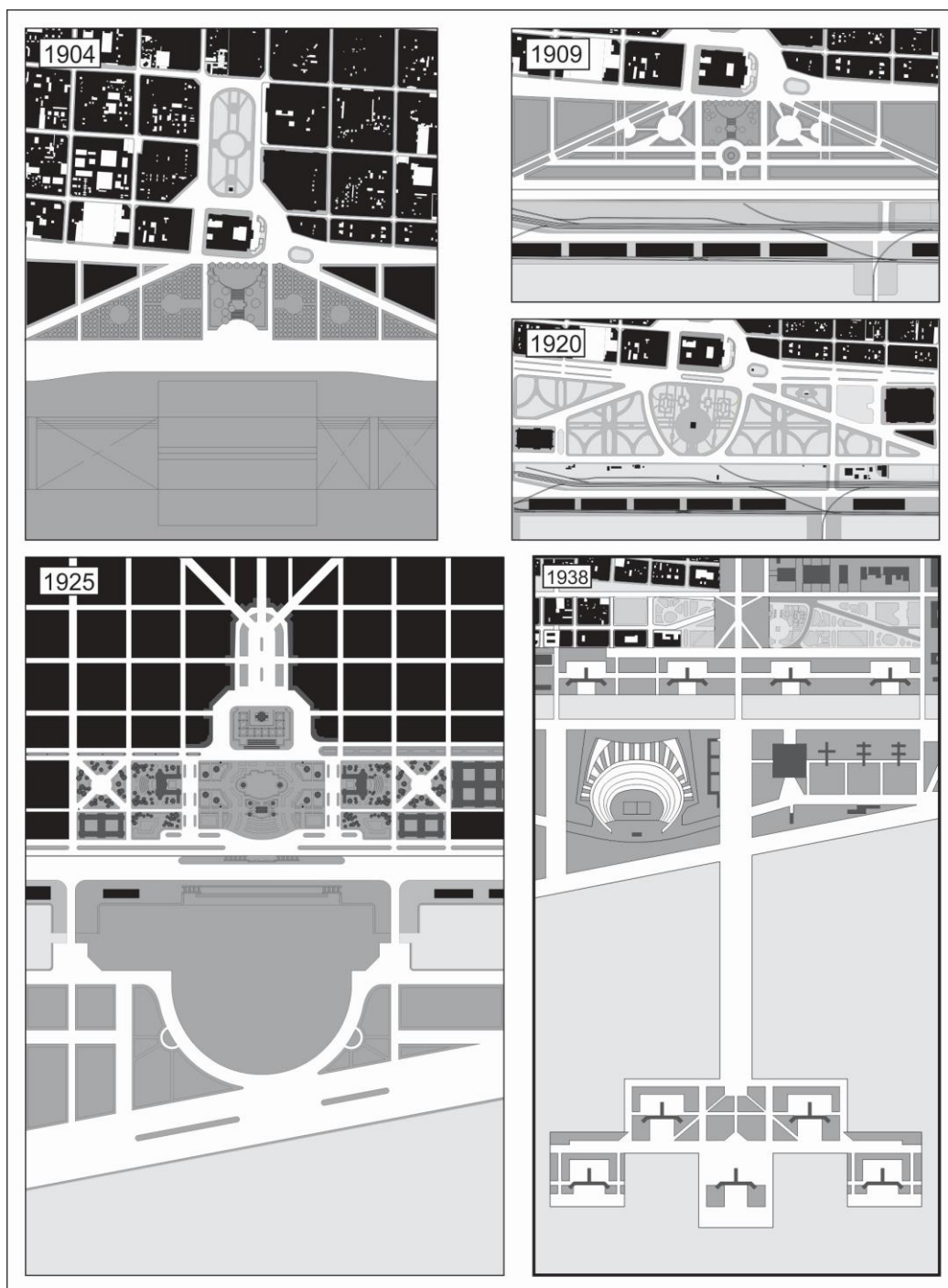


Lámina 51: Antecedentes de proyectos que incorporaron el eje cívico transversal

Hasta el 2022 se llevó adelante una parte de la propuesta que comprende el viaducto hundido norte-sur sin los puentes que debían conectar *el Bajo* con la *Avenida Alicia Moreau de Justo*, se realizó parcialmente la *parquización* de las áreas verdes que acompañan la *Calle de La Convivencia* entre la *Avenida Corrientes* hacia el norte y la *Avenida Belgrano* hacia el sur, y se concretó parcialmente el conector transversal entre la *Casa de Gobierno* y *Puerto Madero*. De este último se modificó la explanada horizontal, reemplazándola por un *Mirador-Barranca* entre la *Avenida Ingeniero Huergo* y la *Avenida Alicia Moreau de Justo*, y no se realizó aún la conexión con el *Parque Colón* y ni la excavación arqueológica de la *Aduana Taylor*. No se *parquizaron* aún los sectores del parque lineal verde entre las avenidas *Eduardo Madero* e *Ingeniero Huergo* y la *Avenida Alicia Moreau de Justo*. De lo realizado comienzan a verificarse las cuestiones de paisaje planteadas en el proyecto inicial. El espacio central comprendido entre la recova y las avenidas *Huergo* y *Madero* comenzó a conformar una extensión ágora urbana, definida por los proyectistas como *Parque Central*, entre el *Centro Cultural Kirchner* y la *Avenida Belgrano*, quedando sin definir aún la transformación de los restos del *Parque Colón*.

Es posible observar ya la *parquización* pensada por Gabriel Burgueño como una secuencia de paisajes propios de la región pampeana y el borde ribereño. Los contenidos simbólicos del sector definidos en su extensión como una afirmación de identidad basada en elementos propios del paisaje natural de la región pampeana, articulan en su extensión los mojones históricos que se han ido materializando en este importante sector. En la construcción transversal del paisaje se comenzó a materializar parcialmente el eje cívico *Congreso-Casa Rosada* con el *Parque Central*, *Puerto Madero* y *Costanera Sur*. Hasta el momento, el único elemento que permite visualizar este paisaje transversal es el *Mirador-Barranca*.

Estrategias topográficas:

El soterramiento del tránsito pesado permitió conceptualizar la noción de parque lineal, heredera de la organización del *parkway*, pero en este caso separando el tránsito rápido hundido, del resto de los flujos vehiculares, peatonales y ciclísticos. El efecto infraestructural del viaducto, captado de inmediato en la propuesta del proyecto ganador, tuvo como consecuencia estructural la subdivisión del estrato existente entre la recova y el inicio de *Puerto Madero*, cargando de intensidad de uso y paisajística al nuevo estrato definido por el residuo longitudinal de acumulación vertical sobre el soterramiento. El ajuste y replanteo de la explanada coincidente con el eje cívico, como plano inclinado merece ser analizado en particular. Se incorporó un recurso de paisaje topográfico no pensado en la propuesta inicial, pero practicado en intervenciones anteriores en el sector y fuera del sector. Se trata de una nueva dislocación del concepto de barranca artificial que adquiere un sentido fundamental por su capacidad para prolongar la mirada desde la altura hacia el borde transformado del río. La secuencia en la utilización estratégica de la barranca natural de la *Plaza San Martín*, y de la *Biblioteca Nacional*, y luego la construcción artificial de barrancas verificada en la secuencia *ATC*, parques de *Puerto Madero* y *Centro de Convenciones y Exposiciones*, permite incorporar el *Mirador Barranca* dentro de una continuidad en el empleo de esta estrategia proyectual de naturaleza topográfica. Las transformaciones de paisaje proyectadas en el proyecto inicial permanecen por el momento, sujetas a los avatares que conducirán o no a su posterior materialización.

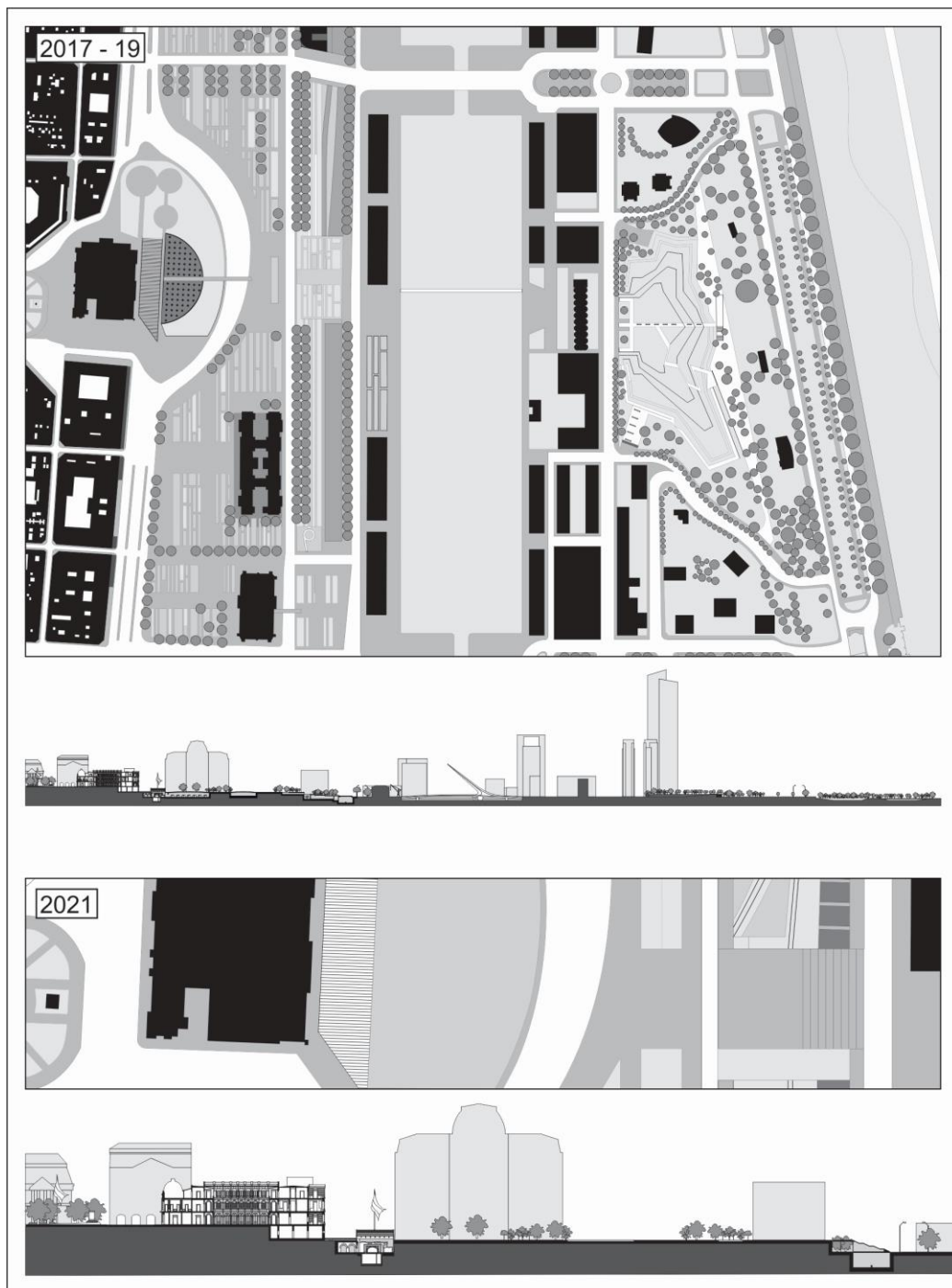


Lámina 52: Propuesta inicial de articulación del parque con Puerto madero en el eje cívico y replanteo de la explanada a partir del plano inclinado escalonado en 2021

Estrategia de montaje:

El montaje aparece en dos escalas de superposición diferenciadas. Una primera decisión de constituir una suerte de parque lineal pampeano geométrico interpuesto como canal verde que sufre ensanchamientos variables a medida que acompaña el viaducto hundido, y una superposición de paisajes diferentes en los nodos de conexión transversal. La secuencia vertical de configuraciones simbólicas empleadas en el *Centro Cultural Kirchner*, se vuelve en el *Paseo del Bajo* una secuencia horizontal donde las configuraciones simbólicas definen los nodos. Las distintas configuraciones de cada montaje ensayan distintas dinámicas identitarias. No se persigue un montaje

homogéneo como podría haberlo planteado Amancio Williams. Pero, de igual manera que en el *Centro Cultural Kirchner*, existe homogeneidad en el esfuerzo por construir una arqueología pertinente de las identidades existentes en el paisaje intervenido.

5.8.4 Estratificación: desafíos y conflictos:

El siguiente apartado será examinado separando los dos objetivos centrales de la tesis. Primero rastreando las continuidades y transformaciones de las estrategias de proyecto motorizadas por las *máquinas deseantes*, y luego examinando el resultado material del paisaje definido por las capas superpuestas en el sector; buscando sus lógicas, señalando sus conflictos y enfatizando las intervenciones materiales que buscaron articular las diversidades paisajísticas del lugar.

Continuidades y transformaciones de las estrategias de proyecto:

Las cuatro estrategias de proyecto constructoras de paisaje inicialmente bosquejadas y proyectadas por Le Corbusier, y sintetizadas y desarrolladas principalmente por Amancio Williams y por Antonio Bonet; continuaron siendo empleadas hasta hoy. A pesar de las variaciones, la sucesión de estas estrategias demuestra la existencia de un fenómeno discursivo de larga duración. La periodización que se desarrolló, incorpora variaciones que permitieron materializar en cada periodización el nuevo paisaje simbólico que las *máquinas deseantes* de la cultura estaban impulsando.

Durante esta última periodización, varias intervenciones han incorporado procesos de transformación territorial en los modos proyectuales, como en el caso de la *Reserva Ecológica* donde los estratos naturales y artificiales ingresaron en un ciclo de transformaciones aleatorias, los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* que emplearon como elemento decisivo el proceso de acumulación de escombros y transformaciones vegetales, el *Museo del Bicentenario* que *espacializó* el proceso de superposición de estratos en el tiempo y el *Parque Lineal del Paseo del Bajo* que generó una propuesta sujeta a cambios y transformaciones en el tiempo. En cada caso las cuatro estrategias proyectuales y sus cadenas de transformaciones anteriores conectaron con lo procesual de distintos modos, afectando en mayor medida la estrategia topográfica en los parques y la *espacialización* en los edificios. En algunos proyectos las estrategias de montaje se sustentaron en volver visibles los procesos de transformación territorial, como es el caso del *Museo del Bicentenario* donde la sucesión de estratos armó el montaje. En otros casos los procesos actuaron sin ser necesariamente explícitos, como en el caso de los parques de *Puerto Madero*, donde es necesario realizar una arqueología del caso para comprender los procesos con los que se encuentran involucrados. Ambas estrategias, *espacialización* y topografía, fueron empleadas continuando con desarrollos proyectuales anteriores, como los proyectos que trabajaron con la pendiente natural y artificial anteriormente desarrollada en la *Plaza San Martín*, la *Biblioteca Nacional* y *ATC*; y los proyectos que trabajaron con la *espacialización* a lo largo de todas las periodizaciones impactadas por la llegada de la modernidad; desde Le Corbusier en la *Casa Curutchet*.

En todos los casos examinados se verificaron propuestas en las que la reprogramación adquirió un papel activo, retomando la preocupación por el programa que venía siendo empleada por Amancio Williams y Antonio Bonet en sus propuestas. La isla aleatoria se reprogramó como *Reserva Ecológica*, los parques exploraron las nuevas prácticas sociales del espacio público, y el *Centro Cultural Kirchner*, el *Museo del Bicentenario* y el *Parque Lineal del Paseo del Bajo*, generaron propuestas involucradas con

reprogramaciones de los temas originariamente impulsados en cada concurso. El *Centro Cultural Kirchner* reprogramó el centro cultural como una continuidad de suelo urbano vertical en su interior, el *Museo del Bicentenario* transformó la cuestión arqueológica en el foco principal de lo expuesto en el museo y el *Parque Lineal del Paseo del Bajo* siguiendo la temprana experiencia de Bonet y equipo en el proyecto no realizado de la *Ciudad Universitaria*, reprogramó la operación urbana generando programas afines a los distintos contextos con los que se conectó.

Los nuevos reclamos culturales y medioambientales impulsados por el contexto social ingresaron afectando e intensificando dos dimensiones materiales del contexto, por un lado, el material natural vegetal y topográfico en los parques, y por el otro, resignificando sus espacios estructurales a partir de huellas y alegorías que conectan con la cultura porteña. En los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas* la topografía de la pendiente y el material vegetal fueron modelados para generar espacios unidos a nuestra cultura, tanto en sus espacios de afecto como también en sus cualidades medioambientales. En el *Museo del Bicentenario* las huellas actuaron como *índex* de momentos anteriores que forman parte de las temporalidades culturales de Buenos Aires y en el *Centro Cultural Kirchner* la sucesión de alegorías especializadas alternó distintas construcciones culturales que conectan lo local con lo universal. Ambos reclamos, culturales y medioambientales, asociados con la incorporación de las estrategias de *estratificación* y de partido gestual, continuaron con desarrollos proyectuales anteriores, como la *estratificación* binaria entre componentes naturales y artificiales practicada por Amancio Williams desde la *Casa sobre el Arroyo* y Antonio Bonet con su proyecto para el *Atelier para Artistas* proyectada a partir de una multiplicidad de estratos.

En la mayoría de los casos se incrementó la dimensión ficcional del paisaje, retomando la experiencia ficcional iniciada con la *Biblioteca Nacional* y *ATC*. El alejamiento de una idea de ciudad moderna condujo los paisajes resultantes hacia ideas de ciudad fragmentarias que condujeron los valores del paisaje a categorías ficcionales derivadas del contexto de cada caso. El antecedente más relacionado con esta cuestión puede ser encontrado en el *Plan Noel* y su concepción de ciudad unida a las particularidades o *genius loci* de cada lugar. La ficción de ciudad moderna fue reemplazada por una sumatoria de ficcionalidades diferentes que emplearon las estrategias modernas desprovistas de ese objetivo inicial. Estamos en presencia de un paisaje que se aleja de la identidad para reconocerse definido por dinámicas identitarias múltiples.

Dentro de la periodización tratada, se perfilan dos actitudes diferentes ante la relación de lo intervenido y sus bordes. En un primer momento, la *Reserva Ecológica*, *Puerto Madero*, la *Villa Rodrigo Bueno* y el *Barrio Rodrigo Bueno*, adoptaron una actitud relativamente prescindente de la articulación paisajística con los bordes. De los cuatro casos, el *Plan para Puerto Madero* y el *Barrio Rodrigo Bueno*, fueron intervenciones proyectadas en las que no se logró resolver la articulación con los bordes. Luego, en los proyectos que se sucedieron, en todos ellos, se verifican estrategias de articulación con los bordes. Los parques de *Puerto Madero* resolviendo la conexión con *Puerto Madero* y la *Reserva Ecológica*, y el *Centro Cultural Kirchner*, el *Museo del Bicentenario* y el *Parque Lineal del Paseo del Bajo*, articulándose con la llegada de la ciudad cuadrícula, el espacio del *Parque Colón* y la sucesión de bordes orientados hacia *Puerto Madero*.

Capas superpuestas en el sector:

Las transformaciones ocurridas en los estratos durante esta última periodización son las más ricas y complejas de todas las periodizaciones analizadas. Se ha desarrollado un análisis puntual de las transformaciones de cada estrato intervenido y/ o agregado, para luego sumariar un análisis general del sector. Existen muchas alternativas para exponer las cadenas de transformaciones en el paisaje material del sector. Se puede trabajar examinando todos los casos a partir de una lógica de transformación a la vez; lo que colabora en la comparativa de la forma en que en cada caso se operó con esa lógica de transformación, pero a la vez disocia las demás lógicas de transformación aparejadas en cada caso. Se puede proceder al revés y entonces examinar en cada caso todas las lógicas de transformación, lo que permite integrar lógicas, pero no permite comparar las transformaciones ocurridas de caso en caso, en el empleo de cada lógica. Si se ordenan los casos de manera cronológica se pueden identificar tendencias, pero se pierden las relaciones espaciales entre los casos. Si, por el contrario, se examina el sector desde una secuencialidad ciudad-río se pueden examinar con mucha precisión las relaciones entre estratos, pero se pierde la causalidad temporal en las superposiciones verticales. Como en el análisis del paisaje material se examinó caso por caso, se decidió descartar la opción de integrar las lógicas presentando un análisis centrado en el avance caso a caso. Se considera que será más provechoso poder presentar en simultaneidad el modo en que cada lógica fue desarrollada en todos los casos. A su vez, habiéndose ordenado cronológicamente el análisis de los casos en el análisis del paisaje material, resultará ahora, más interesante presentarlos por sus correspondencias espaciales. Se optó entonces por un análisis de los casos a partir de cada lógica y avanzando desde la ciudad hacia el río.

Superposiciones: La superposición fue una de las lógicas de transformación que actuaron en la materialización del paisaje del sector. En la construcción del paisaje la superposición puede actuar de dos maneras distintas. Cuando la superposición es selectiva los estratos no establecen relaciones de solapamiento visual o de recorrido entre sí, lo que reduce las posibilidades de articulación entre estratos. En la superposición selectiva la experiencia es literal. Cuando la superposición es fenoménica se abre una brecha de conectividad intencionada de paisaje en la que al solaparse como recorrido o como visual se puede llegar a generar una costura de paisaje más efectiva. La superposición fenoménica eleva la superposición a un plano simbólico que se traduce espacialmente.

El *Museo del Bicentenario* surge como una superposición proyectada en un suelo resultante de varias acumulaciones verticales. Como ya se ha examinado, el terreno a intervenir fue la resultante de un primer avance sobre la costa del río en el que primero se construyó el *Fuerte colonial*, luego la *Aduana Taylor*, a lo largo de varias décadas las transformaciones que dieron lugar a la *Casa de Gobierno*, el *Parque Colón* y sus sucesivas intervenciones, y la *Avenida Leandro N. Alem* y su desvío posterior como *Avenida de La Rábida*. En la decisión de perforar el suelo exponiendo las capas, la superposición eslabonó una sucesión vertical *espacializada*. La superposición se manifestó como una sucesión vertical de estratos que se descubren a medida que se recorre su espacio principal. Se trata de una superposición que permite experimentar los estratos en simultaneidad, lo que en el modelo de análisis de estratos hemos definido como superposición fenoménica. La materialización final, intencionada como acto proyectual,

alcanzó su intensidad como paisaje a partir de coordinar las estrategias de *espacialización*, las estrategias topográficas y de montaje de un sistema de elementos temporales regularizados por el vacío generado por la incisión vertical.

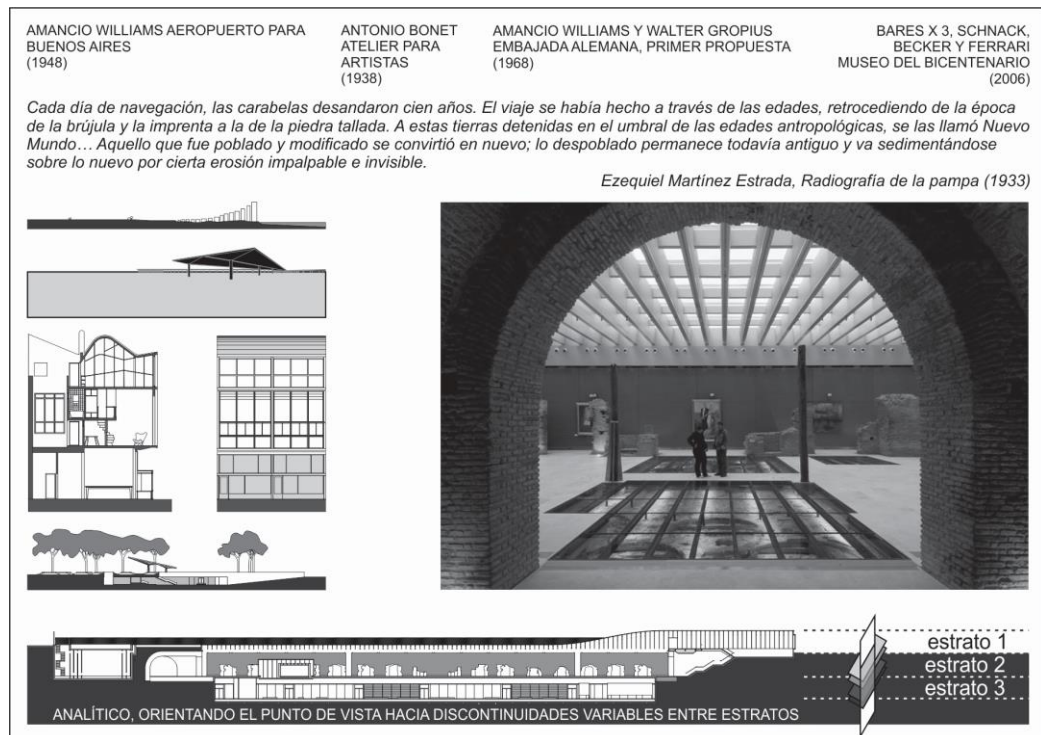


Lámina 53: Museo del Bicentenario, superposiciones de estratos y superposiciones de estratos practicadas por Amancio Williams y Antonio Bonet

El *Centro Cultural Kirchner* responde a una operación proyectual inserta dentro de una pieza patrimonial. El viejo *Palacio de Correos* restaurado formó parte de un espacio público monumental de cierre espacial en el Proyecto del *Parque Colón*. La acumulación de estratos que afectaron el estrato estructural de tierras ganadas al río dio lugar a la conformación de un parque definido por bordes monumentales. Su resultante surge de la acumulación de las siguientes intervenciones, *Paseo de la Alameda*, *Paseo de Julio*, tendido ferroviario y *Estación Central*, *Aduana Taylor*, *Parque Colón* y sus sucesivas intervenciones, *Palacio de Correos*, *Edificio del Ministerio de Defensa*, *Avenida Leandro N. Alem* y su desvío posterior como *Avenida de la Rábida*. El *Palacio de Correos* se mantuvo como una pieza de cierre espacial del sector. En las bases del concurso se estipuló que la intervención del *Centro Cultural Kirchner* debía prever la restauración del perímetro del edificio y de las salas y acceso principales, limitando la incorporación de las modificaciones de impacto solo al interior del edificio. El proyecto llevó adelante una superposición fenoménica vertical definida por espacios protagónicos localizados en la *espacialización* vertical interior. La superposición fenoménica que la Biblioteca Nacional ensayó tempranamente fue retomada en el Centro Cultural Kirchner, pero acotada a una *espacialización* interior. La estrategia de *espacialización* se coordinó con un recorrido vertical serial que permitió experimentar una sucesión de primeros, segundos y terceros planos definidos por la secuencia de salas proyectadas como parte de una sucesión de elementos gestuales que definen una organización que remata en la cúpula de cristal.

