

# Historia y Crítica de la Arquitectura

J O R N A D A S 2 0 2 3

*Arquitectura y Naturaleza:  
lenguajes, ambiente,  
sustentabilidad*

 UNIVERSIDAD  
TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura





# Historia y Crítica de la Arquitectura

J O R N A D A S 2 0 2 3

*Arquitectura y Naturaleza:  
lenguajes, ambiente,  
sustentabilidad*

COMITÉ ORGANIZADOR

**Claudia Shmidt (Universidad Torcuato Di Tella)**

**Emilia Couto (Universidad Torcuato Di Tella)**

COMITÉ CIENTÍFICO

**Luis Müller (Universidad Nacional del Litoral)**

**Mario Sabugo (Universidad de Buenos Aires)**

**Mariana Fiorito (Universidad Torcuato Di Tella)**

COORDINACIÓN EDITORIAL

**Juan Campanini**

DISEÑO EDITORIAL Y TAPAS

**Dan Waisman**

COMPAGINACIÓN

**Sofía Giayetto**

© COMPILACIÓN Y EDICIÓN

**Claudia Shmidt**

© MAESTRÍA EN HISTORIA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA

Historia y Crítica de la Arquitectura. Jornadas 2023 : Arquitectura y Naturaleza : lenguajes, ambiente, sustentabilidad / Claudia Shmidt ... [et al.] ; compilación de Claudia Shmidt ; prólogo de Claudia Shmidt. - 1a ed compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Torcuato Di Tella, 2023. Libro digital, PDF - (Historia y crítica de la arquitectura / Jornadas)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-46746-5-4

1. Historia de la Arquitectura. 2. Crítica Arquitectónica. I. Shmidt, Claudia, comp. CDD 720.7

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

**Rector: Juan José Cruces**

**Vicerrector: Juan Gabriel Tokatlian**

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS

**Decano: Marcelo Faiden**

CARRERA DE GRADO DE ARQUITECTURA:

**Director: Ricardo Fernández Rojas**

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS

**Directora Ejecutiva: Florencia Medina**

MAESTRÍA EN HISTORIA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA

**Director: Jorge Francisco Liernur**

CENTRO DE ESTUDIOS DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

**Director: Javier Agustín Rojas**

ARCHIVO DI TELLA ARQUITECTURA

**Directora: Isabella Moretti**

EDITORIAL DI TELLA ARQUITECTURA

**Director: Juan Campanini**

PROGRAMAS PARA GRADUADOS

POSGRADO EN PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

**Director: Fabio Grementieri**

PROGRAMA EN ARQUITECTURA DEL PAISAJE

**Director: Ignacio Fleurquin**

MAESTRÍA EN ECONOMÍA URBANA (CON ESCUELA DE GOBIERNO)

**Directora: Cynthia Goytia**

- 6** Prólogo  
*Claudia Schmidt*

## CONFERENCIAS

- 10** La caverna como arquetipo primario de la arquitectura moderna.  
*Jorge Francisco Liernur*
- 24** Aldeas Felices. En el campo y la ciudad.  
*Mary Méndez*
- 46** Las ideas de la naturaleza en Enrico Tedeschi.  
*Silvia Alvite*

## ENSAYOS

- 62** La venganza de la naturaleza: los muros vivientes de Lina Bo Bardi.  
*Cláudia Costa Cabral*
- 80** Las formas arbitrarias. Percepción biológica y arquitectura en Europa occidental durante la primera mitad del siglo XIX.  
*Horacio Caride Bartrons*
- 98** El Camping.  
*Julia Campomaggi, Carlos Gonzalvo*
- 118** Lo rutinario de lo científico y lo fabuloso de lo real. Modernización y naturaleza en el balneario de Rosario de la Frontera (1825-1888).  
*Eleonora Menéndez*

- 136** El explorador y lo bello: una lectura de Glenn Murcutt.  
*Matías Beccar Varela*
- 156** Arquitectura-entorno: Aproximación crítica a la práctica proyectual de Junya Ishigami.  
*Daniel Belandria, Andrea Castro Marcucci*
- 174** Torres en un jardín de Buenos Aires.  
*Ignacio Montaldo*
- 192** Miralles y Buenos Aires: paisaje, río e infraestructura poética.  
*Santiago Albarracín*
- 212** Los escritos de Thays en las publicaciones científicas francesas: testimonio de su perfil profesional.  
*Florencia Rolla*
- 228** Ética y poética: una mirada crítica acerca del uso de la naturaleza en tres proyectos de Emilio Ambasz (1975-1982).  
*Mercedes Dello Russo*
- 244** Una nueva mirada sobre *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Tomás Maldonado. Naturaleza, política y diseño en el campo de la construcción del hábitat.  
*Hugo Walter Amante*

# Prólogo

Claudia Shmidt

Universidad Torcuato Di Tella

Las *Jornadas de Historia y Crítica de la Arquitectura 2023* abren un espacio de intercambio de trabajos en el que se propone acercar visiones diversas en torno a temas, casos y episodios de la cultura arquitectónica, con el fin de contribuir al ejercicio riguroso de su Crítica y de la construcción de su Historia.

Desde la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella convocamos a participar a quienes nos interesen con el estudio de las condiciones de posibilidad en las que la Arquitectura, en sus múltiples facetas, adquiere sus connotaciones teóricas, prácticas y técnicas.

El tema que nos propusimos discutir en esta oportunidad es *Arquitectura y Naturaleza: lenguajes, ambientes e inhabitabilidad*, en sus diversas amplias expresiones e interpretaciones.

Como resultado de la recepción de una gran cantidad de ponencias, los trabajos que se reúnen en este volumen son producto de la selección realizada por el Comité Académico de las *Jornadas* de los que más se han acercado a los ejes temáticos del llamado. La convocatoria que aquí se presenta se organiza en dos partes. En *Conferencias* se incluyen las versiones de los Investigadores Invitados, especialmente sintetizadas para esta publicación. *Ensayos*, a continuación, permite aunar la diversidad de textos que comparten el rigor de la investigación con la soltura de los papeles de trabajo en pleno proceso de elaboración.

La caverna como arquetipo primario de la arquitectura

moderna; las utopías de las *Aldeas Felices* diseñadas por Cravotto en Uruguay; las ideas acerca de la naturaleza en Enrico Tedeschi durante el largo período en el que vivió en la Argentina; los muros vivientes de Lina Bo Bardi en sus obras en Brasil; la percepción biológica de la arquitectura y sus formas arbitrarias en la arquitectura en Europa occidental durante la primera mitad del siglo XIX; la idea del *camping* como experiencia de vida en Cataluña; los balnearios sanadores en el interior profundo del noroeste argentino hacia fines del siglo XIX; los enfoques eólicos y la declinación climática en las arquitecturas de Glenn Murcutt en Australia; la noción de arquitectura-entorno en Ishigami; la visión del paisaje urbano en Enric Miralles; los jardines entre las torres en la densidad de las manzanas de Buenos Aires; las teorías de Thays para los parques públicos o las distintas ideas del uso de la Naturaleza en Ambasz o Maldonado, componen los tópicos en debate de la presente edición.







# El arquetipo primario de la caverna

Jorge Francisco Liernur  
Universidad Torcuato Di Tella-CONICET

*“Le monde souterrain, par sa richesse infinie et  
inviolée, hante l’imagination de l’homme”*

Bayard.

Tal como ocurrió con otras esferas culturales, la necesidad de autocercioramiento característica de la modernidad obligó a la disciplina arquitectónica a una drástica puesta en cuestión de los conceptos, de los paradigmas formales y de las técnicas que hasta entonces la habían estructurado. Para decirlo con Habermas: “con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron (...) esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico morales”.<sup>1</sup>

Una vez demolida la estructura heredada del Humanismo, el desarrollo de esas nuevas esferas culturales de valor obligó a buscar nuevos puntos de partida. Ese hipotético “momento cero” se identificó con la página en blanco del funcionalismo ingenieril, o con la abstracción apoyada

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Altea, Taurus, Alfaguara, 1989), 11.

en el abc de la geometría euclidiana y sus infinitas posibilidades combinatorias. Pero, igualmente atractivo resultó reiterar la pregunta que había caracterizado a la arquitectura a lo largo de toda su historia, acerca del cero absoluto de su inicio.

En la cultura occidental premoderna ese momento cero se había buscado en el contexto del relato bíblico y en el relato profano de la “choza primitiva”. Trámite la formulación en clave etnográfica de Gottfried Semper, en la modernidad este último fue el que más incidió sobre las propuestas modernistas. Pero hubo otros cuatro “arquetipos primarios”: la caja muraria, la carpa, el iglú y la caverna. En este breve trabajo me referiré a este último, al que para ser rigurosos deberíamos llamar, más bien, geo/biomórfico.

En esta breve presentación solo trataremos de mostrar la tendencia a la repetición de esta referencia primordial en particular. No es mi intención desarrollar ni un enfoque espeleológico del tema, ni la larguísima serie de experimentos que las culturas arquitectónicas de todas las latitudes desde tiempos inmemoriales, desde China a Yucatán, desde Mesopotamia hasta la Europa del Renacimiento han ensayado en mimesis de la caverna o usándola como metáfora. Quien se interese por ese vasto mundo puede, por ejemplo, recurrir a la rica colección de casos publicada por Manfredo Nicoletti en su libro “L'Architettura delle caverne”.<sup>2</sup>

Desde un punto de vista formal este arquetipo se caracteriza por la condición continua de sus superficies. Por eso, si bien su expresión paradigmática es la de la caverna en tanto una de las referencias recurrentes en las explicaciones clásicas del origen del habitar humano, también caracteriza a formaciones orgánicas, tanto en tejidos óseos como de otros tipos, animales y vegetales.

En el ciclo modernista este arquetipo primario fue explorado en razón de sus características topológicas, pero también por su enorme potencia simbólica.

En relación a las primeras podemos decir que la caverna consiste en un hueco de formas irregulares generado dentro de una masa de material modelada por procesos telúricos, sobre los que han actuado las variaciones de temperatura, los vientos y el agua. En esta línea Giuseppe Di

<sup>2</sup>  
Manfredi Nicoletti, *L'Architettura delle caverne* (Editori Laterza, 1980).

Benedetto vio en ella “el predominio de la forma plástica sobre la tendencia a resaltar la textura estructural de la dimensión tectónica de la arquitectura”. “La arquitectura de la ‘cueva’ –escribió– es, por su propia naturaleza, expresiva de una sola dimensión constructiva y figurativa: la esteotómica. Es por definición arquitectura grave, maciza, sólida, robusta y pétreo. Es arquitectura como resultado de una ‘partenogénesis’ porque se origina únicamente del mismo material que la compone”.<sup>3</sup> Por añadidura, entendidas como estructuras fractales y cristalinas las cavernas son ejemplo de las infinitas geometrías de la naturaleza.

En el plano simbólico este arquetipo encarna muy diferentes contenidos. Por un lado, dado que los huecos que lo constituyen se producen en la corteza terrestre y pueden alcanzar profundidades incalculables, las cavernas representan la entrada a un sub-mundo oscuro y misterioso en clara oposición al del cielo, el aire libre y la luz. La alusión a oposiciones como muerte/vida o prisión/libertad son más que obvias en este sentido. Valga, solo a modo de ineludible referencia, el uso platónico de este tópico.

Pero en dirección opuesta, frente a la artificiosidad de los artefactos humanos, por ser constituidas por la tierra misma, las cavernas se presentan también como una poderosa alternativa orgánica, como formando parte de la pureza primordial de las montañas, y como símbolo de un regreso a los orígenes. Las cavernas son asimismo metonimias y metáforas del útero materno, y de las distintas conformaciones biológicas de espacios albergantes de tejidos o fluidos.

Dado que nuestro propósito es comprender la tendencia a la repetición de estas referencias primordiales en la construcción de la arquitectura moderna no podemos dejar de reconocer el valor que una nueva serie de experimentos sobre construcciones cavernosas heredadas de las *follies* y los *grotti* de los siglos pasados fue adquiriendo en el siglo XIX (FIGURA 1), ingresando al universo de las ideas románticas, como parte del proceso de demolición de los sistemas racionalistas. Como muy bien fuera advertido por Juan José Lahuerta, “basta pensar en (...) la presencia constante [de grutas, y ríos o lagos internos] en los grandes

3

Giuseppe Di Benedetto, “Per via di levare: Scavare e sottrarre in architettura”, *P+C* 05 (2014): 17-32.

Cfr. También Sergio Polano, “L’architettura della sottrazione”, *Casabella* 659 (Setiembre 1998); Francesco Venezia, “Teatri e antri, il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità”, en Francesco Venezia, *L’architettura, gli scritti, la critica*, Electa (1998).

ciclos de novelas populares del siglo XIX –empezando por las de Julio Verne”.<sup>4</sup>

Si bien hubo experiencias previas en los Estados Unidos y en Francia, la primera construcción de un paisaje artificial de grandes dimensiones fue la del Parc de Buttes-Chaumont, en los terrenos de una antigua cantera de cal en París, donde Jean-Charles Alphand, el arquitecto Gabriel Davioud y el horticulturista Jean-Pierre Berillet-Deschamps crearon con concreto buena parte de sus atracciones: el lago, las rocas y las grutas.<sup>5</sup> Allí los visitantes quedaban fascinados por sus cascadas y sus cuevas dentro de las que podían disfrutar del brillo de estalactitas y estalagmitas.

Lahuerta observó también que, frente a la expansión del universo dominado por los crecientes avances tecnológicos, por el materialismo vulgar y el positivismo, “la cueva y el mar interior representan la búsqueda (...) de un espacio y una luz que es de nuevo interior, de nuevo sagrado”.<sup>6</sup>

En el campo específico de los estudios morfo geológicos de las cavernas, Jules Desnoyers publicó en 1845 su “*Recherches géographiques et historiques sur les cavernes*”, y en 1896 se conoció el primer trabajo específicamente dedicado a “*Les Cavernes et leurs habitants*”, de Julien Fraipont.

Para entonces, con la consolidación del estatuto científico para la espeleología gracias a los trabajos de Édouard Alfred Martel –quien inició las primeras exploraciones científicas y en 1895 fundó la Sociedad Espeleológica–, el interés por las cavernas se extendió a un amplio público no especializado. Por añadidura la creciente difusión del hallazgo de huesos o puntas de flechas, pero también de piezas “artísticas” en las cuevas estimuló el descubrimiento casual por parte del tejero Modesto Cubillas de las de Altamira en 1868, lo que otorgó a la exploración de cavernas un nuevo empuje aumentando su prestigio social.

Así, pasear por las montañas, registrarlas, develar sus secretos y celebrar su potencia desde diferentes puntos de vista, desde el económico al filosófico, desde el militar hasta el artístico, se transformó a lo largo del siglo XIX en una actividad de masas.<sup>7</sup> Y aunque la exploración se expandió a otras muchas geografías y grandes cadenas montañosas del

4  
Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926. Architettura, ideologia e politica* (Electa, 1992), 126.

5  
Ann Komara, “Concrete and the Engineered Picturesque the Parc des Buttes Chaumont (Paris, 1867)”, *Journal of Architectural Education*, 58, 1 (2004), Construction and Context: 5-12.

6  
Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926...*, 126.

7  
Cfr. Wilfrid Noyce, *Scholar Mountaineers: Pioneers of Parnassus*, (Dobson, 1950); Robert Macfarlane, *Mountains of the Mind* (Vintage Books, 2003).

mundo, los Alpes siempre fueron para muchos europeos el eje físico, de la identidad occidental.

Para Cynthia Gamble “lo que fue particularmente original fue (el) acercamiento a las montañas, consideradas no como algo hostil y amenazante, sino que adquirieron una personalidad y una vida propias. Para Michelet, el Mont Blanc era un individuo solitario e ilustre, un gran ermitaño, un gigante silencioso, ‘una persona hecha de granito’ revestida de nieve”.<sup>8</sup>

Fue como parte de este clima cultural y científico, que estudiar las montañas alpinas se convirtió para Eugène Viollet-Le-Duc en un modo de comprender la formación estructural más elemental: la de la propia tierra. A su juicio,

*“puede sorprender a algunos ver a un arquitecto alejarse de su arte para adentrarse en un dominio que no es el suyo. De hecho, el globo no es más que un vasto edificio donde cada parte está coordinada y modificada siguiendo leyes absolutas. Analizar críticamente un conjunto de montañas, la forma en que se formaron y la causa de su ruina; reconstruir el orden que presidió su formación y su composición, el estado de su resistencia y durabilidad frente a los elementos atmosféricos; cronometrar el período de su formación y descomposición: es, a mayor escala, realizar un trabajo de deducción y análisis análogo al que lleva a cabo el arquitecto-arqueólogo en ejercicio que estudia un edificio antiguo para descubrir sus orígenes, sus renovaciones y la causa de su degradación, antes de recurrir a fuentes textuales”.<sup>9</sup>*

<sup>8</sup>  
Cynthia Gamble, “John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc and the Alps”, *The Alpine Journal* (1999): 186.

<sup>9</sup>  
Eugène Emmanuel Viollet Le Duc, “Introduction”, *Le massif du Mont Blanc*, J. Baudry (1876) XV-XVI.

<sup>10</sup>  
*Ibidem*, 240.

