

TESIS Y TESIS DE POSGRADO

EL BORDE RÍO-CIUDAD EN EL ÁREA CENTRAL DE BUENOS AIRES

PAISAJE Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO



DOCTORANDO: MG. ARQ. JUAN TRABUCCO*
DIRECTOR: DR. ARQ. EDUARDO MAESTRIPIERI

*Juan Trabucco es Magister en Arquitectura en la Universidad do Río Grande do Sul (Brasil) y arquitecto graduado en la Universidad de Belgrano, Buenos Aires. Actualmente cursa su Doctorado en el DAR. Es Profesor Titular en varias universidades.

RESUMEN

El borde ciudad-río del área central de la ciudad de Buenos Aires se caracteriza por poseer un paisaje afectado por sucesivas modificaciones. Es un proceso marcado por la estratificación, donde la presencia de los arquitectos y sus propuestas ha sido decisiva en la conformación de dicho paisaje. En este fenómeno surcado por capas discursivas de distinta índole, el arquitecto ha ingresado actuando como un motor más dentro de esta complejidad. Para ingresar dentro de la construcción del paisaje, los arquitectos produjeron transformaciones en sus maniobras proyectuales habituales. Este fenómeno ha dado lugar a un plus de inteligencia proyectual legítimo y entendible como un patrimonio disciplinar de generación local. En su desarrollo han interactuado con mucha intensidad tres cuestiones: concepciones continuistas y rupturistas de mayor o menor proximidad con la modernidad, la construcción cultural del paisaje porteño en manos de literatos y pintores permeando a los arquitectos y las condiciones particulares del campo material del borde ciudad-río muy estratificado con el que han interactuado. Estas tres cuestiones se estudiarán haciendo foco en ciertos arquitectos modernos y detectando las transformaciones proyectuales ocurridas a partir de reconocer que en este fenómeno se produjo un plus de inteligencia proyectual de gran valor para las producciones arquitectónicas subsiguientes.



Lámina 1: (Área Central y edificios claves)

Palabras clave: proyecto, paisaje, cultura, historia, patrimonio

1 SITUACIÓN DEL TEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

¿Por qué tiene sentido hablar de paisaje en la arquitectura? 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. Su paisaje ha decantado de varias maneras superponiéndose en dicho sector, alimentándose de la cultura que lo celebró e impulsado por las maniobras políticas a varias escalas que lo materializaron. En él también se ha construido y proyectado arquitectura. El *compósitum* de realidades que concretizan dicho paisaje, orientado a dilucidar la forma en que los arquitectos han proyectado y construido, es el objeto de estudio sobre el que se desarrolla la tesis. 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.

Experiencias reflexivas sobre paisaje y arquitectura en el contexto argentino. Algunos de los arquitectos argentinos que generaron arquitectura moderna y luego contemporánea actuaron estableciendo cierta manera de interpretar y construir el paisaje. En correspondencia con la producción arquitectónica entendida como objeto del paisaje, también existió un proceso gradual de reflexividad asociada con ambas cuestiones, paisaje y arquitectura. Este es el problema central que sujeto al recorte territorial definido por el borde urbano de Buenos Aires sobre el río en el área central se pretende interrogar en la tesis.

La noción de paisaje en el ejercicio proyectual. 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 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.

2 OBJETIVOS. GENERALES Y ESPECÍFICOS

Objetivos generales

El objetivo general de la investigación se centra en lograr dilucidar causas y procedimientos que han 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.

Objetivos específicos

En la investigación se identificaron seis dimensiones suficientemente intensas y decisivas como para poder definir las como objetivos que permitan avanzar en la indagación del proyecto arquitectónico y sus formas de actuar y modificarse cuando ingresa en el campo de producción del paisaje.

Dimensiones socio-culturales. Se operó con una primera dimensión centrada en identificar como ciertas condiciones del campo social han abierto brechas de posibilidad y de imposibilidad que permiten entender o identificar ciertas causalidades existentes por detrás de la construcción del paisaje.

La segunda dimensión socio-cultural permite examinar la producción simbólica de paisaje a partir de la producción artística. Sin descartar otras expresiones propias del arte, se incorporó el campo literario que ha tratado el paisaje referido al límite entre la ciudad y el río.

Dimensiones materiales del paisaje. Se examinó el lugar definido como borde del área central a partir de dos dimensiones que emergen de su constitución material. Una primera referida a su estructuración espacial y una segunda referida a su construcción temporal.

Dimensiones proyectuales del paisaje: Las dos dimensiones finales funcionan como puente entre las dimensiones heterónomas anteriormente analizadas y la especificidad disciplinar del proyecto. Una primera dimensión examina el modo en que la arquitectura se constituye en objeto cultural del paisaje integrando aspectos socio-culturales con condiciones específicas del proyecto.

La segunda dimensión se desprende de la anterior y se propone identificar ciertos procedimientos proyectuales que ocurridos dentro de las propuestas arquitectónicas generadas dentro de la lógica del paisaje han adquirido valor disciplinar adquiriendo un potencial proyectual novedoso y expandible a otros escenarios de la producción arquitectónica.

3 HIPÓTESIS

Las estrategias de proyecto involucradas con una realidad heterónoma, sufren modificaciones respecto de la ortodoxia proyectual academizada y dominante en el campo de la producción arquitectónica. Existen tres variables de proyecto que se ven

modificadas a causa de su relación con la construcción del paisaje: la construcción del lugar, las respuestas programáticas y las cualidades materiales y 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.

El análisis del papel central que ha adquirido la producción arquitectónica en el borde del área confirma que la arquitectura posee una capacidad específica para resolver articulaciones de paisajes que entre sí se presentan heterogéneos y desarticulados. De los agentes que modificaron el paisaje, la arquitectura posee un margen de mayor efectividad para resolver este tipo de problemas.

La arquitectura posee capacidad para resolver superposiciones materiales de paisaje otorgándoles a las mismas un mayor valor simbólico-cultural. Esta condición es la que permite rescatar valores simbólicos contenidos en la huella temporal del paisaje.

Las estrategias de proyecto que sufrieron alteraciones al ser empleadas como parte de la construcción material y simbólica del paisaje son incorporadas dentro de la enseñanza y la producción arquitectónica, adquiriendo autonomía más allá del escenario paisajístico que les dio origen.

4 MARCO TEÓRICO Y ESTRUCTURA METODOLÓGICA

Marco teórico. Recursos heterónomos y recursos disciplinares.

Para enfrentar el cruce entre la noción de paisaje y sus efectos en la producción del proyecto de arquitectura es necesario abreviar en discursos teóricos de otras disciplinas que permiten esclarecer una serie de aspectos contenidos en el paisaje pero no necesariamente propios de nuestro campo disciplinar. Se incorporaron nociones de raíz sociológica provenientes de Pierre Bourdieu que permiten visibilizar aspectos sociales que están presentes en la construcción del paisaje. A su vez, se examinaron ciertos discursos teóricos que se han centrado en campos semiológicos. Para esta segunda cuestión se ha recurrido: 1, a la noción de discursividad desarrollada por Michel Foucault para examinar fenómenos lingüísticos textuales articulados en el tiempo, y 2, la noción de división de lo sensible y regímenes estéticos desarrollada por Jacques Ranciere para examinar los desfases semánticos que se producen entre discursos textuales y discursos no textuales. Foucault y Ranciere resultan complementarios en mi tesis.

Dentro del campo disciplinar se empleó una compleja madeja de reflexiones proyectuales. Para examinar ciertas cuestiones referidas a la reflexión proyectual se parte principalmente de los aportes generados por: Alfonso Corona Martínez en relación con la tradición compositiva heredada del pasado académico (Corona Martínez,

1990), Fernando Aliata en relación con sus reflexiones referidas a el empleo de estrategias proyectuales en la modernidad (Aliata, 2013), Roberto Fernández en relación con la construcción de un escenario sistemático-analítico que ordena las posibles reflexiones específicas de lo proyectual, definidas por él como inteligencia proyectual (Fernández, 2013). En relación con la noción de paisaje y su pertinencia dentro de la arquitectura se parte de principalmente de los aportes generados por: Fernando Aliata y Graciela Silvestri en la construcción de una reflexión histórica de paisaje (Aliata y Silvestri, 2001), Graciela Silvestri y su definición de paisaje en el marco de un análisis del paisaje del Riachuelo (Silvestri, 2003) y Eduardo Maerstripieri y su análisis crítico de las múltiples relaciones existentes entre arquitectura y paisaje en el contexto moderno de la producción arquitectónica (Maerstripieri, 2008). 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 argentino (Liernur y Pschepiurca, 2008), Roberto Fernández y su análisis arquitectónico-proyectual de la obra de Amancio Williams (Fernández, 1998), el estudio de las bases del concurso para la Biblioteca Nacional desarrollado por Liernur, Ballent, Mele y Aliata (Liernur, Ballent, Mele y Aliata, 1982), Alberto Varas examina el paisaje específico del área central trabajando sobre la forma en que en el paisaje se alternan y definen los componentes naturales y artificiales (Varas, 2000).