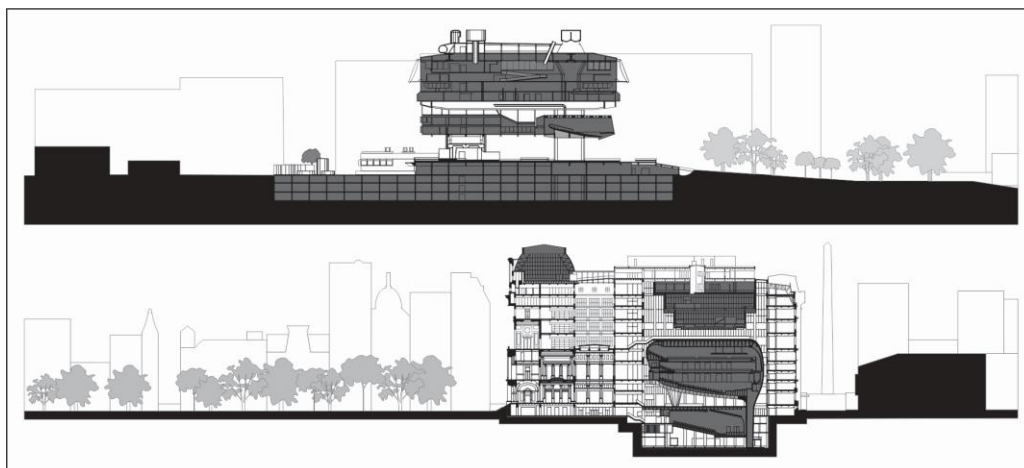


Lámina 54: Espacialización vertical de espacios diferenciados en la Biblioteca Nacional y en el Centro Cultural Kirchner

El proyecto del *Paseo del Bajo* afecta en toda su extensión el espacio residual longitudinal que quedó como resultado del encuentro entre el estrato longitudinal definido por los primeros rellenos del bajo y el nuevo estrato de ampliación sobre el río definido por la *Puerto Madero*. En dicho sector se acumularon redes infraestructurales ferroviarias y vehiculares. Entre ambas redes infraestructurales se asentaron un conjunto *sui generis* de edificaciones estatales y terrenos fiscales, dando lugar a un borde hermético solo atravesado por las circulaciones transversales que conectan con *Puerto Madero*. La placa longitudinal definida en el proyecto como parque lineal, actuó como una superposición vertical que afectó la circulación vial longitudinal hundiéndola como viaducto de circulación rápida. De este modo se generó una primera maniobra de superposición selectiva separando en vertical viaducto hundido y suelo público a nivel. El nuevo estrato se organizó como un parque lineal norte-sur que definió un recorrido pensado como una superposición fenoménica que secuenció espacios públicos de distinta naturaleza.

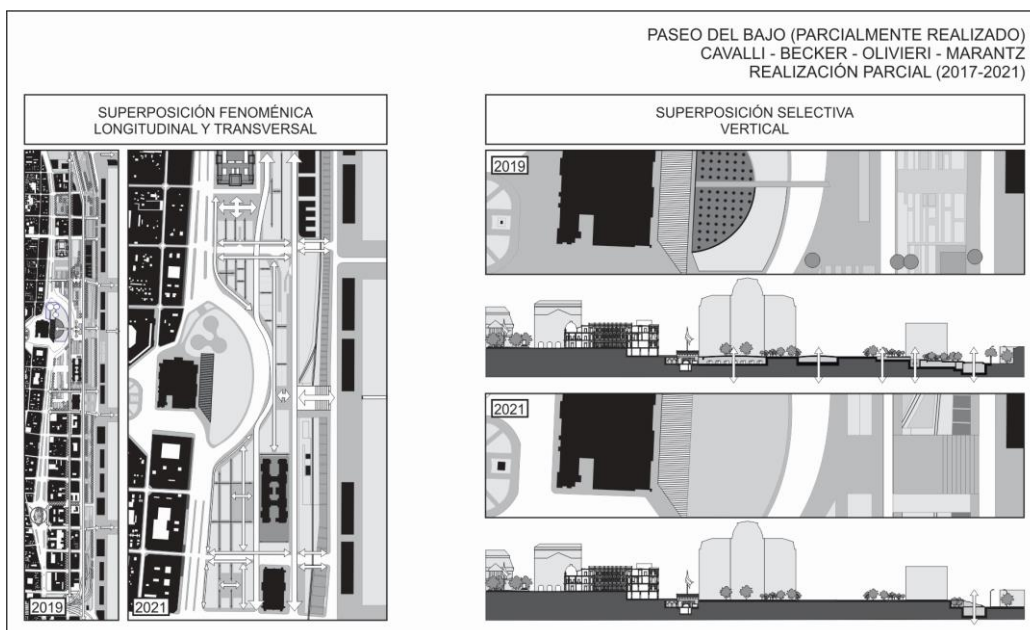


Lámina 55: Paseo del Bajo, superposiciones

El parque lineal operó a su vez una serie de superposiciones fenoménicas definidas como dilataciones horizontales que incorporaron conexiones transversales en puntos estratégicos. El proyecto permanece aun parcialmente materializado, pero en su resolución final apuesta a la consolidación de un estrato de superposición que se expanda en las direcciones longitudinales, transversales y verticales.

El *Plan para Puerto Madero* actuó como una superposición desencadenante de las transformaciones posteriores que afectaron todo el sector que se estudia en la tesis. El viejo estrato de *Puerto Madero* funcionó como la plataforma sobre la que se apoyaron los nuevos usos. El Plan otorgó al viejo puerto la condición de topografía preexistente, destinada a ser mínimamente alterada, solo arrasando edificaciones carentes de valor patrimonial e infraestructuras ferroviarias discontinuadas. Sobre esa topografía, manteniendo las condiciones del trazado original, se realizó una superposición selectiva, en la que, en términos generales, lo nuevo se apoya en lo viejo. Solamente se produjeron superposiciones más complejas en los edificios patrimoniales *refuncionalizados*, como los docks, el *Depósito de granos Bunge y Born* y los *Molinos Sur*. A diferencia del *Proyecto para el Paseo del Bajo*, la intervención no favorece la generación de conexiones transversales y longitudinales que generen superposiciones con los estratos colindantes. Como intervención urbana produjo superposición selectiva, permitiendo que en los edificios *refuncionalizados* se puedan producir superposiciones fenoménicas.

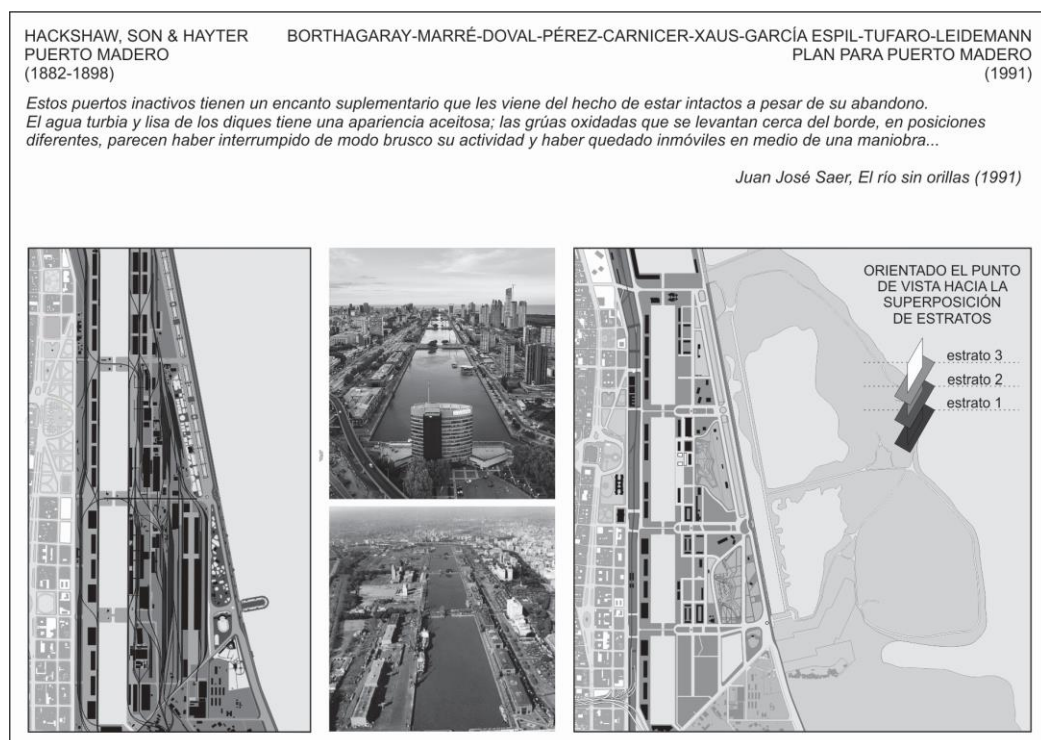


Lámina 56: Antiguo Puerto Madero y superposición selectiva del Plan para Puerto Madero

El edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* forma parte de las edificaciones nuevas previstas para el completamiento del *Plan para Puerto Madero*. El proyecto se encontraba sujeto a las condiciones de borde fijadas por el Plan, sin embargo, logró llevar adelante una superposición fenoménica al incorporar un elemento protagónico que avanza levemente sobre el espacio del dique 4.

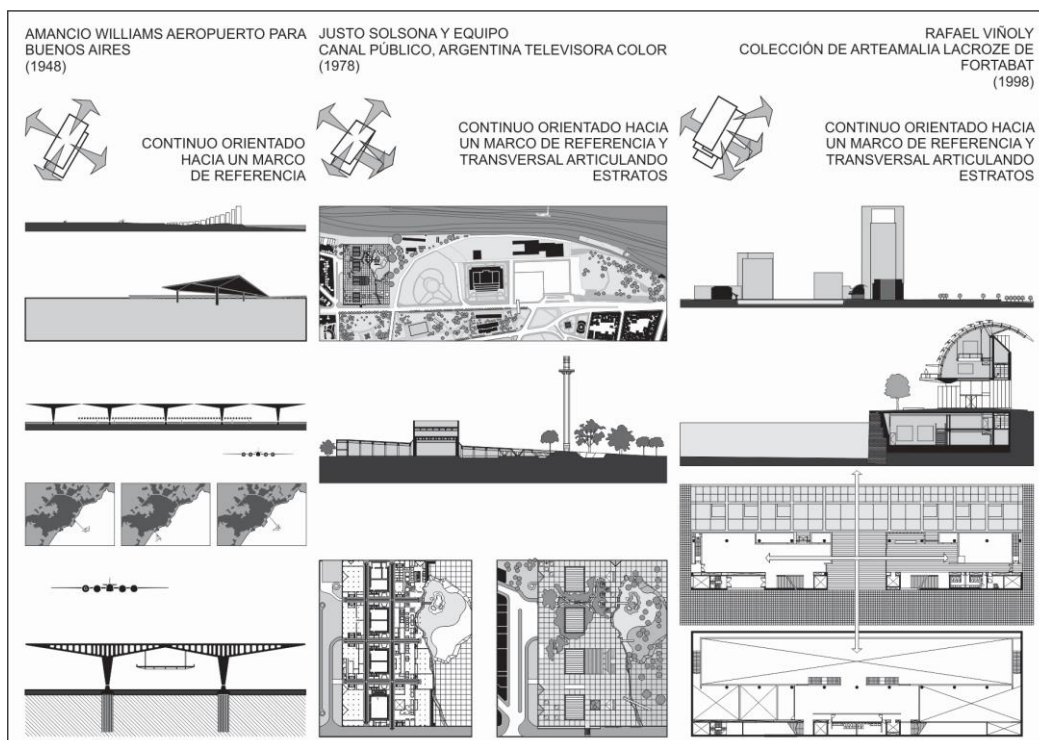


Lámina 57: El empleo de la plataforma como elemento superpuesto: Aeropuerto para Buenos Aires, Canal Público (ATC) y Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat

La plataforma elevada, tratada como un elemento flotante, permite integrar visualmente el espacio del museo con el espacio longitudinal de los diques, generando un solapamiento vertical entre ambos estratos. El empleo de la plataforma separada del suelo conecta con la organización binaria de estratos desarrollada por Williams y la plataforma empleada en el Canal Público Argentina Televisora Color empleada por Solsona y equipo.

En los parques de *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur* se vuelven a poner en juego superposiciones fenoménicas. Los estratos sobre los que se producen estas superposiciones responden a situaciones muy diferenciadas. Mientras el *Parque de la Costanera Sur* es entendido como una preexistencia a mantener, los espacios verdes previstos en el borde entre el *Plan para Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*, que forman parte del *Plan para Puerto Madero*, se presentaban indefinidos, solo bosquejados como espacios verdes sin mayores condicionamientos. El *Plan para Puerto Madero* concentró sus esfuerzos normativos en los espacios edificados, suponiendo que las áreas verdes no requerían mayores definiciones. Esta brecha de posibilidad fue la que permitió que, en dos de los parques, *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*, se pueda explorar y materializar una superposición fenoménica pensada para resolver la articulación paisajística entre ambos estratos, *Plan para Puerto Madero* y *Parque de la Costanera Sur*. Los dos parques, contenidos dentro del Plan, actuaron como superposiciones fenoménicas tanto transversales entre el Plan y la *Costanera Sur*, y como superposiciones longitudinales en sus límites norte y sur dentro de la faja que alterna insularidades de torres y áreas verdes. A su vez, al incorporar una topografía del desnivel, en ambos parques se produce un recorrido en el que distintos niveles también se encuentran solapados, dando lugar a una tercera superposición fenoménica. El

Parque de la Costanera Sur presenta una situación muy diferenciada respecto de los parques de *Puerto Madero*. Por tratarse de un espacio patrimonial las intervenciones fueron mínimas. En su límite con *Puerto Madero*, ya se explicó que la superposición fenoménica fue producida por los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*. Hacia los extremos norte y sur el parque encuentra su límite de manera abrupta. El borde hacia el este resulta más ambiguo y despierta valoraciones de paisaje diferenciadas. La explanada longitudinal que acompañaba el límite sobre el balneario, ahora acompaña un nuevo tipo de límite, donde se logra reconocer los vestigios del solado que antecedió a la costa, ahora sin el balneario y semicubierto por el agua y las plantas. Se logra reconocer en ese nuevo espacio una traza rectangular alargada marcada por un espejo de agua *semipantanosa* y un borde oriental definido por un terraplén cubierto de árboles y arbustos. El solapamiento que permite detectar una superposición fenoménica se produce como ruina o catástrofe, a nivel del agua. No existe una visual que permita atravesar el terraplén, lo que aun pudiendo abarcar visualmente su extensión norte-sur, igualmente presenta un espacio contenido, a medias natural, a medias artificial. En la intervención de la *Costanera Sur* no se afectó este borde. Lo que permite suponer que existe una aceptación del nuevo panorama, como un paisaje de valor. La superposición fenoménica fue el producto del estrato siguiente, la *Reserva Ecológica*.

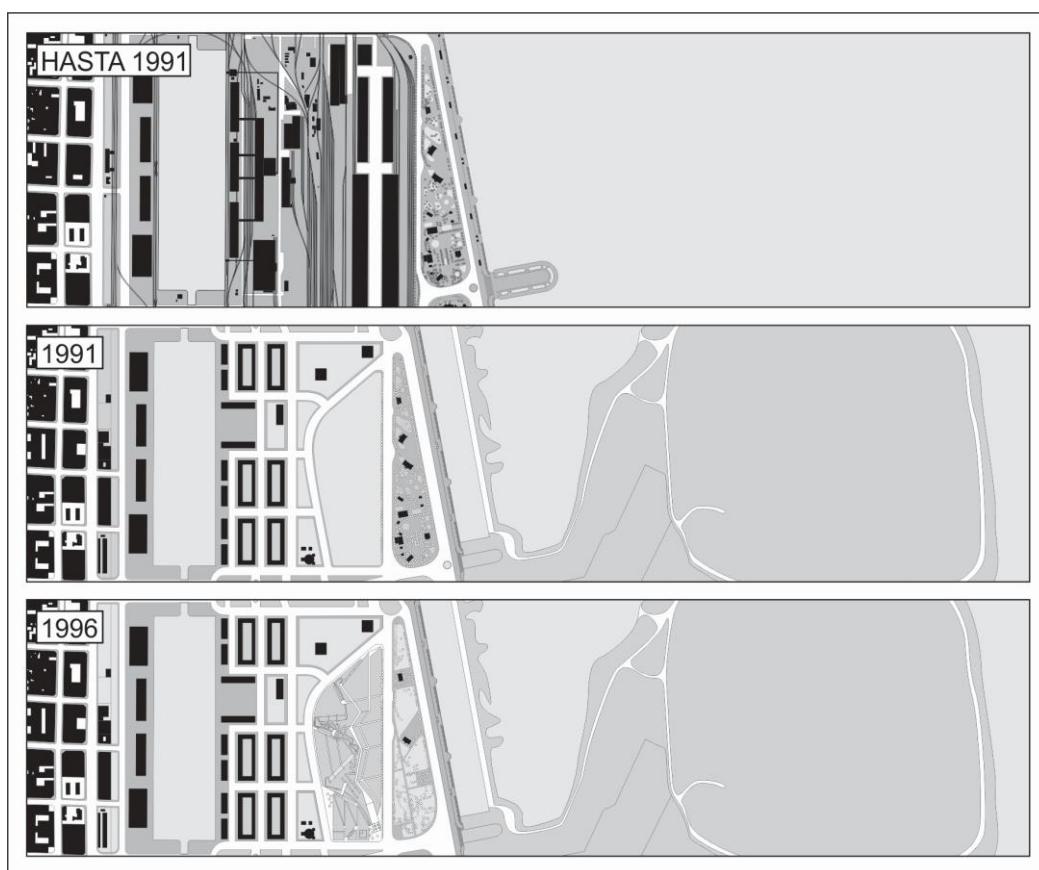


Lámina 58: Parque Micaela Bastidas, superposición de estratos en el tiempo

La *Reserva Ecológica* es la última superposición antes de llegar al río. Al ser el producto de un proceso en el que se superpusieron capas que fueron modificando sus respectivas conformaciones, la superposición vertical es fenoménica, pudiéndose reconocer a modo de indicios, elementos que forman parte de las capas anteriores, como escombros y viejas instalaciones. Los materiales artificiales han quedado solapados en el proceso al

modificar sus conformaciones por causa de los efectos erosivos del agua, la sedimentación y la cobertura vegetal. Si se examina la superposición en la extensión horizontal, sus bordes cardinales mantienen relaciones muy diferentes con los estratos colindantes. Ya se ha examinado el solapamiento que se produce en el borde con el *Parque de la Costanera Sur*. El borde costero hacia el este, espacio culminante del recorrido de la reserva, se solapa bajo las lógicas habituales del borde costero sobre el río de La Plata. La única excepción radica en que la costa es ahora una mezcla de limo y escombros; lo que lleva al máximo la intensidad del solapamiento. Ambos bordes examinados son bordes que se recorren y pueden ser vistos como partes protagónicas de la reserva y sus respectivos estratos colindantes. Cuando se examinan los bordes norte y sur, la experiencia del recorrido sede en intensidad a causa de un alejamiento del camino respecto de esos bordes. La reserva no permite salir de los caminos habilitados. Como los bordes poseen una vegetación exuberante, la mirada solo logra atravesar esos límites en forma muy episódica. El solapamiento que permite que exista la superposición fenoménica requiere de la mirada en la construcción del paisaje. Ambos bordes solo poseen una superposición selectiva. Hacia el norte, la *Dársena Norte* y el *Antepuerto Norte* definen una barrera que imposibilita la continuidad o solapamiento. La *Reserva Ecológica* es un lugar relativamente aislado, lo que en la continuidad del paisaje define una transversalidad controlada y elimina toda posibilidad de conectividad longitudinal con los estratos colindantes al norte y al sur.



Lámina 59: Reserva Ecológica, superposiciones

La *Villa Rodrigo Bueno*, el *Barrio Rodrigo Bueno* y la *Reserva Ecológica* son las materializaciones más orientales del sector. Antes de ingresar en el problema de las

superposiciones en la *Villa Rodrigo Bueno* y en el *Barrio Rodrigo Bueno*, es necesario examinar dos cuestiones que determinan el tipo de superposición que se producirá en ambos asentamientos. La villa y la reserva son materializaciones informales que responden a objetivos antitéticos, la reserva se instala como fragmento ecológico casi intangible, mientras que la villa es la ocupación de un territorio *Fuertemente* erosionado por la presencia de sus habitantes. A diferencia con el *Barrio Rodrigo Bueno*, ambos espacios tienden a ser lugares segregados, la reserva con horarios y reglas para los que la recorren, y la villa como lugar de apariencia peligrosa y filo marginal, actúan como dos flancos cerrados que contienen una lonja transversal. El *Barrio Rodrigo Bueno*, ubicado en dicha lonja transversal, es bastante accesible, lo que ha reducido considerablemente su anterior segregación. Son, en definitiva, tres lugares muy diferenciados y separados entre sí. Esta condición de aislamiento está también favorecida por la conformación topográfica de esta última franja de tierra antes del río. La ciudad posee arroyos y cañadas de desagüe que llegan a cielo abierto al río cuando la ciudad consolidada termina. En esa topografía cuasi natural existen límites definidos por las cañadas y entrantes que se forman en la última franja de tierra antes del río. El estrato está entonces segmentado por estos accidentes geográficos. Esto ocurre entre el borde sur de la villa y las tierras de la antigua *Ciudad Deportiva de La Boca*, hoy adquirida por el grupo I.R.S.A.

Ambas cuestiones, aislación de cada sector y condiciones topográficas dan lugar a una superposición selectiva horizontal en dirección norte-sur. A causa de la segregación social existente en la *Villa Rodrigo Bueno* el espacio público para el ciudadano no existe, lo que impide también una conexión de paisaje este-oeste. En el caso del *Barrio Rodrigo Bueno* la situación es diferente. La urbanización de viviendas colectivas realizada a partir de una trama cuadricular es estanca, no conecta con los bordes norte y este, y hacia el sur conecta con la Villa. Sólo es accesible desde la *Avenida España*, lo que convierte el Barrio en un *cul-de-sac*. La cuadrícula pensada en su origen como una matriz de alta conectividad resulta estanca a causa de la hermeticidad de la *Reserva Ecológica*, la conflictividad de la relación con la villa y la ausencia de una transversalidad que conecte el Barrio con el río.

Palimpsesto y collage: Los estratos superpuestos y afectados por modificaciones sucesivas han tejido un paisaje que tiende a ser un *palimpsesto*. El *palimpsesto* pone en juego simultaneidades de proyectos de territorio superpuestos, que entre sí han sufrido en las superposiciones horizontales y verticales una serie de borrosidades que vuelven huellas a algunos de sus componentes. Cuando las huellas se presentan desconectadas de sus significados iniciales se vuelven un *índex*. En esta tendencia dominante, puede llegar a ocurrir también que distintos proyectos de paisaje se sucedan como mosaicos separados, lo que pone en juego una estructura *collage*. El *collage*, a diferencia del *palimpsesto*, pone en juego una sumatoria de paisajes que pudiendo ser fragmentarios o no, carecen de borrosidades.

El *Museo del Bicentenario* se estructura a partir de una serie de estratos organizados unos sobre otros. Cada estrato es reconocible por su materialidad y por su forma, lo que permite constatar proyectos de territorio diferenciados, acaecidos en el tiempo, uno sobre el otro. No existe una borrosidad entre cada estrato, lo que permite entender que el museo es una organización *collage* en vertical. El estrato del *Fuerte* actúa como *índex*, ya que se encuentra en un grado tal de destrucción que sus fragmentos son incapaces

de reconstituir su espacio original. El estrato de la *Aduana Taylor* también se encuentra difícil de reconocer en su espacialidad original, sin embargo, marca una modulación repetitiva de ruinas puntuales constituidas por la llegada de los pilares al suelo. No se puede experimentar la espacialidad original, pero si es posible reconocer un componente ordenador que fue jerárquico en el antiguo edificio. Oponiéndose a las ruinas de la aduana, el estrato de la *Casa de Gobierno* persiste como espacio original a partir de una sucesión de tramos de bóvedas de arista y pilares que permanecen completos. En este caso, es posible encontrar la continuidad estructural del pilar en la fachada de la *Casa de Gobierno* que se encuentra separada por unos metros. El grado de devastación de los tres estratos permite graduar intensidades de incompletitud diferentes. En la medida en que el museo se presenta como una didáctica espacial destinada a volver explícitas las transformaciones territoriales ocurridas en el lugar, las tres intensidades requieren ser expuestas con sus respectivos rigores arqueológicos. El museo adquiere un papel central como nodo temporal en la construcción de una parte importante del paisaje del sector. Sin embargo, la incorporación del *Ejercicio plástico* de Siqueiros actúa como anomalía, que cumple una doble significación aludiendo con claridad a la obra de Siqueiros, pero funcionando como *índex* respecto del lugar del que fue extraído.