El gran historiador francés aportó una manera sistemática de reconocimiento de las formaciones rocosas, construyendo una suerte de historia geométrica de la montaña a partir de la forma más elemental, el triángulo equilátero. La agregación de esas formas en diagramas de base hexagonal constituía según Viollet-Le-Duc la clave para entender el patrón abstracto que generaba la estructura perfectamente cristalina de las rocas: “las leyes -sostenía- han ordenado estas formas y determinado el gran sistema cristalino”.<sup>10</sup>

La atracción que los arquitectos expresionistas experimentaron por las montañas no derivó de las aproximaciones de tipo positivista que acabamos de resumir, sino que se inspiró en el pensamiento de quien, por el contrario, se dedicó sistemáticamente a demoler la confianza en la “verdad científica” buscada desde plataformas racionalistas. El exaltado interés expresionista por la “construcción con las montañas” se originó, claro está, en las ideas de Friedrich Nietzsche.

La centralidad de las montañas, de las piedras y de las cavernas en el pensamiento de Nietzsche es un tópico conocido.<sup>11</sup> Herencia conceptual del romanticismo, la montaña de Nietzsche es un nexo en la dialéctica “arriba”-“abajo” que caracteriza toda su obra. O para decirlo con palabras de F. D. Luke, “la imagería de la montaña es sólo un elemento del tópico de la “altura” o de “altura-profundidad” recurrente en los textos del filósofo”.<sup>12</sup> En su ensayo, Luke sostiene que para Nietzsche existían tres modos de presentación del tema de las montañas: “1) la idea del aire puro, enrarecido, estimulante e incontaminado de la montaña, y 2) la de la amplia vista desde las cimas de las montañas; ambas están conectadas con 3) la idea de una élite aristocrática que vive ‘en las alturas’”.<sup>13</sup> Pero la altura –y las metáforas que de ello se derivan– no es la única característica de las montañas que sedujo a Nietzsche.

En su pensamiento las dos versiones, la de evocación de las profundidades y de las alturas en la imagen de la caverna no parecen ser opuestas. Nietzsche escribe: “Zaratustra debe convertirse en piedra, hundiéndose en los estratos más profundos del alma antes de ascender a sus cimas (...). En contraste con los valles fértiles, los picos de granito ‘nunca han generado nada ni han devorado nada viviente: existen antes y son superiores a toda vida’”.<sup>14</sup>

La caverna no es, en el Zaratustra, el único abrigo de los seres que habitan el mundo. La otra gran forma de habitar son las casas de la “gran ciudad” pero ese es el lugar en que se condensan todos los males que pesan sobre los hombres. En el capítulo “Del pasar de largo” leemos que “Así, atravesando lentamente muchos pueblos y muchas ciudades volvía Zaratustra, dando rodeos, hacia sus montañas y su

11

Cfr. en particular Sean Ireton, “«Ich bin ein Wanderer und ein Bergsteiger». Nietzsche and Zarathustra in the Mountains”, *Colloquia Germanica*, 42, 3, Tema del número “Mountains in the German Cultural Imagination” (2009), 193-212.

12

F. D. Luke, “Nietzsche and the imagery of the high”, en Malcolm Pasley, *Nietzsche: imagery and thought*, Routledge (1978), 76

13

*Ibidem*, 80.

14

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Werke, Kritische Studienausgabe* (KSA), vol. 8: 41[21], 1879. Cit. en Graham Parkes, “Nietzsche on Rock and Stone: The Dead World, Dance and Flight”, *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 21, No. 1, (2013) 20-40 <http://dx.doi.org/10.1080/09672559.2012.746273>

caverna. Y he aquí que también llegó, sin darse cuenta, a la puerta de la gran ciudad. (...)Esta enseñanza te doy a ti, necio, como despedida: donde no se puede continuar amando se debe –¡pasar de largo!–. Así habló Zaratustra y pasó de largo junto al necio y la gran ciudad”.<sup>15</sup> En otras palabras, lo que está hacia adelante, superando a la gran ciudad, es esa caverna en la montaña hacia la que Zaratustra se dirige.

Según Jaume Genís Terri hay una estrecha relación entre el pensamiento de Nietzsche y la obra de Gaudí, trámite su relación con pensadores del Modernisme catalán como Joan Maragall y Pompeu Gener.<sup>16</sup> Según Terri esa relación se manifiesta claramente en la obra del parque Güell, en tanto consiste en una sofisticada reflexión sobre la naturaleza y su relación con la cultura y la historia catalana.<sup>17</sup> El parque es una compleja articulación de estructuras, muchas de ellas talladas en la montaña y tratadas por Gaudí como grutas, en ocasiones introduciendo elementos clásicos de la arquitectura como las columnas dóricas, pero las más de las veces reproduciendo, o más bien recreando con piedras espacios cavernosos. Su creación fue una meditada operación sobre las formas de la colina en que se sitúa, cuyo propósito era una exaltación de la relación entre tierra y nacionalidad. (FIGURA 2) Los estudios que hizo llevar a cabo Güell sobre el terreno no tuvieron solo una razón “científica”. Según Lahuerta ese interés “se adecua más bien a su imagen simbólica, difundiéndose así sobre la antigüedad de esa tierra y sus fuerzas y movimientos más profundos, anteriores a la historia misma de la humanidad. (...) En las formas pétreas de los túneles y viaductos, la antigüedad de la tierra, demostrada por esas sugerentes evocaciones simbólicas, se convierte en evidencia de un paisaje que quiere ser arquetípico”.<sup>18</sup>

En este sentido la caverna de Gaudí se ubica en el polo opuesto a las creaciones de Alphand. Con independencia del contenido nietzscheano que está implícito en la veneración por la potencia telúrica, sus formas no intentan replicar “caprichos” de la naturaleza, sino, por el contrario, ser producidas siguiendo una racionalidad emparentada con la aproximación de Viollet-Le-Duc. Para Lahuerta “el diagrama de tensiones (del pórtico del parque) es esencialmente

15

Friedrich Wilhelm Nietzsche,  
*Así habló Zaratustra*, iUniverse  
(2000) 107

16

Jaume Genís Terri, Tesis Doctoral: *Els Fonaments Ideològics de l'arquitectura Religiosa del Gaudí De Maduresa*, Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2006.

17

*Ibidem*, 228.

18

Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí. 1852-1926...*, 133.



la forma misma de su sección, (y también) el camino que siguen las líneas de ese diagrama no sólo va a morir en la tierra, sino que también sale de ella. la tierra, a través de la forma más lógica y racional, ejerce el empuje y recibe su propio peso: de esa forma, por lo tanto, ha desaparecido todo rastro mínimo de capricho; no sólo eso, sino también toda apariencia de especulación”.<sup>19</sup>

Pero como ha sido mostrado por Christopher Morris en “Modernism and the Cult of Mountains”, el terreno más fértil para la expansión del interés por las cavernas fue el de la cultura alemana, y no se limitó a la filosofía y las artes plásticas sino que se expandió a la literatura, la música, la fotografía y el film. Morris sostiene que “la celebración extraordinaria de las montañas movilizada desde el siglo XVIII y alimentada por el XIX tomó una relación decisiva con la negatividad. Al mismo tiempo, último refugio de una cultura urbana ahora percibida como rampante y la ruina de la noción misma de refugio, la experiencia de la alta montaña adquiere toda la duplicidad de la condición moderna. Ya sea contemplada desde abajo como un remanente de pureza o montada como una plataforma desde la cual mirar hacia abajo con desdén, las cumbres heladas parecen empoderar. (...) Para la cultura alemana, los Alpes se convirtieron en uno de los principales sitios en los que se libraría la lucha con la modernidad, metafórica y literalmente”.<sup>20</sup>

En 1904, en una carta a su hermano Max, Bruno Taut escribió: “Durante los últimos tres meses he estado leyendo Zarathustra de Nietzsche: es un libro de enorme e importante fuerza vital”.<sup>21</sup> Taut era un entusiasta seguidor de las propuestas de Paul Scheerbart acerca de una “arquitectura de cristal” y, junto con los integrantes de la llamada “cadena de vidrio” emprendió una exploración sobre las posibilidades de una arquitectura literalmente modelada con las montañas, que dio a conocer con su libro sobre la “Alpine Architektur”. Los antecedentes de esa arquitectura hecha con las montañas se encontraban en la obra de Scheerbart, y en particular en “Das graue Tuch”, publicado en 1914, poco antes de su muerte. El protagonista de ese relato era un arquitecto, Edgard Krug, quien viajaba en dirigible de

**19**  
*Ibidem*, 129.

**20**  
Christopher Morris, *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema*, Routledge (2012), 1

**21**  
Bruno Taut, “carta a Max Taut”, 8.06.1904, cit en Ian Boyd White, *Bruno Taut and the architecture of activism.*, Cambridge (1982), 78

un punto a otro del planeta. En una de las etapas llega al Himalaya, y allí, ante las montañas más altas del mundo se revela su deseo más profundo: “Me gustaría -dice- construir toda la cordillera”.<sup>22</sup>

El pensamiento que Taut expresa en “Alpine Architektur” era, en términos de Kurt Junghanns una “estructura sinfónica a través de una articulación en cinco partes en gradación: desde la casa de cristal, pasando por la arquitectura de las montañas, llegando a la construcción de los Alpes y la construcción de la corteza terrestre, hasta el gran final de la construcción en las estrellas”.<sup>23</sup>

En su muy conocido trabajo sobre la arquitectura del expresionismo, Wolfgang Pehnt señaló la importancia del tema de la caverna para quienes se identificaban con esas ideas a comienzos del siglo XX. Para Pehnt los proyectos de Poelzig “y los de muchos expresionistas no tienen el aspecto de estructuras artificiales, sino que parecen una prolongación de la naturaleza, como si fueran “colinas humanas”.<sup>24</sup> Citando a Otto Bartning Pehnt mostró que para los expresionistas “Es la tierra misma la que construye con nuestras manos”.<sup>25</sup> De aquí que, en línea con esa observación, sugiriera que la Torre Einstein de Mendelsohn “parece como amasado por la mano de algún dios”.<sup>26</sup>

Por ese motivo el material preferido para las muchas maquetas con que arquitectos como Bartning estudiaban y proponían sus ideas era el yeso. El yeso se identificaba con el barro, la tierra de la que emergían o a la que estaban adheridos, como “prolongaciones de la naturaleza” buena parte de los proyectos identificados con ese movimiento. Y el yeso y el barro permitían también generar formas con las características de plasticidad del nuevo material que emergía en la escena de la arquitectura: el hormigón armado.

Cuevas y grutas son motivos recurrentes en la obra de Poelzig. (FIGURA 3) Por ejemplo, en los diseños del concurso para la Casa de la Amistad en Constantinopla, o en el Monumento Nacional de Bismarck. E incluso en su escenografía para El Golem, el taller del rabino Löw es una cueva, y con sus estalactitas no otra cosa es el interior de su gran teatro en Berlin.<sup>27</sup>

El Goetheanum debe ser descrito en la misma clave:

**22**  
Paul Scheerbart, *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss*, MIT Press (1914 c2001), 91-92

**23**  
Kurt Junghanns, “Alpine Architektur, un lascito particolare”, en Gian Domenico Salotti (ed), *Bruno Taut. La figura e l'opera*, Franco Angeli (1990), 134.

**24**  
Wolfgang Pehnt, *La Arquitectura expresionista*, Gustavo Gili (1975), 14.

**25**  
*Ibidem*, 18.

**26**  
*Ibidem*, 121.

**27**  
Caroline Dorothea Guschelbauer, *Formensprachen der Filmarchitektur im Weimarer Kino*, tesis de Magister en Filosofía, Universität Wien, (2010), 65.

“Imagínate un cráneo humano: –enorme, enorme, enorme, que sobrepasa todas las dimensiones, todos los templos; imagina... Se levanta ante ti: su blancura porosa se ha levantado como un templo tallado en una montaña”.<sup>28</sup>

El interés por los espacios cavernosos o uterinos no se limitó a los primeros debates modernistas. El surrealismo fue la gran estrella del arte en la segunda posguerra, y como consecuencia de la crisis del modernismo funcionalista iniciada a finales de los años treinta, también sedujo a muchos arquitectos. El modelo de la caverna enlazaba sin asperezas en este contexto intelectual, pero en el imaginario surrealista evocaba también esa forma más primordial del refugio que es el útero materno. Como antecedentes estaban las propuestas de Tristan Tzara y Roberto Matta. El primero había postulado que “cuando se comprenda que la comodidad reside en la penumbra de las suaves profundidades táctiles de la única higiene posible, la del deseo prenatal, volverán a construirse casas circulares, esféricas e irregulares, que el hombre conservó de la caverna a la cuna y a la tumba en su visión de una vida intrauterina, y que la estética de la castración, llamada moderna, ignora”.<sup>29</sup>

A fines de la década del cuarenta la experimentación con una arquitectura cavernosa o uterina en clave surrealista caracterizó el trabajo de figuras como Frederick Kiesler y Juan O’Gorman. Kiesler había comenzado a emplear una geometría alternativa a la ortogonalidad en su proyecto para la Space House de 1933. Pero en realidad comenzó sus experiencias con las formas cavernosas/biomórficas a partir de su instalación de exposición *Art of this Century* en la galería de Peggy Guggenheim en la ciudad de Nueva York de 1942. En 1947 la referencia a este modelo caracterizó sus instalaciones para la exposición de los Surrealistas en París y, en el mismo año, también la realización de sus primeros bocetos conocidos para la “Endless House”. Sobre estos continuó trabajando hasta el final de sus días, habiendo alcanzado su mayor concreción con la gran maqueta para la exposición “*Visionary Architecture*” de 1960 en el MoMA, los proyectos para el “*Bucephalus*” y “*Universal Theatre*” de 1962 y el “*Grotto of meditation*” de 1964.

Por su parte en 1949 Juan O’Gorman viró del fun-

**28**

Andrei Bely, Gerald Janecek (trad.), *Kotik Letaev*, Northwestern University Press, (1999 c1915), 22.

**29**

Tristan Tzara, “D’un certain automatisme du goût”, *Minotaure*, 3-4 (1933), 81-84, en Adam Joles, “The tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France”, *Yale French Studies* 109 (Surrealism and its others), 35

cionalismo hacia el surrealismo con la construcción de su propia casa como una caverna. En tanto crítica de una arquitectura que consideraba como des-almada, O’Gorman vinculaba su propuesta con las raíces más profundas de México: el mundo indígena. Y según Doris Heyden “la mitología y la religión de Mesoamérica están impregnadas con el tema de las cuevas, se puede decir que (en México) todas las cuevas son sagradas (...)”.<sup>30</sup>

Frente a lo que muchos percibían como cierta esterilidad de los modernismos de entreguerras, en los años cincuenta y sesenta este arquetipo ofrecía asimismo mayores libertades formales acordes con las posibilidades de los nuevos materiales, especialmente el hormigón armado y los plásticos, y a esto debe sumarse el inicio de una conciencia ecológica y con ello de un mayor interés por soluciones sustentables e incluso naturalistas.

Imaginados en las últimas décadas del siglo XX, también deberíamos incluir aquí los “espaces sculptés” habitables de André Bloc, el urbanismo troglodita de Guy Rottier, Las Villes cratères de Jean Louis Chaneac (1963-1969) o la Iglesia de la Autostrada del Sole de Giovanni Michelucci. E incluso en los años posmodernistas, las cuevas sedujeron a Emilio Ambasz, en una clave ecológica que nos trae a la “buried architecture” contemporánea.

Y si siguiéramos avanzando en el tiempo con este estudio, también llegaríamos al presente por otra vía, la de las formas cavernosas tan visitadas por la arquitectura de base paramétrica emblemizadas por la obra de Zaha Hadid y sus seguidores. (FIGURA 4) Es más, teniendo en cuenta propuestas como el Teatro Nacional de Taichung de Toyo Ito, el American Museum of Natural History de Studio Gang en New York, o el Broad Museum de Diller Scofidio en Los Angeles comprobaríamos que el de la caverna sigue siendo un arquetipo referencial para un amplio sector de la arquitectura contemporánea. Incluso, en un universo de ideas divergente de esos ejemplos, referentes actuales como Alberto Campo Baeza sostienen que solo hay dos formas básicas de pensar la arquitectura, la estereotómica y la tectónica postulando que la primera es “aquella en que la fuerza de la gravedad se transmite de una manera continua,

30

Doris Heyden, “Aspectos mágico-religiosos de las cuevas”, en Ernesto Vargas (ed.), *Las más caras de la cueva de Santa Anita Teloxto*, Universidad Nacional Autónoma de México (2021), 91. Cfr. También Luis Villareal, “La casa de Juan O’Gorman, La crisis de la modernidad y la vuelta a las raíces primitivas”, *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 4 (2012), 299-308.