Estructura metodológica. Cada objetivo define un componente de la matriz que implica un cierto tipo de conocimientos formalizados de acuerdo al saber que lo respalda. De cada componente se desprende una cierta metodología específica del campo cognitivo que le da origen.

Componentes socio-culturales. Con ellos se examinan aspectos que permiten esclarecer diversas cuestiones sociales. El primer componente permite examinar las condiciones sociales que fijan un marco de lo posible a partir de un análisis de la sustancia social implicada en la construcción del paisaje y el segundo componente está definido por la producción simbólica del paisaje a partir de la producción artística. En el segundo componente, sin descartar otras expresiones propias de la cultura, se concentró el análisis del campo literario que ha tratado abundantemente el paisaje referido al límite entre la ciudad y el río. En el primer componente se trabaja examinando una historia social de tiempos largos en la que se despliegan conceptos derivados de la teoría bourdiana (Bourdieu, 1992). En el segundo componente se examina el arte referido al paisaje, centrado en la literatura, esclarece el modo en que los componentes de paisaje han ingresado dentro de ciertas lógicas estéticas estudiadas por Ranciere (Ranciere, 2011).

Componentes urbano-arquitectónicos del sector. Se examina el borde ciudad-río del área central a partir de las transformaciones en su espacialidad y en su consolidación temporal. En el primer componente se analizan las transformaciones y características espaciales que han definido la morfología espacial del sector. En el segundo componente se examinan las permanencias físicas o huellas de concepciones materiales de paisaje que subyacen dentro de intervenciones posteriores.

Componentes disciplinares: Se estudian cuestiones específicas del proyecto. El primer componente opera detectando estrategias proyectuales existentes en los proyectos que forman parte de la casuística existente. Se detectan modificaciones y constantes en el empleo de la tradición proyectual instituida hasta el momento en que se proyectó y se articulan las condiciones de paisaje simbólico y material que lo afectaron con dichas estrategias proyectuales. El segundo componente examina la potencial capacidad de las transformaciones detectadas para ser reproducidas y/o modificadas en proyectos posteriores. En ambos componentes se utiliza el campo cognitivo o marco teórico disciplinar derivado de las exploraciones críticas y teóricas elaboradas por el campo reflexivo constituido por los arquitectos.

5 ÍNDICE COMENTADO DE LA TESIS

Las condiciones de lo posible

Buenos Aires fue pensada como una ciudad-puerto, primero como un proyecto y luego como una realidad. En cada una de esas transformaciones se pusieron en juego fuerzas sociales definibles como condiciones de posibilidad. Se detectaron siete periodizaciones.

Primera periodización (1778-1887): Voluntad de hacer un puerto y sucesivos proyectos hasta antes de la construcción de Puerto Madero. Transformación de tierras improductivas en una pampa agroexportadora que impulsa crecimiento y transformaciones que afectarán el borde de Buenos Aires. Antes del puerto el borde del área central estaba definido por una Alameda o Paseo que sería afectada por el nuevo puerto. ¿Un puerto canal, un puerto de dársenas o un puerto de diques?, ¿Ubicado en Buenos Aires o en Rosario?, ¿En el Riachuelo o frente al área central?, y finalmente, ¿Un puerto-río o un puerto-ciudad? En la elección se pusieron en juego intereses económicos internacionales, especulación inmobiliaria, 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.

Segunda periodización (1887-1916): El paisaje pasó de una anterior relación directa entre la ciudad y el río a una separación por interposición del puerto. La Alameda y luego el Paseo de Julio incorporaron la solución de borde edificado de recova. El paisaje anterior definido como rambla sobre el río dejará de ser importante. Los atributos paisajísticos del río dejaron de ser importantes. Puerto Madero tuvo una vida corta como puerto a causa de su incapacidad para recibir las nuevas embarcaciones con mayor extensión y calado. Fue pensado como un puerto-ciudad que por medio de un canal eslabona cuatro diques que conectan la salida del Riachuelo con una salida al río ubicada más al norte. Como explica Alicia Novick se previó una operación inmobiliaria destinada a mitigar los gastos de la inversión pero la crisis económica de fin de siglo abortó esta operación (Novick, 2001).

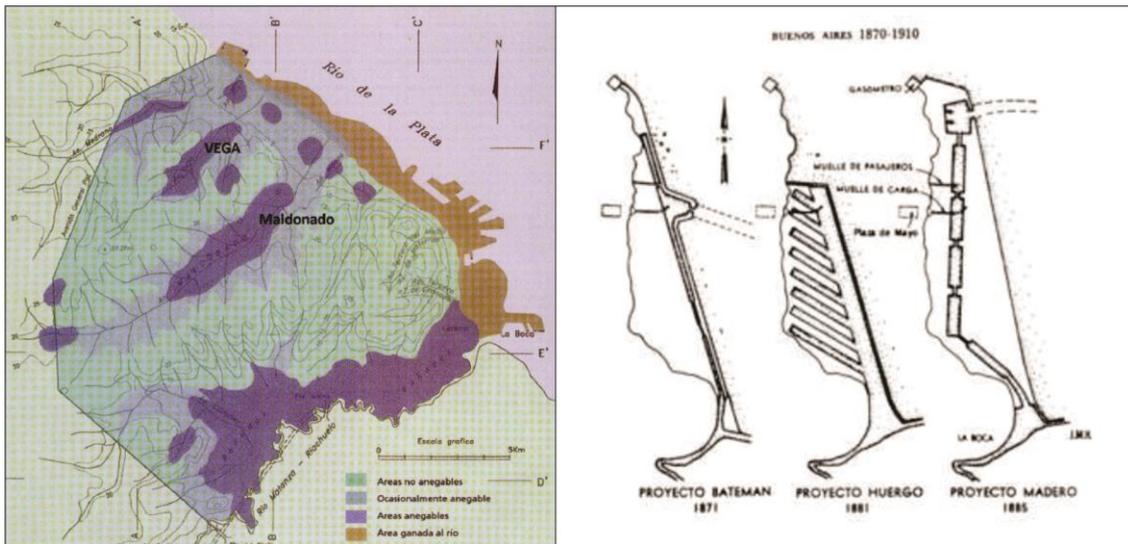


Lámina 2: Mapa topográfico e hidrológico de Buenos Aires y los tres proyectos para el puerto

Tercera periodización (1916-1925): Se inicia con la obsolescencia de Puerto Madero e intervenciones parciales que modificaron Puerto en sus inmediaciones. En el borde sobre el río, fueron edificadas una serie de parrillas infraestructurales portuarias, energéticas y ferroviarias que continuaron divorciando la relación natural con el río. Como explica María Mercedes Di Virgilio, en 1916 el sector residencial no construido fue sustituido a partir de un enfoque higienista y de activación del espacio público sobre el río que dio lugar a la actual Costanera Sur. En 1918 el borde de la costanera sur fue inaugurado como el Balneario Municipal de la ciudad (Di Virgilio, 2018). Con la obsolescencia de Puerto Madero se inauguró en 1919 el Puerto Nuevo ubicado hacia el norte y colindando con Retiro. Durante las siguientes décadas el parque y el balneario fueron quedando subutilizados.

Cuarta periodización (1925-1953): Marcada por un intento de revertir la sumatoria de intervenciones puntuales a partir de planes globales que no lograron concretarse. En 1925 el Proyecto Orgánico o Plan Noel 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 el ingreso activo de los arquitectos en el campo intelectual y operacional que imagina y modifica la ciudad. En ambos planes estará presente la exigencia de una ciudad capaz de poseer los atributos representativos de las fuerzas culturales en pugna que la componen. Ambos planes ensayan dos estrategias contrapuestas, la de Carlos Noel articulada con una concepción continuista y la de Le Corbusier que implicaba repensar la ciudad y sus formas de vida. Aun cuando el Plan Noel estaba articulado con el sistema político y con los códigos de visibilidad del habitante urbano por razones político partidarias quedó descartado. El Plan Noel permaneció en el imaginario de los arquitectos y urbanistas, pero con el avance del siglo se fue volviendo anacrónico por su comprensión limitada de los aspectos que hacen a una planificación urbana. El plan de Le Corbusier y arquitectos argentinos asociados, 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.