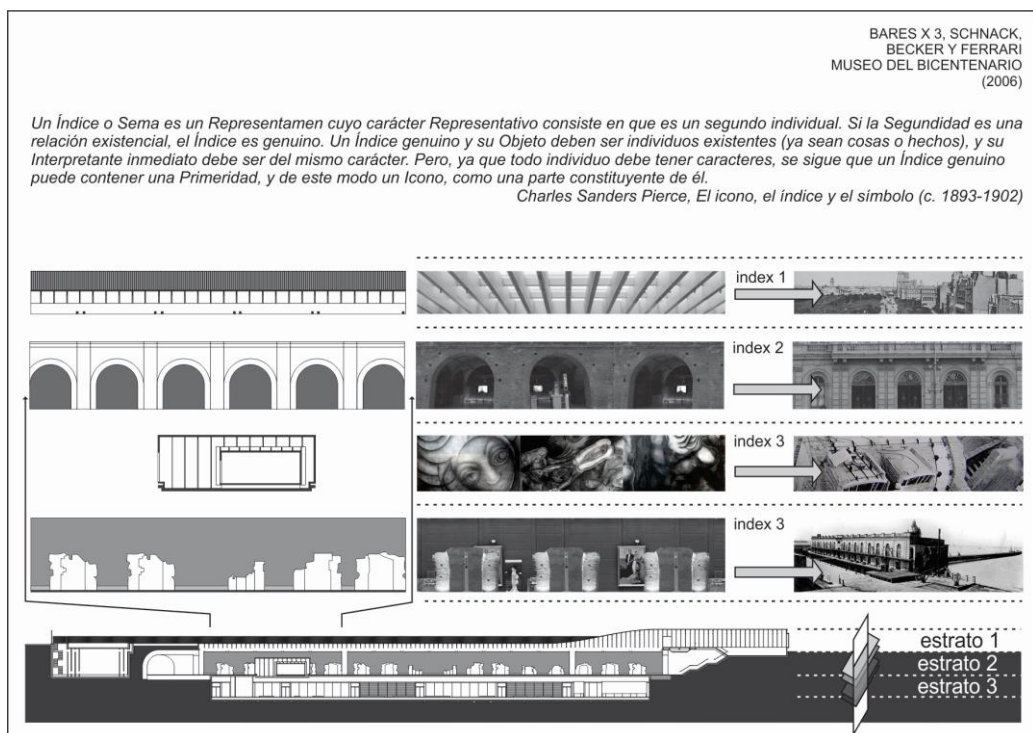


Lámina 60: Museo del Bicentenario, collage

El *Centro Cultural Kirchner*, proyectado por los mismos arquitectos que proyectaron el *Museo del Bicentenario*, vuelve a ensayar la organización del espacio interior a partir de un *collage* vertical. En este caso los elementos del paisaje trabajan con alegorías gestuales que metaforizan distintos aspectos de la cultura porteña en su doble dimensión local y universal. A diferencia de las capas temporales del museo, en el *Centro Cultural Kirchner* las alegorías son espaciales. El parque ágora monumental actúa como antesala de un microcosmos de componentes culturales iluministas que se encuentran repartidos en distintas centralidades de la ciudad. El *Centro Cultural Kirchner* no admite

la posibilidad de que existan huellas, ni como *índex* ni como sinécdoques, ya que el viejo edificio fue lo suficientemente restaurado y mantenido en su estructura general como para recrear su significación original como espacio público. El paralelo complementario que se puede construir entre ambos edificios, museo y centro cultural, permite sumariar un primer paisaje que se presenta constituido por multiplicidades identitarias, espaciales en el *Centro Cultural Kirchner* y temporales en el *Museo del Bicentenario*, acompañando el ágora cívica, y en un futuro, si se terminase de realizar la propuesta del *Parque Lineal del Paseo del Bajo*, acompañando la extensión longitudinal de todo el sector.

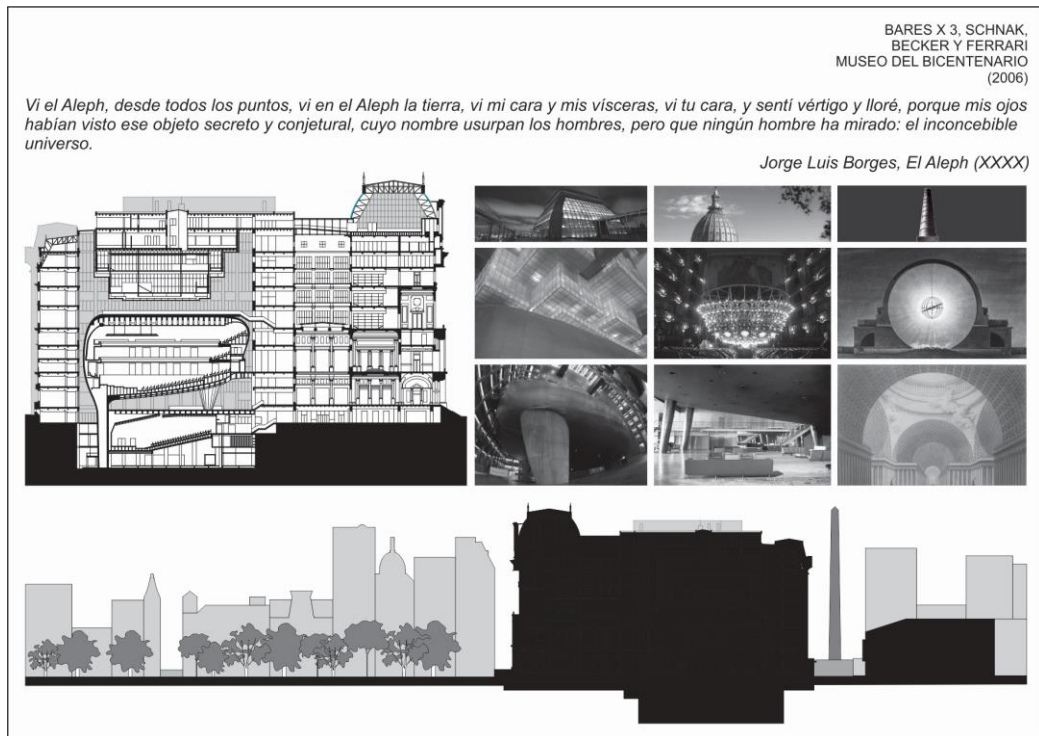


Lámina 61: Centro Cultural Kirchner, collage

El proyecto del *Paseo del Bajo* interactúa con lo existente afectando estratos por arrasamiento y superposición sobre los estratos existentes. La superposición del parque lineal se conforma como un suelo natural-artificial que cubre paisajes anteriores, pero que también produce horadaciones desfasando circulaciones vehiculares y en algunos nodos eleva sobre su cobertura nuevos elementos de transversalidad. Todas estas superposiciones dan un paisaje donde los estratos de la propuesta presentan paisajes separados, más próximos al *collage*. Sin embargo, en el arrasamiento que requirió el hundimiento del viaducto y la generación de cruces de explanadas transversales, se visibilizan antiguos límites que anteriormente pasaban desapercibidos, como el murallón que separa con un desnivel de 6 metros la *Avenida Huergo* del antiguo recorrido lineal de las estructuras ferroviarias y el inicio de *Puerto Madero*. En esa operación también se vuelve visible el portal de ingreso de un ramal ferroviario que avanza por debajo del *Parque Colón*. En este caso, desde la observación de la explanada ahora inclinada, se puede visibilizar el murallón y el portal de ingreso. A la operación de *collage* principal debe agregársele costuras o solapamientos que dejan entrever el *palimpsesto* general del sector.

El *Plan para Puerto Madero* se superpone de manera selectiva sobre el viejo estrato del puerto; lo que define una organización vertical *collage*, entre lo viejo y lo nuevo. No hay lugar para el *palimpsesto* y las huellas del antiguo puerto se presentan claras y reconocibles, evitando constituirse en *índex*.

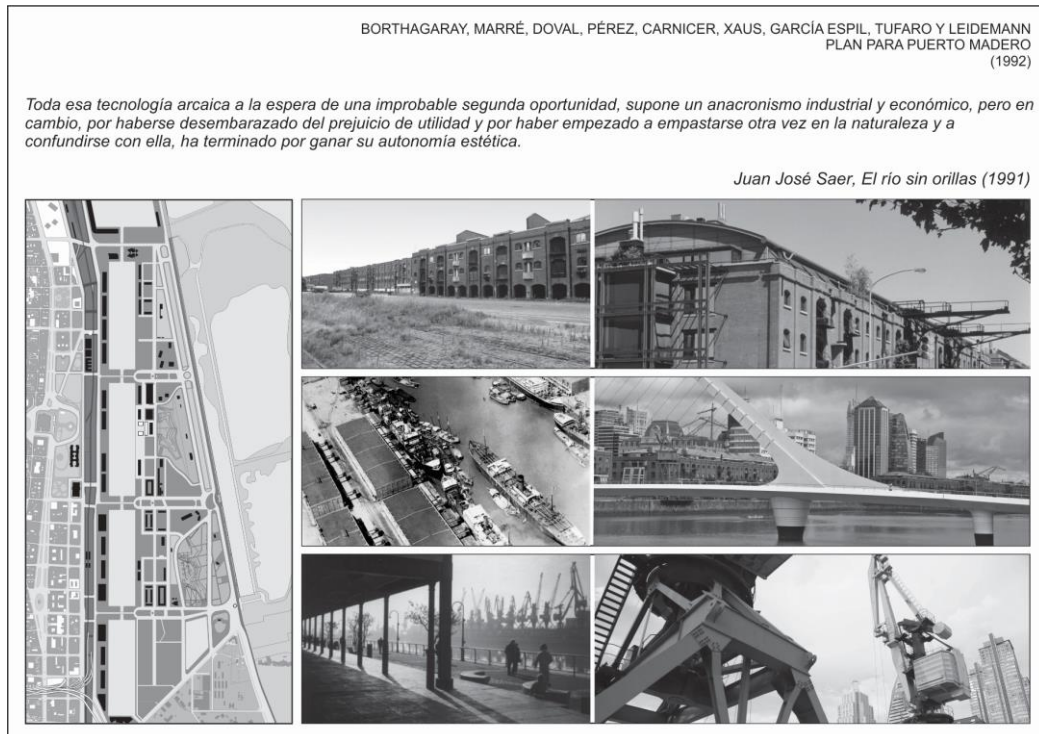


Lámina 62: Puerto Madero, Collage entre el viejo puerto y las nuevas intervenciones

El edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* se despegaba del suelo, generando un zócalo separado de la plataforma superior que parece volar por sobre su base, lo que define una separación inédita que no se verifica en las construcciones restantes de *Puerto Madero*, un *collage* mediado por el vacío, entre lo nuevo y el suelo. En esa separación el punto de vista tradicionalmente transversal en Le Corbusier y en Amancio Williams, se ha vuelto longitudinal en el proyecto de Viñoly. La explanada-balcón acompaña tangencialmente la dársena. El collage es una construcción fenoménica, antes que una construcción literal. Cuando Borges escribió *La plaza San Martín* el punto de vista transversal hacia el río, fue una construcción en la mente de Borges, ya que la plaza aún estaba sin remodelar y el río se encontraba obstruido aun por el Pabellón Argentino y un tejido que entre 1932 y 1936 fueron demolidos extendiendo la plaza hasta la Avenida Libertador. Los tiempos diferentes que conectó Borges en su poesía, hacen pensar en una costura temporal entre ambos finales de siglo. Mientras que el *Plan para Puerto Madero* no escapa a un collage literal, la colección de Arte se presenta como un collage fenoménico.

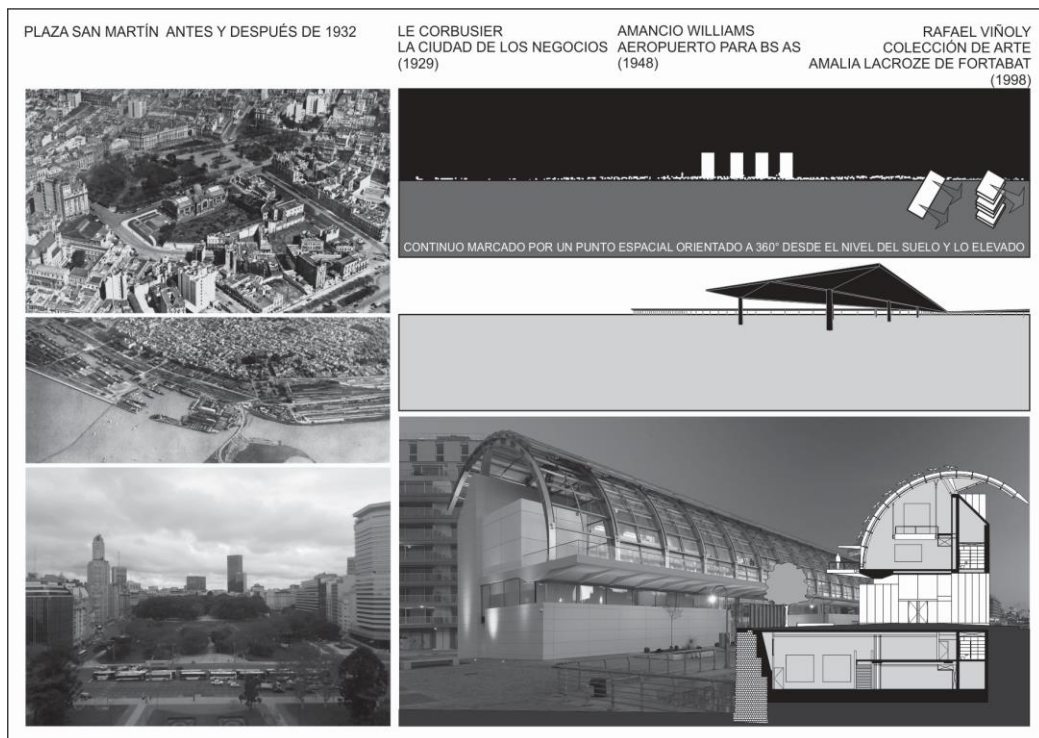


Lámina 63: Plaza San Martín antes y después de 1932, Ciudad de los Negocios (Le Corbusier, 1929), Aeropuerto para Buenos Aires (Amancio Williams, 1948) y Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (Rafael Viñoly, 1998)

En los parques de *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur* se plantearon dos modos diferentes de trabajar con lo existente. El *Parque de la Costanera Sur* no fue afectado sustancialmente en su conformación, dejando en pie la superposición vertical del *Parque de la Costanera Sur* sobre terrenos que pertenecían a *Puerto Madero*.

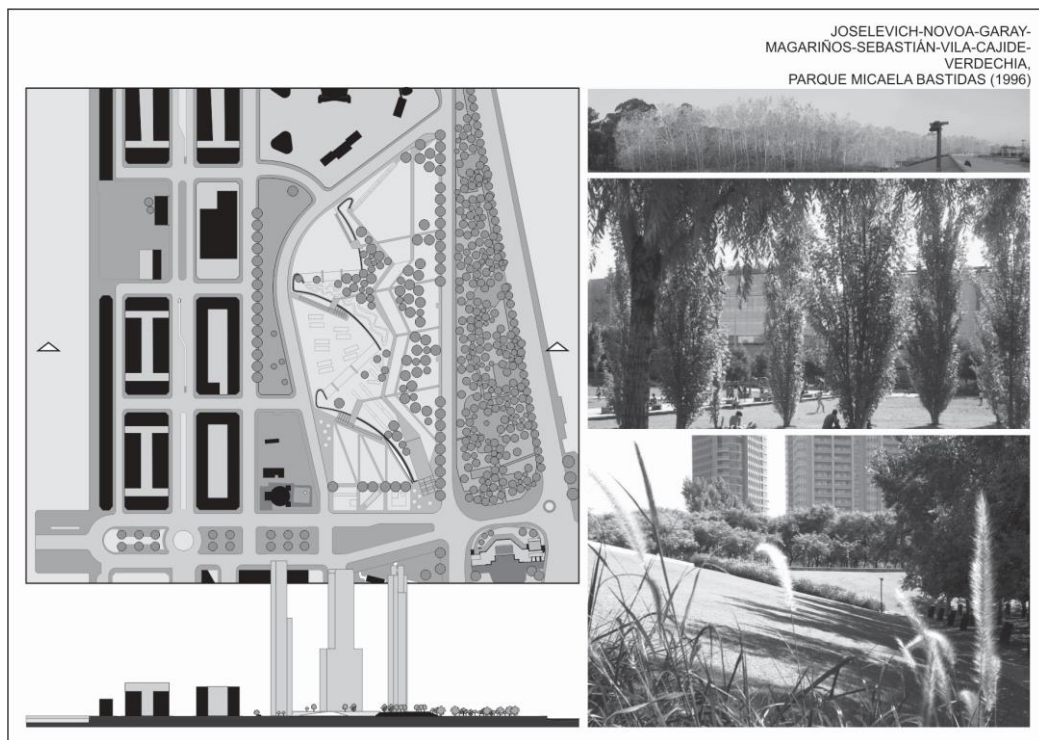


Lámina 64: Parque Micaela Bastidas, distintos entornos

En los parques de *Puerto Madero* se construyó un paisaje nuevo en terrenos en los que se arrasaron las preexistencias, ya que el estrato anterior era simplemente un área marcada de verde. No hay afectación de lo anterior porque lo anterior dejó de existir. Desde un punto de vista literal, solo se trata de un reemplazo en el que, de lo anterior, no queda nada. Pero lo nuevo parece desmentir esto, en su complejidad de llanos, desniveles, planos inclinados, entrantes y salientes y sus varias fitogeografías, recrea una ficción geográfica que bien puede sugerir una conformación afectada por transformaciones que fueron borroneándose entre sí. En ese caso, si se está dispuesto a aceptar la ficción geográfica, queda en manos del receptor la posibilidad de imaginar un *palimpsesto*.

Como ya se ha indicado, la *Reserva Ecológica* marca el inicio de esta periodización. Además del valor social y cultural que le es intrínseco, la reserva abre una brecha de posibilidad conceptual para repensar la arquitectura de espacios naturales y artificiales. Su conformación es el resultado predecible de una anomalía sujeta a fuerzas naturales. Es un *palimpsesto* en el que se han superpuesto, un proyecto de territorio ampliado, luego un proceso natural y finalmente una reconceptualización de ese territorio entendido como *Reserva Ecológica*. Pero posee la cualidad de estar envuelto dentro de procesos que una vez ocurridos exponen las relaciones que conformaron la situación actual.

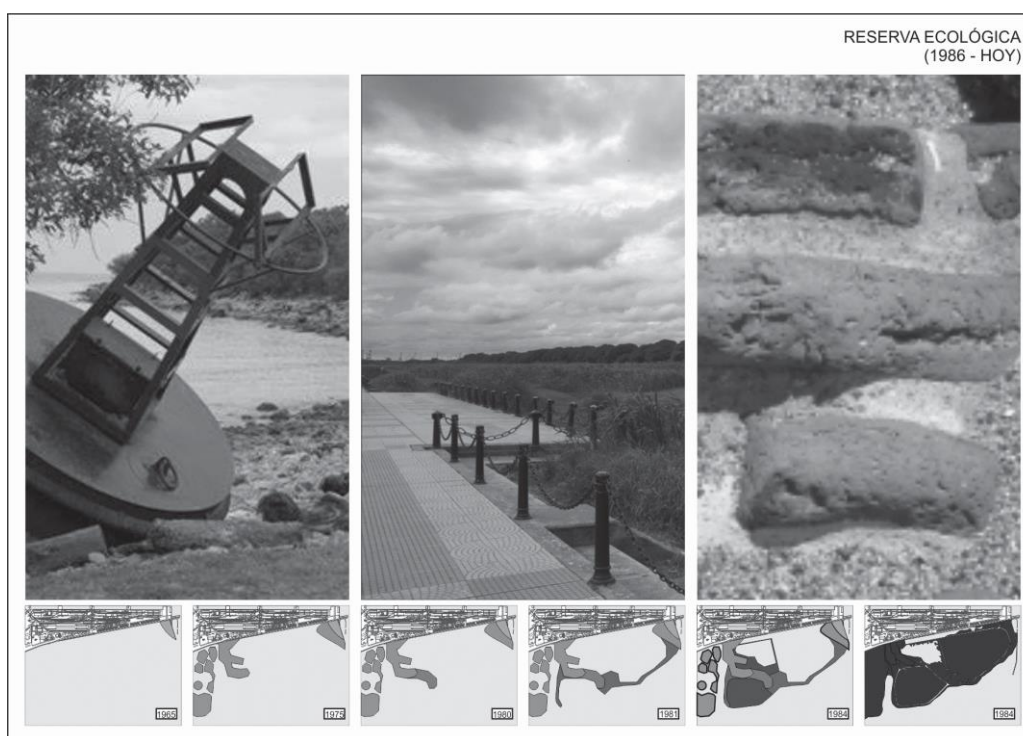


Lámina 65: Elementos transformados en la actual Reserva Ecológica

Luego de haber sido abandonado un proyecto inicial, el lugar abandonado se transformó y expuso un diagrama de transformaciones objetivables. Las huellas que en su mayoría son *índex* y a veces son sinécdoques, aun cuando carecen de sus significados iniciales o solamente los invoquen, son el resultado de procesos predecibles. El escombros metamorfoseado en piedra, las sendas elevadas, las instalaciones abandonadas, todas

estas huellas, comprensibles o no, son predecibles en el proceso. Se podría decir que las condiciones del campo no anticipan la forma, pero sí las relaciones que la generaron.

En la *Villa Rodrigo Bueno* y en el *Barrio Rodrigo Bueno* no hay una intencionalidad proyectual de paisaje. En la villa porque es el resultado pragmático de la emergencia y la ocupación, en el barrio porque en el proyecto no se juzgó imprescindible adentrarse en estas cuestiones, aparentemente menos urgentes. Sin embargo, les es inherente un paisaje que emerge en su más absoluta literalidad. Entre ambos casos y la relación con el suelo que comparten hay un *collage* que espera su integración con el paisaje del sector.

Relocalizaciones: Se explicó que las relocalizaciones responden a transformaciones en las que los estratos operan cambios de localización sin por ello perder su referencia al estrato original del que se desplazaron, dislocaron o plegaron. La extensión ampliada sobre el río, en particular en el sector que se analiza en la tesis, ensaya diferentes formas de relocalización. Se podría afirmar que el conglomerado de estratos que componen los sucesivos avances sobre el río puede ser definidos como una serie de relocalizaciones que afectan el sector con intensidades variables. A veces las relocalizaciones mantendrán una relación fluida con el espacio público que permite construir el paisaje, mientras que otras veces, esa relación será más débil. Cómo lo público es una resultante cultural que varía, las relocalizaciones afectarán a recortes diferenciados de lo público. Las otredades y los distintos tipos de segmentación social responderán a motores de condensación social que en cada caso regirán el tipo de relocalización. En la medida en que las relocalizaciones varíen entre una mayor o menor segmentación social, se incrementará o se reducirá, siguiendo a Foucault, la condición heterotópica del paisaje.

El *Museo del Bicentenario* se basa en una operación en la que coexisten una operación de relocalización en el interior y una operación de relocalización en el exterior. Ambas operaciones se presentan dislocadas entre sí, en el interior persiguiendo la lógica de la relocalización inmersiva de un estrato ajeno al lugar y en el exterior espacializando la continuidad longitudinal del borde barranca y Avenida Leandro N. Alem por medio del estrato plegado que conforma la cubierta y acceso. El vacío vertical que avanza hacia los estratos inferiores actúa mostrando lo que está ahí, un espacio estático carente de desplazamientos, plegamientos y dislocaciones. El museo, en su relación exterior sugiere una mínima relocalización por desplazamiento, tratando la cubierta como un plano que en su eje longitudinal se desfasa de la extensión de la *Casa Rosada* y se pliega hacia arriba sobre el acceso. En consonancia con ese desfase el solado que continúa con el ancho de la sección transversal del museo unos metros en dirección norte, actúa como contrapunto dinámico de lo que está ocurriendo con la cubierta. Mientras en el interior la perforación muestra una estratigrafía estática, en el exterior la cubierta parece asociarse con la dirección dinámica de la *Avenida Leandro N. Alem*. Con la incorporación del espacio protegido que contiene el fragmento arqueológico del *Ejercicio plástico* de Siqueiros, el museo posee un estrato relocalizado por una dislocación de gran intensidad. Una porción de espacio dislocada conformado por el mural, que es la unión entre la pintura y el muro, se encuentra muy lejos de su localización inicial. Como en un sistema de cajas chinas, a la relocalización del fragmento arqueológico en el museo, le sucede en el interior del fragmento arqueológico, una nueva relocalización pictórica, pero en este caso, de orden simbólico.