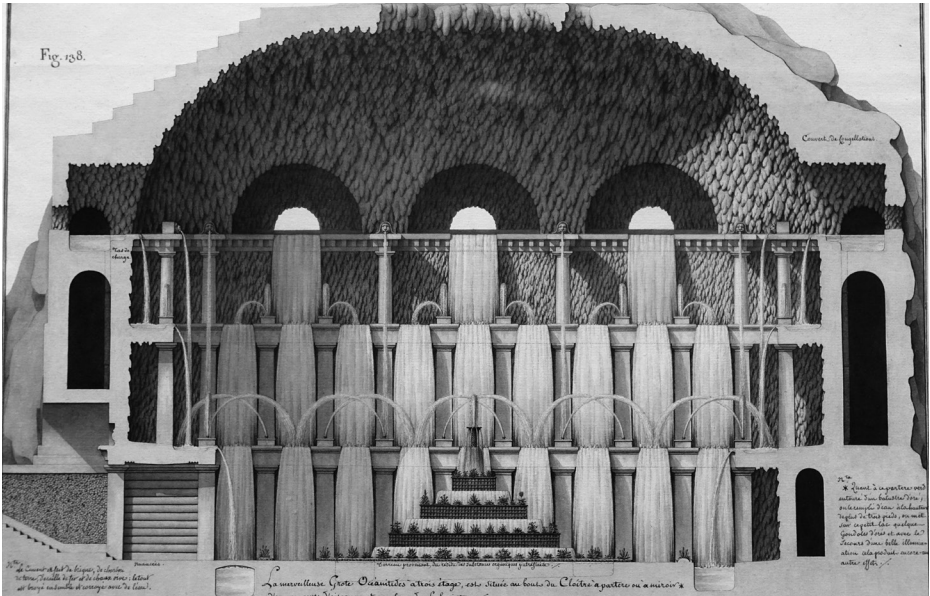
en un sistema estructural continuo y donde la continuidad constructiva es completa. (...). Es para resumirlo, la arquitectura de la cueva”.<sup>31</sup>

Para concluir diría que es la perenne búsqueda de lo nuevo que el sistema capitalista y la cultura moderna demandan a la arquitectura lo que obliga a un continuo sucederse de reemplazos transitorios de unos arquetipos primarios por otros en la medida en que se agota la carga transitoria de novedad aportada en cada caso por el cambio. En esta breve presentación hemos podido ver que, como ocurre con la caja muraria, la cabaña primitiva, el iglú, o la carpa, la caverna vuelve a ser descubierta una y otra vez, travestida con las tecnologías disponibles en cada momento, con sus eventuales combinatorias dimensionales o tecnológicas.

Es notable que, al igual que en los tiempos iniciales de las vanguardias, a lo largo de más de un siglo los arquitectos seguimos atrapados en este proceso circular. Y en cada reemplazo de un modelo primario por otro la novedad tan codiciada se revela como una simple repetición. El perro gira hasta el agotamiento tratando inútilmente de morder su propia cola.

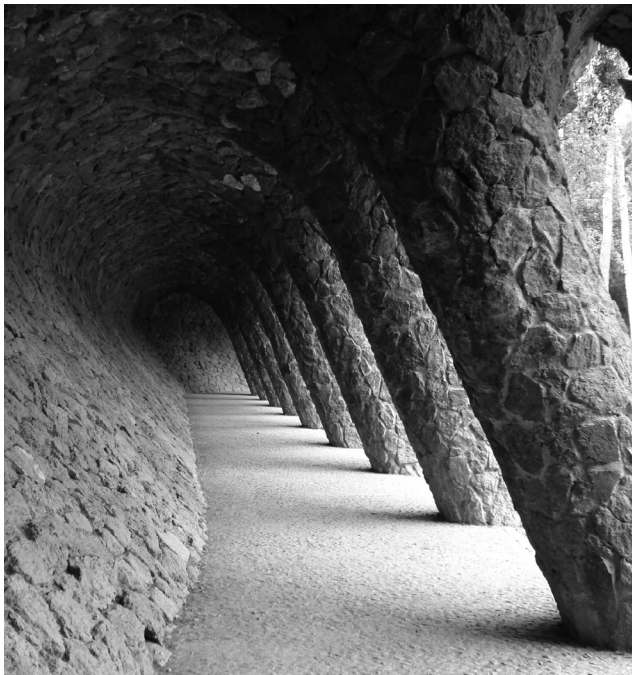
**31**

Alberto Campo Baeza, “De la cueva a la cabaña. De lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura”, *Sustancia y circunstancia*. Curso 2002-2003, Mairia (2003), 3.



1

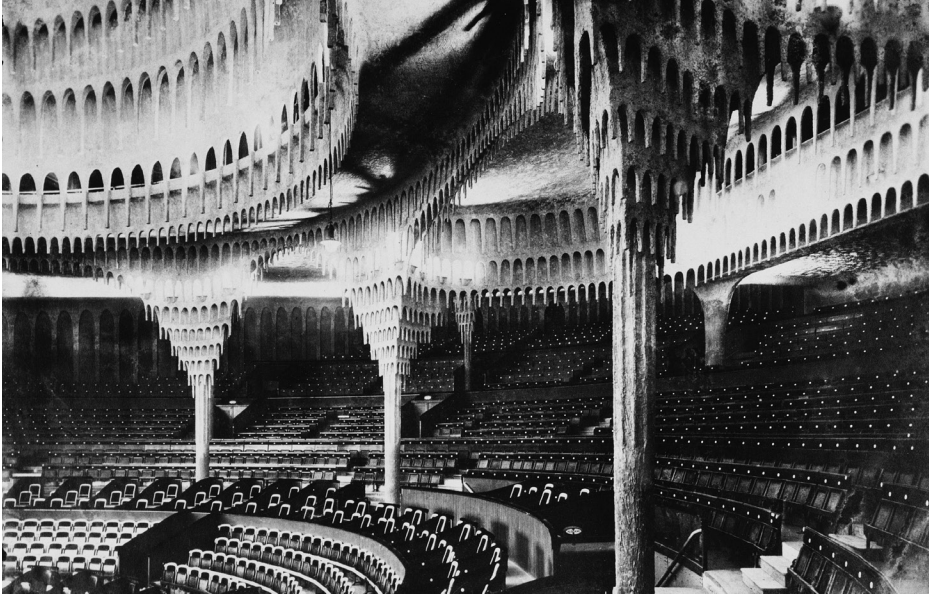
**FIGURA 1.**  
 Grotto of the Oceanids, de  
 Jean-Jacques Lequeu, Civil  
 Architecture, pen and  
 black ink, gray and brown  
 wash, watercolor. Morgan  
 Library & Museum - New  
 York City. Wikimedia  
 Commons.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotto\\_of\\_the\\_Oceanids,\\_from\\_Civil\\_Architecture,\\_by\\_Jean-Jacques\\_Lequeu,\\_pen\\_and\\_black\\_ink,\\_gray\\_and\\_brown\\_wash,\\_watercolor\\_-\\_Morgan\\_Library\\_Library\\_%26\\_Museum\\_-\\_New\\_York\\_City\\_-\\_DSC06725.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotto_of_the_Oceanids,_from_Civil_Architecture,_by_Jean-Jacques_Lequeu,_pen_and_black_ink,_gray_and_brown_wash,_watercolor_-_Morgan_Library_Library_%26_Museum_-_New_York_City_-_DSC06725.jpg)



**FIGURA 2.**  
 Archways in the Park  
 Güell in Barcelona. Antoni  
 Gaudí, Wikimedia  
 Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Park\\_Guell\\_Arches.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Park_Guell_Arches.JPG)

2





3



4

**FIGURA 3.**  
HansPoelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin: Deckenansicht und Stützen. Foto auf Papier, 18,5 x 24,2 cm (inkl. Scanrand). Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin Inv. Nr. F 1605. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F\\_1605.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F_1605.jpg)

**FIGURA 4.**  
Habitación principal de la Casa Orgánica. Obra de Javier Senosiain. Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Habitaci%C3%B3n\\_principal\\_de\\_la\\_Casa\\_Org%C3%A1nica.\\_Javier\\_Senosiain.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Habitaci%C3%B3n_principal_de_la_Casa_Org%C3%A1nica._Javier_Senosiain.jpg)

# Aldeas felices

## En el campo y la ciudad

Mary Méndez

Universidad de la República

1

Mauricio Cravotto nació en Montevideo en 1893 y murió en la misma ciudad en 1962. Estudió arquitectura entre 1912 y 1917, ganó el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura en 1918 y en usufructo de la beca obtenida realizó hasta 1921 un viaje de estudios por la costa pacífica de América del Sur, Estados Unidos y Europa. En París ingresó en el taller libre del urbanista León Jaussely. A su regreso comenzó su carrera docente en los cursos de Composición Decorativa y Proyecto de Arquitectura. Enseñó urbanismo con Juan Antonio Scasso desde 1923. La bibliografía del curso incluía los textos de Ebenezer Howard, Raymond Unwin, León Jaussely, Tony Garnier, Lewis Mumford y George Simmel entre otros. Promotor de la inserción de los estudios urbanos en la Facultad, creó el Instituto de Urbanismo en 1936, que dirigió hasta su renuncia en marzo de 1953. Dentro de su actividad profesional destacan el Rowing Club de Montevideo obtenido por concurso en 1923, el Palacio Municipal construido entre 1936 y 1962, el Hotel Rambla de 1931, su casa propia de 1933 y el Plan Regulador de Montevideo, de 1930.

2

Mauricio Cravotto. "La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay", *Diario Acción*, 2417 (Montevideo: agosto 24, 1955).

El título de esta conferencia toma su nombre del proyecto de un arquitecto uruguayo, Mauricio Cravotto, profesor en la Facultad de Arquitectura, urbanista y creador del Instituto de Urbanismo (IU).<sup>1</sup> *La Aldea Feliz* fue una teoría general sobre las formas de los asentamientos humanos, que llegó a articular todo su pensamiento y que le permitió unificar propuestas concretas, desde la escala edilicia a la territorial.

Aunque no existe una total certeza respecto a su datación, es posible afirmar que estaba completamente definida hacia mitad de la década del cuarenta. Fue desarrollándose de manera progresiva desde los años treinta y tomó carácter público en 1955, al ser presentada en el diario *Acción*, un medio de prensa local. Allí Cravotto explicó la propuesta en el artículo "*La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay*".<sup>2</sup> La teoría alcanzaba también a la resolución para la vivienda económica, rural y urbana, como explicaba en el texto "Una teoría sobre la vivienda", publicado en el semanario *Mundo Uruguayo*, en 1953.<sup>3</sup>

En estos dos escritos describió su plan y expuso los principales argumentos frente a la opinión pública. En esta ponencia se parte de ellos, en el entendido que contienen la versión completa y acabada. Las interpretaciones se apoyan además en otros documentos, textos preliminares, manuscritos e imágenes del archivo de la Fundación Cravotto<sup>4</sup> y en los materiales disponibles en dos repositorios de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (FADU, Udelar): el archivo del IU, conservado en el Instituto de Estudios Territoriales y



**3**  
Mauricio Cravotto. “Una teoría sobre la vivienda”, *Mundo Uruguayo* (6 de agosto de 1953): 10.

**4**  
El inventario preliminar de una parte de los documentos conservados en el archivo de la Fundación Cravotto es accesibles mediante la base de datos disponible en <https://cravotto.fadu.edu.uy/>.

**5**  
Sobre la teoría de Cravotto se han publicado tres textos de mi autoría: “Aldea Feliz” en *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (Montevideo: MC, MREE, FADU, mayo 2014), disponible en <https://www.fadu.edu.uy/iha/novedades/la-aldea-feliz-episodios-de-la-modernizacion-en-uruguay-2/>; “La Aldea Feliz de Mauricio Cravotto”, *Revista Astrágalo* 21 (Buenos Aires: CAEAU-UAI, agosto 2016), disponible en [http://issuu.com/caeau/docs/astragalo\\_21digital](http://issuu.com/caeau/docs/astragalo_21digital); “Mendoza, la argentina Aldea Feliz de Mauricio Cravotto”, *Revista Vitruvia* 1 (Montevideo: octubre 2014), *Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura, Farq. UdelaR*, disponible en <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/26550>.

**6**  
En los últimos años se han completado dos importantes estudios, que aportan nuevos datos e interpretaciones muy significativos sobre el pensamiento, propuestas y vínculos internacionales de Cravotto. Me refiero a la tesis de maestría de Fabiana Oteiza *Panoramas desde el asfalto: el park-way de Mauricio Cravotto*, defendida en 2020 que acompañé como directora, disponible en <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/26746> y la tesis doctoral de Martín Fernández Eiriz, *La red Cravotto: vínculos, redes y transferencias desde el interior del cuerpo epistolar*, defendida en 2022, disponible en <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/34303>

Urbanos y el Centro documental del Instituto de Historia.

La ponencia recoge trabajos de mi autoría que fueron publicados en distintas revistas,<sup>5</sup> se nutre de los aportes realizados por otros investigadores de la FADU,<sup>6</sup> y toma las hipótesis que guían mi tesis doctoral.<sup>7</sup> Los avances actuales respaldan el plural utilizado en el título. *La Aldea Feliz* fue algo más que el proyecto personal de un arquitecto, fue metáfora, sinécdoque y la forma física de un sueño colectivo. (FIGURAS 1, 2)

## Mil aldeas

La teoría de la aldea puso en valor la naturaleza por encima del artificio de la metrópolis. Las imágenes rurales y pintorescas, o la domesticidad de la vida comunitaria de las aldeas europeas que se invocaron se leían en contraste con el rostro anónimo y la vida nerviosa de las grandes ciudades. Este renacer de comunidades con temperamento aldeano parecía ser la condición necesaria para un renacimiento paralelo de la arquitectura.

*La Aldea Feliz* pensada por Cravotto consistía en una red compuesta por mil aldeas, conectadas por rutas forestadas que colonizarían todo el territorio uruguayo. Las aldeas debían ser económicamente estables y se diferenciaban entre sí según el tipo de producción de base artesanal o industrial. La estructura buscaba un uso racional de los bienes naturales y un mejor aprovechamiento de los recursos. Lograba así poblar las zonas centrales del país con un millón de habitantes, contrarrestando la macrocefalia de Uruguay, que siempre tuvo como única gran ciudad a su capital, Montevideo.

La población se debía distribuir en estos pequeños núcleos de aproximadamente mil habitantes. El suelo donde se asentaban debía convertirse en propiedad del Estado, quién luego la cedería para su uso, de modo que estarían liberadas del costo de la tierra. Provistas de todos los adelantos técnicos necesarios, las aldeas tendrían escuela y centros de asistencia médica primaria. Para asegurar una distribución apropiada y más económica de la ubicación de

los equipamientos y servicios colectivos, estarían separadas por cuarenta kilómetros de distancia y debían funcionar federadas, teniendo en cuenta su producción, actividades y ubicación.

La conexión entre ellas se aseguraba por *park-ways*, nuevas vías que enlazaban el campo y la ciudad, permitiendo establecer relaciones productivas entre ambos.<sup>8</sup> Se trataba de carreteras forestadas, que configuraban una red de parques lineales, también de propiedad estatal. La operación, sumada a la forestación de las vías de tránsito ya existentes, tendría como resultado cientos de hectáreas de bosque, libres de la especulación del suelo.

Cravotto explicaba que la acción equivaldría a crear ocho rutas forestadas de 500 kilómetros cada una. La forestación continua, unilateral o bilateral sobre la ruta debía tener 500 metros de ancho. Así, por cada kilómetro de ruta se obtenían 50 hectáreas de bosque, por cada ruta eran 25.000 hectáreas y 200.000 hectáreas en total. *La Aldea Feliz* implicaba la creación de 2.000 kilómetros cuadrados de nuevos bosques, con 120 millones de nuevos árboles y arbustos.<sup>9</sup>

La red tenía una aglomeración principal localizada en el centro del país sobre el Río Negro, frente a la laguna de la Represa hidroeléctrica del Rincón del Bonete. Villa Humboldt, que así se llamaba, estaba integrada por viviendas, un centro cívico y comercial, áreas deportivas y edificios para el recreo. El corazón de esta aldea de 2000 personas era el Geografeum, un instituto de estudios donde desarrollar el conocimiento de la ecología del país. Allí se concentraba la actividad de investigadores dedicados al estudio de la geografía, la zoología, la botánica, el paisaje y la ecología mundial, responsables también del archivo de documentación cartográfica y aereofotogramétrica.

La institución seguía los pasos de Alexander von Humboldt, uno de los padres de la geografía moderna y estaba pensada para mantener encendida la antorcha de la Ilustración en suelo oriental. El edificio proyectado por Antonio Cravotto para albergar este instituto expresaba sus pretensiones simbólicas a través de la forma de pirámide escalonada. Mediante la evocación de una arquitectura arcaica refuerza la pretensión de eternidad a través del uso.

7

La tesis en curso (FAPyD, UNR) presenta el estudio y la interpretación de las respuestas arquitectónicas dirigidas a resolver las necesidades de vivienda en áreas urbanas y rurales de Uruguay, realizadas por agentes que operaron dentro del espacio social católico durante la Guerra Fría. Director: Jorge Francisco Liernur (Conicet, UTDT), Co-director, Luis Muller (FADU-UNL).

8

Sobre la importancia del *park-way* para Cravotto, como dispositivo estructurador de la costa primero, y luego de *La Aldea Feliz*, remitirse a Oteiza *Panoramas desde el asfalto...*

9

Calculaba una colocación de 600 árboles por hectárea, lo que alcanzaba a 15 millones de árboles por cada ruta, y 120 millones en total.

Cobija a un tipo de trabajadores y un tipo de conocimiento al que podríamos calificar como desinteresado e ideal. O más precisamente, una sabiduría ajena a las formas de pensamiento operativo que gobiernan la producción moderna.

Cravotto decía que hacia las aldeas se trasladarían las personas con temperamento aldeano y alma sensible, con capacidad para valorar la cultura. La inclinación por las aldeas debía promoverse por medio del turismo, ya que los urbanitas visitantes gozarían en ellas de la belleza, la comida y el buen trato. Esperaba que esto terminaría por eliminar la peligrosa creencia en que se podía tener una vida feliz en las grandes ciudades. (FIGURAS 3,4)

### La gran ciudad contra la vida feliz

La teoría de la aldea manifestaba un explícito rechazo por la gran ciudad: para Cravotto, la metrópolis devoraba los propósitos de una vida feliz. Calificaba la ciudad como un organismo carente de espontaneidad, deshumanizado, hostil y dictatorial, caracterizado por la planificación y el intelecto. En cambio, afirmaba que las aglomeraciones menores se identificaban con un conocimiento de tipo intuitivo.