Quinta periodización (1953-1976): se caracterizó por una conflictividad que generó marchas y contramarchas, que afectaron la costa hasta mediados de los 70'. A la par, se sucedieron varias generaciones de propuestas urbanas que reclamaban la relación con el río y su uso público. Se fue poniendo en evidencia que existía en la formulación de los planes una incapacidad para crear condiciones de posibilidad que mitiguen las condiciones políticas y económicas que los hacían inaplicables. Sin embargo, los planes construyeron un correlato paisajístico en clave discursiva simbólico-representacional que tendrá sus efectos en intervenciones posteriores.

Sexta periodización (1977-1983): se desarrolla dentro de la dictadura militar cuando comienzan a conjugar dos nuevas dinámicas de transformación². La suspensión del escenario de conflictividad a causa del poder que detentaba el gobierno militar y el abandono de las políticas de estado protector cediendo a lógicas productivas de origen neoliberal. Se fijó una redistribución del uso industrial del suelo, un nuevo código de edificación y un reordenamiento circulatorio constituido por autopistas. Áreas anteriormente industriales se transformarán en vacíos urbanos. Una de ellas será Puerto Madero, pensado como un lugar imposible de ser utilizado como puerto. Debe agregarse además la necesidad de conectar con una circulación rápida norte-sur que pasaba exactamente entre el bajo y Puerto Madero generándose una barrera adicional con el río.

Séptima periodización (1983-hasta hoy): se dio lugar a una primer estrategia de articulación y gestión pragmática que luego del gobierno militar permitirá articular intereses en conflicto y concretar intervenciones de escala intermedia que pudieron concretarse. Se dio lugar a una estrategia de articulación y gestión, pero a partir de



Lámina 3: Plan para Puerto Madero (1991-92) y Reserva Ecológica (1986)

² Las dos dinámicas de transformación que se exponen se sustentan a su vez en dos aproximaciones al problema realizadas, la primera por María Mercedes Di Virgilio en *Buenos Aires y la ribera: continuidades y cambios de una realidad esquiua* y la segunda realizada por Alicia Novick en *El espejo y la memoria: un siglo de proyectos para la Costanera de Buenos Aires*. Ambos planteos referidos por un lado al efecto neoliberal en las transformaciones de la ciudad y a la irrupción de modificaciones en los procedimientos disciplinares de intervención urbana, resultan complementarios para definir las condiciones de posibilidad en las etapas que afectan el lugar desde el Plan para Puerto Madero en adelante.

un saber disciplinar que repensó la ciudad alejándose de la planificación integral; desde el diseño urbano y los proyectos de ciudad. La articulación de intereses opuestos permitió 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 políticas privadas y públicas. Pero también ingresarán nuevas dinámicas de transformaciones aleatorias e informales. La Reserva Ecológica responde a esas dinámicas, apareciendo como un reclamo social de recuperación de la naturaleza del río y constituyéndose en un límite ante el avance de la privatización voraz impulsada por el mercado y sus representantes políticos³.

Un paisaje hecho de capas

El área central responde a una estructuración compleja del paisaje donde las condiciones cambiantes de lo posible provocaron paisajes segmentados. La costa ensanchada es una serie de desplazamientos; de anteriores límites ciudad-río que quedaron discontinuados conformando una explanada interpuesta entre la ciudad y el río. Los anteriores límites dejaron preexistencias que fueron modificándose sin desaparecer del todo. Resultando así una estratificación de seis elementos: la recova, una faja de equipamientos y áreas verdes, el viaducto soterrado, el puerto intervenido, la Costanera Sur y la Reserva Ecológica.

Del mismo modo que un geólogo o un paleontólogo es posible encontrar sentido examinando la estratificación para entender sus respectivos componentes. El problema mayor del área central radica en cómo se articula un paisaje con otro.

La presencia de los arquitectos en el área central se volvió decisiva a partir del siglo XX, relevando a los ingenieros que consolidaron el puerto. El modo en que los arquitectos operaron coincidió con un cambio en la manera de concebir la arquitectura llamado modernidad.

Se incorporó la noción de estrato elaborada por Deleuze y Guattari por permitir trasladar el concepto a cualquier modalidad discursiva (Deleuze y Guattari, 1980). Lo que permitió articular su concepción filosófica con aplicaciones actuales de la noción de estrato presentes en teorías arquitectónicas contemporáneas. Una vez establecidas y definidas estas cuestiones se realizó un análisis general y particular del área a partir de estas herramientas conceptuales.

³ La secuencia de transformaciones no previstas que dieron lugar a la aparición de la Reserva Ecológica se inician 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.



Lámina 4: Estructuración lineal e insular: la recova, el viaducto, el puerto intervenido, la Costanera Sur y la Reserva Ecológica

Las interfaces de visibilidad. La relación entre lo natural y lo artificial

El arte se ha involucrado con el paisaje generando contenidos simbólicos asociados con la realidad material de su cultura. El paisaje es la resultante cambiante de la interacción entre un componente natural y otro artificial que lo estructuran. Entre ambos componentes existe una condición de ambigüedad. En ambos componentes se estará poniendo en juego, la interpretación de cada uno de ellos y de ambos a la vez respondiendo a una determinada variación discursiva que se asociará con la cultura que lo contiene. Como explica Graciela Silvestri, las cadenas discursivas que se puedan identificar no responderán a un camino lineal ni mono-causal; se trabajará necesariamente dentro de una realidad compleja (Silvestri, 2004).

En *Aisthesis: Escenas del régimen estético del Arte*, Jacques Ranciere detecta un cambio en la producción del arte que localiza en el pasaje del siglo XVIII al XIX (Ranciere, 2011). Emerge una nueva realidad artística que nos enfrenta ante una presencia del arte que conmoviéndonos es incapaz de auto-explicarse. 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. 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 Argentina, 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. 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

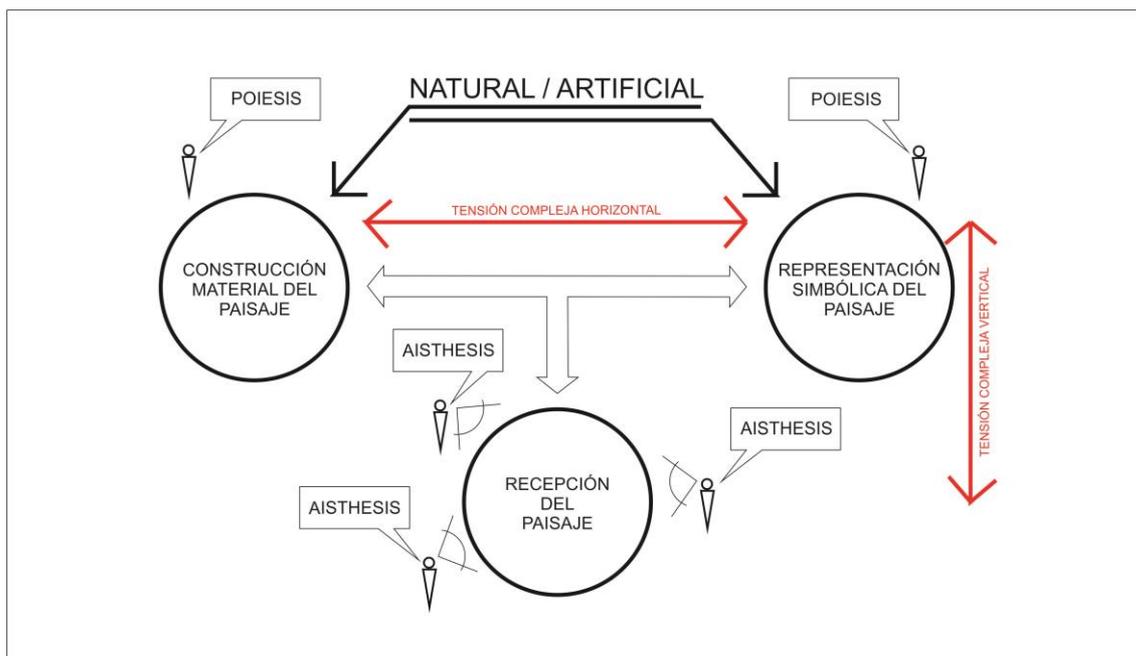


Lámina 5: Construcción del paisaje

y el territorio. Todas estas representaciones de identidad estuvieron presentes y actuando en la conformación del paisaje material; 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 reconoce una triple tensión existente entre tres territorios bien diferenciados. Las obras gaucescas referidas a la extensión pampeana, las obras coloniales relacionadas con la tradición hispánica en los asentamientos urbanos del noroeste y las obras asociadas con un nuevo proyecto de país presentes principalmente en habitantes urbanos formados en las nuevas teorías sociales.