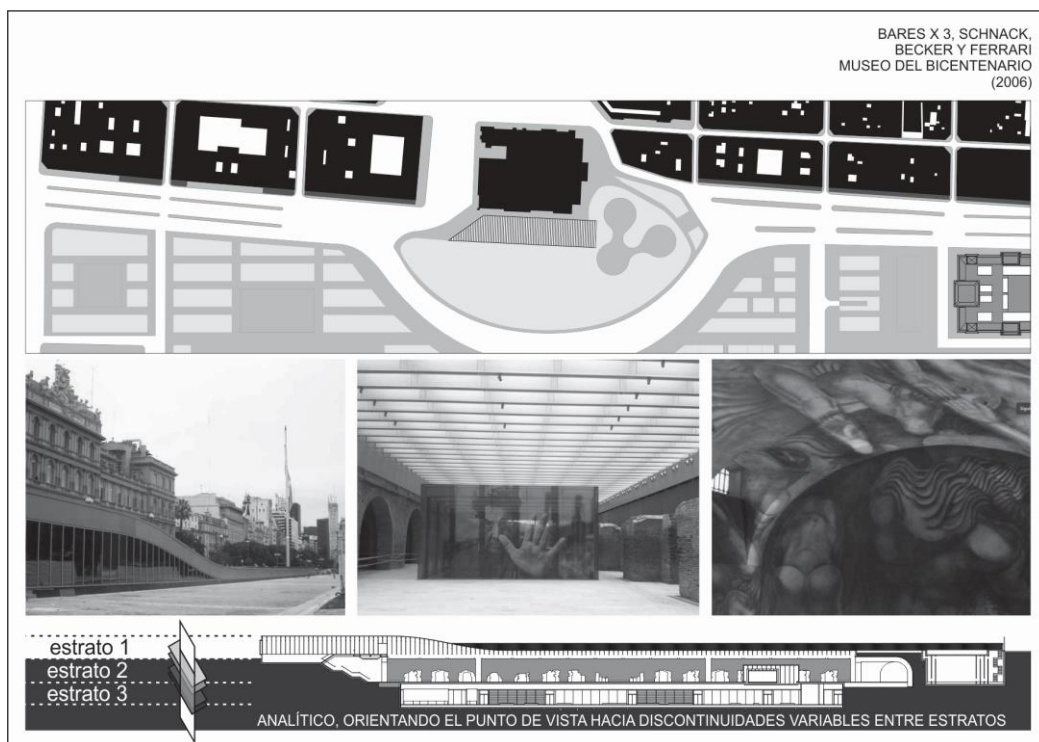


Lámina 66: Museo del Bicentenario, Relocalizaciones: límite exterior y sector Ejercicio Plástico

El motivo pictórico de Siqueiros, representado como un fondo marino inmersivo, vuelve a repetir una relocalización dentro de la sala del subsuelo, donde se *espacializó* un estrato de inmersión marina. El paisaje alterna en su exterior el dinamismo cotidiano de la avenida y en su interioridad una oportunidad para que el gran público inicie una experiencia inmersiva hacia *espacios otros* que fueron invisibilizados por el suelo o la distancia temporal. Ambas relocalizaciones se conectan, entre la tensión del movimiento público que acompaña la longitudinalidad del estrato estructural de la Avenida y el descenso que conduce esa tensión hacia un espacio endógeno que contiene la relocalización inmersiva del Ejercicio Plástico. Una vez llegado al interior del ejercicio plástico, la inmersión es total. Ambas relocalizaciones generan una experiencia pública de inmersión, teatralizando una sucesión de espacios otros que se exponen develados ante el gran público haciendo que la condición heterotópica del paisaje desenterrado se transforme en una experiencia o performance expuesta al conglomerado social.”

En el *Centro Cultural Kirchner* hay una relocalización hacia su interior, del suelo urbano de uso público. El uso público que la ciudad resuelve con la calle, las áreas verdes y los edificios públicos, continúa hacia el interior del edificio. La estrategia de relocalización del estrato público calle ha sido empleada como se vio en el Museo del Bicentenario, y está siendo empleada nuevamente en el CCK, pero esta vez en dirección ascendente vertical. Se relocalizó el suelo urbano público verticalizado como calle y se suceden unos lugares que aparecieron en el viejo edificio como elementos inesperados. Se trata de verdaderos espacios otros sucedidos en vertical. Elementos culturales que la ciudad provee, ahora verticalizados y emplazados en una nueva realidad que lo carga de una poderosa dimensión simbólica. Nuevamente, la relocalización explícita de la calle urbana dentro del edificio funcionó como oportunidad para proyectar un paisaje público, muy plural, en la extensión vertical del interior.

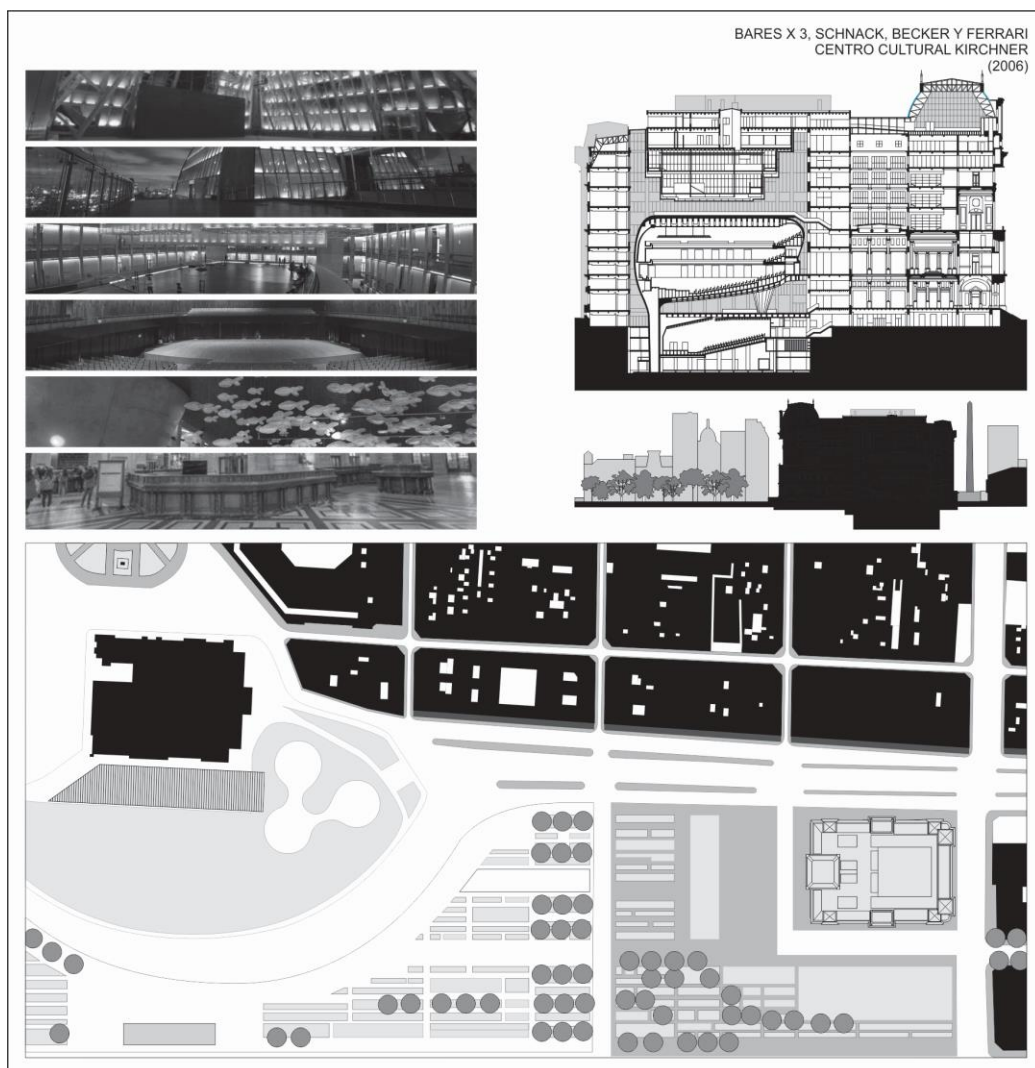


Lámina 67: Centro Cultural Kirchner, relocalizaciones

En el Paseo del Bajo la relocalización de estratos afectó solo las vías vehiculares rápidas, implementándose dichas relocalizaciones para hacer posible una operación generalizada de costura del espacio público peatonal entre ciudad y los estratos de ampliación sobre el río.

La principal estrategia de relocalización responde a un plegamiento hacia un nivel inferior, entre un extremo norte y un extremo sur. De este modo la vía rápida vehicular dejó de cortar la relación transversal entre la ciudad y *Puerto Madero*. También prevé una segunda relocalización hundiendo la Avenida La Rábida en coincidencia con el eje cívico. Una vez generadas estas relocalizaciones el proyecto dispone una prótesis compleja que superpuesta establece un conjunto de estrategias de conectividad en la dirección norte-sur del parque lineal y las múltiples transversalidades que prometen desplazar el uso público del paisaje hacia los estratos alejados hacia el río.

En un segundo nivel de lectura de contenido más simbólico que literal, se puede entender que hay una metáfora de relocalización de material verde autóctono, acompañando el parque lineal longitudinal norte-sur.

En su actual materialización parcial, algunos de sus transversalidades fueron repensadas, como es el caso de la explanada que conecta el eje cívico con *Puerto Madero*, transformada en un plano inclinado que salva la distancia de 6 metros que

separa el parque superior del nivel de *Puerto Madero*. En ese caso se verifica una relocalización donde lo superpuesto sufrió una inflexión dando lugar a un plegamiento. Es posible suponer, como lo han previsto sus proyectistas, que si se materializa resto del proyecto, las reinterpretaciones y ajustes den lugar a nuevas relocalizaciones entre lo elevado y el suelo urbano. El proyecto plantea una prótesis de conectividad de lo público en todas las direcciones posibles. Hasta hoy, la relocalización solo es la del viaducto y la Avenida La Rábida, mientras que la operación de conectividad del espacio peatonal aparece como un nuevo estrato circulatorio superpuesto que desde una reinterpretación del Parkway se carga y conecta con un programa de usos públicos cambiantes.



Lámina 68: Paseo del Bajo, relocalizaciones

Si en el *Centro Cultural Kirchner*, es el suelo urbano de uso público el que se relocaliza en vertical, en el *Plan para Puerto Madero* la relocalización es la de una ciudad tradicional muy modelizada. En oposición con el abanico de dinámicas públicas que buscan condensaciones sociales integradoras en el *Centro Cultural Kirchner* o en el proyecto del *Paseo del Bajo*; en *Puerto Madero* la condensación es restringida, dejando la calle y los parques como única respuesta al gran público. Lo edificado se encuentra zonificado a partir de usos pensados para un recorte de lo público que responde a un alto poder adquisitivo. La consecuencia de estas decisiones es que se tiende a

transformar la ciudad tradicional al abandonar la mayor diversidad social que permite la sintaxis del lote. Esto dota a Puerto Madero de una condición heterotópica abiertamente restrictiva. En oposición, con la sintaxis del bloque, la aparente ciudad tradicional, termina siendo antes una ficción de ciudad tradicional; un *topos autosegregado* que recrea en su apariencia morfológica una ficción de Buenos Aires, cuando en realidad es otra. Existen dos intervenciones en *Puerto Madero* que merecen ser examinadas por haber llevado adelante una objeción a la rigidez de su normativa, sin por ello incurrir en una alteración de las prescripciones del plan. Se trata del edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*, que será examinado a continuación, y de los parques de *Puerto Madero*, que serán analizados a posteriori.

El Plan de *Puerto Madero* fue concebido como un estrato, que alcanzó su consolidación en un proceso temporal. El proyecto para la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* modificó el estrato del plan. En la modificación del estrato-plan, el proyecto introdujo una objeción espacial. Dicha modificación se verifica con la aparición de una plataforma elevada, de apariencia flotante que avanza hacia la dársena abriendo un ángulo visual no previsto por el Plan. En la medida en que se trata de un edificio público, la plataforma brinda una segunda oportunidad de construir el paisaje relocalizando el punto de vista espacializador. En el proyecto se define la relación entre el edificio y el suelo de una manera innovadora, incorporando una relocalización de estrategias de proyectos provenientes de la construcción del paisaje moderno, que no estaban favorecidas en el *Plan para Puerto Madero*.

Para examinar la relocalización en los parques de *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*, hace falta separar el *Parque de la Costanera Sur* de los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*. En el caso de la *Costanera Sur* no hay relocalizaciones a causa del valor patrimonial del lugar y de haberse mantenido en el tiempo su uso efectivo, subutilizado en los tiempos del puerto abandonado y revitalizado con la aparición del *Plan para Puerto Madero*. En dos de los parques de *Puerto Madero*, *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*, ocurrió algo similar a lo ocurrido con la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*. El Plan de *Puerto Madero* sólo imaginó que en esos terrenos debía haber parques, pero no se preocupó por definir cómo serían esos parques. En ambos parques la decisión de trabajar con los escombros, un proceso polimorfo que podía desembocar en agrupaciones muy variables, dio lugar a la formación artificial de barrancas, hondonadas, mesetas, etc. El proceso de relleno con escombros, cuya lógica siempre implica una relocalización, se relocalizó a su vez, como topografía en ambos parques. La forma de la barranca, gesto analógico de las barrancas de los parques porteños ubicados en el borde primitivo de la ciudad, abre la posibilidad de la ilusión de imaginar una relocalización de la barranca. Son dos tipos de relocalizaciones, la primera responde a un proceso objetivo definido por el movimiento de escombros, mientras que la segunda responde a una construcción ficcional asociada con nuestra cultura de parques. La topografía rugosa que desplegaron en ambos parques fue programada para soldar los distintos bordes definidos por *Puerto Madero* y por el *Parque de la Costanera Sur*. La relocalización alcanza su mayor sentido cuando se comprende que estuvo pensada para lograr fusionar y graduar flujos circulatorios y recreativos de dinámicas de uso público muy diferenciadas entre ambos estratos. Ambos parques comparten con el *Paseo del Bajo* el ser elementos de conectividad entre estratos estructurales del sector, pero en el caso de los parques la conectividad trabaja con graduaciones y escalas de contención que no están presentes en el *Paseo del Bajo*. Tomados en su conjunto y centrando la lectura de paisaje en los valores simbólicos que

La relocalización expande en su dimensión no literal, se pueden detectar tres escenarios de relocalización. Una simulación de ciudad desplazada en el Plan para Puerto Madero, un nuevo suelo elevado en la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat y una topografía de barranca dislocada en los parques Micaela Bastidas y Mujeres Argentinas.

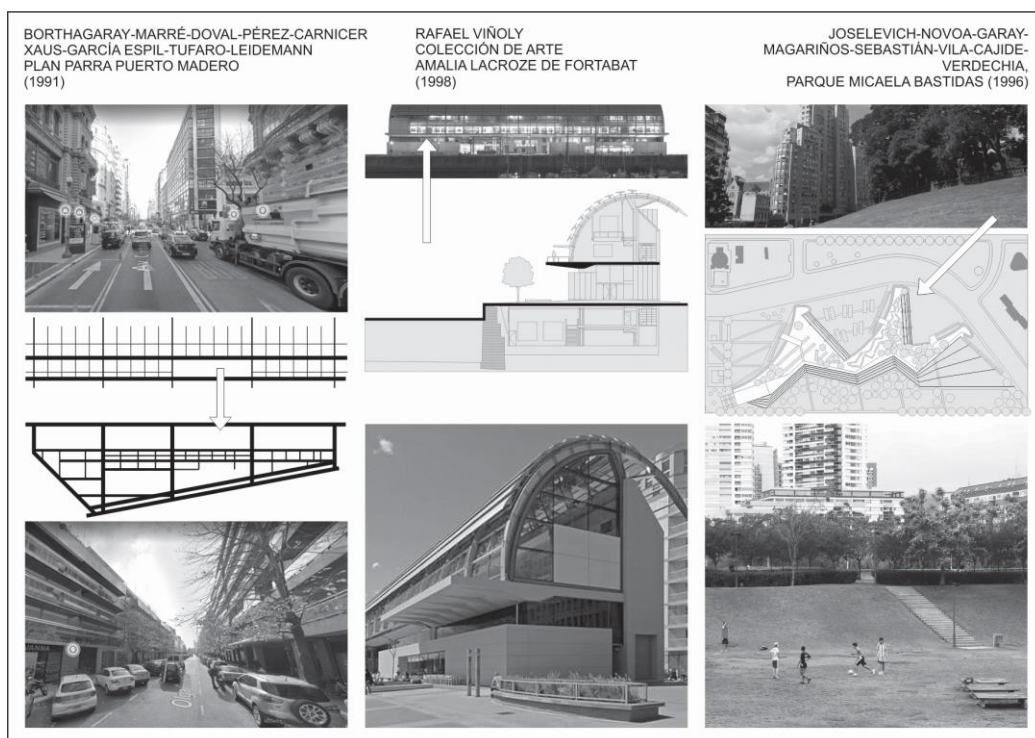


Lámina 69: Plan para Puerto Madero, Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat y parque Micaela Bastidas: relocalizaciones

La *Reserva Ecológica* permite recrear la fantasía de una formación natural, aun cuando sabemos que no fue así. Al estrato acuoso y de sedimentos que constituye el río, se le agregaron relocalizaciones.



Lámina 70: Avance de nuevas islas sobre el Río de La Plata y paisaje Islero en la Reserva Ecológica

El mismo proceso que dará lugar a la topografía rugosa de los parques de *Puerto Madero*, anticipándose en la Reserva, se inició con los terraplenes y *polders* que fueron el punto de partida en la formación del lugar. Todo lo ocurrido puede ser entendido como relocalizaciones de procesos. La sumatoria de relocalizaciones de procesos artificiales y naturales generaron un lugar de apariencia natural fusionado con el río, pero fuertemente contrastado con la llegada de la ciudad.

En el caso de la *Villa Rodrigo Bueno* se podría explicar su aparición como un desplazamiento más del proceso de informalidad y pobreza que se expande en los centros urbanos de nuestras ciudades. Podría ser definido como un espacio genérico, que se relocaliza en áreas subutilizadas repitiendo sus lógicas de informalidad *habitativa*. En el *Barrio Rodrigo Bueno* también se puso en juego un espacio genérico, pero respondiendo a organizaciones formales de vivienda agrupada que podrían localizarse en este lugar o en cualquier otro.

Conformaciones: Los estratos poseen una conformación que puede mantenerse estable o sufrir transformaciones. El sector fue afectado por las cuatro modalidades de conformación: erosiones, petrificaciones, arrasamientos y reemplazos. En general las cuestiones patrimoniales y los conflictos generados por barreras urbanas fueron los principales motores que impulsaron las transformaciones.

El proyecto del *Museo del Bicentenario* surge de una operación inicial definida por sustracción. Los estratos preexistentes han sido arrasados dentro de una matriz o probeta que coincide aproximadamente con el espacio previamente excavado por los trabajos arqueológicos realizados en 1982.

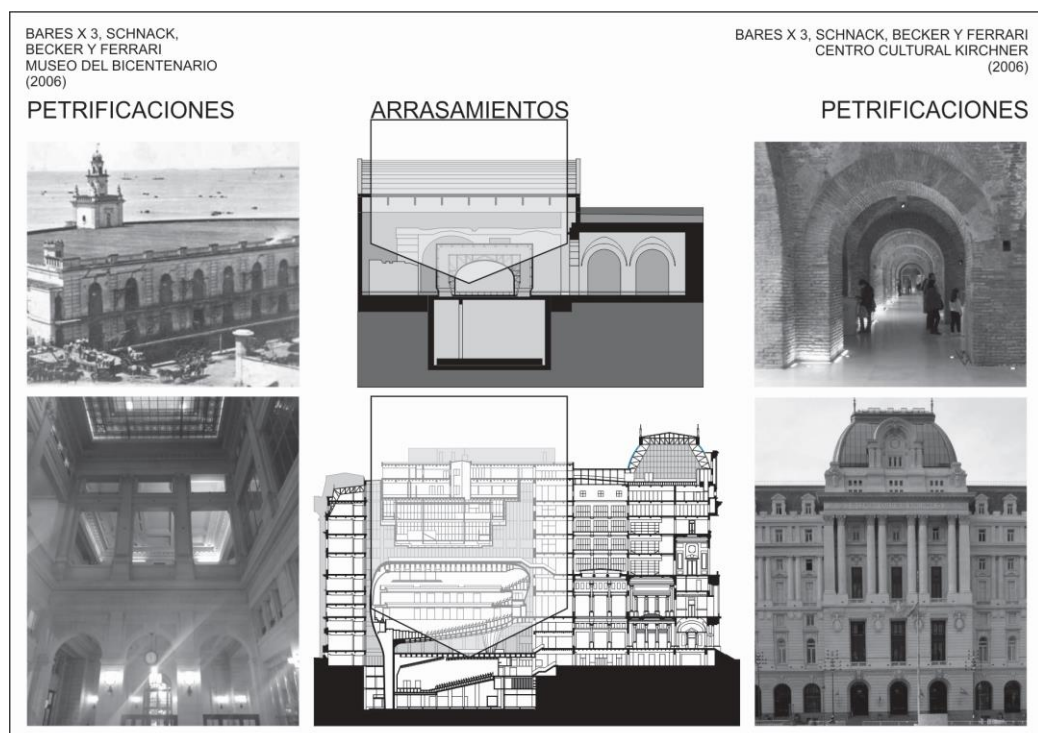


Lámina 71: Arrasamientos y petrificaciones en el Museo del Bicentenario y en el Centro Cultural Kirchner

Dicho espacio localizado entre la *Casa de Gobierno* y lo que fuera la *Aduana Taylor*, inicialmente estaba ocupado por el *Fuerte* y luego a partir de la demolición de la Aduana y hasta 1982 funcionó como parte de la circulación norte-sur de la *Avenida Leandro N. Alem*. El arrasamiento semeja una operación quirúrgica calibrada para exponer la sucesión temporal de estratos. Los estratos expuestos pueden ser interpretados como petrificaciones expresadas como fragmentos de ruina, otorgando a la ruina o resto arqueológico un sentido expresivo dentro del proyecto.

El proyecto del *Centro Cultural Kirchner* definió sus espacios jerárquicos a partir de un arrasamiento que afectó la extensión vertical de todo el edificio en su sector utilitario, dejando y restaurando los espacios ejecutivos y administrativos que conforman la periferia del edificio. En el espacio arrasado se produjo un reemplazo insertando nuevas conformaciones articuladas con la periferia restaurada por medio del vacío. Lo existente restaurado puede ser definido como un estrato petrificado a causa de las normativas patrimoniales. Como se comprueba, en el Museo del Bicentenario y en el Centro Cultural Kirchner, las estrategias de arrasamiento fueron pensadas para conformar el espacio público más protagonista del edificio. A su vez, también en ambos casos las exigencias patrimoniales dieron lugar a una petrificación de los bordes.

El proyecto del *Paseo del Bajo* surge de una estrategia inicial de arrasamiento vertical en la extensión lineal norte-sur del estrato ocupado por circulaciones vehiculares y ferroviarias que separaba el parque central de *Puerto Madero*. El nuevo nivel rehundido fue destinado a contener el viaducto rápido y sobre el arrasamiento se localizó la prótesis de conexiones norte-sur y este-oeste que define el espacio público de parque lineal y nodos de conexión transversales este-oeste. En coincidencia con el eje cívico se propuso, aunque no se realizó, un arrasamiento vertical acompañando la curvatura de la *Avenida de La Rábida*.

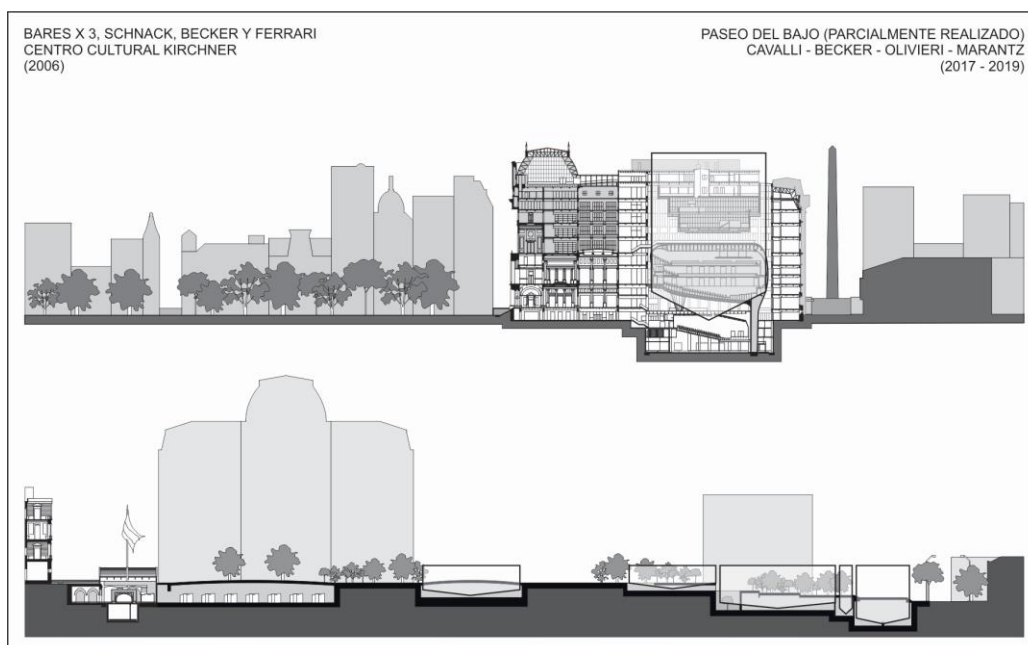


Lámina 72: Arrasamiento en el Centro Cultural Kirchner y el arrasamiento en el Paseo del Bajo.