Los aldeanos capaces de vivir en ellas por su temperamento, o por su riqueza interior primigenia, prescindirían de la promiscuidad urbana y podrían realizar una vida económica, social e individual sin añorar los excesos de las ciudades. Las aldeas, decía, se caracterizan por la variedad, proporción y belleza natural. Quienes se afincaban en ellas lograrían vivir con sencillez y poesía. A diferencia de los usuarios del aparato urbano, los aldeanos integraban “un alma colectiva que vibra y es feliz gozando de un destino común, pleno de alegría”.

Según afirmaba Cravotto, el procedimiento para ubicar las aldeas tomaba en cuenta valores ecológicos, humanos, las posibilidades de interacción y el servicio al bien común. Este último término se nombra cuatro veces en el artículo de 1955 y está asociado a las palabras altruismo, armonía, integración y cultura. La palabra comunidad aparece doce veces, usada como sinónimo de aldea y también en referencia al grupo de habitantes, que son nombrados como

“personas” en vez de individuos.<sup>10</sup> Estos términos, sumados a la fuerte crítica de la propiedad privada que la teoría de la Aldea implicaba, formaban parte, tanto del pensamiento humanista como de una tradición espiritualista renovada.

Hacer casas en las ciudades, aún hacer muchas casas, afirmaba en 1953, no podría llegar a resolver el problema de la vivienda. La vivienda solo podía tener una respuesta apropiada si estaba ligada a la naturaleza, fuera de las ciudades. Entendía que cada unidad debía poseer terreno libre para un pequeño cultivo y para poder plantar árboles. La disposición de los elementos que componían las viviendas debía ser concebida por el arquitecto y sus colaboradores de acuerdo a criterios estéticos y paisajísticos. Para esto era necesario, en primer lugar, poder ordenar las agrupaciones sin tener predeterminadas las parcelas individuales. Sostenía que la disposición de las viviendas no podía surgir de la suma de predios, cuya división era producto de la especulación.

Para explicar el “aldeísmo” se apoyaba tanto en textos antiguos como recientes. Descubría un mismo espíritu crítico en el ensayo renacentista *Menosprecio de corte y alabanza de la aldea*, escrito por el religioso español Antonio de Guevara a comienzos del siglo XVI y en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, publicado en inglés en 1932.<sup>11</sup> Y es que *La Aldea Feliz* formaba parte de una convalidada serie de propuestas arquitectónicas antimetropolitanas. La lista es demasiado extensa para comentarla adecuadamente aquí, no obstante, citaremos algunas propuestas.

La utopía rural de William Morris, condensada en su libro *Noticias de ninguna parte*, forma parte de una tradición cultural religiosa que consideraba a la ciudad como lugar del vicio. Como explica Carl Shorske, la nostalgia por la vida rural caracterizó buena parte del pensamiento en Europa y Estados Unidos, y esa postura antiurbana alcanzó el pensamiento laico a fines del siglo XVIII.<sup>12</sup>

A partir de la valoración de un pasado comunitario y la certeza de un presente destructor de valores, se establecieron visiones de un futuro que recuperaba un pasado preurbano o francamente rural. Como consecuencia se produjo un abandono intelectual de las ciudades que tuvo en las propuestas de los socialistas utópicos y en el falansterio de Fourier sus

10

La palabra *persona* aparece entre comillas en uno de los manuscritos conservados en el archivo de la Fundación Cravotto.

11

Antonio de Guevara. *Menosprecio de corte y alabanza de la aldea* (Valladolid, 1539); Aldous Huxley, *Brave new world* (United Kingdom: Chatto & Windus), 1932.

12

Shorske, Carl. “Las ideas de ciudad en el pensamiento europeo, de Voltaire a Splenger,” *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, 49 (2006), UNLP, La Plata.

episodios más álgidos para la cultura arquitectónica.

Sin duda, la propuesta para la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard cristalizó los debates del siglo XIX y brindó una imagen extremadamente potente para arquitectos y urbanistas. Su diagrama de los tres imanes y el esquema de la Ciudad Social, una red de pequeñas ciudades productivas rurales conectadas entre sí, clausuraba la oposición entre el campo y la ciudad e introducía la importancia de la comunidad para el éxito del modelo. La propuesta fijaba el número de habitantes máximo para las ciudades y el área ocupada.

El movimiento antiurbano tuvo en el fascismo de la primera posguerra un tiempo de desarrollo muy importante. Los racistas alemanes reclamaban volver a la tierra donde la sangre era clara y colonizar los campos que habían sido abandonados. En la Italia fascista el retorno a la tierra fue orgánica al poder, a través de la autoafirmación rural de Mussolini y su voluntad de ruralización del país. La generación de un sistema de ocupación del territorio Agro Pontino mediante una red de cinco centros agrícolas, buscaba establecer un modelo alternativo a la metrópolis.<sup>13</sup> La ciudad jardín rural fue la base para el diseño de las nuevas ciudades de la tierra que tenían como cometido arraigar a los campesinos y retenerlos en el campo.

En España, durante la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco se produjo también una vuelta a la tierra, para recuperar la “España de siempre”.<sup>14</sup> A un campo en declive, con una población disminuida y con cada vez menor incidencia política se agregaba la opción claramente urbana del gobierno republicano, enfrentada a un clericalismo conservador que se apoyaba en un tipo de piedad castellana de raíz monárquica. El agrarismo se convirtió en uno de los pilares del régimen franquista y la construcción de casas baratas se basó en la búsqueda de integración entre campo y la ciudad durante la década del cincuenta, cuando el régimen emprendió la colonización de los territorios andaluces.

<sup>13</sup> Jorge Francisco Liernur, “Las ciudades de la tierra”, *Materiales* 3 (1983): 68–95.

<sup>14</sup> Barrios, Juan Manuel “Hogar cristiano y agrarismo: La construcción de casas baratas en Granada durante la Guerra Civil” en Juan Calatrava, *La arquitectura y el tiempo* (Madrid: Abada, 2013), 93–123.

## El clamor aldeano

“Clamamos por aldeas”, decía Cravotto en 1953. Aldeas modernas, instaladas cercanas a un centro de producción, en la vecindad de zonas forestales, vinculadas a rutas vehiculares, equipadas con elementos estables y provistas de huertos fecundos. Justificaba ese clamor aldeano en una serie de propuestas de distintos tiempos y espacios, en las que descubría similares intenciones.

De las aldeas medievales europeas recogió la base productiva; de la Ciudad Jardín tomó fundamentalmente el modo de organización física de la Ciudad Social. Respecto a la necesidad de otorgar tierra por parte del Estado para instalar las aldeas, Cravotto tomó como antecedente la predica del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, respecto al derecho a la tierra de todos los ciudadanos.<sup>15</sup>

Incorporó los principios de planificación de origen norteamericano, probablemente a través de la lectura de los textos de Lewis Mumford. En los artículos publicados Cravotto citaba una serie de ejemplos indicados como experiencias directamente asociables a *La Aldea Feliz*. En 1955 comentaba la acción de la Tennessee Valley Authority, la agencia creada en 1933 por Roosevelt para generar energía eléctrica en una amplia región de los Estados Unidos en los tiempos del New Deal. En el mismo artículo citaba la armonía posible entre la industria y la cultura, es decir, el rostro humano del trabajo en la fábrica, ejemplificada a través de la acción de Adriano Olivetti en la ciudad piemontesa de Ivrea. Un modelo desde el punto de vista de la producción y especialmente del sistema social y urbano, inspirado en el concepto de comunidad. Esta referencia es muy significativa, en cuanto remite a la posibilidad de un tipo de trabajo feliz, o trabajo útil, como había explicado Morris.<sup>16</sup>

Cravotto citaba también los proyectos de Richard Neutra en las comunidades de Puerto Rico y Guam, y la urbanización *Channel Heights Housign Project* en California. Este conjunto, proyectado a fines de la década del treinta, fue terminado en 1943 en las montañas cercanas al puerto de Los Ángeles. Consistía en un conjunto de viviendas de emergencia para 600 familias de trabajadores ocupados en

**15**  
Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la propiedad de la tierra*. (Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos 6, 1953).

**16**  
En 1884 Morris pronunció dos conferencias, siguiendo el pensamiento de Ruskin. “Trabajo útil o esfuerzo inútil” fue expuesta en el Club Liberal de Hampstead a mitad de enero y, unos días más tarde, en Manchester. Se publicó como folleto de la Liga socialista en 1885. Morris distinguía entre un tipo de trabajo “bueno” y otro “malo”. Caracterizaba el primero como aquel en el que el esfuerzo contenía la esperanza en el placer del descanso, cuyo resultado se podía medir por la utilización de lo producido, y, sobre todo, por el placer que conlleva el trabajar de forma creativa. El malo, en cambio, se caracterizaba por ser un esfuerzo inútil, carente de valores y productivo de condiciones de esclavitud.

la industria armamentista. Las viviendas estaban alojadas en unidades compactas que daban directamente a las calles en ángulos oblicuos de 45 grados ofreciendo variedad de vistas. Las viviendas simples o duplex estaban pareadas, dispuestas sobre senderos peatonales que daban privacidad y un innegable sentido de comunidad a *Amity Village*, la aldea de la amistad. (FIGURAS 5, 6)

En cuanto a la imagen que podrían presentar las aldeas uruguayas, Cravotto indicaba que debía estar emparentada con los pueblos que lo habían subyugado en Italia, España, Suiza, Alemania, Dinamarca, Suecia e Inglaterra. El artículo de 1953 incluía fotografías de pequeñas aldeas rurales alemanas y barrios suburbanos de cuatro ciudades suecas. Para ilustrar la cubierta eligió una vista área del agrupamiento de casas sobre el lago mayor en Filipstad. El artículo contiene también imágenes de las huellas edilicias de tres conjuntos en áreas suburbanas de Goteburgo, Lidingö y Uppsala, en Suecia.

Cravotto depositaba una especial atención en los planes ingleses de posguerra. El texto de Thomas Sharp, *The Anatomy of the Village*, que había sido publicado en inglés en 1946, fue comentado por Cravotto indicando que contenía notable información sobre distintos ejemplos.

En este texto, Sharp se detenía en el estudio pormenorizado de un tipo de asentamiento pequeño, que según decía, satisfacía las necesidades del hombre del siglo XX y de todos los que deseaban gozar de la belleza, además del confort. Según afirmaba, la organización de esos poblados surgía de la comprensión de las sutilezas profundas que yacían en el corazón del carácter aldeano, basado en una sencillez auténtica.

Con el término *village*, Sharp se refería a un tipo de situación urbana poco precisa, cuyo tamaño oscilaba entre los de otros tipos de asentamientos. *Town* designaba un núcleo compacto con más de 1500 personas y *hamlet*, un agrupamiento de menos de veinte casas. *Village* podía ser traducido al castellano como pueblo, aunque también como aldea, denominando así un asentamiento pequeño cuya población variaba entre 100 y 1500 habitantes. El número no era suficiente para definir estas poblaciones. En cambio, sí

lo era su carácter. Para Sharp las aldeas eran un organismo social con una estructura simple, basada en los intereses comunes y el trabajo compartido. La aldea se establecía por la existencia de una comunidad integrada que participaba de los centros sociales y las actividades comunales.

En el texto, Sharp describía los elementos físicos que configuraban este tipo de asentamientos. En la tradición inglesa implicaba la ausencia de ejes, la presencia de construcciones poco elaboradas, las organizaciones naturales, la presencia de jardines y espacios verdes. El carácter de una aldea, decía, se encontraba definido por la disposición de las formas naturales que embellecían el sitio y que debían ser cuidadosamente pensados, alternando los prados verdes con árboles y arbustos informalmente dispuestos. Fijaba la necesaria dotación de campos de juegos: 2.5 hectáreas cada 1000 habitantes y 1.6 para cualquier aldea con 250 habitantes. Además de viviendas, las aldeas debían estar provistas de otras construcciones, como edificios para alojar actividades colectivas, servicios, comercios y en algunos casos, industrias.

El texto es por demás interesante, ya que allí se determinaba la aplicación de algunos principios básicos para el diseño. El primero, la escala, o sea, el control del tamaño de las áreas libres en relación a los edificios. Sharp recordaba que no había virtud en el mero espacio libre. Los vacíos debían ser pequeños y controlables. Cualquier zona entre plazas, las requeridas para la circulación en las vías de servicio o incluso las distancias entre las construcciones para asegurar el asoleamiento debían convertirse en un espacio para el esparcimiento y, por tanto, ser diseñado y equipado.

Tan importante como el principio de la escala, era el principio del recinto. La limitación debía ser utilizada para obtener la interrupción de las vistas, que, según Sharp, era formal y psicológicamente satisfactorio cuando se estaba en el campo. Señalaba el placer que implicaba estar en un jardín cerrado por altos muros y el que producía el enmarcar las vistas por medio de ventanas pequeñas. Esto reducía, además, la intromisión en la vida que se desarrollaba en el interior de las viviendas y otorgaba al poblado un clima de serena intimidad.



En el entendido que el conjunto debía dar una apariencia completa y acabada, proponía la integración y armonía de los materiales utilizados de acuerdo al tipo y color. “Deseamos una arquitectura aldeana robusta y colorida, como lo era en el pasado”, decía Sharp, haciendo un uso respetuoso de los materiales de construcción, las terminaciones rústicas, y en algunos casos improvisadas, que caracterizaban las construcciones de los campesinos. La referencia a las ideas sostenidas por John Ruskin parece por demás evidente.

Sharp recomendaba ordenar las viviendas en tira o de a pares, lo que además de ser más económico y evitar el aislamiento, otorgaba un efecto arquitectónico unitario. Las líneas de los techos debían ser suaves y continuas, y las tiras no podían ser excesivamente largas. Para evitar la monotonía del conjunto proponía el uso de líneas quebradas, producto de variar las alturas e incorporar retranqueos. El resultado, en escorzo, daba una puntuación sobre el cielo y retomaba la altura que antes otorgaban las torres de las iglesias.

Del libro de Sharp, Cravotto tomó ideas y también una imagen. La fotografía de Milton Abbas que aparece en la página 6 de “Una teoría de la vivienda” es la misma de la página 23 de *The Anatomy of the village*.<sup>17</sup> Las 36 casas de esta aldea fueron construidas pareadas, ordenadas siguiendo el borde de un camino vehicular, en predios con jardines delanteros, sin cercas. La disposición lineal, siguiendo la ruta vehicular forestada, parece brindar una imagen apropiada para las aldeas de Cravotto. (FIGURA 7)

## Aldeas de huertos

En el archivo de la Fundación se conserva un texto escrito a máquina que Cravotto tituló *Urbanismo nacional*. Allí profundiza en los beneficios de las vías forestadas como un instrumento para la colonización del territorio, por fajas. Sobre ellas se ubicarían las aldeas de pequeño tamaño y población reducida que estarían dedicadas al cultivo de la tierra. Las viviendas en las aldeas debían estar provistas de huertos para convertirse en granjas y asegurar la subsistencia familiar.

<sup>17</sup> Milton Abbas está ubicado en el condado de Dorset, al suroeste de Inglaterra, a 11 kilómetros al suroeste de Blandford Forum, y a 18 al noreste de Dorchester. El diseño fue realizado William Chambers y Lancelot “Capability” Brown en 1780, a iniciativas de Lord Milton, el primer conde de Dorchester y propietario de la abadía que se encuentra en el lugar.

Para fundamentar la importancia que los huertos tenían para el éxito de su teoría aldeana, citaba como referencia un artículo que fue publicado en 1937 en el número 3 de la revista italiana *Urbanística*, la revista del Instituto Nacional de Urbanística. Se trata del texto “Analisi urbanistiche: l’orto della casa operaria”, del arquitecto Alessandro Molli.<sup>18</sup> Molli pertenecía a este Instituto, que estuvo presidido durante la década del treinta por Alberto Calza Bini, un activo militante del Partido Nacional Fascista.<sup>19</sup> Marcelo Piacentini era también miembro de esta institución.

La necesidad de huertos contiguos a las viviendas obreras fue un tema que se había tratado extensamente en el Primer Congreso Panamericano de la Vivienda Popular, que tuvo lugar en Buenos Aires en 1939. El Congreso tuvo una alta participación de instituciones confesionales, pertenecientes orgánicamente a la Iglesia católica.<sup>20</sup> Las ideas de estos grupos definieron las conclusiones fundamentales del Congreso, priorizando la vivienda individual en propiedad y una cultura de base agraria.

En Uruguay, la creación de aldeas de huertos era una propuesta que venía siendo promovida desde filas católicas.<sup>21</sup> Las iniciativas fueron recogidas en el libro *Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos*, que se publicó en 1944.<sup>22</sup> Sus autores, los abogados Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui formaban parte de la Acción Católica y militaban en filas de la Unión Cívica, el brazo político de esa organización.

A lo largo del libro se van presentando los elementos que articulan la propuesta para modificar la miserable situación de los habitantes de rancheríos rurales. Proponian la creación de aldeas integradas por familias granjeras formadas en escuelas agrícolas, viviendo en ranchos higiénicos. En materia de enseñanza planteaban la necesidad de mejorar la dotación económica de las escuelas rurales aumentando el personal docente y crear colonias escolares que contengan además de las aulas comedores, laboratorios, talleres, servicios médicos e instalaciones deportivas. Estas nuevas escuelas serían el corazón de un plan para promover el contacto con la naturaleza, despertar el amor por la tierra y fomentar una cultura rural especializada.

18

*Revista Urbanistica. Rivista dell'istituto nazionale di urbanistica*, 3 (Torino, 1937): 149-160.