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 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 espacios. La idea de progreso requería 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 ajusta (Burke, 1757)⁴. Para Sarmiento solo

⁴ 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.

es posible imaginar la naturaleza intervenida; domesticada como un acto civilizatorio que es el único posible para construir el proyecto político de sociedad.

Durante el siglo XX la tercera corriente creció y se diversificó sin poder opacar totalmente las otras dos. El escenario adquirió más complejidad con las intensas transformaciones ocasionadas por la inmigración y los desplazamientos internos de poblaciones dentro del país hacia centralidades donde comenzaron a desarrollarse culturas de masas que antes no habían existido. 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 a partir del extrañamiento y la revelación.

Se vuelven abundantes las construcciones de proyectos identitarios en clave moderna, y adquirirá una presencia notable una temática literaria referida a un pasado primigenio asociado con la naturaleza en su estado virgen. La condición de posibilidad que afecta esta separación en la que pierden presencia Los gauchescos y los coloniales, es consecuencia de la consolidación de una estructura socio-territorial de país gobernada por el habitar urbano.

Es posible detectar en el siglo XIX construcciones literarias que dieron lugar al inicio de concepciones sublimes que se profundizarán en el siglo XX. 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 coloniales proyectadas sobre una modernidad apropiada; y antes que la dialéctica civilizatoria basada en el progreso de una sociedad ordenada y europeizada, el estado no resuelto entre grupos humanos diferentes que conviven y negocian en un mismo territorio. Sin embargo, estos fenómenos tardarán en aparecer e inclusive hoy representan un porcentaje menor dentro de la construcción cotidiana del paisaje.

La arquitectura. Objeto de la construcción cultural del paisaje

Variaciones discursivas de paisajes pintoresquistas. Durante el siglo XIX las ideas de Sarmiento y Alberdi, se proyectaron afectando la construcción del paisaje en el área central. En el sector, los componentes principales que intervienen en la construcción de este paisaje serán la huella del antiguo límite definido por la barranca ahora transformado en su declive por medio de calles menos abruptas, la consolidación y densificación de un tejido amanzanado continuo con edificaciones monumentales y recova apoyados en la barranca, la construcción del puerto con la incorporación de símbolos de progreso derivados de las tecnologías portuarias e infraestructurales y en el nuevo borde ribereño el parque de la Costanera Sur concebido en 1916 como una construcción pintoresca. A partir de estas intervenciones, en el borde ciu-

dad-río dominará lo artificial, quedando poco del borde natural. Estas transformaciones conformaron una base paisajística de origen decimonónica que marcará el territorio hasta hoy.

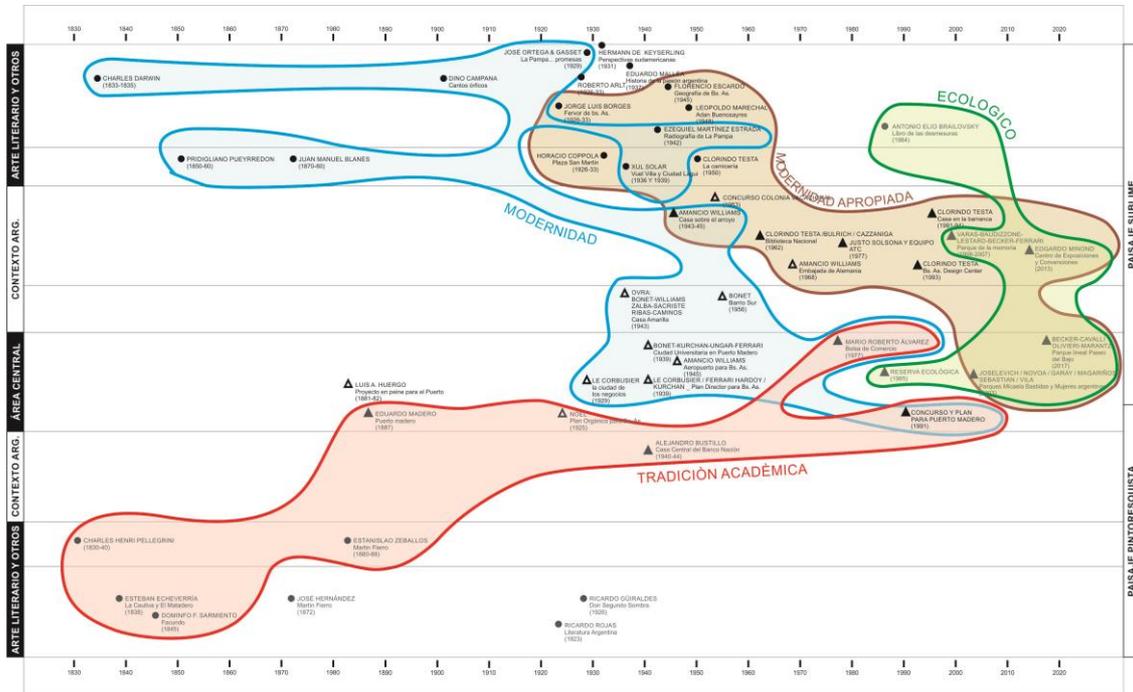


Lámina 6: Conexiones discursivas en la permanencia de lo pintoresquista y la emergencia moderna de lo sublime

Variaciones discursivas de paisajes de una modernidad sublime. El alejamiento de la actitud pintoresquista hacia una concepción sublime será gradual. Primero por un grupo diverso de escritores extranjeros como Charles Darwin, Dino Campana, José Ortega & Gasset y Antoine de Saint-Exupéry y Le Corbusier. Luego con el avance del siglo XX con autores nacionales como Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, Florencio Escardó, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, etc.

La irrupción de concepciones arquitectónicas de paisaje sublimes se inicia con el proyecto de Le Corbusier para Buenos Aires. Le Corbusier estaba en contacto con el ambiente literario y la concepción de paisaje existente en su propuesta del Plan para Buenos Aires donde se articula con concepciones de paisaje próximas a las de Victoria Ocampo y Ortega & Gasset. Se centra en imaginar un paisaje que nazca de marcar la inmensidad pampeana a partir de la irrupción del artefacto moderno.

Dentro de esta sucesión de arquitectos relacionados con Le Corbusier adquieren importancia los integrantes del grupo Austral y Amancio Williams. Sus ideas y estrategias de proyecto nacen de estrategias proyectuales modernas, pero adquirirán modificaciones que tendrán también una posible explicación por estar inscriptas dentro de estas formas de visibilidad locales.

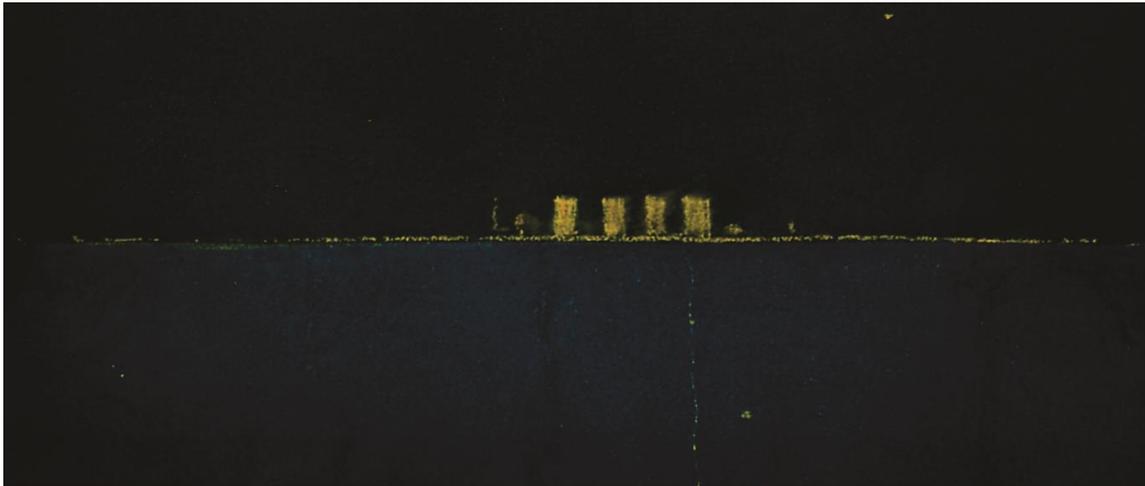


Lámina 7: Le Corbusier, La ciudad de los negocios

Variaciones discursivas de paisajes de una modernidad sublime apropiada:

Amancio Williams en proyectos como el aeropuerto para Buenos Aires revela una concepción de paisaje donde niega la ciudad existente. Para Amancio Williams artefacto y naturaleza debían permanecer separados. En simultaneidad con estas ideas de Amancio Williams que se gestaron entre finales de la década del 30 y mediados de los 40, se desarrollaron construcciones simbólicas de paisaje relacionadas dentro de la literatura y la pintura. En la literatura Ezequiel Martínez Estrada y Florencio Escardó ensayan dos construcciones de identidad diferentes, pero a la vez muy preocupadas por encontrar en la naturaleza un componente que adquiere su mayor intensidad en su estado virgen. También existieron algunas lecturas de paisaje desarrolladas por Xul Solar en su cuadro *Vuel Villa* pintado en 1936, donde lo construido aparece flotando, separado de la ciudad tradicional y permitiendo recuperar una lectura de los bordes pampeanos y ribereños. Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*, irrumpe dentro del ciclo discursivo planteando una nueva dispersión dentro de las construcciones sublimes de paisaje (Estrada, 1933). El paisaje pampeano de Estrada implica la anulación de los tres siglos decimonónicos. Entendiendo a sus personajes, el indio -el gaucho, el español y los inmigrantes- como *distopías* territoriales en colisión. Para Estrada el hombre que deberá construir el paisaje no se encuentra disponible en identidades anteriores. En *Radiografía de la pampa*, Estrada sentencia, “En el fósil la tierra muestra su brutal victoria y que ese ente alzado transitoriamente contra ella, fue vencido” (p.86). Su concepción de paisaje se enfrenta con el dilema de tener que construirse en una temporalidad futura que sea capaz de volver a reconstituirse dentro de una relación más efectiva con la naturaleza en estado puro. Estrada abre un capítulo de paisaje alejado de su presente, pensado desde una óptica pesimista que reclama un hombre nuevo para un territorio anterior. Se contraponen dos concepciones de paisaje diferentes, la primera en consonancia con Ortega & Gasset y la segunda más próxima a Martínez Estrada y Escardó.

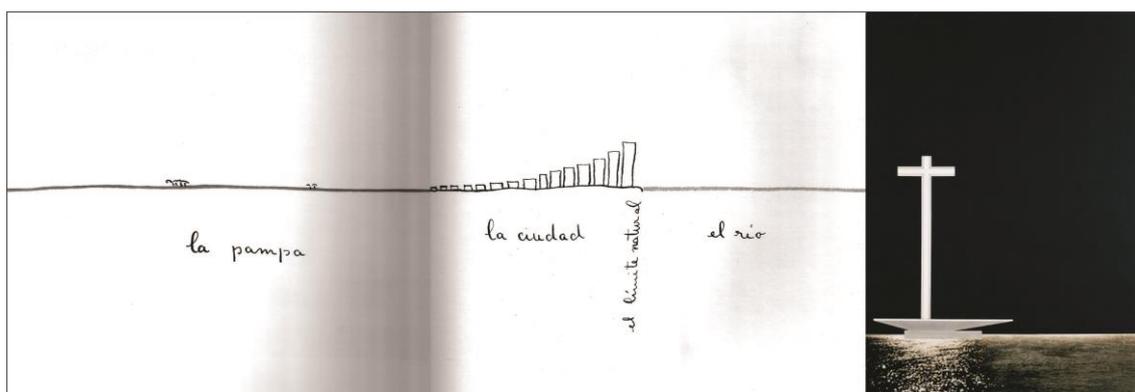


Lámina 8: Amancio Williams: croquis de la ubicación del aeropuerto en el río (1947) y montaje "Cruz en el Río de La Plata" (1978)

En *Fervor de Buenos Aires*, Jorge Luis Borges representa en *Plaza San Martín* el paisaje del borde río-ciudad en el área central de Buenos Aires (Borges, 1923). Invoca en su poema cinco elementos de transformación material del paisaje costero definidos por el tejido continuo, los parques, la barranca, el puerto y el río. Los articula entre sí, primero tirando pinceladas que recrean las propiedades paisajísticas de cada uno de ellos, y luego hilvanándolos a todos desde sus atributos simbólicos de identidad decimonónica, los gauchescos, la hispanidad acriollada y el proyecto inmigratorio. En su poema se humanizan y confunden entre sí, para diluir todo concepto de identidad excluyente. Se expresa en su poema una tensión de identidades que aparecen como un opuesto irreductible. No se somete el discurso poético a un ciclo de verdad, por el contrario, este se presenta como una visibilidad reveladora. Estas inquietudes son retomadas por Horacio Coppola en sus fotografías; particularmente en recientemente renovada *Plaza San Martín* de 1930/1936. De este modo, entre el 20 y el 30, se perfila otra variación discursiva de paisaje que se hará presente en las bases del concurso para la Biblioteca Nacional en 1961. Las cuestiones paisajísticas referidas al puerto y la barranca que fueron planteadas en *Fervor de Buenos Aires* serán trasladadas por el mismo Borges como condiciones al programa para el Concurso de la Biblioteca Nacional. El proyecto ganador contiene además otras construcciones de paisaje que de manera menos directa y objetiva que con Borges, permiten construir una *aisthesis* interpretativa que articula con otros autores literarios. La relación geográfica de fusión del edificio con el suelo de la barranca conecta con algunas impresiones de paisaje desarrolladas en *Radiografía de la pampa* por Ezequiel Martínez Estrada (Estrada, 1933).



Lámina 9: Fotografía de Horacio Coppola: Plaza San Martín (circa 1933) y Biblioteca Nacional (1962)

La analogía biológica del edificio en simultaneidad con algunos cuadros anteriores como *La Carnicería* e instalaciones posteriores como *Gliptodonte* de Testa, conectan con lecturas míticas que se pueden encontrar en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (Marechal, 1948).

La ampliación de la Bolsa de Comercio, localizada en la recova dentro del área central, proyectada por Mario Roberto Álvarez, presenta una primera aproximación a la posibilidad de visibilizar la barranca como una espacialización en el interior del edificio. Para ello, Álvarez ensaya una derivación discursiva que retoma la experiencia de Le Corbusier en la casa Curutchet. Los procedimientos proyectuales empleados por Le Corbusier en dicha casa, requieren detenerse a examinar 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 obliga a considerar, como Maestripieri lo demuestra, las apreciaciones de Victoria Ocampo, José Ortega y Gasset conjuntamente con las del mismo Le Corbusier (Maestripieri, 2018). 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. ¿Cómo experimentar esta continuidad en el espacio público cuando el lugar en que habita el porteño se sustenta en la diferencia marcada entre espacio público y espacio privado?

La casa Curutchet fue proyectada a partir de una serie de decisiones que nacen de las condiciones existentes en el lote urbano tradicional. Para superar las limitaciones del lote y sus medianeras, combina el recorrido principal con una afectación espacial que opere en más de un nivel y produzca a su vez situaciones de observación que alternen perspectivas interiores y exteriores capaces de dilatar la experiencia del límite. El bloque edificado de la ciudad tradicional admite con mayor facilidad las alteraciones entre lo público y lo privado en vertical y rechaza con mayor intensidad su modificación en horizontal. De este modo a la propuesta moderna de producir ciudad moderna sustituyendo se le contraponen la posibilidad de trasladar a la ciudad existente un cierto estado de modernidad que se expande en el interior y en los niveles superiores del edificio.

En la Bolsa de Comercio proyectada en 1972 y terminada en 1977 Álvarez aplica estas estrategias de proyecto en la barranca, logrando generar de este modo una dilatación perceptiva del límite barranca.

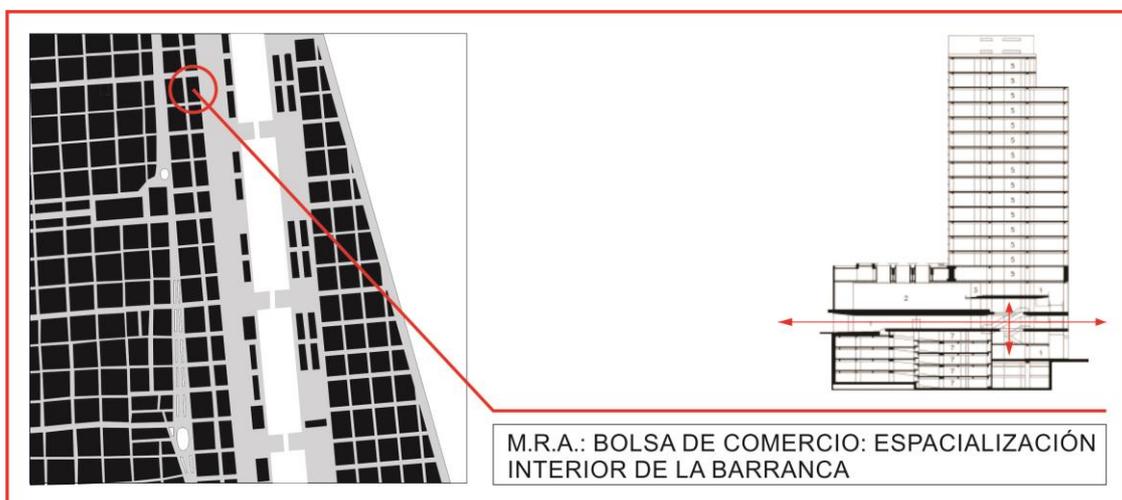


Lámina 10: Mario Roberto Álvarez, la Bolsa de Comercio (1972-1977)