El objetivo de este segundo arrasamiento fue poder unir peatonalmente los restos del viejo *Parque Colón* y las intervenciones arqueológicas de la *Aduana Taylor*, con el

descenso hacia el este conectando con *Puerto Madero*. Se puede sintetizar toda la operación proyectual como una combinación de dos arrasamientos estratégicos pensados para desfasar circulaciones vehiculares y un conjunto de superposiciones pensadas para resolver conexiones peatonales. A diferencia del Museo del Bicentenario y del Centro Cultural Kirchner, el arrasamiento cumple otra función. La generación de suelo urbano rehundido persiguió la separación de flujos circulatorios antitéticos y a diferencia de los dos casos anteriores, no generó en su oquedad un espacio público protagonista.

En el *Plan para Puerto Madero* se ha practicado una petrificación del suelo existente y de varias de las construcciones del viejo puerto, fijando el estrato del puerto como un paisaje simbólico a mantener. Solo se practicó arrasamientos en las edificaciones e infraestructuras juzgadas como carentes de valor patrimonial.

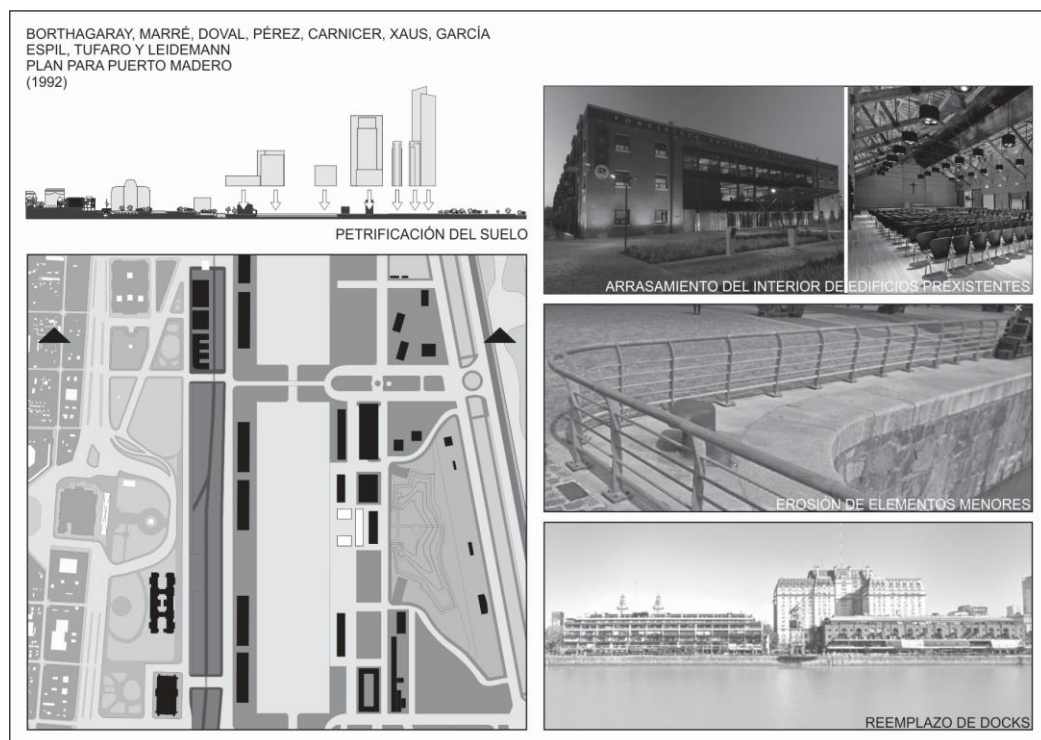


Lámina 73: Plan para Puerto Madero, petrificaciones, arrasamientos, erosiones y reemplazos

Sobre el suelo petrificado se practicaron dos estrategias. Superponiendo nuevos estratos ajustados con un nuevo trazado respetuoso del anterior trazado del puerto. El viejo puerto *refuncionalizado* se constituyó en una petrificación extensa pensada como parte importante de la construcción del paisaje del lugar. Existen algunas erosiones en elementos preexistentes del viejo puerto y se redujo el arrasamiento solo a edificios de contenido patrimonial a ser refuncionalizados, como en el caso de los docks y de algunos molinos. En algunos casos puntuales se produjeron reemplazos, como en algunos docks muy dañados que fueron prácticamente reemplazados por obra nueva. La estrategia de conformación dominante fue la petrificación extensa del suelo preexistente. Lo nuevo, en vez de ocupar un vacío arrasado, se apoyó sobre lo petrificado.

Las anomalías que se han venido examinando, en el edificio de la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat y en los parques de Puerto Madero, agregaron nuevas

dimensiones de paisaje al estrato generado por el Plan. En ambos casos se proyectó con criterios de paisaje diferentes, pero compartiendo la necesidad de modificar los supuestos impulsados por la normativa del Plan. Mientras en la Colección de Arte se optó por establecer una separación del suelo preexistente evitando transformar la conformación del estrato, en los parques Micaela Bastidas y Mujeres Argentinas se modificó drásticamente el suelo mutando su relieve y conformación. En ambos parques las categorías de arrasamiento, petrificación y reemplazo no se aplican, tratándose antes, en los parques de algo cercano a la erosión, pero sujeto a notables modificaciones del estrato suelo preexistente; y en la Colección de Arte de un esfuerzo interactuar espacialmente con los diques sin alterar el suelo que los conformó.

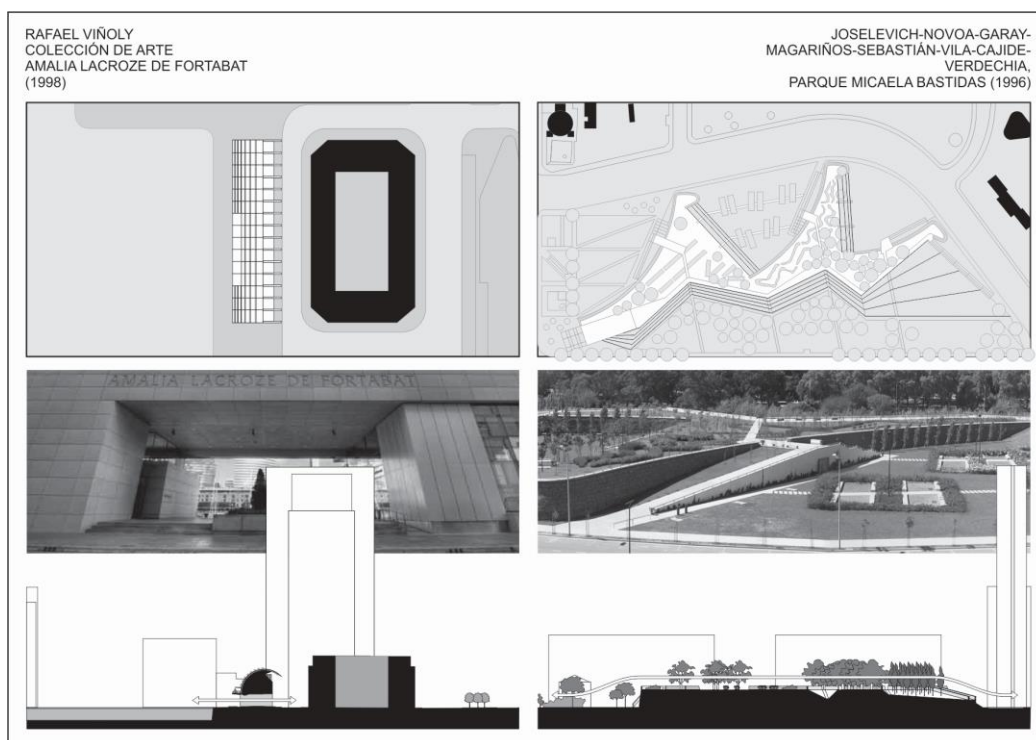


Lámina 74: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, separación del estrato preexistente, y Parque Micaela Bastidas, transformación erosiva del suelo

Para el *Parque de la Costanera Sur*, por razones diferentes a las que se pusieron en juego en el *Plan para Puerto Madero*, se respetó el espacio preexistente dando lugar a una petrificación. La diferencia entre ambas petrificaciones, la del puerto y la del parque, radica en que mientras en el *Plan para Puerto Madero* se petrificó una preexistencia disfuncional por razones patrimoniales, en el *Parque de la Costanera Sur* además de ser también un paisaje patrimonial, sus lugares permanecían siendo utilizados. Por este motivo las intervenciones fueron mínimas, sin afectar el paisaje material inicial del lugar.

La *Reserva Ecológica* se conformó como una sucesión de erosiones donde transformaciones sucesivas fueron afectando la superposición de procesos artificiales y naturales. El resultado surgió de una serie de procesos aleatorios que dieron lugar a una extensión autónoma, segregada de los bordes, y por lo tanto definible también como una isla. Dentro de sus componentes internos y su intercambio con vectores de transformación naturales se generó un escenario de profunda interacción erosiva entre estratos. Su composición de estratos responde a una secuencia por acumulación de

desestratificaciones conformadas por distintas materialidades. Los escombros superpuestos sobre el río y la costa fueron erosionados por la acción del agua y los elementos naturales orgánicos e inorgánicos, moldearon bajo sus lógicas el paisaje del lugar.

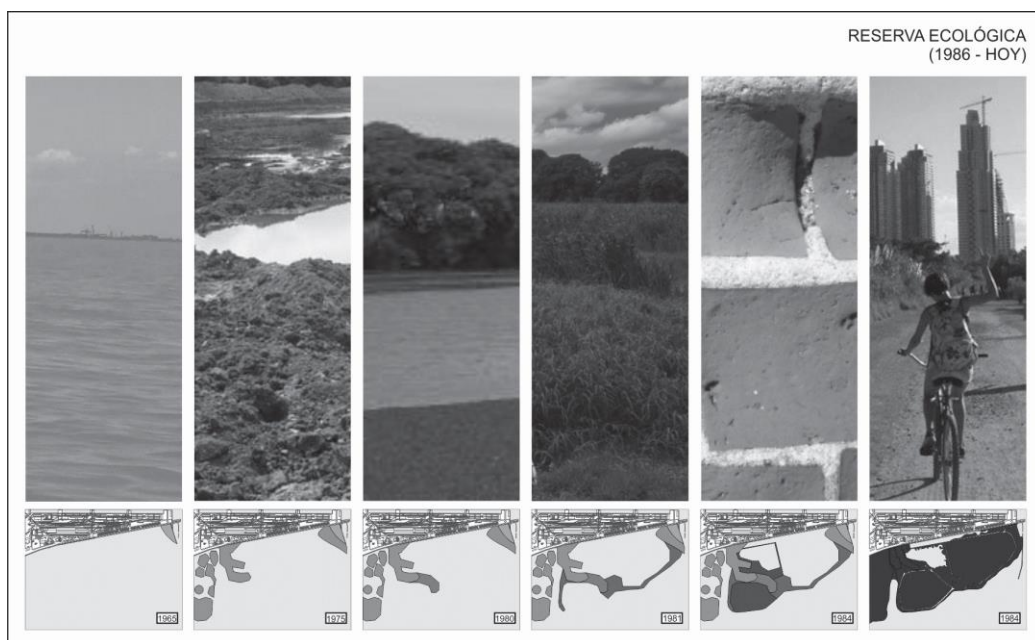


Lámina 75: Reserva Ecológica, la conformación como proceso

La *Villa Rodrigo Bueno* se superpuso desde su precariedad sobre un suelo originariamente similar al de la *Reserva Ecológica*, en el que quedaban los restos de construcciones que fueron hechas para el Centro Administrativo de la Ciudad, abandonado a inicios de los 80. Luego, fue utilizado como basurero de chatarra de autos desmantelados y semidestruidos.



Lámina 76: Villa y Barrio Rodrigo Bueno, erosiones y arrasamientos

Además de la erosión producida por estas ocupaciones y la ocupación informal de la Villa, también existió una frontera compartida con la Reserva en la que produjeron modificaciones del suelo. El *Barrio Rodrigo Bueno* fue el resultado de un arrasamiento parcial de instalaciones abandonadas y parte del tejido informal de la villa.

3.

CONCLUSIONES

6. COMPROBACIONES Y REFLEXIONES FINALES

Las cuestiones de la política de la vida ponen entre interrogantes los sistemas internamente referenciales de la modernidad [...] al centrarse en cómo deberíamos vivir nuestras vidas en circunstancias sociales emancipadas, no pueden dejar de sacar a luz problemas y cuestiones de tipo moral y existencial [...] Reclaman una remoralización de la vida social y exigen una sensibilidad renovada para cuestiones suprimidas sistemáticamente por las instituciones de la modernidad.

GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, (1991)

Seguidamente se examinan los alcances de las tres hipótesis planteadas al inicio. Primero examinando la efectividad de las máquinas deseantes para producir transformaciones en los modos proyectuales, luego examinando el plus de conocimiento proyectual generado y finalmente examinando el papel de la producción arquitectónica en la conformación del sector a partir del diseño de un modelo interpretativo del paisaje material del lugar basado en la noción de estrato.

6.1 Las máquinas deseantes y los modos en que afectaron el campo disciplinar:

Los tres regímenes de paisaje:

El sector creció de dos formas, una definida por extensiones diferenciadas unidas por adherencia en dirección al río y otra por superposición de capas en el estrato preexistente. A lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI, la producción arquitectónica del paisaje estuvo referida en forma cambiante con tres *regímenes de paisaje* genéricos: el de una ciudad que intenta ser una continuidad de su propio paisaje urbano, el de la ciudad que intenta volverse moderna poniendo en juego un componente de paisaje natural y el de un paisaje que encuentra su sentido en un origen artificial y/o natural existente en el lugar. Los tres *regímenes de paisaje* además de corresponderse con realidades productivas, también se encuentran entrelazados con una dimensión ficcional que es muy importante, ya que se alimentaron de las construcciones de identidad contenidas en el universo simbólico-representacional que impulsa *máquinas deseantes*. Debe recordarse que las *máquinas deseantes* fueron un tema permanentemente analizado en cada periodización,

El *primer régimen de paisaje* correspondiente con lo que hemos definido como la primera *máquina deseante*, entiende que el paisaje debe encontrarse en la continuidad de los componentes artificiales de la ciudad, encontrando su origen en los ideales de progreso desarrollados en sus diferentes formas entre el siglo XIX y el siglo XX. Se comprobaron sus mayores impactos entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y tuvo impactos posteriores en episodios transicionales como el *Plan Orgánico de Embellecimiento para Buenos Aires*, el *Plan Regulador para Buenos Aires* de Carlos María Della Paolera y el *Plan para Puerto Madero*.

El *segundo régimen de paisaje*, correspondiéndose con la tercera máquina deseante persigue un paisaje que debería surgir de transformar la ciudad en un hecho moderno y poner en juego un componente natural. Se caracterizó por haber generado un *quiasma*

respecto del primer régimen, tenido escasos impactos en el paisaje material y una insidencia enorme en el campo conformado por los arquitectos. Los planteos extremos de Le Corbusier y Amancio Williams afectaron el campo intelectual sin lograr consolidar la mayor parte de sus proyectos en el paisaje material del sector. Dentro de *La Llegada de la Modernidad*, Antonio Bonet dio lugar en sus proyectos a una derivación discursiva respecto de los planteos de Le Corbusier y Williams, en la que anticipó el *tercer régimen de paisaje*, consistente en un paisaje que encontró su sentido en la aceptación de una simultaneidad de ambas *máquinas deseantes*. Para Bonet las transformaciones del paisaje pueden impulsar un paisaje que se corresponde con las ideas de ciudad moderna, y a la vez, responden a una cuidadosa articulación con la ciudad existente.

En el *tercer régimen de paisaje* hay una apropiación de la *tercera máquina* deseante en la que se supone que el artefacto moderno es articulable y compatible con el contexto físico y cultural existente. Debe señalarse que, en *La Concepción orgánica de la ciudad*, el *Plan Orgánico de Embellecimiento para Buenos Aires* funcionó en parte como una anticipación del *tercer régimen de paisaje* a partir de su particular objetivo de captar el *genius loci* del paisaje de cada sector urbano a intervenir. Aun así, sus proyectos y materializaciones de paisaje estaban aún resueltos a partir de una arquitectura académica carente de recursos para enfrentar el advenimiento de la modernidad. Durante *La modernidad apropiada* el *tercer régimen de paisaje* se consolidó, y en la última periodización, *Nuevas intervenciones en el borde*, continuó activo pero alejada de los ideales de ciudad moderna. Sus proyectos y materializaciones llevaron a su máxima intensidad el impacto de lo existente en la construcción del paisaje.

Máquinas deseantes involucradas:

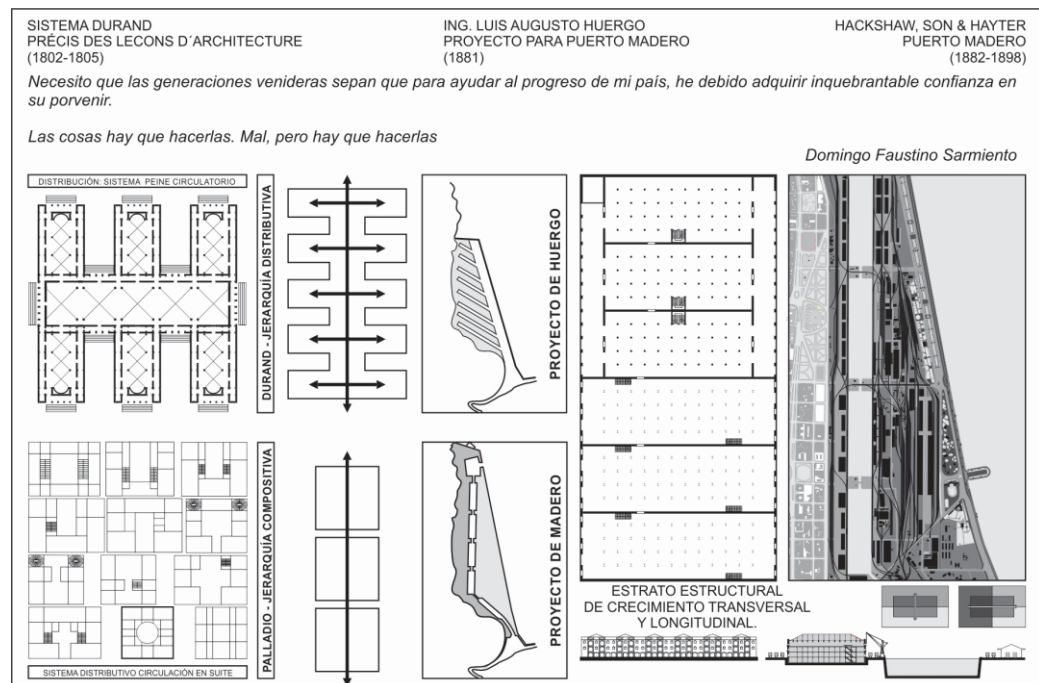


Lámina 77: Proyectos para el puerto y estrategia compositiva y estrategia distributiva

Durante el siglo XIX, y de manera cada vez más precisa hacia las últimas décadas y comienzos del siglo XX, las estrategias de proyecto empleadas en la *École des Beaux-Arts* y *École Polytechnique* se fueron afianzando en la conformación del paisaje material. Ingenieros, arquitectos y paisajistas afectaron el borde ciudad-río del área central con la

voluntad de generar una continuidad del paisaje urbano. En los casos en que la naturaleza formó parte de la intervención, su ingreso estuvo regulado bajo las lógicas de la composición arquitectónica, divorciada por entero de los componentes del ambiente natural autóctono.

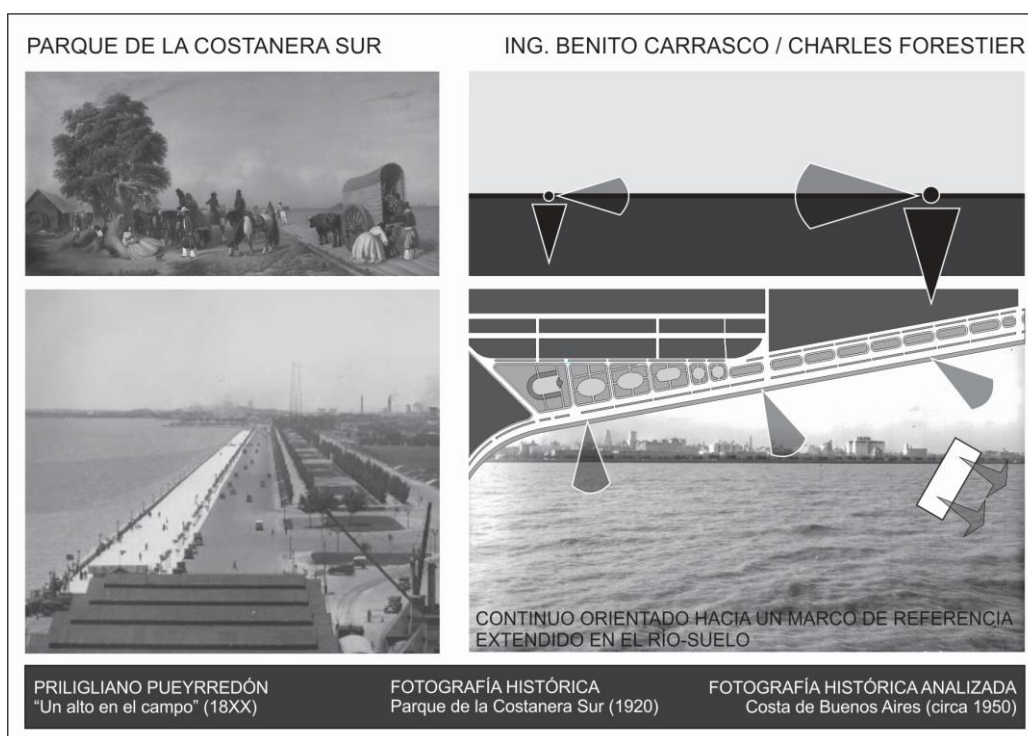


Lámina 78: La irrupción de la tercera máquina deseante, Parque de la Costanera Sur, Benito Carrasco

Recién con la intervención de Benito Carrasco en el *Parque de la Costanera Sur* se llevó adelante una ruptura clara con la primera máquina deseante y por extensión con el *primer régimen de paisaje*. Como ya fue examinado, Carrasco interpretó el borde con el río proyectando un parque orientado a la construcción del paisaje a partir de los componentes naturales del río y de la vegetación. Su concepción perceptiva y simbólica del espacio natural estuvo orientada hacia la construcción de un paisaje sublime en el que las *máquinas deseantes* presentes en Benito Carrasco deben ser buscadas en la valoración de la naturaleza que las vanguardias pictóricas de fin de siglo estaban desarrollando en corrientes como el impresionismo. Sin embargo, Carrasco no era arquitecto y su parque fue proyectado antes de la llegada de las primeras propuestas que se volverán paradigmáticas dentro de la arquitectura moderna. Por ambas razones, los elementos edificados que formaron parte del parque estaban aún anclados, en variantes premodernas.

El *Plan Noel* no se despegó de la tradición de origen académica *Beaux-Art*, lo que volvió contradictoria su propuesta urbana. El *Plan Noel* osciló entre una concepción anticipatoria de una ciudad alejada de los modelos formales cerrados, y unos recursos arquitectónicos y de tratamientos de áreas verdes conservadores. Martín Noel se encontró en una situación difícil cuando la supuesta identidad latinoamericana pensada por él y Ángel Guido a partir de una reconsideración estilística del pasado colonial y prehispánico, resultó carente de sentido en el escenario cosmopolita de Buenos Aires. El paisaje de la ciudad que proyectaron permaneció atrapado dentro de una encrucijada que les impidió encontrar el sentido de lugar en analogías derivadas de ese contexto físico y cultural. No solo rechazaban la arquitectura moderna, sino que además tampoco

poseían recursos que les permitieran comprender una modernidad que se alejaba rápidamente del siglo XIX.