19

El Instituto había sido “fundado en 1930 para promover los estudios de edificación y urbanismo, y difundir los principios de la planificación”, según se indica en su página actual. Tomado de <https://www.inu.it/chi-siamo/> en junio de 2023. Sobre Alberto Calza Bini, ver <https://www.inu.it/alberto-calza-bini/>

20

Delegación Argentina, *Primer Congreso Panamericano de la Vivienda Popular, tomo 1*. (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1939), 6.

21

Sobre este tema ver el artículo de mi autoría “Atlas rural. La trama católica detrás de la ciudad”, *Revista Vitruvia 6* (Montevideo, 2020). Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura. FADU. UdelaR. Disponible en <https://www.fadu.edu.uy/iha/novedades/vitruvia-6-atlas-rural-la-trama-catolica-detras-de-la-ciudad-mary-mendez/>

22

Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, *Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos* (Montevideo: impresora uruguaya, 1944).

El último capítulo del libro contiene varias propuestas para vitalizar el campo basadas en una nueva división de la tierra para la explotación intensiva. La reforma agraria que promovían estaba orientada hacia la colonización del suelo mediante núcleos granjeros, que debían sustituirían a los rancharíos y convertirlos en “aldeas o colonias agrícola-granjerías”.

La promoción de las aldeas productivas no solo busca resolver la pobreza rural sino promover la vuelta de la población urbana al campo, lo que tendría como resultado la inserción del espíritu agrario en la vida nacional. Para demostrar los avances realizados por distintos actores en la dirección propuesta, en el libro se reseñaban leyes e iniciativas parlamentarias.

Los autores destacaban las acciones del arquitecto católico Horacio Terra Arocena, que en marzo de 1943 había presentado en la cámara de diputados un proyecto de ley para resolver los problemas urbanísticos del campo. Como diputado de la Unión Cívica por el departamento de Canelones, redactó y presentó al Parlamento un proyecto para el mejoramiento de los ejidos y la regulación urbanística de las ciudades del interior. El proyecto buscaba promover la colonización granjera de tierras para explotación de particulares, bajo la dirección técnica municipal. Esto implicaba la división de los latifundios en la zona del ejido de las ciudades. El objetivo era promover el trabajo de familias en pequeñas unidades agrícolas en predios inferiores a veinte hectáreas, impulsar la división de la tierra para la agricultura intensiva y prevenir la desocupación que era producto de la ganadería extensiva.

Granjas y bosques como en muchas regiones de Europa, decía Terra Arocena, debían formar una unidad de superficie, cuyo punto más alejado respecto a la ciudad no podría distar más de 12 km.<sup>23</sup> Las granjas, que se destinarían al cultivo hortícola y frutal, ocuparían entre el 50 y el 60% del predio total, manteniendo el resto para parques y vías forestadas. Este proyecto de Ley fue publicado en 1943 en el número 8 de la revista del Instituto de Urbanismo, que estaba dirigido por Cravotto.

A partir de este proyecto, en abril de 1946 se aprobó

**23**  
Horacio Terra Arocena, “Proyecto para el mejoramiento de los ejidos y la regulación urbanística de las ciudades del interior”, *Revista del Instituto de Urbanismo*, 8 (Montevideo, marzo 1943: 105-117).

la Ley de Centros Poblados. El proyecto fue presentado a la Cámara de Diputados por la Comisión Nacional de Viviendas Económicas el 8 de agosto de 1945, con Horacio Terra Arocena como miembro informante de la Comisión. La Ley tenía como objetivo controlar la formación de pueblos en áreas rurales por parte de privados y proteger los derechos de los habitantes frente a las arbitrariedades de los especuladores y dueños de grandes extensiones de tierras.

La Ley definía dos tipos de poblaciones en relación a su tamaño y el de los lotes en que se subdividían para uso de los particulares. Sería urbano si no superaban las 30 hectáreas y se subdividían en lotes menores a una hectárea, con una densidad de 80 hab/Ha. El segundo tipo alcanzaba las 100 hectáreas, con una densidad de 40 hab/Ha y lotes comprendidos entre 1 y 5 hectáreas. Estos segundos fueron definidos como centros poblados de huertos, con un uso del suelo destinado a tareas agrícolas.

Terra Arocena confiaba en que los centros poblados de huertos eran una estrategia apropiada para la colonización del territorio. Buscaba promover el desarrollo de una cultura agraria tomando como modelo, según decía, la red de aldeas europeas formadas por artesanos y pequeños comerciantes, que mantendrían siempre estrechos vínculos con la tierra.<sup>24</sup> (FIGURA 8)

### Humanismo, espiritualismo y felicidad colectiva

La vinculación entre la *Aldea Feliz* de Cravotto y las propuestas provenientes del catolicismo se sostiene en la presencia de varios operadores católicos actuando en el ámbito del IU. En agosto de 1947, Juan Vicente Chiariño, junto a otros empresarios católicos integraron junto a Cravotto la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo.<sup>25</sup> El objetivo de esta iniciativa era mejorar la salud física, la situación económica y la formación moral de los niños rurales, apoyarlos espiritualmente y fomentar entre ellos vocaciones útiles a la sociedad.

A partir de este episodio es posible datar con certeza el comienzo de las relaciones verificables entre los análisis,

24

*La Ley de Formación de Centros Poblados* (Montevideo: Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo, Facultad de Arquitectura, 1957), 20-21.

25

“Actas de creación de la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo”. Fondo Gómez Gavazzo, archivo ITU, FADU.

reclamos y propuestas desarrolladas por agentes católicos y los trabajos que se estaban llevando adelante en el IU. Es por ese entonces, a mediados de los años cuarenta, cuando se puede datar dentro del Instituto un renovado interés por los problemas rurales. Sobre todo, porque fue al promediar la década cuando Cravotto realizó su viraje hacia la campaña, cambiando el interés costero que significaba su proyecto para el *Par-kway Atlántico*, de 1936, por la red de aldeas rurales conectadas.

El primer capítulo del libro *Detrás de la ciudad* que comentábamos en las páginas anteriores se abría con las palabras escritas por Jacques Maritain en *Los derechos del hombre y la ley natural*, un texto que había sido publicado en 1942. Allí el filósofo católico bregaba por una revolución pacífica, fecunda y creadora, por la dignificación de las personas y proponía una sociedad de base comunitaria que priorizara el bien común sobre el interés individual.

En las últimas páginas citaban el libro *Las dos fuentes de la moral y la religión* de Henry Bergson, a propósito de los esfuerzos de los obispos, el clero y la militancia católica para atender a las necesidades espirituales de la campaña, que buscaban llenar “el vacío interior de las almas olvidadas” del campo a través de un resurgimiento de la vida aldeana.<sup>26</sup>

Esto permite considerar la relación entre el agrarismo, el humanismo cristiano y el espiritualismo, corrientes filosóficas que tuvieron una fuerte incidencia en Uruguay durante las décadas del 40 y 50, que sobrevivieron y se renovaron dentro de las instituciones católicas. La idea de una nueva cristiandad promulgada en base al desarrollo del espíritu y muy crítica de la modernidad fue instalándose en las ideas de los militantes laicos, y también en los obispos locales, acompasándose progresivamente con la predominancia de estas ideas en el Vaticano.

La relación se confirma al explorar los artículos de la revista *Tribuna Católica*, interprete y difusora autorizada del catolicismo en Uruguay. Allí se publicaron gran cantidad de textos sobre la situación de la campaña con fuertes críticas al latifundio, reclamos de reforma agraria y una explícita opción por la ruralidad y la vida granjera. En ellas se puede confirmar también la importancia que tuvo el

26  
Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad...*, 426.

Humanismo Integral de Maritain, el Personalismo Comunitario de Emmanuel Mounier y la Economía Humana del dominico Louis-Joseph Lebret.

Lebret estuvo en Montevideo en dos oportunidades. A partir de su primera visita en 1947 se crearon los Equipos del Bien Común [EBC], la segunda se debió a la fundación del Centro Latinoamericano de Economía Humana [CLAEH] en 1958. El arquitecto Juan Pablo Terra lideró estos dos espacios, que tenían como propósito reunir técnicos de distintas disciplinas, desarrollar estudios y propuestas de desarrollo de localidades rurales y urbanas, integrando saberes de diferentes áreas de conocimientos. Los técnicos trabajaron juntos, a partir de los principios y métodos de la Economía y Humanismo y asesoraron a diversas instituciones públicas y privadas.

*Economía y humanismo* designaba a una familia de investigadores, una estructura basada en la existencia de un equipo central y muchos centros regionales, un método de análisis de los hechos sociales, una doctrina de liberación de las personas, una acción al servicio del bien común, un estilo de vida y una espiritualidad, era además una editorial y también una librería ubicada en París. La *Guide du militant* escrita por Lebret fue publicada en 1946. El texto fue culminado en marzo de 1945 en el centro de La Tourette y su edición francesa se divulgó entre los católicos uruguayos.

El interés que este libro tuvo en el país queda demostrado por su aparición en castellano en agosto de 1950, publicado en Montevideo por la editorial Mosca hermanos.<sup>27</sup> El libro consta de dos tomos. El primero contiene los argumentos e ideas, mientras el segundo explica el programa constructivo que rige las acciones. La posición antiurbana de Lebret queda bien explícita allí. “La gran ciudad no debe existir más” indicaba. La aglomeración urbana que entendía óptima oscilaba entre 25.000 y 50.000 habitantes, pasando los 100.000 era preciso descomponer la ciudad en unidades menores.

Decía Lebret que una ciudad que alcanzaba los 300.000 habitantes se volvía hostil, producía escorias humanas, dislocaba las familias, debilitaba la salud y corrompía las

almas. Afirmaba que se debía condenar la gran ciudad y descentralizar. Para hacerlo proponía gravar el asentamiento de empresas en áreas urbanas y dar facilidades para que se establecieran en áreas rurales, alentando políticas para la construcción de viviendas en el campo ya que “una economía al servicio del hombre será posible cuando se considere como problema primordial asegurar a cada familia una vivienda conveniente, con aire puro, no lejos de los árboles y el campo”.

### Una doctrina aldeana para la vivienda social

En el artículo de 1953 Cravotto decía que era imprescindible bregar por una “doctrina aldeista” para iniciar una nueva política de vivienda, con una aplicación inmediata en la realidad nacional. Entendía que el “aldeanismo” podría ejercer una verdadera docencia en el modo de encarar la vida y propagarse en el interior de las ciudades.

Cerraba “Una teoría sobre la vivienda” diciendo que “La vivienda en la ciudad, o en sus aldeaños, en especial modo la vivienda mínima popular, deberá heredar de esa concepción aldeana su modestia y su dignidad y no cuesta mucho esfuerzo comprender que una estructuración localista de barrio para ordenar viviendas y servicios que son requeribles para bien vivir, pueda haber aún hoy en la ciudad equivocada, pretenciosa y exagerada que tenemos que soportar y mantener.”

Esta aspiración se concretó varios años después.<sup>28</sup> Entre 1967 y 1968 se promulgaron en Uruguay las dos leyes que dieron marco jurídico a la construcción de viviendas sociales.

En diciembre de 1967 se creó por Ley la Comisión Honoraria para la Erradicación de la Vivienda Rural Insalubre (Mevir), dando así carácter legal al movimiento promovido por el estanciero católico Alberto Gallinal Heber. Exactamente un año más tarde, en diciembre de 1968, fue aprobada la Ley Nacional de Vivienda. El capítulo diez, que habilitó la producción de viviendas bajo el sistema cooperativo fue redactado por el arquitecto Juan Pablo Terra Gallinal junto con los arquitectos Saúl Iru-

#### 28

Ver el texto de mi autoría “El llamado del campo. Catolicismo, ruralidad y vivienda social en el Uruguay de los 60”, *Registros*, 18, 1 (2022), Mar del Plata, en <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/536>. Sobre el origen del cooperativismo ver el texto de mi autoría “Comunidades. Hacia una genealogía del cooperativismo de vivienda en Uruguay”, *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, 161. *Vivere, abitare, condividere*, Roma: Sapienza, Università de Roma, mayo agosto 2020. <http://www.rassegnadiarchitettura.it/161.html> y el artículo artículo Mary Méndez y L. Loggiuratto “Tecnologías de lo común. Génesis y devenir del cooperativismo de vivienda en Uruguay”, *Revista Estudios del hábitat*, 20, 2, La Plata, en <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat>.

reta, Miguel Cecilio y Mario Spallanzani y la asistente social Daisy Solari. Los cuatro eran técnicos del Centro Cooperativista Uruguayo (CCU), creado por el obispo Luis Baccino en 1961. En ese mismo periodo, el arquitecto Horacio Terra Arocena presidía el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE).

En los cuatro años siguientes se construyeron, en el interior del país, las primeras casas realizadas por usuarios organizados, siguiendo la modalidad de ayuda mutua. Entre 1970 y 1971 se inauguraron tres conjuntos de viviendas cooperativas a cargo del CCU: 25 de Mayo en Florida, Éxodo en Fray Bentos y Cosvam en Salto. En 1972, otros 16 conjuntos cooperativos fueron construidos en Paysandú, Tacuarembó, Río Negro, Florida, Flores, Canelones, Colonia y San José. En 1972 se proyectaron los conjuntos Covimt 1, 2 y 3 y también los grandes conjuntos intercooperativos de Montevideo.

En 1970 se inició la construcción del primer conjunto de Mevir en Pueblo Celeste en el departamento de Salto, en los terrenos donde existía un antiguo rancharío rural. En ese año ya estaban terminadas las primeras casas en Cerro Colorado y Casupá, localidades urbanas del departamento de Florida. (FIGURAS 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15)

La creación de Mevir buscaba el afincamiento de población en el medio rural a través de la vivienda, y la ubicación de los conjuntos de cooperativas en los bordes urbanos de las ciudades manifiesta la idealización del suburbio, entendida como síntesis entre la naturaleza del campo y el artificio de la ciudad. Las viviendas realizadas pueden ser consideradas como correlato físico de las intenciones expuestas, un intento de recuperar los valores que tanto la secularización como la modernidad y la urbanización ponían en riesgo.

En las primeras cooperativas los espacios intermedios buscaron generar ámbitos de vecindad y su forma de asociación debe mucho al pintoresquismo del suburbio jardín, entendido como modelo eficiente y consolidado para resolver la vivienda de las clases populares. Las tipologías y el lenguaje utilizados responden a la vida familiar y buscan otorgar la imagen de la domesticidad a través de proponer



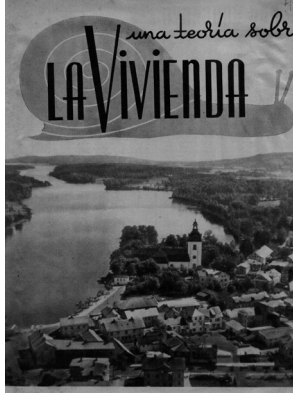
un número reducido de viviendas y el tipo de casa familiar en contra de los grandes bloques.

Las tecnologías utilizadas resultan de la opción por mantener y profundizar una cultura constructiva de base artesanal, contrapuesta a la prefabricación y la industrialización. Demuestran la persistencia de una cultura del ladrillo que se opone al trabajo abstracto o alienado en favor de mecanismos que permitan desarrollar el trabajo creador, y, por tanto, el trabajo feliz.

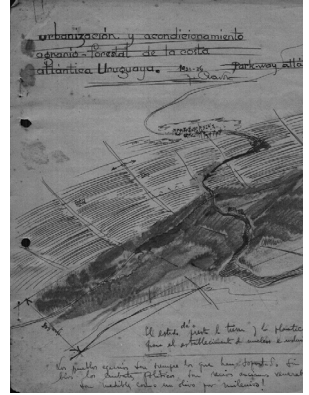
El cooperativismo y la ayuda mutua fueron instrumentos para recuperar valores y resistirse al desencanto del mundo moderno. Para restaurar la vida familiar y la comunidad, fomentar el trabajo creativo y las técnicas artesanales, para recuperar el arraigo y las relaciones estables con la tierra y la naturaleza. Una persistencia de las aldeas felices en el imaginario de los arquitectos.



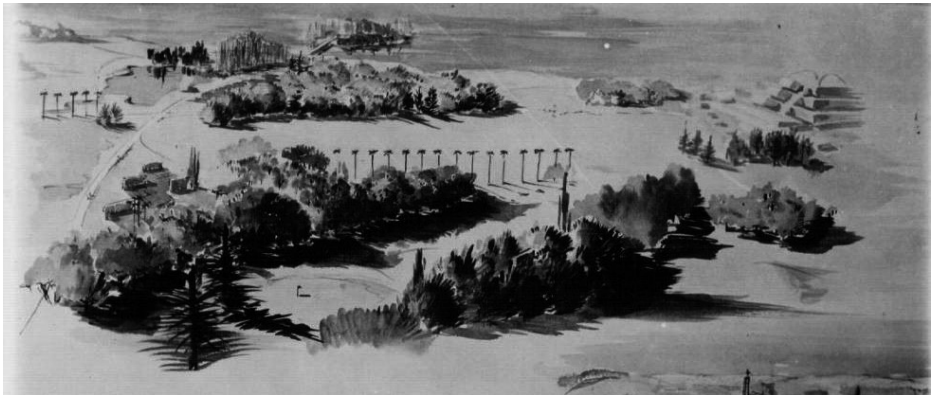
1



2



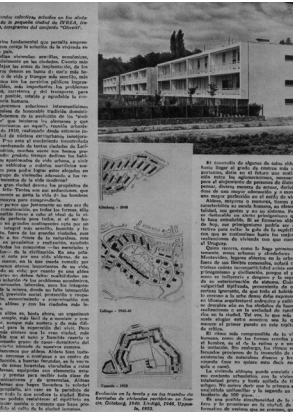
3



4



5



6



7





11



12



13





14

**FIGURA 11**  
 Pueblo Celeste, Movimiento de Erradicación Vivienda Rural Insalubre, Salto. Infraestructura de Datos Espaciales, Uruguay. <https://visualizador.ide.uy>. Recuperada en 2021.