Variaciones discursivas de paisajes ecológicos. Las intervenciones en la explanada artificial de tierra ganada al río enfrentan un dilema de paisaje distinto al de la barranca. El nuevo escenario mantiene la necesidad no resuelta de conectar ciudad y río, pero ahora también responde a una naturaleza geográfica que ha cambiado, cuya lógica será encontrada en relatos literarios que enfatizan los procesos hidrográficos lineales de sedimentación costera ocasionados por la Cuenca del Plata. Las transformaciones materiales naturales y artificiales se han vuelto más complejas. En la explanada la generatriz del paisaje es la de un borde dilatado y artificial que no se termina de definir ni como artefacto ni como naturaleza. Son varios puntos de vista pensados necesariamente para responder a la complejidad de esta doble condición del paisaje: por un lado la conexión pampa-río y por el otro la sedimentación lineal de la costa en permanente transformación natural-artificial. Las construcciones literarias y pictóricas de autores como Waldo Frank, Florencio Escardó y Xul Solar han abordado el dislocamiento como herramienta de construcción de paisaje. 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 que ponen en juego la doble tensión presente en el borde dilatado de la explanada. En ATC se inicia el empleo del plano inclinado que la barranca representaba desde el origen de la ciudad, como fragmento artificial de barranca dislocada y articulada con la expresión y continuidad espacial del borde sedimentado. También es posible encontrar este recurso en obras recientes como el *Centro de Exposiciones y Convenciones* y en el sector del área central que nos ocupa los parques *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*. Sin embargo, en el sector central la expresión de las condiciones complejas del paisaje en la dilatación del borde está fuertemente afectada por Puerto

Madero. El borde oriental del parque de la Costanera Sur sufre la mayor alteración, ya que el río que llegaba y permitía que existiera el Balneario Municipal fue alejado transformándose en la Reserva Ecológica. Con el vaciado de escombros en el sector la proximidad costera del río se transforma de una serie de caminos de descarga. La modificación topográfica desencadenada dio lugar a la aparición de una transformación del lugar que emergió de fuerzas naturales interactuando con el *basural*. Luego, con la aparición de una naturaleza que reconstituía en parte el *ecotono* ribereño pampa-río, la ciudadanía y sus organizaciones reclamaron ese espacio como paisaje. La Reserva Ecológica implicó una sinergia no planeada entre procesos naturales y procesos artificiales. La dispersión de ruptura y construcción de una nueva relación entre hombre y naturaleza está presente en el sector del área central. Esto ocurre en las plazas *Micaela Bastidas* y *Mujeres Argentinas*. Esta nueva forma de definir el paisaje que acentúa las condiciones naturales y ecológicas está presente en ambos ejemplos. Sea esta el resultado de una literalidad reclamada y conceptualizada como *Reserva Ecológica* o una voluntad proyectual plasmada en ambos parques. Las últimas intervenciones que afectaron el paisaje del área central están relacionadas con el punto de conexión entre la Plaza de Mayo-Recova y Puerto Madero también operan dentro de este ciclo discursivo.



Lámina 11: ATC (1977), Plaza Micaela Bastidas en Puerto Madero (2003) y Centro de Convenciones (2013)

Persistencias y transformaciones del procedimiento Beaux-Arts conectadas con el área central, sus lógicas y el campo discursivo. Los arquitectos que han actuado en el campo cultural del paisaje examinado experimentaron el traspaso de la enseñanza de la composición Beaux-Arts a la enseñanza del proyecto moderno. Las condiciones particulares de nuestra cultura y la manera en que han interactuado con ella los arquitectos han afectado la ortodoxia de esos procedimientos generando transformaciones definibles como un plus de inteligencia proyectual. En este escenario aco- tado en la investigación han confluído experiencias proyectuales que se han detec- tado y relacionado con interfaces de visibilidad que han ido modificándose al ritmo de las transformaciones culturales de paisaje. Lo que se ha proyectado permanece sedimentado en el lugar y en las representaciones, primero trasladando estrategias proyectuales de origen compositivo Beaux-Arts y luego incorporando estrategias de proyecto modernas que en varios casos mantienen un sustrato compositivo Beaux-Arts.

El método proyectual desarrollado por Durand a inicios del siglo XIX se volvió dominante en ingenieros y arquitectos con el avance del siglo. Su capacidad para resolver nuevos temas, la efectividad distributiva basada en la circulación y su capacidad para mantener las lógicas formales del pasado clasicista incorporando nuevas tecnologías están presentes en el proyecto de Madero. Sin embargo la zonificación del puerto con dársenas paralelas a la costa resulta contraria a la eficiencia del puerto e implica una modificación de las lógicas de partida derivadas de la distribución Durand. Buenos Aires debía alejarse del ambiente natural exaltando su condición artefactual como expresión de progreso. Los diques interconectados materializaron la primera frontera infraestructural entre la ciudad y el río; manteniéndose hasta hoy su presencia disruptiva.

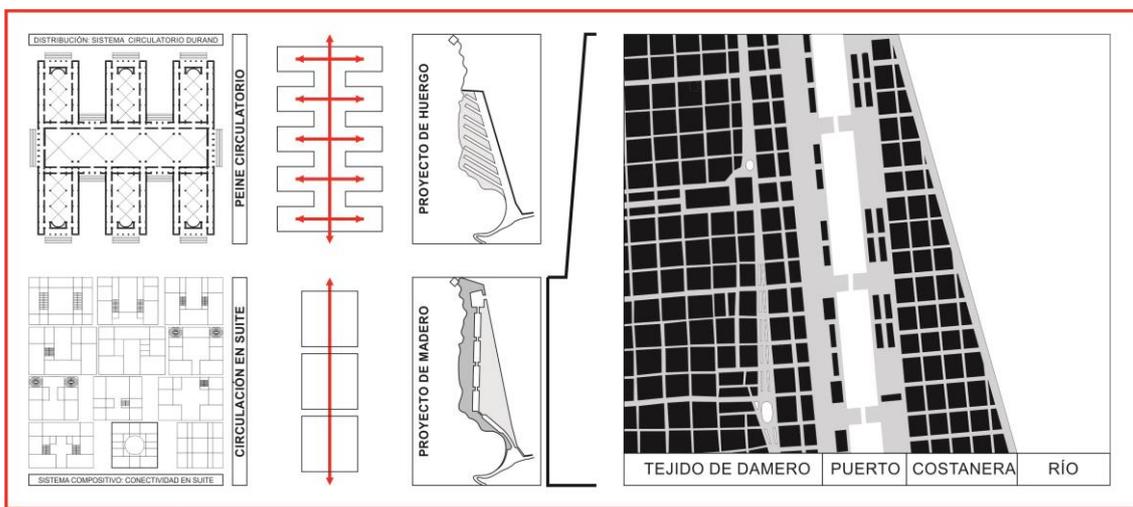


Lámina 12: Estrategias pintoresquistas Beaux-Arts presentes en el borde ciudad-río del área central