A partir de la década del 20, las nuevas exploraciones del arte y la arquitectura comenzaron a reemplazar la figuración dictada por los estilos y la composición de origen académico, por nuevas exploraciones simbólicas y espaciales. Como explicó Peter Collins, fue muy importante en esta transformación el empleo de nuevas analogías provistas por externalidades de distinto tipo; principalmente la analogía mecánica y la biológica. La irrupción de operaciones analógicas confirma lo que en nuestro contexto del 20 estaba fuertemente referido a las ideas de intelectuales españoles como Eugenio D'Ors y Ortega & Gasset. Como ya fue desarrollado anteriormente, el concepto de lo *fisiognómico*, alejado de las construcciones racionalistas apoyadas en procesos dialécticos, proviene de corrientes iniciadas en las primeras décadas del siglo XIX, con alemanes como Goethe y Humboldt, y luego explorado intensamente por vitalistas como Henri Bergson y Jean-Marie Guyau. Sus ideas también estaban presentes en nuestro medio y en particular en el ambiente literario. Las *máquinas deseantes* desplegadas por Le Corbusier estaban conectadas por un lado con las analogías biológicas y mecánicas provenientes de los países desarrollados; pero también incorporaron analogías derivadas del ambiente geográfico local, muy presentes en el campo literario argentino. La actitud *fisiognómica* encausada dentro de la periodización, *La Llegada de la Modernidad*, se mantuvo dentro de estos horizontes *fisiognómicos* en arquitectos como Williams y Bonet. *El segundo régimen de paisaje*, donde la ciudad intenta volverse moderna poniendo en juego un componente natural, se inicia con la llegada de Le Corbusier. En las primeras apreciaciones literarias de paisaje, presentes en el Grupo Sur, sus principales integrantes estaban preocupados por orientar el paisaje hacia una concepción moderna que en este caso también fue incorporada por Le Corbusier y un grupo de arquitectos conectados con el arquitecto suizo. Durante el segundo régimen de paisaje se consolidan cuatro estrategias de proyecto nuevas en nuestro contexto; las que actuaron como dispositivos proyectuales que fueron adquiriendo más complejidad y derivaciones en manos de los arquitectos durante las siguientes décadas. Dentro del campo literario ingresaron activamente autores del Grupo Sur, como Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Leopoldo Marechal. Martínez Estrada encuentra en la *fisiognomía* geográfica un camino posible para definir el paisaje material. Sus imágenes de paisaje ingresaron como *máquina deseante* que permitió el rechazo de la ciudad existente y con ello también el rechazo del *primer régimen de paisaje*, ampliando las posibilidades del paisaje inicialmente desarrolladas por Le Corbusier. La extensión del paisaje pampeano marcada por Le Corbusier por espacios protagónicos pensados para integrar la extensión territorial en el paisaje urbano, se amplió con las derivaciones de paisaje presentes en la analogía geográfica desarrollada por Martínez Estrada. La noción de estratos superpuestos que a Martínez Estrada le permite explicar el devenir cultural del ser argentino, conectó con Amancio Williams cuando aceleró la concepción de planta libre y *espacialización* interior y exterior planteadas por Le Corbusier, dando lugar a la generación de nuevas estrategias topográficas, de hibridación partido-sistema y de montaje. Los proyectos de Le Corbusier y de Amancio Williams pensados para el sector no lograron materializarse. La coexistencia de las cuatro estrategias, permitió llevar adelante un proceso de construcción del paisaje material que dio respuestas a las *máquinas deseantes* que continuaron impactando el campo del proyecto de arquitectura, en manos de otros arquitectos, y durante las siguientes décadas. *La Llegada de la Modernidad* sentó las

bases de una inteligencia proyectual que atravesará las siguientes periodizaciones. Como ya se anticipó, en la construcción del *tercer régimen de paisaje*, además de las cuatro estrategias de proyecto instaladas con *La Llegada de la Modernidad*, confluyen dos antecedentes que deben ser señalados. Por un lado, la experiencia de valoración del paisaje a partir de la naturaleza en el parque de Benito Carrasco, y por el otro, el *Plan de Embellecimiento para Buenos Aires*, donde se abandona la idea de una ciudad regida por una estructura formal cerrada y se incentiva la generación de proyectos pensados para interpretar el paisaje del lugar. Una vez asimilada la arquitectura moderna durante *La Llegada de la Modernidad*, fue posible enfrentar una construcción del paisaje que, utilizando las estrategias de proyecto moderno, estuviera en condiciones de desarrollar un paisaje que encuentre su sentido en un origen artificial y/o natural existente en el lugar. A partir de *La modernidad apropiada* el impacto de *máquinas deseantes* locales como las cuestiones presentes en autores literarios como Borges, Martínez Estrada y Marechal, continuaron abriendo una brecha de posibilidad para trabajar con analogías nuevas; como la de los caracteres *fisiognómicos* del habitante pampeano planteadas por Martínez Estrada, la poetización del paisaje local y universal en Borges y los seres de origen paleontológico expandidos a una dimensión mítica presentes en Martínez Estrada y Marechal. La periodización asociada con *La Modernidad apropiada* encuentra una fuerte relación con el contexto cultural argentino que a partir del Grupo Sur y también de otros grupos literarios y artísticos, concibieron la posibilidad de una modernidad reconciliada con la tradición y con lo local. Jorge Luis Borges, inaugura la necesidad de pensar el paisaje desde nuevos puntos de vista. Él explica que la oposición entre la cultura local y las culturas modernas, entre lo periférico y lo central, no es un absoluto insalvable. Se entiende que la memoria es transferible, lo que permite incorporar memorias transferidas hacia y desde puntos de intensidad cultural diferentes. De este modo, la tradición deja de ser estática para estar fluyendo en los ciclos de transformación social, lo que demuestra que Borges ya estaba planteando la posibilidad de imaginar una modernidad apropiada. Como se anticipó, el tercer régimen de paisaje centrado en definir un paisaje que encuentre su sentido en un origen artificial y/o natural existente en el lugar, acompaña las dos últimas periodizaciones: *La modernidad apropiada* y *Las nuevas intervenciones en el borde*. Mientras que la periodización de *La Modernidad apropiada* intentó reconciliar el lugar con la idea de ciudad moderna, la última periodización definida por *Las Nuevas intervenciones en el borde* abandonó la idea de ciudad moderna orientando las nuevas intervenciones de paisaje hacia una relación directa con la contingencia particular del lugar. En *La Modernidad apropiada*, se puso en juego un ciclo en el que se sucedieron arquitectos modernos de distintas generaciones como Bonet y Williams y otros arquitectos más jóvenes como Mario Roberto Álvarez, Clorindo Testa y Justo Solsona, en una sucesión de realizaciones a lo largo de las décadas del 50 y 70. Construyeron un paisaje integrando la idea de ciudad moderna con la consideración del lugar, a partir de la apropiación de los componentes proyectuales de filiación moderna desarrollados en la periodización anterior.

El legado literario de Leopoldo Marechal adquirió una presencia notable en las dos últimas periodizaciones. La construcción de un paisaje basado en una identidad homogénea fue reemplazada por Marechal por un paisaje en el que confluyen distintas dinámicas identitarias que ponen en juego un paisaje constituido por multiplicidades. Marechal intensificó las ficciones de paisaje, construyendo episodios simbólicos unidos con creencias y personajes míticos que rompieron con la idea de modernidad pregona-

por Martínez Estrada y Borges. La obra de Clorindo Testa, particularmente el proyecto para la *Biblioteca Nacional*, permite verificar el ingreso de creencias autobiográficas conectadas con seres míticos como el gliptodonte y la vaca, tratados primero por Martínez Estrada y luego por Marechal. También existe una relación directa con la interpretación borgeana de la barranca y su capacidad para integrar identidades nacionales opuestas. En este sentido, aun cuando la *Biblioteca Nacional* permanece dentro de la periodización de Modernidad apropiada, inaugura una tendencia ficcional que se volvió cada vez más robusta, terminando por ser central en la *Las Nuevas intervenciones en el borde*.

A partir de la década de los 80 comenzaron a producirse transformaciones intensas que afectaron los modos de proceder arquitectónicos. La vuelta a la democracia permitía nuevamente comenzar a restaurar el espacio público como espacio de expresión e interacción, ahora repensados esos espacios desde una perspectiva temporal. Ahora la memoria podía estar presente, pero no sujeta a una dialéctica histórica; abandonando así los grandes relatos históricos. Este proceso no fue ni instantáneo, ni cuando se comenzó a producir se mantuvo exento de abusos y equivocaciones. La modernidad estaba siendo sometida a nuevos reclamos sociales de asuntos no previstos en el proyecto moderno. La recuperación de la otredad y la preocupación por el medioambiente fueron dos vectores de gran impacto en la construcción del paisaje del espacio público de la ciudad. El impacto de la informalidad y los procesos aleatorios comenzaron lentamente a ocupar un espacio positivo en la agenda de los arquitectos. El prestigio de la arquitectura moderna se encontraba erosionado a causa de múltiples crisis y desaciertos que en los peores momentos opacaron sus importantes logros. El urbanismo comenzaba a alejarse del planeamiento a causa de los continuos fracasos en sus escasas aplicaciones parciales. En oposición al planeamiento, el *Plan Noel* comenzaba a ser revalorado. Su acierto consistió en proponer un urbanismo de proyectos urbanos articulables entre sí y orientados a ejes-problema. El campo literario siguió construyendo nuevas lecturas de paisaje muy referidas a estos problemas enumerados, pero, además siguió reexaminando a los autores de las décadas anteriores. Borges, Martínez Estrada, Marechal, Escardó y muchos más continuaron siendo objeto de apropiación reflexiva en manos de los agentes del campo intelectual. La historia de las ideas comenzó a volverse una actividad consciente en ciertos grupos de arquitectos, lo que implicó una enorme ampliación teórico-reflexiva dentro de la disciplina.

La brecha de posibilidades constituida por estos reclamos y cambios, permitió que comience a intensificarse la producción de un paisaje que comenzó a encontrar su sentido en la celebración y consideración de un estado contingencial de lugar, un capital de paisaje existente en el lugar y capaz de reemplazar una idea de ciudad global con la que en muchos casos no se estaba de acuerdo. El desafío central de la construcción de ese tipo de paisaje material fue demandar del arquitecto una hermenéutica espacial del origen artificial y/o natural del lugar. El primer síntoma de este cambio puede ser encontrado en el acto conceptual que implicó la transformación de una isla de escombros invadida por la maleza y las alimañas, en un la *Reserva Ecológica*. En el acontecimiento social y legislativo que implicó esta transformación, se pusieron en juego todas las cuestiones señaladas como motores de transformación en esta última periodización. Lo aleatorio, la otredad, los procesos, las transformaciones urbanas parciales, la reivindicación social del medioambiente y las nuevas concepciones de ciudadanía y espacio público. Todas estas cuestiones se hacen presentes en la última extensión del borde sobre el río. Paradójicamente, la mayoría de los proyectos

seleccionados y analizados que afectaron el borde de ahí en más, operaron con estas cuestiones, pero conjugadas en simultáneo con las estrategias de proyecto examinadas y verificadas como una constante en la construcción del paisaje desde *La llegada de la Modernidad*; estrategias que no existen en la *Reserva Ecológica*. Las estrategias de *espacialización*, hibridación sistema-partido, topográficas y de montaje, inauguradas con las primeras experiencias modernas de Le Corbusier, Williams y Bonet, empleadas a lo largo de las periodizaciones posteriores, siguen actuando hasta hoy como herramientas proyectuales medulares, y por ser medulares, poseer la capacidad de conjugar en el proyecto nuevas estrategias y nuevas *máquinas deseantes*. Las cuatro estrategias actúan como una condición de partida que hace posibles distintas estratificaciones gracias a que ellas. A partir de la última periodización las cuatro estrategias, las modalidades de articulación y continuidad entre estratos y el empleo del proceso en los proyectos, sólo pretenderán establecer modos de organización apropiados para un campo que requiere ser interpretado. Parafraseando a Deleuze y Guattari en Mil Mesetas, son condiciones del sustrato que ingresan en la conformación de nuevos estratos.

6.2 Construcción de un plus de conocimiento proyectual:

Los regímenes de paisaje y las máquinas deseantes identificadas permiten comprobar la primera hipótesis planteada en la investigación. Las transformaciones materiales de paisaje llevadas adelante por medio del proyecto se encuentran atravesadas por los valores y representaciones que el ciclo de construcción simbólica del paisaje viene produciendo. A su vez, esto permite una segunda afirmación comprobada que consiste en que las máquinas deseantes actúan como dispositivos que afectan los procedimientos proyectuales dando lugar a una ampliación de procedimientos y estrategias de proyecto.

Se pudo comprobar como las cuatro estrategias de proyecto inauguradas por *La llegada de la Modernidad* fueron adquiriendo más derivaciones y complejidad desde 1929 hasta el presente. A su vez, se descubrió la capacidad que poseen las cuatro estrategias para trasladar al proyecto y al espacio del paisaje material, las diversas construcciones de paisaje simbólico que actuaron en el seno de la cultura como *máquinas deseantes*. Con la llegada de las últimas dos décadas del siglo XX, una vez suspendida la autoridad de un modelo moderno de ciudad, una parte importante de las intervenciones que fueron seleccionadas se caracterizaron por centrarse resolver problemas de articulación y continuidades de paisaje en los estratos y entre los estratos. Las cuatro estrategias proyectuales que venían desarrollándose en las periodizaciones anteriores fueron decisivas para lograr resolver estas cuestiones.

Se detectaron cuatro grupos de proyectos que con *La llegada de la Modernidad* y *La modernidad apropiada* coordinaron algunas de las cuatro estrategias proyectuales analizadas estableciendo cuatro escenarios de resolución de distintas cuestiones de gran importancia para salvar problemas de articulación y continuidad de paisaje. Cabe agregar que en las *Nuevas intervenciones en el borde* se sumó el empleo de procesos en el proyecto, una quinta estrategia proyectual que se hará presente también en varias intervenciones de paisaje realizadas en la última periodización.

Densificación vertical:

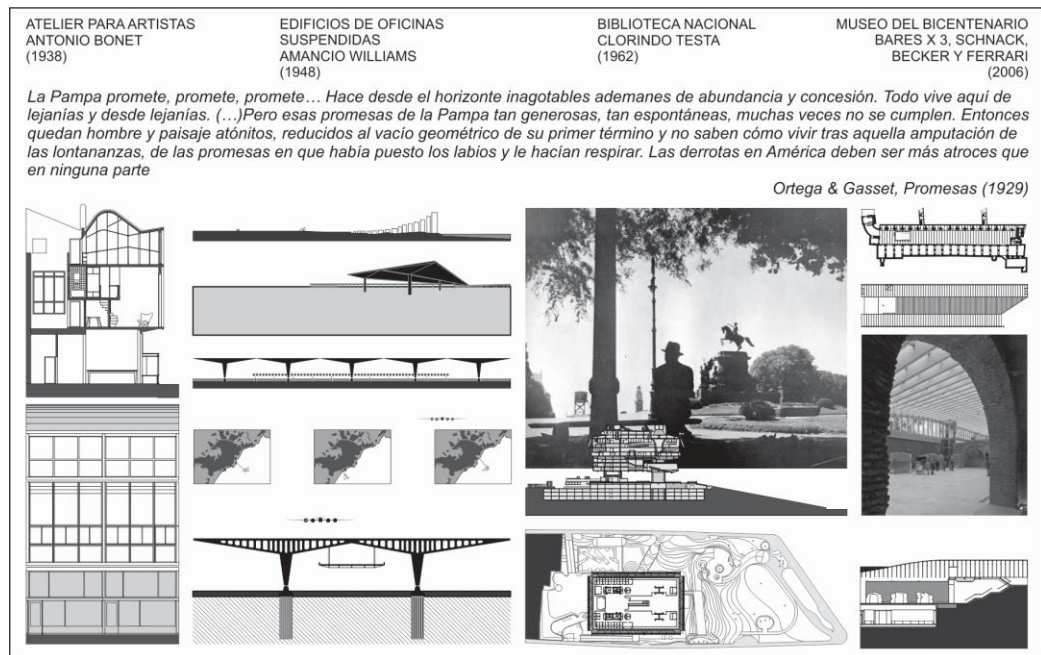


Lámina 79: Secuencias verticales de estratos

El primer grupo está formado por los proyectos de vivienda agrupada y el *Atelier* de Suipacha y Paraguay de Antonio Bonet; el *Edificio de Oficinas Suspendidas* de Amancio Williams, el segundo Plan para *Catalinas Norte* en el que participó Clorindo Testa y la *Biblioteca Nacional* de Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich. Los modos proyectuales desarrollados en este grupo serán de gran importancia para comprender la secuenciación vertical en el estrato o entre estratos. Al entrar en un estado relacional entre dos o más estratos, se generó una posibilidad de conectar o relacionar estableciendo relaciones verticales entre estratos. La consideración y manipulación proyectual de este tipo de relaciones fue empleada en el edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* elevando una plataforma de observación sobre el espacio de dársenas, en el *Museo del Bicentenario* ensayando una verticalidad que penetra el subsuelo, en el *Centro Cultural Kirchner* eslabonando episodios en una secuencia vertical ascendente y en el proyecto ganador para el *Paseo del Bajo* superponiendo nodos elevados sobre un parque lineal y un viaducto rehundido.

Continuidad en la extensión horizontal:

El segundo grupo está formado por el proyecto para la *Costanera Sur* de Benito Carrasco, la *Casa sobre el Arroyo* y el *Aeropuerto de Buenos Aires* de Amancio Williams, la *Biblioteca Nacional* de Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich, el proyecto para la *Embajada de Alemania* de Walter Gropius y Amancio Williams, el proyecto para el *Canal Público de Televisión (ATC)* de Justo Solsona y equipo; todos ellos centrales para la definición de estrategias de continuidad longitudinal dentro del estrato. Al otorgar continuidad al estrato por medio del empleo de la estrategia topográfica, plegando y horadando, restituyeron al estrato su sentido de paisaje soldando interrupciones y resolviendo cruces de transversalidad sin que por ello se pierda la continuidad del estrato longitudinal.

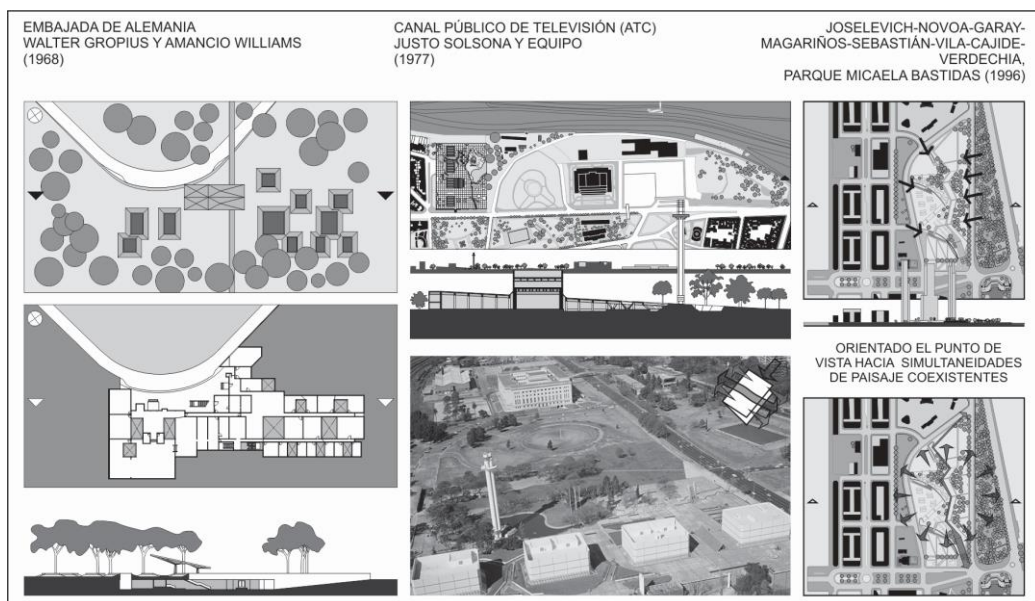


Lámina 80: Estrategias topográficas que generan continuidad en y entre estratos

Los modos proyectuales desarrollados en este grupo serán de gran importancia para comprender las estrategias empleadas en el proyecto ganador para el *Paseo del Bajo* estableciendo una secuencia de articulaciones transversales, en el *Museo del Bicentenario* manifestándose en el tratamiento del acceso y la cubierta como un espacio articulado con la extensión de la Avenida Leandro N. Alem y en los parques de *Puerto Madero* a partir de múltiples costuras topográficas entre Puerto Madero y el Parque de la Costanera Sur.

Conexión transversal:



Lámina 81: Estrategias de conexión de visuales transversales

El tercer grupo formado por el proyecto de Forestier para la *Plaza de Mayo* y para la *Costanera Sur*, el *Plan para Buenos Aires* de Le Corbusier, el *Plan Director* de Le Corbusier, Kurchan y Hardoy, el *Plan Director del Plan Regulador* entre 1930 y 1939, la intervención en la *Plaza San Martín*, la *Biblioteca Nacional* de Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich y el *Centro de Exposiciones y Convenciones de la Ciudad de Buenos Aires* de Edgardo Minond, todos ellos centrales para la definición de estrategias de conexión transversal entre estratos. En la sucesión de estos casos, se ensayaron distintas alternativas de transversalidad poniendo en juego *especializaciones* y *topografías naturales*. Las conexiones transversales ensayadas oscilaron entre definir escalas estructurales como el eje cívico o encuentros entre tramas y declives topográficos como el proyecto para la *Plaza de Mayo* de Forestier y el proyecto para la *Biblioteca Nacional*; y escalas mucho menores que a partir de la repetición generaron transversalidades por capilaridad como en el proyecto de Forestier para el *Parque de la Costanera Sur* o escalas urbanas como en la sucesión de transversalidades planificadas por el *Plan Regulador* de 1930 a 1939. Los modos proyectuales desarrollados en este grupo serán de gran importancia para comprender algunas de las estrategias empleadas en el proyecto ganador para el *Paseo del Bajo* generando una sucesión de nodos de transversalidad, en el edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* resolviendo una transversalidad en su planta baja y en los parques de *Puerto Madero* ensayando en *Mujeres Argentinas* una transversalidad estructural que retoma el eje cívico y en *Micaela Bastidas* multiplicando por capilaridad una serie de transversalidades entre *Puerto Madero* y el *Parque de la Costanera Sur*.

Conectividad intero-exterior:

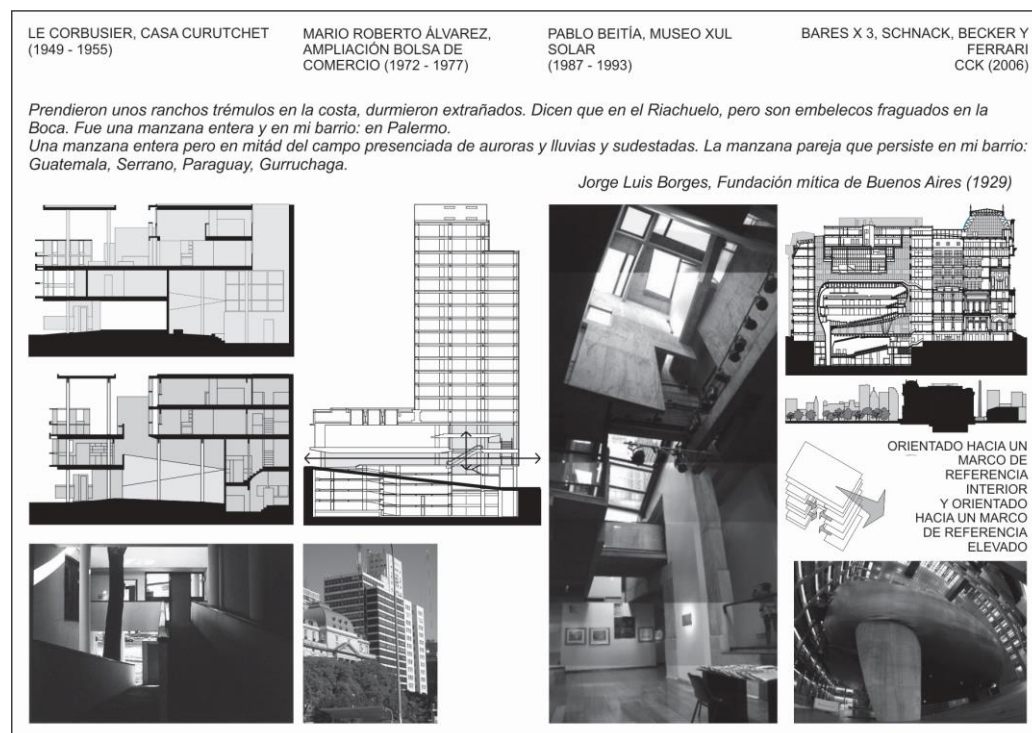


Lámina 82: Estrategias de conexión visual en la interioridad

El cuarto grupo formado por el *Edificio de Oficinas Suspendidas* de Amancio Williams, la *Casa Curutchet* de Le Corbusier, el *Teatro Municipal General San Martín* de Mario

Roberto Álvarez, el *Banco de Londres* de Clorindo Testa y SEPRA, el *Edificio Carlos Pellegrini* de Solsona y equipo y el *Museo Xul Solar* de Pablo Beitía, todos ellos centrales para la definición de estrategias de *espacialización* interior-interior e interior-exterior en el estrato. En estos casos se ensayaron estrategias destinadas a diluir el límite rotundo afectando interioridades y afectando relaciones interior-exterior. La *espacialización* permitió extender el paisaje del espacio público del suelo urbano tradicional hacia el interior de lo edificado. Los modos proyectuales desarrollados en este grupo serán de gran importancia para comprender algunas de las estrategias empleadas en el edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* donde la plataforma elevada diluye el límite interior-exterior incorporando el paisaje de los diques en el edificio, en el *Museo del Bicentenario* donde una *espacialización* doble integra estratos sepultados en el interior del edificio y el estrato longitudinal del *Parque Colón* en su límite a los pies de la barranca, y en el *Centro Cultural Kirchner* introduciendo el exterior urbano en el interior del edificio.

Incorporación de dinámicas procesuales:

Debe agregarse a las cuatro estrategias de proyecto y a los cuatro grupos de articulación y continuidad, la aparición en la última periodización, de estrategias basadas en los procesos que afectan los estratos involucrados con la intervención. Lo procesual posee la capacidad de afectar varios estratos, ya sea que se trate de procesos de acumulación de estratos, procesos de intercambio entre entornos bióticos y entornos antrópicos o procesos de arrasamiento y acumulación de escombros derivados del arrasamiento generando suelo, avanzando sobre el río. Los procesos relacionan estratos entre sí, al estar afectados por las dinámicas relacionales que imponen. El proceso también puede ser empleado en el proyecto como estrategia de articulación y continuidad de paisaje. En los parques de *Puerto Madero* el proceso de arrasamiento y acumulación de escombros fue una estrategia central en el proyecto, en los parques de *Puerto Madero* y en el proyecto para el *Paseo del Bajo* el intercambio entre entornos bióticos y entornos antrópicos fue una estrategia central en el proyecto. En el proyecto para el *Paseo del Bajo* y en menor medida en el *Plan para Puerto Madero*, la escala de la intervención ha sido calibrada a partir de comprender que el completamiento de la propuesta, la materialización de un proceso sujeto a temporalidades extendidas en el tiempo.