15

**FIGURA 12**  
 Vista planimétrica a vuelo de dron del conjunto construido. Cooperativa 25 de mayo, Florida, 2022. Fernando García Amén, 2022.

**FIGURA 13**  
 Vista de la calle interior de la cooperativa Éxodo de Artigas en Fray Bentos. Fondo Mario Spallanzani. Archivo IH, FADU, Udelar.



16

**FIGURA 14**  
 Vista planimétrica a vuelo de dron del conjunto construido. Cooperativa Covimt 1. Fernando García Amén, 2022.

**FIGURA 15**  
 Perspectiva del conjunto a vuelo de dron, vista desde el suroeste. Cooperativa Covimt 2. Fuente: Fernando García Amén, 2022.

**FIGURA 16**  
 Perspectiva del conjunto a vuelo de dron, vista desde el suroeste. Cooperativa Nuevo Amanecer. Fernando García Amén, 2021.

# Las ideas de la naturaleza en Enrico Tedeschi

Silvia Alvite

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín,  
Universidad Nacional de La Matanza

*“En las mejores obras de arte se nota un acercamiento respetuoso a la naturaleza; en las ínfimas, la voluntad brutal de dominarla”.<sup>1</sup>*

Konrad Fiedler, 1955

La trayectoria de Enrico Tedeschi en Argentina estuvo caracterizada por numerosos roles que, sin desconocer otros, se pueden sintetizar en las siguientes cuatro experiencias: su primer destino como profesor de historia de la arquitectura en Tucumán; su posterior rol en la creación de un instituto de formación de historiadores de la arquitectura en Córdoba; su participación como cofundador y decano de una novedosa escuela de arquitectura en Mendoza y su póstuma actividad como investigador científico. En todas estas actuaciones, vividas entre fines de la década del cuarenta y del setenta del siglo XX, sus discursos promovieron distintas ideas de la naturaleza. ¿Por qué puede ser de interés su mirada en este tema? Si bien Tedeschi no fue el creador de una nueva concepción de la naturaleza en la arquitectura, facilitó la articulación de enfoques provenientes de distintas teorías y prácticas, aportando una aproximación que hoy entenderíamos transdisciplinar y ecofilica. El conjunto de sus intereses incluía desde investigaciones ingenieriles basadas en el diseño estructural de

1

Konrad Fiedler, citado por Tedeschi en *Frank Lloyd Wright* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955), 37.

analogía biológica al diseño urbano heredero de las teorías de la ciudad jardín; desde la aproximación fisiológica del espacio arquitectónico a la geografía cultural; desde el diseño bioclimático a la poesía, o desde la filosofía al genio del lugar. La naturaleza se presenta en la labor crítica de Tedeschi como un frente de batalla contra el mito de la máquina y como un campo de nuevas perspectivas y técnicas para atender a las demandas socioambientales emergentes.

Para releerlo, ordenaremos sus posiciones hacia la naturaleza en tres perspectivas, inspiradas en una de sus fuentes sobre este tema: la interpretación histórica de Robin G. Collingwood, publicada en castellano por primera vez en 1950.<sup>2</sup> Sin embargo, no se trata aquí de reconocer etapas evolutivas en las posiciones de Tedeschi, sino de leer qué tienen en común sus conversaciones tácitas y sus fuentes no siempre explícitas, ya que, habitualmente retomadas unas en otras, las líneas argumentales de Tedeschi traen ecos de otros críticos de arquitectura y de pensadores como Croce, Mumford, Whitehead, Bergson, Alexander o Harding que, aunque sin mayor profundidad, se acoplan en las palabras de Tedeschi en una única y coherente dirección ambientalista.

## La naturaleza como organismo

*“E’ il concetto che l’opera architettonica è anzitutto un organismo vivente, e che in tal senso –e non in quello semplicista meccanico– va inteso il funzionalismo”.*<sup>3</sup>

2

Robin G. Collingwood, *Idea de la naturaleza* (México: Fondo de la Cultura Económica, 1950).

Tedeschi hace referencia a este trabajo del pensador británico para indagar en las implicancias que las ideas de la naturaleza tuvieron en la cultura europea a lo largo de la historia, aunque no profundiza en el tema desde este campo filosófico, ya que no es de su dominio.

3

Enrico Tedeschi, *L’architettura in Inghilterra* (Florenca: Edizioni U, 1947), 173.

Según Collingwood, el mundo de la naturaleza en el pensamiento griego estaba compuesto de orden y movimiento y era semejante a un gran cuerpo con alma y vida propia.<sup>4</sup> En el arte y la cultura occidental la metáfora de lo orgánico se expresó en analogías formales y funcionales de distinto tipo y tuvo múltiples a lo largo del tiempo. Según Hvattum, una de sus vertientes tuvo lugar a partir de las ideas difundidas en el siglo XIX por Semper y Schlegel, que lo diferenciaron de lo mecánico. En ella, la forma orgánica no involucra necesariamente un parecido con las

formas de la naturaleza, sino que evoca un principio formal en sí mismo, referido a un “desarrollarse desde adentro”.<sup>5</sup>

Una propuesta en esta dirección emerge de una asociación de debate, activismo político y enseñanza de la cual Tedeschi participa entre 1944 y 1947 junto a Zevi, Piccinato y otros arquitectos italianos agrupados en Roma tras la caída del fascismo. Zevi proponía por aquel entonces tomar a Frank Lloyd Wright como referencia central, secundada por la arquitectura de Aalto y Bryggman en Finlandia, la de los arquitectos suecos modernos o la del checo Raymond en Japón. También Zevi hacía especial mención a la arquitectura contemporánea en Inglaterra, cuyos orígenes vinculaba con la asunción progresiva del Arts and Crafts y con la relativa distancia que esta había mantenido del desarrollo de la arquitectura moderna en Europa occidental luego de 1933.<sup>6</sup> Tedeschi comienza a expresar sus propias ideas sobre este enfoque poco antes de emigrar a Argentina, a través de un estudio sobre la arquitectura inglesa, apoyando varios puntos de la tesis zeviana. Allí ape-la a un concepto de arquitectura análoga a un “organismo viviente” y opuesto a la creación formal abstracta heredera del cubismo, y encarnada en las obras de Le Corbusier. Tal como la entiende Tedeschi, esta concepción se identifica con un tipo de funcionalismo, que expresa las necesidades humanas en base al orden espacial, a la sensibilidad por la escala humana, a la intimidad y al entorno natural, criterio que se mantenía desde la arquitectura doméstica del tardo-renacimiento hasta la de la modernidad.<sup>7</sup> (FIGURA 1).

Algunos años más tarde, en Argentina, Tedeschi despliega una versión más amplia del mismo programa en la cual nuevamente lo orgánico se define en el tratamiento del espacio interior, en su interacción con el observador, en la individualidad y en la variedad. Allí Tedeschi no duda en afirmar que el origen de esta tendencia estaba en el redescubrimiento de Frank Lloyd Wright por parte de la crítica de la arquitectura moderna, señalando en primer lugar, el aporte de las obras publicadas en la década del treinta por Pevsner, Behrendt y Mumford, y en los cuarenta por Hitchcock y Zevi, sin despreciar en una última instancia, la difusión del neompirismo escandinavo durante la se-

4  
Collingwood, *Idea de la naturaleza...*

5  
Mari Hyattum, “Unfolding from within”. Modern architecture and the dream of organic totality. *The Journal of Architecture*, 11, 4 (2006): 497-509.

6  
Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquantanni* (Turín: Einaudi, 1945).

7  
Tedeschi, *L'architettura in Inghilterra...*



gunda posguerra por parte de las revistas británicas. La obra de Wright representa, en este contexto, un nexo con lo observado en la arquitectura inglesa, ya que las casas de la pradera tenían en común con aquellas la generación de un desarrollo espacial “desde dentro a fuera”.<sup>8</sup>

Pero, además, Tedeschi no duda en desprender de Wright una versión de lo orgánico más literal: las metáforas de la raíz y el crecimiento, asociada a una generación formal análoga a la metodología creativa del poeta británico Edward Young, para quien la composición literaria “crece, no se hace”.<sup>9</sup> La arquitectura envuelta en este concepto, según Tedeschi, celebra operaciones de continuidad topográfica que responden a un “surgir naturalístico de las construcciones desde el terreno” a través de formas que brotan como un desprendimiento mimético de la tierra o de la materialidad del entorno natural.<sup>10</sup> Tedeschi recurre a imágenes narrativas de la Casa de la Cascada o la Pauson, y a otras referencias norteamericanas herederas de esta sensibilidad: la casa en California de H. H. Harris, la casa en la isla de Maine de George Howe o la casa propia de Carl Koch cerca de Boston, encajada literalmente en una ladera de piedra. Sin repetir ninguna de estas premisas, la pequeña casa de veraneo que Tedeschi proyecta en Tañi del Valle parece crecer del suelo de piedra de su montaña (FIGURA 2).

Un tercer enfoque orgánico fue identificado por Tedeschi dentro de la cultura de la innovación técnica. A principios de los años sesenta se interesó por las teorías de Torroja, Nervi, D’Arcy Thompson y otras igualmente fundadas en analogías biológicas que partían de modelos óseos animales o vegetales para la creación de estructuras tectónicas. El principal interés de estos estudios yacía en la relación entre la optimización de la forma y la performance estructural del material.<sup>11</sup> Aunque también, para Tedeschi, cierta voluntad estética subyacía en estas propuestas, o al menos, en su proyecto para el edificio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza, así lo identificaba (FIGURA 3):

8

Enrico Tedeschi, “Arquitectura orgánica. Primera parte”, *Nuestra Arquitectura* 272 (1952): 74.

9

*Ibidem.*

10

*Ibidem.*

11

Enrico Tedeschi, *Teoría de la arquitectura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 3a edición, 1976).

“[...] ¿no podría lograrse ese carácter orgánico y natural que el ambiente del parque sugiere, presentando

*las columnas como elementos que nacen del suelo y se van haciendo más esbeltos al elevarse, así como hacen los troncos de los árboles?”.*<sup>12</sup>

En cualquier caso, las tres expresiones orgánicas que Tedeschi contempla –la espacial, la topográfica y la estructural– recurrían a la mimesis de la naturaleza a través de una generación de la forma que integraba las partes en un todo indivisible, y sus diferencias se fundían en el rechazo a las ideas figurativas, a la composición volumétrica por agregación y a cualquier otra posible herencia de los métodos del Renacimiento, como “los valores inmóviles del volumen puro y de la proporción perfecta”.<sup>13</sup> No casualmente, el señalamiento a los métodos del Renacimiento y a un vínculo posible entre la superación de ellos durante el Barroco y la arquitectura moderna, fueron el nudo del seminario que el crítico italiano Giulio Carlo Argan dictó en Argentina, en ocasión de ser invitado por Tedeschi en 1961.<sup>14</sup> Colquhoun señala que la presencia de una vertiente organicista en la arquitectura del siglo XX –aunque paralela a la clásica– emerge ya en las vanguardias y se debe a la influencia del romanticismo alemán, interesado en los procesos de generación formal, desarrollo y evolución. La finalidad de incorporar estos principios de organización radicaba en minimizar la intervención directa del arquitecto en el resultado formal.<sup>15</sup>

12

Enrico Tedeschi, “La arquitectura contemporánea frente al progreso de las ciencias y de las técnicas”, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* (diciembre 1968): 612.

13

Tedeschi, “Arquitectura orgánica...”, 76.

14

Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1966).

“Nuestro examen nos indica también la importancia del paisaje como coeficiente creador de la arquitectura, del cual ella debe saber aprovechar”.<sup>16</sup>

15

Alan Colquhoun, “Composición vs. Proyecto” en *Modernidad y tradición clásica* (Madrid: Júcar, 1991).

La idea de la naturaleza como máquina, vinculada por Collingwood al pensamiento renacentista, no tendrá aceptación en el universo cultural de Tedeschi, y su lugar será ocupado por el culto al paisaje, cuya noción constituyó una llave para abrir puertas de dominio tanto estético como científico. Como señala Silvestri, este modo de observación

16

Enrico Tedeschi, *Una introducción a la historia de la arquitectura* (Tucumán: UNT, 1951), 103-104.

que pendula entre la belleza de la imagen y la precisión científica, entre el “efecto pintoresco” y la “exactitud geométrica”, fue introducida por Alexander von Humboldt a mediados del siglo XIX, luego de sus experiencias directas en América del Sur.<sup>17</sup> La interpretación estética de la naturaleza como un conjunto de imágenes sensoriales, espaciales y visuales, fue la que tomó relevancia en los primeros discursos de Tedeschi en Argentina y nunca será abandonada, a pesar de la incorporación de nuevas perspectivas.

El gusto por lo pintoresco en Tedeschi se desprende de los textos donde refiere a la arquitectura inglesa, nórdica y suiza, y será utilizado para resaltar el tratamiento plástico de los materiales la calidez de los colores nítidos en contraste con el fondo verde del paisaje. Lo confirman los ejemplares de arquitectura doméstica rural europea en su biblioteca personal y su interés por el trabajo del crítico Eric de Maré, destacado difusor del nuevo empirismo escandinavo en la revista *The Architectural Review*.<sup>18</sup> Según Tedeschi, “la inserción sensible de la arquitectura en la naturaleza” de la cultura escandinava se debía a la tradición germana, de donde habrían adoptado el rasgo de “fundir las ideas racionalistas y expresionistas”.<sup>19</sup> Los arquitectos nórdicos como Aalto, Asplund y Jacobsen eran los maestros en la elaboración de tramas y ritmos inspirados en los troncos de los árboles y en el diseño de jardines.

Fue la experiencia personal de su viaje al Cuzco en 1949, la que dio un nuevo matiz a su método crítico. A través de fotografías especialmente tomadas junto a Sacriste, de un relevamiento planimétrico realizado con estudiantes y de un relato que los acompañaba, Tedeschi atenuaba el valor singular de los objetos edilicios en favor del carácter unitario de la Plaza y advertía acerca de una continuidad entre el paisaje natural y el espacio urbano (FIGURAS 4, 5). En Cuzco el elemento natural debía ser pensado activamente tanto como el arquitectónico y la clave era la continuidad espacial, la fusión de formas y el contraste entre la escala humana de la arquitectura y la sobrehumana del paisaje natural.<sup>20</sup>

El genio del lugar también estaba detrás de sus preferencias por el paisaje y Tedeschi lo expresaba con citas a Alexander Pope y en relación a los estudios de Vincent

**17**  
Graciela Silvestri, *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial* (Paraná: EDUNER, 2021), 96.

**18**  
Nos referimos particularmente al libro de Hermann Muthesius *Das Moderne Landhaus und seine innere Ausstattung* (1904) y al de Walter Hotz, *Kunstwerk und Landschaft im Elsass* (1912). Biblioteca Enrico Tedeschi, FAUD-UNC.

**19**  
*Ibidem*, 80.

**20**  
Enrico Tedeschi, *La Plaza de Armas del Cuzco* (Tucumán: UNT, 1961).

Scully sobre los templos clásicos de Grecia.<sup>21</sup> Para Tedeschi, la arquitectura clásica griega era una referencia para establecer un modelo de pureza geométrica y contraste entre los edificios y el ambiente natural. Por el contrario, en las edificaciones de los pueblos originarios sudamericanos:

“[...] la arquitectura pretende fundirse con la naturaleza, unirse a ella tal como para hacer desaparecer los límites entre los peñascos y la construcción para que la obra humana se esfume en el abrazo de la Madre Tierra, y en ella se pierda del mismo modo el hombre, retornando místicamente a su origen”.<sup>22</sup>

Este abordaje místico del paisaje se va retirando a mediados de la década del cincuenta, cuando Tedeschi advierte que la geografía humana, la topografía, la climatología y la ecología, eran las ciencias que debían contribuir a la renovación de los estudios arquitectónicos.<sup>23</sup> Las particularidades geológicas y climáticas emergían como una condición a atender ante las consecuencias negativas del crecimiento incontrolado de las ciudades, la industrialización masiva y la cultura del consumo. Los proyectos arquitectónicos debían incorporar un nuevo tipo de diversificación, dada por el contexto regional, que pudiera ofrecer un contraste al “carácter nivelador de la sociedad de masas”.<sup>24</sup> Tedeschi señalaba un camino posible en la cultura biotécnica de Geddes, difundida por Lewis Mumford y la enfrentaba al entusiasmo maquinista de la cultura neotécnica canonizada por Giedion.<sup>25</sup>

El giro geocultural introduce un cambio estructural en los programas de los cursos que dicta Tedeschi en la mitad de la década del cincuenta debido a la dificultad de situar un nuevo campo del saber en el binomio de matriz croceana que sustentaba sus temarios anteriores: los problemas de la sociedad, “prácticos”, y los problemas del arte, “ideales”<sup>26</sup> hasta asentarse en *Teoría de la arquitectura* (1962), cuya estructura consta de tres partes: Naturaleza, Sociedad y Arte. El marco conceptual de esta nueva Naturaleza proviene de las teorías del geógrafo Carl Sauer para quien el proceso de conformación del paisaje no es solamente físico

**21**  
Enrico Tedeschi, “El medio ambiente natural” en Roberto Segre, comp., *América Latina en su arquitectura* (México: Siglo XXI/UNESCO, 1975), 234.