Múltiples transformaciones en las oleadas de modernidad arquitectónica conectadas con el área central, sus lógicas y el campo discursivo: La huella estructuradora desarrollada por Le Corbusier en su Plan para Buenos Aires responde a una ortodoxia modificada que deriva de la *Ville radieuse*. La organización isotrópica de la *Ville radieuse* desarrollada a partir de una distribución cuadrícula de origen Durand, será modificada sustancialmente al responder en el Plan para Buenos Aires a una asimetría marcada por el río y la pampa que implicará abandonar la isotropía o indiferencia territorial, y a su vez ajustarse a la ciudad preexistente. Le Corbusier conectó la jerarquía de la composición elemental con el paisaje al instalar con sus torres de los negocios la recuperación de la relación de la ciudad con el río y la pampa. Su proyecto implicó un giro diametralmente opuesto al paisaje de Puerto Madero y sus efectos posteriores fueron decisivos en la futura conformación de la relación de la ciudad con el río. Los planes urbanos que se sucedieron afectando el área central mantuvieron el requerimiento corbusierano, y aun cuando no se concretaron dejaron secuelas notables en intervenciones parciales como el conjunto de viviendas para Casa Amarilla, el Barrio Sur, el barrio de Catalinas Sur, el barrio de Bajo Belgrano,

la zona de torres de Catalinas Norte e inclusive gravitaron a favor en la localización concentrada de torres en el Plan de remodelación de Puerto Madero. Le Corbusier consideró la barranca como el elemento legitimador de la articulación entre el área consolidada de la ciudad y la extensión verde recreativa que debía extenderse hasta el río. Sin embargo la demarcación vertical del límite ciudad-río pensada por Le Corbusier resulta insuficiente para terminar de articular la ciudad con el río. Amancio Williams trabajó sobre esta cuestión dándole una intensidad particular a la presencia de la naturaleza. Sus proyectos se concentraron en establecer una relación de paisaje entre artefacto y naturaleza. Aun cuando su concepción radical caracterizada por la negación de la ciudad existente resulta un tanto inviable, sin embargo sus exploraciones proyectuales abrieron dimensiones inexploradas en la construcción del paisaje. Es posible detectar en sus proyectos de borde urbano dos estrategias diferenciadas. Una de ellas, como en el caso de la *Cruz en el Río de la Plata* proyectada en 1978, retoma la demarcación vertical del territorio pensada por Le Corbusier. La otra proyectada en el aeropuerto para Buenos Aires, se presenta como una traducción horizontal y elevada del artefacto en consonancia con la extensión pampa-río abriendo una interpretación nueva.

Entre le Corbusier y Amancio Williams se inicia una concepción de paisaje orientada a la reivindicación del componente natural. Como se indicó anteriormente la idea de paisaje que está presente en estos proyectos conecta con el ambiente literario representado por Ezequiel Martínez Estrada y Florencio Escardó. La vertical corbusierana permite ver y ser observado pero su lógica radica en la construcción puntual del espacio. En oposición la explanada elevada permite lo mismo, pero abre una brecha de sensibilización abstracta con el paisaje y su condición de observatorio a escala pública desde la extensión. Ambas estrategias, espacialidad acentuada en el punto vertical y espacialidad desplegada en la extensión horizontal serán complementarias y reverberarán en desarrollos proyectuales posteriores. Ortega & Gasset y Martínez Estrada plantean ideas de paisaje incompatibles, pero las estrategias proyectuales desarrolladas por los arquitectos para responder a cada una de esas realidades resultaron complementarias en la práctica. El proyecto ganador del concurso para la Biblioteca Nacional orienta su resolución a un requisito explícito de paisaje formulado en las bases a partir de ciertas exigencias de continuidad paisajística de la barranca planteadas por Jorge Luis Borges. La concepción de paisaje borgiana también implicó una derivación discursiva en este caso, alejada de los autores literarios anteriormente mencionados. El borde de la ciudad es puerto y barranca; en él se vuelven presencia las lecturas anteriormente antitéticas de paisaje. Son parte de la misma experiencia identidades locales y universales; la pampa en la barranca y la plaza, y la proyección europeizante en el río y el puerto. En la Biblioteca se adoptó la estrategia de Williams elevando una extensión de observación. A diferencia de la separación entre artefacto y naturaleza de Williams, la biblioteca se funde con la naturaleza de la barranca por medio de una segunda extensión ágora y plataforma en la que lo natural y lo artificial se encuentran soldados. Se ha abandonado la separación radical planteada por Williams con la aparición de una nueva topografía. De este modo es posible verificar las tres estrategias proyectuales a la vez; centralidad vertical, extensión horizontal elevada y reinterpretación topográfica del suelo existente. Unos años

después, en 1968 Amancio Williams trabaja conjuntamente con Walter Gropius empleando las tres estrategias para resolver el proyecto de la embajada de Alemania en la extensión de la explanada ganada al río. El plano inclinado presente en la barranca es ahora la pendiente que ordena una depresión artificial que permite ubicar los servicios de la embajada mientras que la extensión elevada queda resuelta como la residencia del embajador. Hasta ahora los proyectos se han enfrentado con la traducción paisajística de la axialidad existente entre ciudad y río, pero el componente natural también requiere una respuesta a la continuidad lineal de la explanada ganada al río. Mientras la barranca permite aún alejada del borde con el río recrear una relación posible con él, la explanada estando más próxima al río, queda sumida en la horizontalidad del plano. El punto de vista que define el paisaje ha quedado visualmente inconexo con el horizonte fluvial. Ubicados en la barranca la tensión transversal que se expresa naturalmente en el contraste entre la meseta de la ciudad constituida y la horizontalidad líquida del río, se extingue en la plataforma artificial. El proyecto de ATC realizado en 1977 por Justo Solsona y equipo desarrolló una nueva variación destinada a responder a la continuidad lineal de la explanada empleando dos de las estrategias mencionadas. El plano inclinado artificial se orientó en el sentido lineal de la explanada generando un paisaje de continuidad con el borde que interpreta la lógica natural y artificial de sedimentación del borde costero. A su vez los cuatro estudios de grabación emergen clavados en el plano inclinado, reproduciendo una marca puntual en esa continuidad. En el proyecto ya no está presente la estrategia de elevación de la extensión practicada por Williams y Testa. En 1985 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 intervención de Puerto Madero. Ambas realidades pondrán en juego dos ideas de paisaje opuestas; la reivindicación del componente natural y extenso en la Reserva Ecológica y el Plan para Puerto Madero concebido como un paisaje de replicación de las características tipológicas de la ciudad tradicional.

La Reserva Ecológica producto de la pura aleatoriedad permite reflexionar sobre tácticas de producción del paisaje escindidas parcialmente o totalmente del control proyectual. En oposición, la retícula ortogonal del Plan para Puerto Madero actúa como una secreción insular de ciudad ocupando la explanada y produciendo un paisaje que replica la ciudad y niega la presencia de lo natural. La franja oriental que quedó entre Puerto Madero y el río siguió derroteros paisajísticos distintos a los del puerto. El Parque de la Costanera Sur adquirió más accesibilidad y sufrió mejoras que no afectaron su estructura, aunque sus bordes sufrieron modificaciones importantes a causa del Plan de Puerto Madero y de la aparición de la Reserva Ecológica. En su borde occidental Puerto Madero aumentó su accesibilidad, acentuándola en la llegada de las avenidas y zonificando actividades residenciales, pero en los segmentos que conectan las avenidas la articulación con el parque quedó en manos de una secuencia de cuatro áreas verdes que tal como se presentaron en 1991 carecían de una respuesta paisajística que fuera capaz de superar una solución convencional. Tres de esas áreas ya fueron proyectadas y la cuarta restante permanece sin proyecto alguno. Las tres que han sido proyectadas se suceden entre 1996 y 2008, siendo dos de ellas parques públicos cuyos proyectos fueron ganados por concurso y la restante una

plaza privada de uso público construida por una desarrolladora. Entre 1996-2005 se concursan y construyen el Parque Micaela Bastidas y el Parque Mujeres Argentinas y en 2008 se construye la Plaza María Eva Duarte de Perón. Ambos parques emplearon la topografía como generadora de un paisaje de continuidad transversal y axial a la vez, pero también se adentraron en el empleo de tácticas de producción del paisaje relacionadas con el crecimiento y variación del tejido vegetal y la construcción de oportunidades condensadoras de prácticas sociales. Por el contrario, la Plaza Eva Duarte de Perón permaneció fuera de estas lógicas. Existe una cierta articulación preocupada por el borde ciudad-río solamente en dos parques, mientras en sus extremos las dos restantes áreas verdes no resuelven el problema del paisaje. La última intervención proyectada en 2017 y denominada *Parque Lineal Paseo del Bajo* afectó el sector central y se concentró en resolver la discontinuidad transversal ciudad-río y la discontinuidad lineal generada por el encuentro no resuelto entre el eje de la Plaza de Mayo y el borde de la recova. En el proyecto ejecutado se incorpora la doble tensión por medio de la dilatación norte sur del borde transformado en espacio ágora e incorporando el plano inclinado-mirador como un recurso de construcción del paisaje y relación con Puerto Madero.