El paisaje hecho de capas o estratos es una multiplicidad de paisajes materiales impulsados por *máquinas deseantes*, pero esta cuestión no alcanza para poder otorgar un sentido al conjunto de paisajes materiales que lo componen. El *palimpsesto*, resultante de proyectos de paisaje borroneándose entre sí, y el *collage*, resultante de proyectos de paisaje separados pero contiguos entre sí; son dos modos de producción inherentes a un territorio urbano extendido en el tiempo. Pero tampoco alcanzan para generar un sentido de conjunto. En el análisis se confirmó la existencia de un modo particular de comenzar a otorgar sentido de continuidad a un paisaje complejo, en el que, dándose una respuesta material al paisaje simbólico y la acomodación de transformaciones materiales, resultaron decisivas las tres cuestiones que se indicaron anteriormente. Ellas son, las cuatro estrategias modernas analizadas, las cuatro lógicas de articulación y continuidad sintetizadas, y la incorporación final de dinámicas procesuales en el proyecto. La confluencia de estas tres cuestiones son las que comienzan a otorgar sentido de conjunto a un paisaje complejo. El sector analizado en la tesis se encuentra en un proceso orientado hacia la construcción de un sentido de conjunto complejo, alejado de homogeneidades y atemporalidades. Su construcción fue y es también la oportunidad para

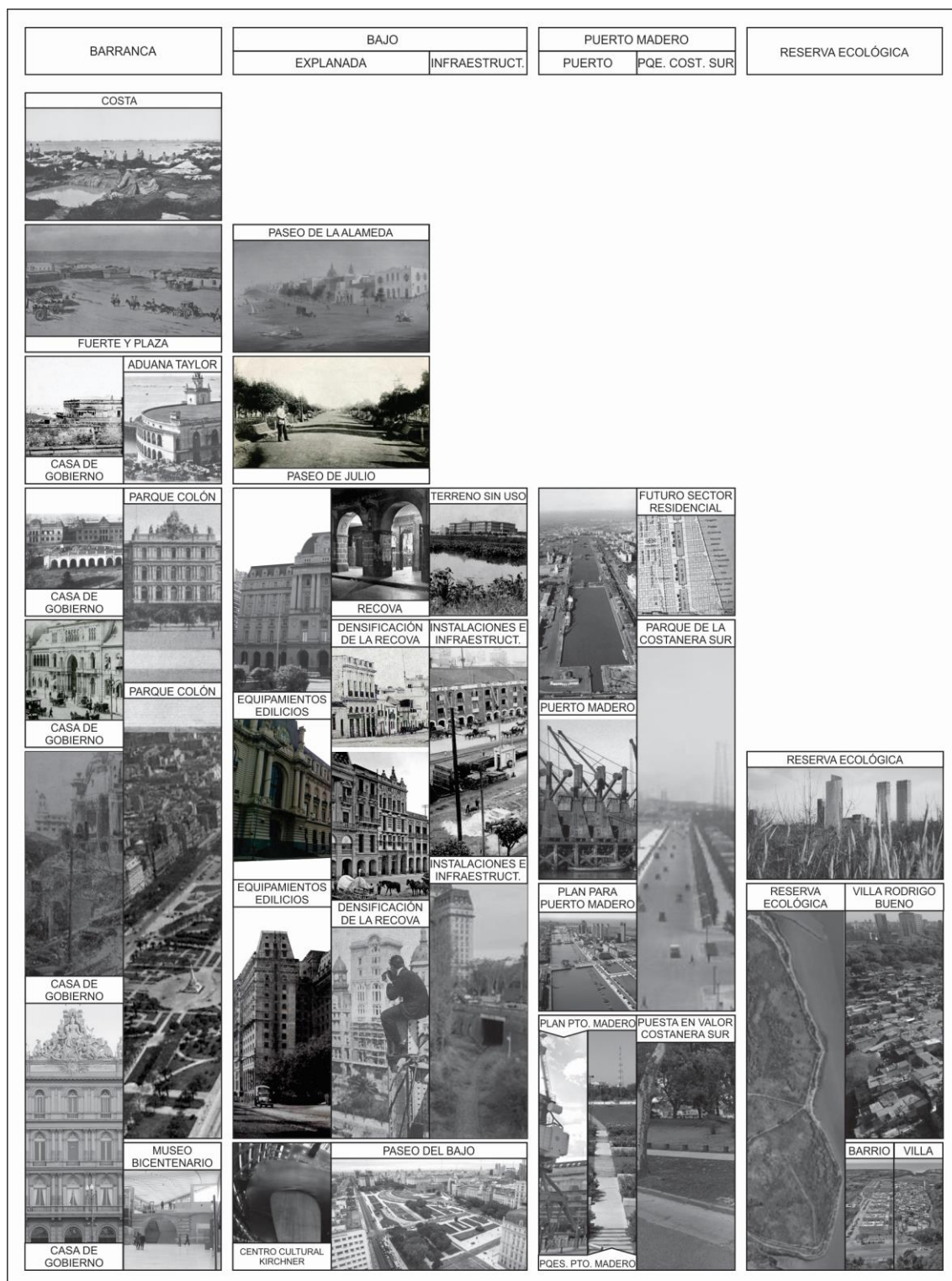


Lámina 84: Paisaje superpuestos en espacio y tiempo

La intensificación de brechas transversales fue y es aún hoy más difícil de lograr. Sin embargo, con el correr de los años, y muy marcadamente con el paso del siglo XIX al siglo XX, y luego, durante las primeras décadas del siglo XXI, el habitante urbano reclamará insistentemente la brecha este-oeste, o conexión transversal, que atravesando los estratos longitudinales que ganaron espacio al río, será capaz de reconstruir una relación pública entre la ciudad y el río. Las superposiciones horizontales que se examinarán responden a seis estratos diferentes. De ellos se descartarán dos, el damero de Garay y el Río de La Plata, por ser los límites externos del

recorte de paisaje desarrollado. Los cuatro estratos restantes se conforman por la sucesión: la *Barranca*, el *Bajo*, *Puerto Madero* y la *Reserva Ecológica*. Debe advertirse que en el caso de dos de esos estratos se produjeron subdivisiones horizontales. Se trata primero de el Bajo subdividido en la explanada e infraestructura, y de Puerto Madero que se subdividió en el Puerto y el Parque de la Costanera Sur.

1. Las transformaciones en la Barranca:

La *Barranca* marcaba originariamente el límite entre la pampa y el río. Las transformaciones que alejaron la costa más allá de la barranca, también dieron lugar a cambios en su conformación y su localización. La barranca fue absorbida por la llegada del borde edificado al entonces *Paseo de Julio*. Solo queda de ella su declive en las calles. Pero a su vez, las calles cambiaron la inclinación de la barranca volviéndola menos pronunciada. De la barranca solo quedó la huella de un plano inclinado asfaltado y en los parques su presencia modificada a través de una composición paisajística. De la barranca domina su ausencia antes que su presencia. A pesar de que el tejido dominante elimina la barranca, existen algunas intervenciones sobre la barranca en el bajo porteño que han repensado esta cuestión otorgándole al paisaje de la barranca una posibilidad de expresarse en el edificio. En esos casos han existido decisiones proyectuales comprometidas en mayor o menor medida con la construcción del paisaje. La mayoría de esas intervenciones proyectaron una recuperación del plano de observación privilegiado del río, que permitía la barranca. Aun cuando el río ya se encontraba alejado, exploraron la construcción del paisaje desde la plataforma, en algunos casos apoyada sobre el nivel del suelo horizontal o acompañando su inclinación, en otras, elevando la observación a niveles superiores o desplazando el plano a localizaciones distintas al de la barranca. Dentro de esta estrategia proyectual de paisaje entran proyectos como el primer premio del concurso para la *Biblioteca Nacional*, el *CASFPI* y el complejo del *Centro Cultural Sívori* y el *Buenos Aires Design*. Los cuatro casos reconstruyeron una relación de paisaje desde la observación de la lejanía hacia el río, pensada como una reconstrucción del espacio profundo por superposición de los límites que conforman la expresión rebatida en vertical de las capas antepuestas al estuario. También en una variación respecto a estas cuestiones el proyecto de la ampliación de la *Bolsa de Comercio* de Mario Roberto Álvarez ensaya una implosión o manifestación interior de la barranca entendiéndola como desnivel y plataforma de planta baja libre de observación. En algunos casos como la *Biblioteca Nacional* y el *Buenos Aires Design* la afectación por horadación del estrato de la barranca, modificó expresivamente la materialidad de la plataforma generando en el primer caso petrificaciones de la plataforma y en el segundo una representación simbólica de la topografía física de la costa a partir de explanadas y brechas transversales que recuerdan las cañadas de los arroyos que llegan al río. En oposición con esta estrategia de transformación material, el *Museo del Bicentenario*, ubicado en la barranca, generó una horadación que expone la localización de los estratos en una superposición selectiva que avanza hacia atrás en el tiempo exponiendo la autonomía expresiva de los extractos que se superpusieron en cada parte horizontal.

2. El Bajo, compuesto por la explanada y la infraestructura:

Una larga secuencia de superposiciones verticales y extensiones hacia el río definieron una explanada hoy segmentada en dos estratos de extensión longitudinal. La sucesión heterogénea de paisajes apoyados sobre el relleno existente entre el viejo *Paseo de Julio*

y *Puerto Madero*, y una subdivisión muy posterior, definida por el soterramiento de la vía rápida y el *Parque Lineal del Bajo*. La explanada del *Paseo de Julio* se fue extendiendo hacia el norte y hacia el sur con sucesivas tierras ganadas al río. En ese proceso de crecimiento gradual se fue conformando un territorio cuyas fronteras transversales están definidas hacia el oeste por el estrato de la barranca y hacia el este por *Puerto Madero*. Su composición es heterogénea, a veces definida como parrilla ferroviaria, otras afectada por la incorporación de equipamientos en distintos momentos y sectores e incorporando áreas verdes y tejido edificado. La extrema heterogeneidad de la explanada produjo un límite fluctuante en la relación transversal del paisaje costero. Su consolidación gradual a lo largo del siglo XX puede ser entendida como un experimento no planeado en el que distintas ideas de ciudad, libres de la trama en damero o repitiendo el damero, pudieron radicalizar en determinados momentos su uso del suelo y propiedades paisajísticas. En la medida en que las transformaciones se superpusieron sobre el estrato, cuando el uso fue público se produjeron brechas de conexión transversal o, por el contrario, cuando se apoyaron equipamientos arquitectónicos más privados las edificaciones actuaron como límites opacos obturando la transversalidad. Mientras los sectores verdes poseen el potencial de conectar el paisaje en las dos direcciones, transversal y longitudinal, los sectores edificados, requieren del empleo de estrategias de proyecto específicas para poder contrarrestar la tendencia natural a obturar ambas relaciones. La composición del estrato es heterogénea pudiendo ser examinado a partir del reconocimiento de tramos que se sucedieron en el sentido longitudinal del estrato. En el sector central, en correspondencia con el eje cívico de la ciudad, se perfila un primer tramo que se corresponde con un área central que alternó en el tiempo el *Fuerte*, la *Aduana Taylor* y el *Parque Colón* y sus sucesivas transformaciones. Acompañando el *Parque Colón* se materializaron edificaciones monumentales que tendieron a otorgar un cierre al espacio central. Los edificios tienden a definir el perímetro del parque, definido por el tejido edificado sobre la Recova, la *Casa de Gobierno*, el *Museo del Bicentenario*, el *Palacio de Correos* vuelto *Centro Cultural Kirchner* y el *Edificio Libertador*. En la extensión del estrato hacia ambos extremos, hacia el norte se llegó a materializar una organización moderna de torres en *Catalinas Norte* y hacia el sur se materializaron organizaciones de damero.

El segundo estrato de este sector surge del límite entre el primer estrato recién definido y *Puerto Madero*. En su origen es el producto de sucesivas transformaciones utilitarias definidas por redes viales ferroviarias y vehiculares, y edificaciones de carácter institucional y utilitario, esparcidas a lo largo de su extensión longitudinal. Hoy ha sido intervenido con el *Paseo del Bajo*, donde se incorporó un viaducto hundido y comienza a definirse como un parque lineal pensado para articular su longitudinalidad con sectores más alejados del área central y conectando transversalidades estratégicas que estaban anteriormente obturadas por las infraestructuras anteriores.

3. La intervención de *Puerto Madero*, compuesto por el *Puerto* y el *Parque de la Costanera Sur*

Puerto Madero surgió como un estrato complejo pensado como una zonificación programática de fajas que resolvían las exigencias de ingreso y egreso fluvial y terrestre de flujos y productos. La organización de estas necesidades programáticas dio lugar a tres zonas longitudinales muy definidas: faja de accesibilidad terrestre, faja del canal y diques con docks, y fajas de equipamientos portuarios. La faja de equipamientos portuarios, inicialmente pensada con una parte amanzanada para el desarrollo de una

operación inmobiliaria de uso residencial, se particionó en dos. Una parte colindante con el puerto se mantuvo como faja de equipamientos portuarios y la faja restante, colindante con el río se transformó en un segundo estrato definido como el *Parque de la Costanera Sur*. En el análisis se ha dejado separado el *Parque de la Costanera Sur*, entendiéndolo como un estrato diferenciado a analizar a posteriori del análisis del estrato de *Puerto Madero*. Los tres sectores o fajas iniciales, intervenidos en el *Plan para Puerto Madero*, continuaron existiendo, sufriendo algunos arrasamientos, pero manteniéndose esencialmente petrificados y despojados de sus usos iniciales. A partir de la superposición selectiva de un programa edificado se estructuraron tres paisajes longitudinales muy ordenados y estables. Este sector del área contrasta con el resto de los estratos por responder a un plan *postulativo* que tuvo éxito en su resolución, pero a la vez fue proyectado y resuelto como un paisaje hermético respecto del resto de los sectores colindantes. El mayor conflicto paisajístico del sector reposa en sus cuatro fronteras, donde se pone en evidencia la discontinuidad y ausencia de articulación paisajística con la ciudad que lo circunda. En las tres fajas se construyó un paisaje que alterna la espacialidad de la ciudad tradicional y la ciudad moderna haciendo un énfasis mayor en la ciudad tradicional de tejido continuo amanzanado que ya venía anticipando como solución la sucesión de docks del viejo puerto. La última faja lindante con el *Parque de la Costanera Sur* recrea un fragmento de ciudad moderna y marca la última frontera densamente edificada antes del río. La concentración de lo edificado en torres de gran altura secuenciadas por espacios verdes, remite en parte a la estrategia planteada por Le Corbusier en su *Plan para Buenos Aires*. La hermeticidad horizontal y vertical de lo edificado en las fajas vuelve el Plan bastante renuente a la posibilidad de que prosperen en él estrategias de superposición fenoménica. En el Plan inicialmente propuesto las conexiones transversales hacia la ciudad solo se materializaron con las avenidas que separando los diques intentaron conectarse con mayor o menor efectividad con las calles y avenidas de la ciudad. Las conexiones hacia el este son la continuación de las mismas avenidas resueltas como *boulevards* que separan los diques y en la alternancia de insularidades de torres. En el *Plan para Puerto Madero* se previeron extensiones neutras de áreas verdes no proyectadas que lindan hacia el oeste con las manzanas edificadas de la segunda faja y hacia el este con el *Parque de la Costanera Sur*. En sus límites norte y sur, no hay conexión de paisaje, ya que la *Dársena Sur* y la *Dársena Norte* quedaron fuera de la intervención del Plan. Las zonificaciones socioeconómicas del espacio que el Plan impulsó produjeron segregación social, limitando el espacio público de todos los habitantes solamente al de la calle, las aceras, los parques y unos pocos equipamientos institucionales. Los usos previstos responden mayormente a una capa socioeconómica, dejando afuera un porcentaje grande de los ciudadanos.

Como ya ha sido explicado, entre finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI se materializaron dos intervenciones que agregan un resultado diferente a las cuestiones de paisaje previstas por el Plan inicialmente. Se trata de superposiciones verticales en las que se supo explorar estrategias de conectividad planteando lógicas de transformación posibles para acelerar la relación con el estrato al que pertenecen y con los estratos con los que limitan. Son el edificio de la *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* practicando una superposición fenoménica con las fajas colindantes y los parques de *Puerto Madero* llevando adelante una compleja operación de superposición fenoménica con los bordes de *Puerto Madero* y el borde de la *Costanera Sur*.

El *Parque de la Costanera Sur* surgió como reutilización del último relleno de *Puerto Madero*, aquella faja que inicialmente había sido pensada para prolongar el damero

residencial de la ciudad y en la segunda década del siglo XX incorporó un parque. Fue proyectado por el ingeniero Carrasco, formando parte de un proyecto urbano inconcluso que sería un parque ribereño que se extendería hasta Tigre y que solo se materializó en sus inicios con la *Costanera Sur*. Este nuevo borde recreativo abrió una brecha de posibilidad para pensar el paisaje natural desde la ciudad. La combinación entre el paisaje de la extensión natural pensado por Carrasco y los acentos de conectividad transversal secuenciados sobre el veredón intervenido por Forestier, serán importantes en posteriores proyectos e intervenciones pensados para resolver continuidades y transversalidades verdes. Luego de los arranques y retrocesos del siglo, el parque sigue siendo un espacio recreativo y de desahogo social importante. La intervención en *Puerto Madero* permitió al parque volver a recuperar dinámicas de uso recreativo, rescatándolo de un pasado de poca actividad, permitiéndole emerger con su explanada y pabellones simbólicos, pero ahora orientados a una costa ausente. Es un espacio que recrea por momentos una experiencia melancólica de lo que fue, y a la vez se presenta intenso en su uso despreocupado e informal. Sin embargo, el punto de máxima significación del sector es sin duda la costa fantasma que confirma el profundo efecto disyuntivo que generó el estrato artificial de isla que se le antepuso separando el antiguo malecón del río. El *Parque de la Costanera Sur* es una faja que se constituye como un *índice* social; una gran huella explícita de borde ribereño separada enteramente de sus antiguas prácticas sociales e imaginarios simbólicos. Las intervenciones posteriores que ha recibido han sido lo suficientemente respetuosas y patrimoniales como para lograr insertar una serie de mejoras y espacios nuevos que no afectan la atmósfera paisajística del lugar. La conexión transversal hacia el río funciona más como una desaparición, dejando al habitante perplejo ante un extraño parque temático que para el habitante de Buenos Aires un día incierto apareció. Se ha conformado un límite casi totalmente *collage* entre parque e isla. Solo alteran el *collage* unas huellas escasamente visibles de lo que quedó transformado del viejo *Muelle Plus Ultra* y las escaleras de descenso a al balneario, ambas huellas borroneadas como *palimpsesto*, pero subordinadas a la intensidad *collage* del extrañamiento que se siente desde el parque mirando la isla y desde la isla mirando la ciudad.

4. La Reserva Ecológica:

El último estrato antes del río se presenta separado de la ciudad por áreas inundables que le otorgan aún la apariencia de una isla. Seguramente el proceso de depósitos de limo y sustancias orgánicas terminará por anexar este último estrato al borde firme de la ciudad. La *Reserva Ecológica* marca una inflexión histórica en la tendencia de ensanche ilimitado de la costa urbana, ya que al haberse transformado en un bien cultural que no se permite intervenir, estableció un punto final para el borde urbano del sector.

Con la pausa de la isla, se genera la oportunidad de recapitular la experiencia urbana orientando nuestra mirada hacia la ciudad. La experiencia visual y proyectual que Le Corbusier plasmó en su dibujo de *la cité des affaires* en su llegada a Buenos Aires, se vuelve posible ahora observando la ciudad desde la generosa distancia que la *Reserva Ecológica* nos provee. La reserva brinda un potencial de enriquecimiento retrospectivo de la experiencia del paisaje construido a partir de una superposición fenoménica. A la trabajosa superposición fenoménica ciudad-río proyectada en algunas intervenciones puntuales desde el borde se le agrega con la reserva una inédita experiencia de visión lejana inversa. Desde la experiencia paisajística de la composición de la isla, se produce

una segunda superposición fenoménica que comienza a partir de la experiencia directa de un paisaje que brinda indicios sutiles acerca de su condición *pseudonatural*. El paulatino contacto con las huellas de su construcción, vuelve consistente la presencia del estrato artificial. Los escombros arrojados al río aparecen modificados, perdiendo su condición de escombros y suavizando su geometría rectilínea. Las fuerzas naturales los han modificado de modo tal que aparecen casi como naturales. La superposición fenoménica de estratos logra manifestarse en esos lugares como un proceso erosivo que se vuelve híbrido entre el orden de lo natural y el orden de lo artificial.

La isla presenta una conformación informal de paisaje natural hoy formalizada y otra conformación informal mucho menor, nacida como un asentamiento humano y hoy parcialmente formalizada. Se trata de la *Villa Rodrigo Bueno* y del *Barrio Rodrigo Bueno*. En los dos sectores formalizados, *Reserva Ecológica* y *Barrio Rodrigo Bueno*, existen una serie de controles y espacios regulados, que son poco visibles en la reserva y muy visibles en el barrio. Ambas construcciones contrastan con el paisaje inicial de ambos fenómenos originariamente informales. Lo que está ocurriendo en la isla puede ser entendible como un enorme experimento desigual de jerarquización y petrificación del paisaje informal del ambiente natural en la Reserva, formalizado como área intangible. En oposición, en el barrio la formalidad ingresa como sustitución de una porción de la villa, negando el valor de cualquier preexistencia informal anterior. Se ha examinado en la última periodización la importancia del legado del proceso como estrategia de proyecto, que en la *Reserva Ecológica* se puso en juego. Se vio como parques y edificios pensados luego de la segunda mitad de los 90 comenzaron a pensar el proyecto dentro de procesos de transformación de distinta índole. Paradójicamente, ni las intervenciones materiales mínimas impulsadas por los organismos ejecutivos de la Reserva, ni los emprendimientos de vivienda social del gobierno fueron capaces de incorporar esta cuestión. En ambos casos no se logró entender que la isla transformada en Reserva no solo modificó materialmente el lugar, también fue reconocida como un reflejo cultural que, entre muchas cuestiones, abrió una brecha de posibilidad para construir el paisaje dentro de procesos. No se detecta una continuidad con las estrategias de articulación de estratos gradualmente presentes en la historia del lugar. El verdadero problema del paisaje no es tanto una cuestión cuantitativa; es mucho más una cuestión cualitativa. Las intervenciones realizadas a posteriori en ambos paisajes, reserva y barrio, ponen al descubierto una disyunción presente entre dos formas de proyectar el paisaje. Entre petrificar o sustituir, y la consideración de lo preexistente, con su mayor o menor valor patrimonial, involucrado con el empleo libre pero consistente de los procedimientos proyectuales analizados. Este último estrato se presenta como un paisaje incomprensible en las *máquinas deseantes* que desencadenó y que deberían impulsar sus futuras transformaciones.

5. Los 6 estratos:

De acuerdo con los estratos examinados, en el sector se presenta cierta dificultad en la construcción de legibilidades de paisaje que articulen las capas. Dentro de los múltiples paisajes que coexisten separados como capas o varias capas superpuestas, uno de los paisajes más difíciles de experimentar es el de la continuidad entre la ciudad y el río. Y sorprendentemente la conexión ciudad-río ha sido y sigue siendo una de las *máquinas deseantes* más poderosas del espacio social de la ciudad. El sector no presenta relaciones espaciales francas que articulen un paisaje semejante. Las capas adheridas se presentan ordenadas y autosuficientes, lo que las vuelve difíciles de desestructurar y así

poder atravesarlas construyendo algún orden de lo transversal. Las circulaciones de avenidas o calles ciudad-río son débiles e incapaces de subordinar los relatos paisajísticos de los estratos que acompañan el borde. Pero, aun así, es posible detectar algunas estrategias proyectuales que de manera parcial han trabajado en la construcción de este paisaje de la continuidad transversal. La complejidad paisajística del sector se caracteriza entonces por la discontinuidad espacial y temporal. Situación que puede ser entendida como un estado estratificado que se reparte entre dislocaciones espaciales y huellas temporales. El sentido del paisaje en el sector implica aceptar y encontrar valor en las dislocaciones y las huellas que posee. Desde una lectura contemporánea carece de sentido imaginar una rectificación que anule las discontinuidades espaciales y temporales. Por el contrario, del mismo modo que un geólogo o un arqueólogo encuentran sentido examinando una *estratificación* para entender sus respectivos saberes, el área central encuentra su sentido paisajístico en esa complejidad. Es un espacio densamente cargado de distintas transformaciones materiales adicionadas, colisionadas y superpuestas. Los componentes simbólicos del paisaje se presentan cambiantes y con mayor o menor grado de intencionalidad. Debe ser advertido que los componentes simbólicos de paisaje pueden materializarse en forma literal o fenoménica. Ambas cuestiones ocurrieron, pero se ha detectado una mayor efectividad cuando se conjugan ambas cuestiones. El problema mayor del área central radica en decidir cómo se articula un paisaje con otro articulando nuevas *máquinas deseantes* y un conocimiento proyectual asociado con un devenir histórico asociado con enunciaciones discursivas proyectuales de origen moderno, pero en la contemporaneidad sometidas a un estado reflexivo en permanente transformación.

La construcción de un modelo basado en la noción de estrato y el examen del modo en que en el tiempo y en el espacio el sector sufrió una estratificación en la que se pusieron en juego ciertas lógicas territoriales y ciertas lógicas derivadas de las estrategias de proyecto empleadas permite comprobar la tercera hipótesis planteada en la investigación. El papel de la producción arquitectónica en la conformación del sector ha sido sin duda decisiva. Como se ha verificado en varios casos, la arquitectura posee una capacidad específica para resolver articulaciones de paisajes que entre sí se presentan heterogéneos y desarticulados.