**22**  
Tedeschi, *Una introducción a la historia de la arquitectura...*, 159.

**23**  
Enrico Tedeschi, “La enseñanza de la arquitectura”, *Nuestra Arquitectura*, 318 (1956): 17-19.

**24**  
Enrico Tedeschi, “La arquitectura en la sociedad de masas” en Norberto Rodríguez Bustamante y Enrico Tedeschi, *La arquitectura en la sociedad de masas* (Buenos Aires: Ediciones 3, 1960), 7-33.

**25**  
Tedeschi, “La arquitectura contemporánea...”, 581-614.

**26**  
Tedeschi, E., *Teoría de la Arquitectura*. Versión taquigráfica publicada por el Movimiento de Estudiantes Universitarios Humanistas, de las clases dictadas por el Prof. Enrico Tedeschi, durante el año 1956. Córdoba: Departamento de Acción Social, 1957.

sino también cultural. Tedeschi se apoyó en parte de sus teorías, en especial en lo que respecta a la definición del “paisaje natural”, donde replicó los elementos constitutivos del esquema del geógrafo: “clima”, “terreno” y “vegetación”.<sup>27</sup>

De algún modo, el trinomio de Sauer le permitió a Tedeschi resituar algunos elementos de sus proposiciones previas orgánica y paisajística, ya que, tanto el terreno como la vegetación integraban aquellos enfoques. Por lo tanto, el nuevo tópico natural fue el clima, tratado en referencia a los estudios de los especialistas Jeffrey Aronin y Victor Olgay, valorados por su enfoque regionalista en el estudio del equilibrio ambiental entre la temperatura, la humedad y su afectación sobre el organismo humano. Este eje ambientalista fue central en el pensamiento sobre la cultura proyectual de Tedeschi. El factor natural debía otorgar un carácter propio a la arquitectura y a las ciudades, de igual manera que las construcciones autóctonas habían encontrado el modo de adaptar sus formas al clima y al terreno a través de los materiales y técnicas disponibles. Sin embargo, Tedeschi no promovía la nostalgia de las propuestas neovernáculas, sino que creía en la posibilidad de redefinir la arquitectura contemporánea como “interpretación funcional y sensible de la vida de los seres humanos a quienes se destina y del paisaje natural en el cual viven”.<sup>28</sup>

### La naturaleza como energía

*“El primer derecho humano es el derecho a la vida. Todo ser necesita energía para vivir: por lo tanto, el primer derecho del individuo es el derecho a su parte de energía”.<sup>29</sup>*

**27**  
*Ibidem.*

**28**  
Tedeschi, “El medio ambiente natural...”, 253.

**29**  
Tedeschi, E., *Energía alternativa. Cómo utilizar la energía de la naturaleza*. Barcelona: Trazo, 1978.

**30**  
Collingwood, *Idea de la naturaleza...*

Lo esencial en la concepción biológica de la naturaleza es la idea de la evolución. Como indica Collingwood, esta noción aparece en las ciencias de la naturaleza luego de que se aplica en las ciencias sociales. La naturaleza, por analogía con la Historia, está en continuo desarrollo y debe presentar cosas nuevas a lo largo del tiempo y, a diferencia de una máquina, un objeto en evolución debe poder adquirir nuevas funciones.<sup>30</sup> Es así que el principio de la función re-

emplaza al de la sustancia y la estructura entendida como un ordenamiento rígido, involucrando ahora un complejo de funciones en movimiento que se suceden en el espacio y en el tiempo.

El problema de la función, entendida como un requerimiento extendido más allá del programa de usos, ya estaba planteado parcialmente en el enfoque orgánico que Tedeschi había publicado en su conferencia de 1951. Sin ir más lejos, en el mismo número de la revista *Nuestra Arquitectura* en la que se publicó aquella conferencia, le seguía un ensayo de Lewis Mumford donde proponía un “funcionalismo orgánico” que tuviera en cuenta, además de las funciones físicas objetivas, las psicológicas que impactaban en la salud, el confort y el placer, de manera tal de obtener un equilibrio entre las “facilidades mecánicas” y las “necesidades biológicas”.<sup>31</sup>

Tedeschi renovó este organicismo algunos años más tarde, con un enfoque biológico de la naturaleza en la arquitectura desde dos perspectivas, una teórica y otra científica. La primera de ellas fue presentada por primera vez en *Teoría de la arquitectura* (1962), reconociendo la relevancia de las ideas del arquitecto Richard Neutra en este tema, cuya obra teórica había sido publicada en esos años por Nueva Visión (1958) y cuyas casas se ilustraban en el propio libro de Tedeschi.<sup>32</sup> Sin embargo, Tedeschi destacaba su preferencia por las concepciones filosóficas de Douglas Harding, reproduciendo en diferentes ocasiones largos fragmentos en los que Harding afirmaba que el cuerpo humano sin casa ni vestimenta no es hombre ni mujer sino animal, y que, por tanto, es la arquitectura, como extensión de sus cuerpos, un elemento que hace a las personas. Harding proponía cambiar la definición corbusierana de la casa como una máquina en la cual habitar por la casa como un órgano o equipamiento vital a través del cual extender el cuerpo humano.<sup>33</sup> Sus teorías sobre la jerarquía del universo consideraban que el cosmos no tiene centro y que el cuerpo humano no puede ser consciente de su cabeza en cuanto que no puede percibirla visualmente. Tedeschi vinculaba estas ideas con las de Alfred Whitehead, cuando se pregunta: “¿Dónde termina mi cuerpo y empieza el mundo externo?”<sup>34</sup>

**31**  
Mumford, L., “Función y expresión en arquitectura”. *Nuestra Arquitectura* N° 272, 1952, p. 87.

**32**  
Tedeschi, *Teoría de la arquitectura...*

**33**  
Harding, D., “Embodiments. Architecture as a biological function”. *The Architectural Review*, febrero 1955, pp. 95-99.

**34**  
Alfred Whitehead citado en Tedeschi, *Teoría de la arquitectura...*, 107.

La arquitectura entendida como prolongación de las funciones biológicas del ser humano en el espacio ya no era una pauta para organizar las partes de una composición formal, sino que consistía en la adaptación eficiente del ambiente construido a los cambios naturales, como, por ejemplo, los ciclos solares del día y la noche y las estaciones del año. Esto había sido intuido y experimentado por Tedeschi en el proyecto para su propia casa construida en Mendoza en 1955, donde un cerramiento móvil se deslizaba al compás del ciclo solar (FIGURA 6). Pero a fines de los años sesenta Tedeschi opta por el camino científico; forma un equipo de investigación y sigue de cerca los centros norteamericanos que exploraban modos de resolver el equilibrio ambiental mediante el análisis de arquitecturas primitivas. Tedeschi y su equipo se interesaron por las investigaciones de Baruch Givoni y las de David Wright que indagaron en los principios de los sistemas pasivos de acondicionamiento ambiental y llevaron adelante la construcción de prototipos experimentales en los Estados Unidos. Si bien el tema de la arquitectura solar no era nuevo en la disciplina, en los años cincuenta el interés internacional por el tema se renueva a la par de los avances tecnológicos y en los setenta se pone en alarma con la crisis energética. Con el objetivo de trabajar en esta dirección, Tedeschi emprendió en 1974 la creación de un “Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda” (LAHV) en el CONICET, donde se abocó principalmente a la investigación y desarrollo de sistemas de energía solar aplicada a la arquitectura a través del diseño de prototipos (FIGURA 7).

A Tedeschi le preocupaba que los estudios realizados en centros norteamericanos y europeos no siempre proponían una mirada desde el diseño arquitectónico, sino que mayormente abordaban el problema exclusivamente desde la tecnología. Tedeschi creía que la ciencia de la energía solar debía transformar la arquitectura integrándose por medio de la renovación en la determinación constructiva y formal de la envolvente.<sup>35</sup>

35  
Enrico Tedeschi, “El punto de vista del arquitecto”, *Summarios*, 2 (diciembre 1976): 12.

*“Es incipiente pero particularmente atractiva, porque se presenta en son de lucha en contra de todas las*

*tecnologías pecaminosas que los mecanicistas adoradores de las energías convencionales –con Banham a la cabeza– quieren imponernos, con sus siniestras consecuencias de deterioro ecológico y dependencia económica”.*<sup>36</sup>

## Escuchar a la Naturaleza

Aunque Tedeschi nunca abandona la fe en el valor artístico de la arquitectura para enfrentarse a las amenazas de la máquina de habitar, de la dependencia de los recursos técnicos y de los supuestos cánones estilísticos del modernismo centroeuropeo, finalmente, la batalla por el arte va cediendo paso a la toma en mando de la naturaleza, enfrentando los discursos mecanicistas de Giedion y Banham. Ya fuera como inspiradora de un procedimiento para la generación de la forma, como ordenadora de una serie de observaciones estéticas sensibles al entorno, o como causa de un conjunto de condiciones biológicas tanto humanas como atmosféricas, la arquitectura debía “escuchar a la naturaleza”.<sup>37</sup>

En interpretaciones de Tedeschi, había sido en su relación con las singularidades del paisaje natural que la arquitectura moderna brasileña había podido alcanzar un desarrollo propio y de calidad, habían sido las condiciones de la geografía andina las que habían facilitado un equilibrio urbano entre lo artificial y lo natural, había sido la necesidad de habitar el desierto la que había brindado un carácter singular a la ciudad de Mendoza, debía ser la “reconquista de la naturaleza” por medio del proyecto para la Ciudad Universitaria de Tucumán lo que otorgaría a una ciudad de trazado colonial como San Miguel, un posible retorno a su paisaje natural.<sup>38</sup> Fueron las versionadas ideas de la naturaleza las que construyeron en las reflexiones de Tedeschi verdaderos puentes entre la arquitectura y la historia, la arquitectura y el arte, la arquitectura y la ciencia y la arquitectura y la filosofía.

**36**

Enrico Tedeschi, “Presentación”. *Summarios*, 2 (diciembre 1976): 2.

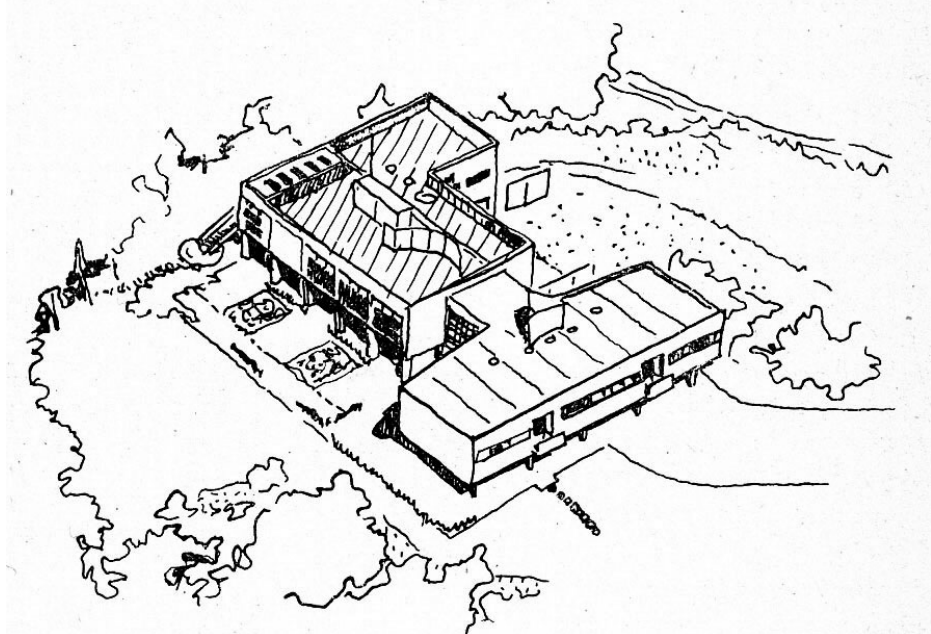
**37**

Tedeschi, “El medio ambiente natural...”, 253.

**38**

*Ciudad Universitaria* (S. M. de Tucumán: UNT, 1950), 8.





1

**FIGURA 1**

Croquis de una casa de los arqs. Well Coates y Patrick Gwinne, por Enrico Tedeschi. Fuente: *L'architettura in Inghilterra*. Florencia: Edizioni U, 1947, 168.



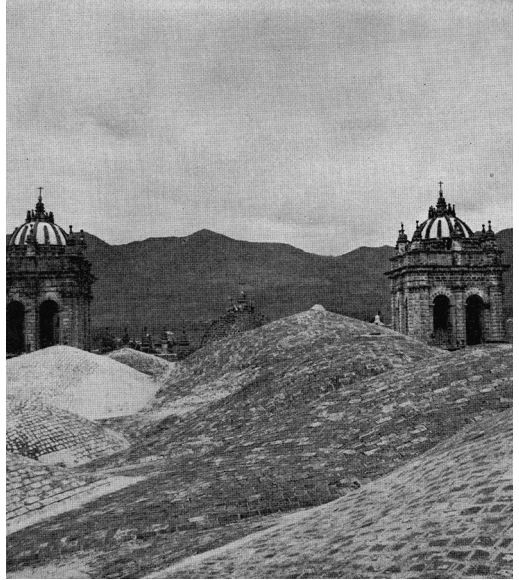
2

**FIGURA 2**

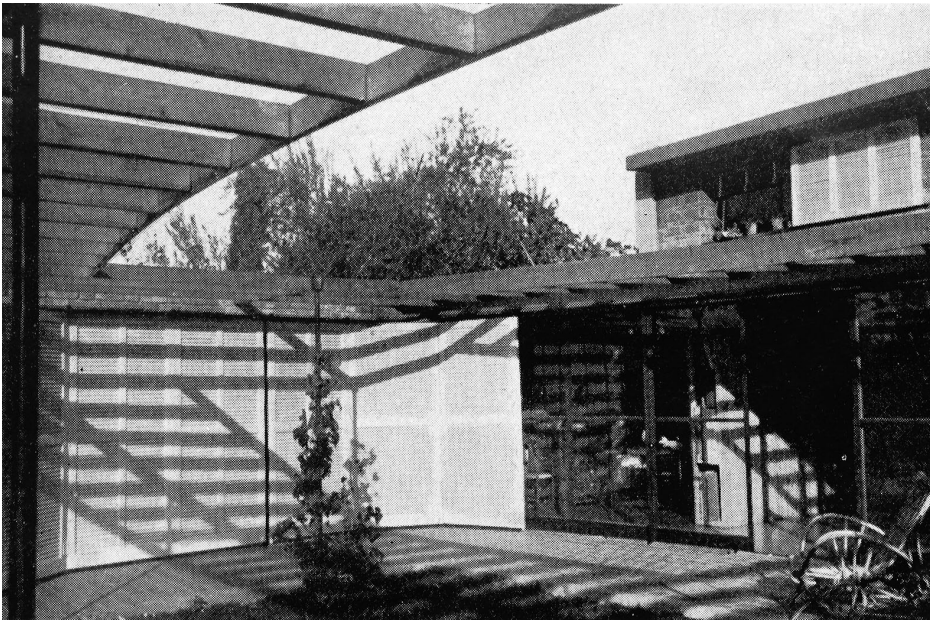
Casa de veraneo en Tafi del Valle, 1950. *L'architettura, cronache e storia*, 17, 1957, 658



3

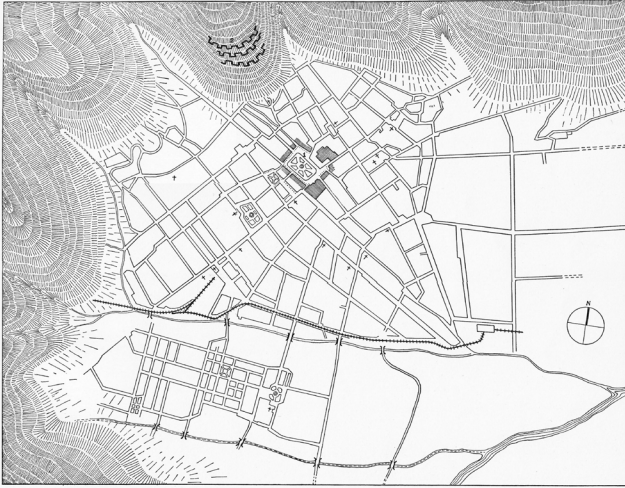


4



5

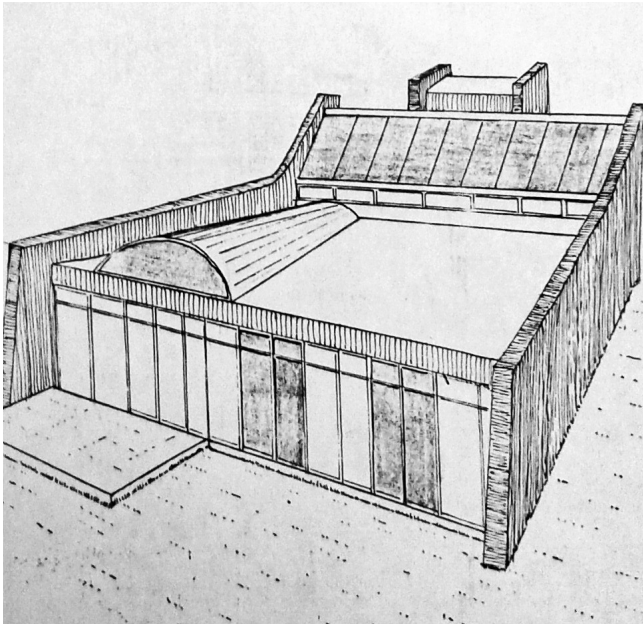




PLANO DE LA CIUDAD

ESCALA 1: 10.000

6



7

**FIGURA 3**  
Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza. Archivo Claudia Tedeschi.

**FIGURA 4**  
Fotografía de las cúpulas y campanarios de Iglesia Catedral del Cuzco. Tedeschi, E. (1961). La Plaza de Armas del Cuzco, UNT. Lámina 15, fotografía 19.