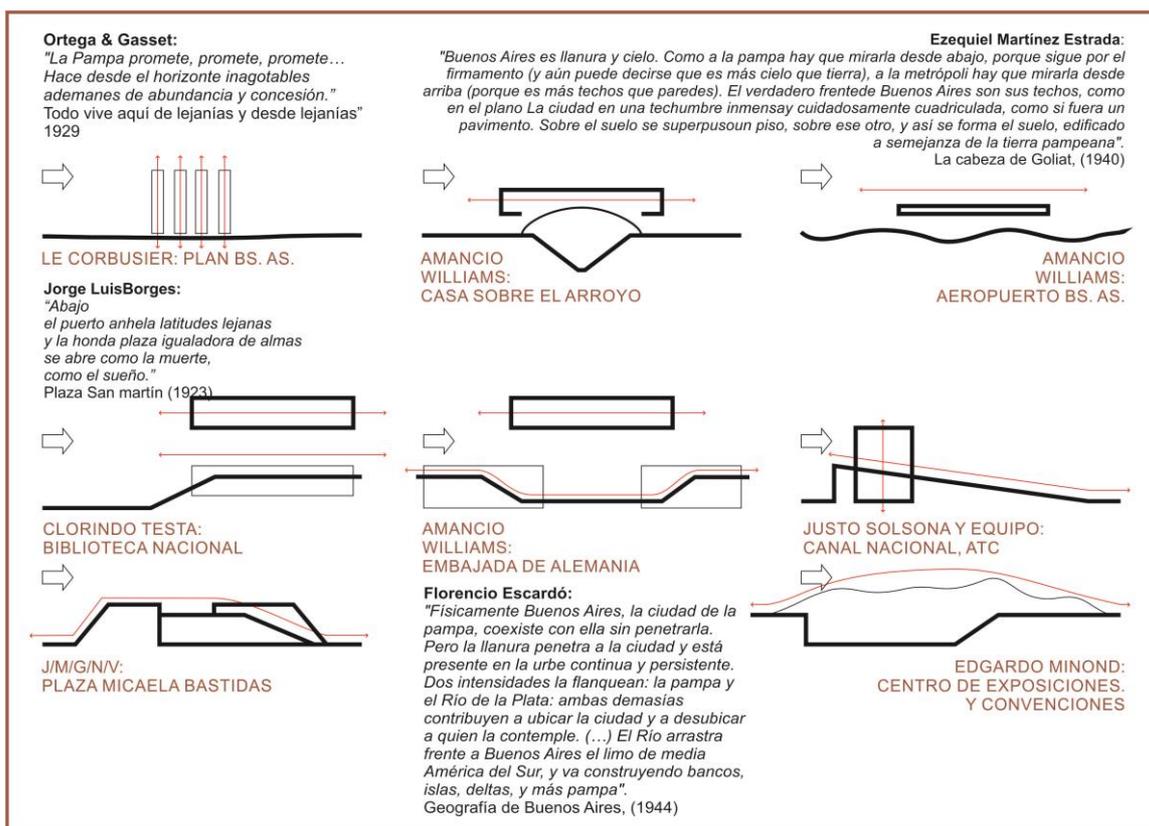


Lámina 13: Estrategias proyectuales sublimes de origen moderno presentes en el borde ciudad-río del área central

6 LAS EXTERNALIDADES Y LO DISCIPLINAR

Paisaje y proyecto arquitectónico

Conclusiones:

Detección de un cierto saber proyectual: Los últimos capítulos demuestran que en la construcción arquitectónica del paisaje se ha generado un plus de conocimiento proyectual definido por variaciones en las estrategias de proyecto. El camino discursivo que dio lugares a esas variaciones proyectuales vuelve indispensable la consideración de causales que provienen de la externalidades examinadas.

Máquinas de articulación espacial y temporal: 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 debía descartar la extensión pampeana, Ortega & Gasset sin descartar la extensión pampeana no llegó a comprenderla descartando su consistencia histórica, Martínez Estrada no tenía respuesta positiva para los asentamientos humanos. 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. 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 requisito obligado cuando se ingresa en el plano de consistencia material. Esto es exactamente lo que ha sucedido de manera muy intensa en el área central. Los cuatro 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. En el mundo material la huella y la dislocación son permanentes y es a partir de ellas que será posible incrementar un potencial articulador que otorgue consistencia al escenario múltiple que se nos presenta. La arquitectura tiene un papel fundamental en esta cuestión. Cuando se examinó la forma en que se construyeron y transmitieron las estrategias proyectuales empleadas en varios proyectos, se confirmó que la inteligencia proyectual generada no está sujeta estrictamente a la enunciación simbólica que reproduce. En la traducción espacial del paisaje proyectado es central la necesidad de articular lo proyectado con las condiciones físicas y sociales del lugar. En la articulación está implícita la consideración de la huella temporal y la dislocación entre realidades de paisajes desplazadas. El proyecto se comporta como una máquina de articulación espacial y temporal que permite superar la transitoriedad de los enunciados de paisaje construyendo un entretejido de múltiples temporalidades articuladas.

Potencial expansivo de la inteligencia proyectual: Las estrategias proyectuales modificadas que fueron empleadas para resolver el paisaje analizado se presentan como dispositivos capaces de resolver otras situaciones. El estudio de lo ocurrido en exigió permanentes derivas hacia experiencias proyectuales localizadas en otros sectores de la ciudad e inclusive proyectos no construidos. La experiencia del proyecto no queda fijada en un tiempo y lugar. El conocimiento proyectual nace de complejas contingencias, pero es expandible y autónomo de los escenarios que le han dado origen.

Contribuciones: La investigación realizada pretende contribuir en el incremento de un saber reflexivo que colabore en el ejercicio de la enseñanza y la profesión de la arquitectura.

Posibles derivaciones de investigación: El trabajo realizado oscila entre varios saberes que podrían tomar los aportes realizados como puntos de partida o discusión en futuras investigaciones proyectuales, pero también patrimoniales, urbanísticas e históricas. También es posible seguir elaborando la articulación entre externalidades y proyecto en escenarios diferentes.

7 BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general:

- Foucault, Michel, 2010 (1969). *La arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 2004 (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- Bourdieu, Pierre, 2006 (1992). *Las reglas del arte*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Ranciere, Jacques, (2011). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Editorial Borda, Buenos Aires.
- 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.
- Corona Martínez, Alfonso, (1989). *Ensayo sobre el proyecto*, Edit. CP67, Buenos Aires.
- Mele, Jorge, (2010). *Modernos y contemporáneos, Cap. Espacios, formas y lugares*, Editorial Nobuko, Buenos Aires.
- Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela, (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Bibliografía específica:

- Silvestri, Graciela, 2012 (2004). *El color del río*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- 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, Seminario de crítica, Buenos Aires.
- De Di Virgilio, (2018). *María Mercedes, Buenos Aires y la ribera: continuidades y cambios de una realidad esquivada*, Open Edition Journals, Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/608>, (2018)
- Burke, Edmund, 2014 (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial, España.
- Echeverría, Esteban, (1838). *La cautiva y El matadero*, Edit. AGeBe, Buenos Aires.
- Sarmiento, Domingo Faustino, (1845). *Facundo*, Ediciones Libertador, Buenos Aires.
- Campana, Dino, 1998 (1914). *Cantos órficos*, Barcellona: DVD ediciones, Barcelona.
- Ortega y Gasset, José, (1929). *El espectador*. Edit. Biblioteca EDAF, Madrid.
- Saint-Exupéry, Antoine de, 2018 (1939). *Tierra de hombres*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis, 2011 (1923). *Fervor de Buenos Aires*. Ediciones Princeps, Buenos Aires.
- Martínez Estrada, 2011 (1933). *Ezequiel, Radiografía de La Pampa*, Editorial Eudeba, Buenos Aires.
- Marechal, Leopoldo, 2018 (1948). *Adán Buenosayres*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires.

Escardó, Florencio, 1990 (1945). *Geografía de Buenos Aires*, Editorial Losada, Buenos Aires.

Williams, Claudio, (1990). *Amancio Williams*. by Claudio Williams, Buenos Aires.

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, Buenos Aires.

Liernur, Francisco y Pschepiurca, Pablo, (2013). *La red Austral*, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, Buenos Aires.

Liernur, Francisco, (1996). *CUADERNOS DE HISTORIA IAA N°7, Francisco Liernur, Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata*, Edit. FADU, Buenos Aires.

Francisco Liernur, Jorge mele, Anahí Ballent y Fernando Aliata, (1982). *REVISTA MATERIALES N°1: El concurso de la Biblioteca Nacional*, Edición La Escuelita. Cursos de arquitectura, Buenos Aires.

De Eduardo Maestriperi, (2018). *Construcción del paisaje rioplatense*. Recuperado de http://caeau.com.ar/wp-content/uploads/2018/03/ST12_02.Construccion%CC%81n-del-paisaje-rioplatense_Maestriperi.pdf

De Eduardo Maestriperi, (2018). *Cuaderno de navegación*. Recuperado de http://caeau.com.ar/wp-content/uploads/2018/05/ST12_03.-Cuaderno-de-navegacion%CC%81n_Maestriperi.pdf

De Amancio Williams. *Archivo Amancio Williams*. Recuperado de <https://www.amanciowilliams.com/>