A partir de esta situación se ha generado un modelo interpretativo del paisaje material basado en la noción de estrato y una serie de conceptos que le son inherentes. De entre los agentes intervinientes en la modificación material del paisaje, en algunos casos la arquitectura ha demostrado poseer una efectividad mayor para resolver este tipo de problemas. La sucesión de intervenciones ocurridas en el borde ciudad-río del área central de la ciudad, se presenta aleatoria, sin embargo, en la medida en que se fueron produciendo articulaciones parciales, se comprobó la existencia de ciertas lógicas que permiten interpretar el lugar con un mínimo de objetividad. El ejercicio del proyecto permite que el paisaje simbólico y el paisaje material existente en el lugar puedan ser conjugados en la doble dimensión existente, entre lo literal y lo fenoménico.

6.4 Epílogo:

Fue necesario transitar un largo trayecto expositivo de capítulos que gradualmente lograron aproximarse primero desde cuestiones localizadas en externalidades sociales, luego examinando y conectando regímenes estéticos que afectaron la dimensión simbólica del paisaje, luego profundizando esta cuestión en un recorte literario del campo cultural del paisaje, para

finalmente centrarse en las demostraciones principales concentradas en un desarrollo estrictamente disciplinar orientado a explicar modos proyectuales y un modelo explicativo del paisaje material a partir de la noción de estrato. Las pruebas y demostraciones se repartieron en un triple objetivo de indagación orientado a esclarecer el impacto de las máquinas deseantes en la construcción material del paisaje, las transformaciones en el empleo de estrategias proyectuales empleadas por ciertos arquitectos cuando ingresaron en el ciclo de construcción del paisaje, y a la vez, a la construcción de una hermenéutica proyectual de un territorio y su paisaje, acotado espacialmente y temporalmente a un sector específico del borde ciudad-río de la ciudad. De este modo, a partir de esta metodología interdisciplinar y de gradual reconcentración en lo disciplinar, se logró establecer un esclarecimiento del tema-problema, centrado en alcanzar una explicación de cómo los modos proyectuales, sus estrategias y sus relaciones con la cultura material y simbólica del paisaje, han sido afectados produciendo un incremento de conocimiento proyectual en el campo disciplinar del proyecto arquitectónico.

Sin embargo, se es consciente de que la necesidad de acotar y recortar para llegar en un tiempo posible a la conclusión del trabajo, ha dejado fuera una importante porción de la realidad, reduciendo y generalizando varios episodios que seguramente presentan aristas no exploradas de enorme valor. Se asume que la tesis es solo el inicio de un proyecto de escala mayor que, para el que escribe la tesis o para otros investigadores que lo deseen, podrá crecer a partir de nuevas investigaciones que amplíen lo logrado, y llegado el caso, corrijan las conclusiones provisionales y conjeturales a las que se logró arribar en el trabajo.

BIBLIOGRAFÍA:

INTRODUCCIÓN

GIDDENS, Anthony (1991, 2000), *Manual de Sociología*, Editorial Alianza

DE SOLÁ MORALES, Ignasi (2002), *Diferencias, Topografía en la Arquitectura Contemporánea. Arquitectura débil*, Editorial Gustavo Gili

KIPNIS, Jeffrey (2001), *Hacia una Nueva Arquitectura*, Architecture and Science, Londres, Wiley and Sons

CORBOZ, André 2007 (1983), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos, artículo: El territorio como palimpsesto*, Edicions UPC, Barcelona

1. LAS CONDICIONES DE LO POSIBLE

SILVESTRI, Graciela, *El color del río, Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2012 (2004)

NOVICK, Alicia (2001), El espejo y la memoria: un siglo de proyectos para la Costanera de Buenos Aires, *Seminario Crítica Año 2001 N° 116*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires

DI VIRGILIO, María Mercedes (2018), Buenos Aires y la ribera: continuidades y cambios de una realidad esquiiva, *Open Edition Journals*

2. LAS INTERFACES DE VISIBILIDAD

SILVESTRI, Graciela, *El color del río, Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Colección Las ciudades y las ideas, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, 2012 (2004)

RANCIERE, Jacques, *Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte*, Editorial Bordes-Manantial, Buenos Aires, 2013 (2011)

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, La prosa del mundo*, Editores Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2008 (1966)

BORGES, Jorge Luis, *La muralla y los libros*, ensayo publicado en La Nación, 22 de octubre de 1950

BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual, Las constantes del campo intelectual*, Editorial Montessor, Jungla Simbólica, 2002 (1971)

MELE, Jorge, *Modernos y contemporáneos, Espacios, formas y lugares*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, (2010)

FOUCAULT, Michel, *De los espacios otros*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984

VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires metrópolis*, Edición Universidad de Palermo, Universidad de Harvard y Universidad de Buenos Aires

CAMPANA, Dino, Cantos órficos, Barcellona: DVD ediciones, 1998, (1914)

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

BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*

ORTEGA & GASSET (1929), José, *El espectador*, Edit. Biblioteca Edaf.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de 1918 (1939), *Tierra de hombres*, Ediciones Colihue, Buenos Aires

LE CORBUSIER (1929), *Precisiones. Respecto a un estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, Edit. Infinito, Buenos Aires

3. CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE EN EL CAMPO LITERARIO

SILVESTRI Graciela (2004), *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, Buenos Aires

RANCIERE, Jacques 2013 (2011), *Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte*, Editorial Bordes-Manantial, Buenos Aires

BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*

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

BORGES, Jorge Luis (1921, octubre), *Crítica del paisaje*, *Revista Cosmópolis* N°34, Madrid

BORGES, Jorge Luis Borges (1962), *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de Labor Artística: prólogo*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Museo Nacional de Bellas Artes

BORGES, Jorge Luis (1923), *Fervor de Buenos Aires*

BORGES, Jorge Luis (1956), *Artificios*

Dadon Benseñor José R. (2003, 15 de julio), *Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios*, Scripta Nova. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* vol. VII, núm. 145, Barcelona: Universidad de Barcelona

BORGES, Jorge Luis (1960), *El Hacedor*

BORGES, Jorge Luis (1975), *El libro de arena*

BORGES, Jorge Luis (1929), *Cuaderno San Martín*

BORGES, Jorge Luis (1945), *El Aleph*

BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*

- SCHULTZ, Margarita (1992), Borges y la filosofía del tiempo, *Daimon; Revista internacional de filosofía* N°5
- BORGES, Jorge Luis 1995 (1969), *La moneda de hierro*, Heráclito, Editorial Emecé, Buenos Aires
- BORGES, Jorge Luis (1952), *Otras inquisiciones*
- BORGES, Jorge Luis (1980, enero-junio), Jorge Luis Borges: homenaje a Victoria Ocampo, *Revista Sur* N°349, Buenos Aires
- CARERI, francisco, *Land and Scape Series: Walkscapes, el andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, (2002)
- BORGES, Jorge Luis y XUL SOLAR (1928), *El idioma de los argentinos*, Manuel Gleizer Editor
- MARTÍN BARBERO, Martín (2006), Antropología y ciudad. Dinámicas urbanas de la cultura, *Jangwa Pana*
- ALAZRAKI, Jaime (1977, enero-junio), Lectura estructuralista de “El Sur” de Borges, *Revista Escrituras, Año II, N°3*, Caracas
- GENETTE, Gérard (1970), *Figuras; retórica y estructuralismo*, Nagelkop, Córdoba
- FORERO GÓMEZ, Andrés Fernando (2008), Fantasías sobre el tiempo en, Otras inquisiciones, de Jorge Luis Borges. *Cuadernos de Literatura, vol. 13, N°24*. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia
- BORGES, Jorge Luis (1950, 22 de octubre), La muralla y los libros, *La Nación*
- CARREÑO, Alejandro, “El Sur”, de Borges, *La postulación de una realidad*
- BORGES, Jorge Luis (1988), *Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos*
- BURTON, Robert (1621), *Anatomía de la melancolía*
- BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*
- DE QUINCEY, Thomas (1845), *Suspiria de profundis*
- BEKES, Alejandro (2019), *Periódico de poesía de la UNAM: Poesía donde se la encuentre*, UNAM, México
- ¹ CROCE, Benedetto 1994, (1935), *La poesía. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Editorial Adelphi, Milán
- MATAMORO, Blas (1999), Apuntes sobre Borges y Croce, *Espacios de crítica y producción* N°25, Universidad de Buenos Aires
- SARLO, Beatriz (1988), *Modernidad periférica*, Editorial Siglo XXI
- SARLO, Beatriz (2021, 1 de abril), *La tradición literaria argentina: autobiografías, el “lugar Borges” y la cultura de la mezcla*
- MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel (1933), *Radiografía de la pampa*
- ECHEVERRÍA, Esteban (1846), *Dogma socialista de la asociación de mayo*
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1845), *El facundo*

CANAL FEIJÓO Bernardo (1937), *Radiografías fatídicas*, Revista Sur N°37, Buenos Aires

FOUCAULT, Michel 1968 (1966), *Las palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires

KANT, Immanuel (1764), *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*

GOETHE, Johann Wolfgang (1810), *Teoría de los colores*

GORELIK, Adrián (2001), Mapas de identidad, la imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo, *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, núm. 5, Bernal

RANCIERE, Jacques, *Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte*, Editorial Bordes-Manantial, Buenos Aires, 2013 (2011)

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1947), Nietzsche, *Nietzsche: filósofo dionisiaco*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires

NIETZSCHE, Friedrich (1871), *El origen de la tragedia*

SPENGLER, Oswald (1918), *La decadencia de occidente*

TORRES, Carlos (2021), *América, en la interpretación de keyserling y de Martínez Estrada*, Editado en Imprenta Tipo, Buenos Aires

ORTEGA & GASSET José (1929), Intimidades, El hombre a la defensiva, *El Espectador*, Tomo VII, Buenos Aires

BORGES, Jorge Luis (1941), *Antología poética Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires

BORGES, Jorge Luis (1933, 16 de septiembre), *Suplemento Diario Crítica*, Buenos Aires

SEBRELI, Juan José (2011), *Martínez Estrada, Una rebelión inútil*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires

GONZÁLEZ, Horacio (1999), *Restos pampeanos - Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Ediciones Colihue, Buenos Aires

ORTEGA & GASSET, José (1929), Intimidades, La pampa promesas, *El Espectador*, Tomo VII, Buenos Aires

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel 2001 (1940), *La cabeza de Goliath*, Biblioteca Clarín

BACHELARD, Gastón 2003 (1942), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de cultura económica, México

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix 2004 (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia

WEINBERG, Liliana (2004), "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal", en Sylvia Saítta (directora), *El oficio se afirma, tomo 9 de la Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*, Editorial Emecé, Buenos Aires

CORBOZ, André 2007 (1983), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos, artículo: El territorio como palimpsesto*, Edicions UPC, Barcelona

COLLINS, Peter 1977 (1965), *Los ideales de la arquitectura moderna su evolución; (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona

FERRER, Christian (2017), *Prólogo de Radiografía de la pampa*, Interzona Editora, Buenos Aires

MARECHAL, Leopoldo (1948), *Adán Buenosayres*

MARECHAL, Leopoldo (1973, 29 de marzo), Los puntos fundamentales de mi vida, *Suplemento Cultura y Nación, Diario Clarín*

DE NAVASCUÉS Javier (1992), *Adán Buenosayres una novela total: estudio narratológico*, Universidad de Navarra, Pamplona

MARECHAL, Leopoldo (1925, 29 de diciembre), Reseña de “Luna de enfrente”, por Jorge Luis Borges, *Revista Martín Fierro N°26*

BORGES, Jorge Luis (1926, 12 de diciembre), Reseña de “Días como flechas”, de Leopoldo Marechal, *Revista Martín Fierro N°36*

MARECHAL Leopoldo (1967), *Obras completas, Distinguir para entender*

CORTÁZAR, Julio (1949, marzo-abril), Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres, *Revista Realidad*, Buenos Aires

HAMMERSCHMIDT, Claudia (2015), *La muerte del autor, Amerika: Mémoires, identités, territoires*

CROCE, Marcela (2000), *Leopoldo Marechal y una versión suburbana de los clásicos*, Universidad de Buenos Aires

MARECHAL, Leopoldo (1965), El banquete de Severio Arcángelo

DIEZ, Fernando (2004), Revisions Clorindo Testa: Verdades ficticias y ficciones verdaderas, *Revista +visions 5, UPC, Barcelona*

NIELSEN, Gustavo (2006, diciembre), *El horror, el horror, La Agenda Revista*

FOUCAULT, Michel 1997 (1969), *Arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires

WEINBERG, Liliana (2009), Borges y Martínez Estrada: diferencias y semejanzas, *Cuadernos Americanos N°129, México*

4. UN PAISAJE HECHO DE CAPAS

CORONA MARTÍNEZ, Alfonso (1989), *Ensayo sobre el proyecto*, Edit. CP67

ALIATA, Fernando (2013), *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*, Edit. Nobuko-SCA, Buenos Aires

FERNÁNDEZ, Roberto (2013), *Inteligencia proyectual. Manual de investigación en arquitectura*, Universidad Abierta Interamericana, Buenos Aires

ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela (2001), *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires

SILVESTRI, Graciela 2012 (2004), *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes

MAESTRIPIERI, Eduardo, *La construcción del paisaje rioplatense*

LIERNUR, Francisco con PSCEPIURCA, Pablo (2008), *La Red Austral*, Universidad Nacional de Quilmes

FERNÁNDEZ, Roberto (1998), Rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra de Amancio Williams, *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N°90, Seminario de crítica*

LIERNUR, Francisco, MELE, Jorge, BALLENT, Anahí y ALIATA, Fernando (1982), El concurso de la Biblioteca Nacional, *REVISTA MATERIALES N°1, Edición La Escuelita*. Buenos Aires

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

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), *Mil mesetas*, Editorial Pre-textos, Valencia

DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault, Capítulo: Topología: "Pensar de otro modo"*, Ediciones Paidós, Barcelona

FOUCAULT, Michel 1997 (1969), *Arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires

DELGADO BERROCAL, Sonia (2016), *Estratos Arquitectónicos. Conceptos, lógicas y sinopsis*, [Tesis de doctorado: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid]

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1973), *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia: el deseo y la máquina deseante*, Editorial Barral, Barcelona

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario: Tres estados del campo*, Editorial Anagrama

BACHELARD, Gastón 2003 (1942), *El agua y los sueños*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, México

BACHELARD, Gastón 2000 (1957), *La poética del espacio*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, México

BAILLO, Manuel y RULL, Rosa (2011), *Arquitectura transitoria*, Ayuntamiento de Manresa, *Visions 9-10 Projectes, Persistir a través del canvi*

ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert 1978 (1963), *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, Transparencia: literal y fenomenal*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona

CORBOZ, André 2007 (1983), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos, artículo: El territorio como palimpsesto*, Edicions UPC, Barcelona

SILVESTRI, Graciela (2014-2015), Las heterotopías felices, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA)*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

KIPNIS, Jeffrey (2001), *Hacia una nueva Arquitectura, Architecture and Science*, Londres

5. LAS TRANSFORMACIONES DEL PAISAJE

ROJAS, Ricardo 1981, (1917-1922), *Historia de la literatura argentina*, Centro editor de América Latina S.A., Buenos Aires

NOEL, Martín (1921), *Contribución a la arquitectura hispanoamericana*, Talleres s.a. Casa J. Peuser

GUIDO, Ángel (1925), *Fusión hispanoamericana en la arquitectura colonial*, La casa del libro

SILVESTRI, Graciela (2001), Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853- 1890), *Revista Theomai* N°3

CAMPANA, Dino (1914), *Canti Orfici*, Edición Ravagli

SILVESTRI, Graciela 2012, (2004), *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes

VARAS, Alberto (2000), *Buenos Aires metrópolis*, Edición Universidad de Palermo, Universidad de Harvard y Universidad de Buenos Aires

NOVICK, Alicia (1998), Planes y proyectos para Buenos Aires, siglo XX, *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* N°94, Universidad de Buenos Aires

THAIS, Carlos (1910), *El jardín botánico de Buenos Aires*, Buenos Aires: Intendencia Municipal

CARRASCO, Benito (1939), *Parques y Jardines*, Facultad de Agronomía, Universidad de Buenos Aires

ADAGIO, Noemí (2000), *El arquitecto como artista urbano. El Proyecto Orgánico de la Comisión de Estética y Edilicia Municipal. Buenos Aires (1923-1925)*, Estudios del Hábitat Vol. II, N° 6, Rosario,

MAESTRIPIERI, Eduardo (2009), *La construcción del paisaje rioplatense*

ORTEGA & GASSET, José (1929), Intimidades, La pampa promesas, *El Espectador*, Tomo VII, Buenos Aires

LE CORBUSIER (1929), *Precisiones. Respecto a un estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo*, Edit. Infinito, Buenos Aires

OCAMPO, Victoria (1981), *Testimonios. Primera serie 1920-1934*, Victoria Ocampo, Publicado por Buenos Aires Sur

BORGES, Jorge Luis (1923), *Fervor de Buenos Aires*

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel 2001 (1940), *La cabeza de Goliath. Desde el cielo*, Biblioteca Clarín

CORNER, James (2011), *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention*, Editado por Martin Dodge, Rob Kitchin and Chris Perkins

FUZZ, Gonzalo (junio de 2012), *Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo*, [Tesis doctoral: Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona]. Barcelona

OVRA (1943), *Estudio de los Problemas Contemporáneos para la Organización de la Vivienda Integral de la República Argentina*, Cuaderno N°1

- DEL VALLE, Luis, *Revista MODOS N°4 y N°5: INTENSIDADES, Cultura urbana y modernidad. Bonet y el proyecto de casa Amarilla*, Editado por Universidad Abierta Interamericana (UAI), Buenos Aires, primavera-verano 2015
- WILLIAMS, Amancio (octubre 1961), *La nueva época*, Discurso pronunciado en su incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- Edición digital a partir de Sur, revista trimestral Año II verano 1932 (2015), *Carta al arquitecto Erich Mendelsohn en Berlín / Victoria Ocampo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- WILLIAMS, Amancio (1990), *Amancio Williams. Buenos Aires: Archivo Amancio Williams*, Ediciones Gaglianone
- PANGOS, Mario Boris, *Sitio, casa sobre el arroyo*, Comité de Paisajes Culturales, Centro Argentino de Arquitectos Paisajistas
- WILLIAMS, Claudio (2021), Delfina Gálvez, un personaje polifacético en la cultura argentina, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, V 4, N° 3
- SILVETTI, Jorge (1987), *Aires de la Pampa*, an introduction to the work of Amancio Williams, GDS Publications
- DESTÉFANIS, Natalia y FAENZA (diciembre, 2020), Fernando, Espacialismo en Argentina, entre las artes visuales y la arquitectura: Maldonado y Rogers, frente al espacio, *De Res Architettura (ISSN: 2525-1147) Volumen 5*
- ROGERS, Ernesto Nathan (noviembre-diciembre de 1948), *Ubicación del arte concreto*, Conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el Salón Nuevas Realidades. *Revista Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, N°1, Buenos Aires, Argentina
- BORGES, Jorge Luis (1983), *La memoria de Shakespeare*
- BORGES, Jorge Luis (1952), *Otras inquisiciones*
- LIERNUR, José Francisco y PSCHÉPIURCA, Pablo (2008), *La red austral*, Universidad Nacional de Quilmes
- DE CERTEAU, Michel (1990), *La invención de lo cotidiano*, Edit. Gallimard, Paris
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix 2004 (1980), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Edit. PRE-TEXTOS, Valencia
- FRANK, Waldo (junio-julio 1932), La calidad de la Pampa, *Periódico independiente: La Vida Literaria N°12*, Buenos Aires
- GERMANI, Gino (1962), *Política y sociedad en una época de transición*, Editorial Paidós, Buenos Aires
- ORTIZ, Federico F. y GUTIÉRREZ Ramón (1972), La arquitectura en la Argentina: 1930-1970, *En Revista Hogar y Arquitectura N° 103*. Madrid
- MURMIS Miguel y PORTANTIERO Juan Carlos (1971), *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Editorial Siglo XXI, Argentina
- TORRE Juan Carlos (2006), *La vieja guardia sindical y Perón*, Editorial Eduntref, Buenos Aires

- LIERNUR, Francisco (2008), *Trazas de Futuro*, Editorial Universidad del Litoral, santa Fé
- GARCÍA VÁZQUEZ Carlos (2004), *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- FERNÁNDEZ Roberto (1996), *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*, Editorial Mar del Plata: Universidad, FADU
- DE CERTEAU, Michel 2006 (1975), *La escritura de la historia*, Editorial Universidad Iberoamericana, España
- CHARTIER, Roger 1999 (1988), *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*, Editorial Gedisa, Barcelona
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1933), *Ezequiel, Radiografía de la pampa*
- BONET, Antonio (1949), *La ciudad frente al río*, Archivo Jorge Ferrari Hardoy C164. Frances Loeb Library, Harvard University
- LIERNUR, Francisco, *Arquitectura Moderna, El grupo Austral, Argentina 1938-1942*
- PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia (2009), Anatomía de la calle elevada, *Seminario Docomomo Chile, 3º, 2009, Valparaíso. Patrimonio Moderno y Ciudad*. Valparaíso e Santiago de Chile: Universidad Católica de Valparaíso e Docomomo Chile
- PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia (OCTUBRE 2009), Anatomia da rua elevada. O projeto da circulação coletiva como investigação formal e programática na cidade moderna, *IV Projetar 2009, Projeto como investigação: ensino, pesquisa e prática*, FAU-UPM São Paulo Brasil
- ORTÍZ, Federico y BALDELLOU, Miguel (1978), *La obra de Antonio Bonet, Ediciones Summa*. Buenos Aires
- BALLENT, Anahí (2009), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires
- PIANTÁ COSTA CABRAL, Claudia, *Uma máquina para jogar em Buenos Aires 1938 – 1978*, ARQTEXTO N°17, UFRGS_POA BRASIL, (2010)
- SOLSONA, Justo (1997), *SOLSONA. Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*, Ediciones Infinito, Buenos Aires
- LIERNUR, Francisco (2009), *Las villas miserias, el Barrio Sur y la Revolución Libertadora. Una aproximación a la más importante propuesta de vivienda colectiva de Antonio Bonet*, Fascículos de laboratorio, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Torcuato Di Tella (UTDT)
- BENDER, Helena (2014), *Buenos Aires de Bonet. Antonio Bonet Castellana, habitacao coletiva e o projeto da cidade moderna, 1943-1956*, Orientadora: Claudia Piantá Costa Cabral, PROPARG, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- KATZENSTEIN Ernesto, NATANSON Gustavo y SCHVARTZMAN, Hugo (1985), *Antonio Bonet: arquitectura y urbanismo en el Rio de la Plata y España*, Espacio Editora, Buenos Aires
- VAN EICK, Aldo (1954), *Primer Team X: Manifiesto de Doorn*
- LIERNUR, Francisco (1980), *Rascacielos de Buenos Aires, Nuestra arquitectura N°511/512*

WAISMANN, Marina (septiembre de 1974), Mario Roberto Álvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado, *Summa N° 80-81*

MELE, Jorge (2010), *Modernos y contemporáneos, Espacios, Formas y Lugares*, Editorial Nobuko, Buenos Aires

MENÉNDEZ, Eleonora (2016), *Sincerely yours, Odilia Suárez*, Este trabajo forma parte de la investigación derivada de la Tesis de Maestría “La puerta de acceso americana. Tres representaciones de Catalinas Norte. Buenos Aires 1872 / 1961 / 1975”, aprobada en 2016 en la Universidad Torcuato Di Tella

TESTA, Clorindo, GAIDO, Augusto, ROSSI, Francisco y DABINOVIC, Boris (mayo-octubre 1953), Concurso para la Colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de Personal de la industria de la Carne, Derivados y Afines, *Revista de Arquitectura N° 371*

MAZZA, Carlos (2010), La noción de paisaje como teoría de transformación del territorio. Argentina 1940-1950, *Revista Registros N°7*, Mar del Plata

LIERNUR, Francisco (1982), El concurso de la Biblioteca Nacional, *Revista Materiales N°1*

ALIATA, Fernando (2013), *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*, Editorial SCA

FASANO, Francisco (2013), *El arquitecto Clorindo Testa contado por él mismo*, Programa homenaje a 90 años de su nacimiento

SOLSONA, Justo (2007), *Hacer y decir*, Ediciones Infinito

FRANK, Waldo 1959 (1931), *América Hispana: un retrato y una perspectiva*, Editorial Losada, Buenos Aires

ESCARDÓ, Florencio (1966), *Geografía de Buenos Aires*, Editorial EUDEBA, Buenos Aires

SAER, Juan (1991), *El río sin orillas*, Alianza Editorial, Buenos Aires

REVISTA ARQUIS N°1 (1994), Editorial Universidad de Palermo

CARMAN, María (2011), *Las trampas de la naturaleza. Medioambiente y segregación en Buenos Aires*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires

MUÑOZ, Lorena (2006), *Documental: Los próximos pasados*

SCHÁVELZON, Daniel (2010), *El mural de Siqueiros en la Argentina: la historia de Ejercicio Plástico*, Editado por Fundación YPF y Fundación Williams

BARRIOS, Néstor (16 y 17 de octubre de 2012), *Conferencia: Agonía y éxtasis del Ejercicio Plástico de Siqueiros, presentada en el Getty Center*, publicada por el Channel Getty Conservation Institute, Los Ángeles

MINOND, Edgardo (abril, 2018), Continuidad de los parques. Minond + Bulla / Parque y Centro de Exposiciones y Convenciones, *Revista SUMMA+ N°163*, Buenos Aires

MINOND, Edgardo (2010), *Flaneur*, Editor H. Kliczkowski, Madrid