**FIGURA 5**  
Casa propia, Enrico Tedeschi, Mendoza, Argentina. *Nuestra Arquitectura*, 381 (agosto 1961): 31.

**FIGURA 6**  
Plano de la Ciudad del Cuzco. Tedeschi, E. (1961). La Plaza de Armas del Cuzco, UNT. Lámina 1.

**FIGURA 7**  
Casa solar experimental. Tedeschi, E.; De Rosa, C. [et al], *Diseño y Construcción de una vivienda prototipo para ser utilizada como estructura experimental*, IADIZA/LAHV, 1976.





# La venganza de la naturaleza: los muros vivientes de Lina Bo Bardi

Cláudia Costa Cabral

Universidad Federal do Rio Grande do Sul

En 1948, Henry-Russell Hitchcock sostenía en *Painting Toward Architecture* que así como la pintura abstracta de principios de los años veinte excluía la naturaleza, las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna parecían enfatizar su independencia con respecto a ella. “La naturaleza, por supuesto, pronto se vengó”, añadía: si bien las pinturas de la época, preservadas en sus marcos, pudieran seguir presentando la visión de universos platónicos de puras formas matemáticas, las superficies de estuco de los edificios modernos de los años veinte se agrietaban y decoloraban.<sup>1</sup>

La obra de Lina Bo Bardi (1914-1992) no es comprensible sino en relación con el marco intelectual y artístico de la modernidad, forjado a partir de dichas vanguardias, su encantamiento por la máquina y rechazo al naturalismo. El manifiesto “Non serviam” que Vicente Huidobro escribe en 1914 expresa muy bien esa posición: “no he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”. Hasta entonces limitado a la imitación de un mundo creado por la naturaleza, el poeta pregunta “¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?” Reivindicar esa nueva posición con respecto a la naturaleza era lo que permitía crear “realidades propias”: “yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”.<sup>2</sup>

Asimismo, la obra de Lina Bo Bardi encierra una visión peculiar con respecto al tema apuntado por Hitchcock, de la supuesta independencia de la arquitectura con respecto

<sup>1</sup> Henry-Russell Hitchcock, *Painting Toward Architecture* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948), 42.

<sup>2</sup> Vicente Huidobro, *Manifestos* (Santiago de Chile: Editorial Mago, 2009), 25-26.

de la naturaleza y al deseo de autonomía asumido por las vanguardias.

Aunque los muros blancos y pulcros de los maestros de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo veinte estaban sujetos al paso del tiempo y a los efectos de una naturaleza no siempre clemente, sus dibujos, al igual que las obras de los pintores, permanecieron tal como fueron creados: la representación de objetos inaugurales, portadores de significados estéticos y técnicos audaces y novedosos. A ninguno de ellos se les ocurriría dibujar sus nuevos edificios, todavía por construirse, ya sometidos a la pátina del tiempo.

En cambio, a Lina Bo Bardi sí. En septiembre de 1967, la sesión de arquitectura de la revista *Mirante das Artes* publicaba el artículo “O novo Trianon 1957-67,” firmado por ella.<sup>3</sup> El artículo era el relato en primera persona del proceso de ideación y construcción del nuevo edificio del MASP, el Museo de Arte de São Paulo, que se inauguraría en 1968. Explicada de manera técnica, la potente estructura de hormigón armado del museo, con vigas pretensadas capaces de salvar un vano libre de 74 metros, era alabada como un triunfo de la ingeniería contemporánea. Entre las fotografías y planos que acompañaban el texto, una imagen cobra especial interés: la perspectiva del espacio liberado bajo el edificio, con la leyenda “estudio para una exposición al aire libre” (FIGURA 1). Mezclando dibujo y collage, la perspectiva retrata el vano libre del MASP poblado de esculturas y columnas totémicas, cercadas por visitantes. Como ilustración de un edificio a punto de terminarse, la escena tiene un componente intrigante. La gran losa de hormigón, vista desde abajo, no se muestra como una superficie despejada, recién hecha, sino como una superficie marcada por grietas azarosas, de donde cuelgan ramas fortuitas de vegetación. El museo se dibuja como si fuera parte de un proceso orgánico, a lo largo del cual el hormigón armado, un material con una vida útil más corta que las piedras y los ladrillos, pudiera volver a sus orígenes pétreos y minerales. La poderosa losa suspendida, cuyas dimensiones son incluso exageradas por la perspectiva, contrasta con una atmósfera implícita de ruina y decadencia, donde la

3 Lina Bo, “O novo Trianon 1957-67,” en *Mirante das Artes*, 5 (1967), 20-23.  
4 *Ibidem*, 20.

naturaleza finalmente se ha vengado del sueño cegador de la razón técnica.

Esa clase de confrontación ambigua entre arquitectura y naturaleza, que había aparecido anteriormente en sus estudios para las casas Valeria Cirell (São Paulo, 1958) y Chame-Chame (Salvador, 1958), fue una condición paradójica a menudo retomada en su obra, quizás exacerbada en la Ladera de la Misericordia (Salvador, 1987) y más tarde domesticada en el jardín vertical del Nuevo Ayuntamiento de São Paulo (1990-92), uno de sus últimos proyectos. La ponencia examina los sentidos de esa vía de investigación sobre la relación entre arquitectura y naturaleza emprendida por Bo Bardi, cotejando sus dimensiones históricas, teóricas, artísticas, y apurando sus vínculos, no siempre convergentes, con el proyecto técnico de la modernidad y con el pensamiento ambiental emergente.

### El Museo de Arte de São Paulo, 1957-1968

El MASP fue fundado en 1947 por Assis Chateaubriand, dueño del conglomerado de medios Diarios Asociados y mecenas de las artes. Lina diseñó los interiores del museo, dirigido por su marido Pietro Maria Bardi, que entonces funcionaba en dos pisos del edificio de oficinas de Diarios Asociados en el centro de São Paulo.

En 1957, Lina empieza el proyecto para la nueva sede, en la Avenida Paulista.

El solar situado en frente al Parque Siqueira Campos, en aquel momento desocupado, poseía un capital ambiental y simbólico. Además de la cercanía a una vasta superficie vegetada, significativa para las áreas centrales, el solar había albergado el antiguo Belvedere Trianon, diseñado por Ramos de Azevedo e inaugurado en 1916. Con su terraza soleada y vistas al valle del Anhangabaú, el antiguo Trianon era un lugar reconocido como centro político y social de la vida de la ciudad.

La plaza cubierta en el nivel de la Avenida Paulista, representada en la perspectiva publicada en *Mirante de las Artes*, es el hecho central del proyecto de Lina para el



MASP. El partido secciona el edificio en dos cuerpos independientes, abajo y arriba de la plaza. Aprovechando la pendiente del terreno, un sótano semienterrado comprende los equipamientos complementarios (auditorios, biblioteca, restaurante y salón cívico), generando la terraza plana y continua en el nivel de la Avenida Paulista. Las salas principales para la colección y las exposiciones temporarias se alojan en un volumen suspendido sobre la plaza.

Los comentarios de Lina sobre el gran vano libre del MASP suelen insistir en una condición casi compulsiva para su existencia. Los antiguos propietarios del Belvedere del Trianon de hecho habían cedido el sitio a la ciudad con la exigencia de que la terraza permaneciera abierta al público. El nuevo Belvedere, según ella, debería ser “sin columnas.” El techo sobre él debería tener como mínimo ocho metros de altura, y el edificio en sí no podría exceder los dos pisos.<sup>4</sup> Aunque el proyecto finalmente satisficiera esas condiciones, es más probable que la idea de una plaza a nivel del suelo totalmente despejada se haya afirmado durante el proceso de diseño.

Los primeros dibujos de Lina para el MASP muestran una solución más cercana a su proyecto para el museo junto al mar, en São Vicente (1951), que nunca fue construido.

En ambos casos, un volumen rectangular es sostenido por una estructura portante formada por una secuencia de pórticos transversales de hormigón, aprovechando el menor vano, como es más lógico desde un punto de vista estrictamente estructural. Aunque la sala de exposición principal podría estar libre de columnas, el nivel del suelo se ve marcado por al menos seis pilares a cada lado. Otros dibujos muestran como Lina decide rotar los pórticos y reducirlos a dos, encaminándose a una solución menos económica, que exigiría el uso de vigas pretensadas para superar la luz.

Si bien los apoyos verticales se condensan en cuatro puntos, la plaza todavía queda ocupada por un núcleo centralizado y compacto de circulación vertical y por una plástica escalera helicoidal.

La solución final aparece registrada en un boceto rápido, tomado desde el punto de vista de un observador bajo

el vano. Una estructura a modo de puente cubre un espacio que ha sido completamente barrido de obstáculos. La amplia escalera helicoidal, que recordaba a la que Reidy había diseñado para el MAM en Rio, se reemplaza por sencillas escaleras ortogonales y ascensor arrinconados en el extremo del vano.

Con este movimiento, Lina sustrae importancia a la conexión entre los niveles superpuestos y amplía la importancia de la plaza. Claramente el vano no es una antesala al aire libre, o un espacio subsidiario y preparatorio, sino un espacio que asume significado por sí mismo.

A pesar de la sencillez buscada en la resolución volumétrica y del acabado en bruto del hormigón, el desarrollo del partido implicó el abandono de una solución más lógica por otra técnicamente más sofisticada. El vano de 74 metros libres solamente fue posible con el uso de vigas pretensadas, calculadas y ejecutadas por el ingeniero brasileño José Carlos de Figueiredo Ferraz. La estructura tipo puente desarrollada por Figueiredo Ferraz para el MASP fue el primer uso arquitectónico de una estructura pretensada en São Paulo.<sup>5</sup> En el momento en que es presentado en el artículo de *Mirante das Artes*, el MASP de Lina no tenía paralelo como *tour de force* técnico, excepto en el ámbito de la ingeniería de viaductos y puentes.

Esa condición de triunfo técnico refuerza lo paradójico de aquella perspectiva, y abre la posibilidad de significados secundarios. La presencia furtiva de la vegetación, extendiéndose sobre el edificio, está relacionada con ideas anteriores de Lina para el MASP. Las elegantes fachadas acristaladas, finalmente ejecutadas, no fueron su primera opción. En la maqueta inicial, pero realizada ya según el esquema definitivo, con los dos grandes pórticos y el vano totalmente libre, el MASP es todavía una caja opaca. En las perspectivas generales del conjunto visto desde la avenida Paulista, que corresponden a esa maqueta, el volumen suspendido es una caja cerrada, excepto por la ventana horizontal continua en el piso de las exposiciones temporarias. La pinacoteca, ocupando el segundo piso, sería iluminada por un sistema de *sheds*.

La secuencia de estudios para las fachadas revela la in-

La tecnología del hormigón armado se había incorporado plenamente a los patrones de construcción brasileños entre las décadas de 1920 y 1940. Ya el hormigón pretensado se empleó por primera vez en 1953, en la construcción del Viaducto de Boa Vista sobre la ferrovía Santos-Jundiaí. Nestor Goulart Reis, *Dois Séculos de Projetos no Estado de São Paulo. Grandes obras e urbanização*. Vol. III, 1930-2000 (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010), 38.

tención inicial de incluir la vegetación en el diseño de esos muros ciegos. En ese proceso, soluciones más ordenadas, y también más convencionales, en que jardineras con plantas se alinean sobre las fachadas ciegas, parecen haber cedido espacio a una condición más ambigua. La naturaleza disciplinada en jardineras y macetas da lugar a una concepción en que la arquitectura se convierte en el soporte para un proceso de crecimiento natural relativamente autónomo.

Croquis fechados en 1963 muestran la caja suspendida aún como un volumen opaco, definido por un sistema de cerramiento exterior compuesto por paneles prefabricados. Sobre estos paneles crecen de manera aleatoria unas plantas “epífitas,” sugiriendo una especie de relación simbiótica y mutable entre el edificio y la naturaleza (FIGURA 2).

La idea se corresponde con los proyectos de Lina para las casas Valeria Cirell (São Paulo, 1958) y Chame-Chame (Salvador, 1958). En ambos casos la vegetación es parte integrante del orden figurativo del proyecto. Pequeñas plantas no cultivadas brotan al azar de los muros, supuestamente con la misma espontaneidad y modestia que las florcitas en el campo. Pero las dos fueron proyectadas como casas suburbanas. La Casa Cirell está sobre un terreno generoso en el Morumbi, cerca de la Casa de Vidrio (1951) de Lina. La Casa Chame-Chame, hoy demolida, estaba en un barrio de Salvador y se construyó sobre un terreno en pendiente, en torno a un árbol existente, donde los elementos verdes contribuían a la producción de un ambiente doméstico protegido por la naturaleza. Hay reciprocidad entre esos muros inocentes y sus entornos inmediatos, sugiriendo la conciliación entre arquitectura y naturaleza.

Los muros vivientes no funcionan con la misma suavidad en el museo. Contrariamente a las casas, el MASP está en el corazón de la metrópolis. São Paulo es un personaje implícito en los croquis de Lina para el MASP, no una realidad representada de manera literal. Su presencia se advierte, por ejemplo, en el efecto asfáltico de una primera perspectiva bajo el vano, dibujada en 1965. Pero en general el museo se representa contra alguna mancha vegetada, como si estuviera en el Parque Siqueira Campos, no en la avenida. Otros dibujos muestran el escenario de exposicio-

nes bajo el vano, donde trozos de vegetación se insertan de manera azarosa, como objetos naturales en condición de equivalencia con los objetos artificiales que son las esculturas. Pero la construcción del museo coincidió con los resultados visibles de la “fiebre de crecimiento” de São Paulo, tal como Lina había calificado en *Habitat* el cambio de escala en el entorno urbano del centro y el vertiginoso proceso de reconstrucción territorial de São Paulo.<sup>6</sup>

El MASP tomado por la vegetación aparece en una perspectiva que se puede considerar como complemento de aquella publicada en *Mirante das Artes*: está construida desde un punto de vista similar, con la diferencia de que el observador no está bajo el vano, sino que alejado del edificio (FIGURA 3). La perspectiva presenta simultáneamente la losa sobre el vano y la fachada opuesta al ingreso por las escaleras. La misma vegetación azarosa que cuelga de la losa se extiende sobre el muro ciego.

La perspectiva por un lado enfatiza la condición de libertad espacial y formal, la estructura poderosa, el vacío inmenso entre el piso y el techo, los planos abstractos. Pero la libertad con respecto a la regla de la naturaleza como principio normativo no cancela sus efectos. Más que la visión tranquilizadora de la integración entre arquitectura y naturaleza, hay un contenido ineludible, de contradicción no resuelta.

Algunas pistas adicionales sobre el pensamiento de Lina Bo Bardi con respecto a la naturaleza se pueden encontrar en *Contribución propedéutica a la enseñanza de la teoría de la arquitectura*, el ensayo preparado por ella en 1957 como parte de su presentación al concurso para la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo.<sup>7</sup> El tema “naturaleza y arquitectura” constituye un tópico específico en la estructura del ensayo, en el cual se revela una conciencia temprana de la cuestión ambiental. Recurriendo a las posiciones de biólogos como Julian Huxley y Harold Colidge, Lina exterioriza su preocupación con la vulnerabilidad del medio ambiente, con el tema del agua y de la deforestación.

Dicha perspectiva, de la naturaleza como algo que puede ser perdido, sugiere una posición muy diferente, según ella, de lo que “Simón Bolívar proclamaba militarmente, a

Lina Bo Bardi, “Arranha-céus e o espírito”, en *Habitat* 8 (1951), 1.

7

Lina Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* [1957] (São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002).

pesar de las recomendaciones de los Buffon y de los Humboldt,” es decir, a pesar del interés ilustrado por la naturaleza: “Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella, y la venceremos”, es concretamente la frase de Bolívar que ella usa como ejemplo.<sup>8</sup>

Aunque eso no debe conducir a simplificaciones o “desvíos del tipo arquitectura orgánica” –como ella afirma, criticando abiertamente la “corriente difundida en Italia por el propio Zevi”,<sup>9</sup> su amigo– parece estar presente un ánimo heredado de esa visión ambiental emergente, que tiene que ver con el sentimiento de la inminente desaparición de la naturaleza ante el progreso técnico.<sup>10</sup>

El ensayo viene ilustrado por más de doscientas imágenes organizadas en columnas separadas y conformando un discurso paralelo al texto. Una de ellas es la fotografía de la Iglesia de Misionarios en Pará, con el subtítulo “las raíces del *apuizeiro* [árbol amazónico] se entrelazan con la construcción”. Justo abajo viene un dibujo de Giambattista Piranesi, retratando lo que parece ser la ruina de un arco, con el subtítulo “la naturaleza que invade la arquitectura”.<sup>11</sup>

Ambas imágenes convocan una atmósfera de ruina que no es ajena a las perspectivas del MASP germinado por plantas. Los dibujos de Lina parecen adherir a la idea moderna de la naturaleza como un proceso, es decir, algo que se desarrolla en el tiempo, tal como lo ha definido Collingwood, en oposición a la idea renacentista del mundo natural como análogo a la máquina.<sup>12</sup> Por ese camino, también se podría sugerir una relación con lo pintoresco, tal como definido por Uvedale Price: el templo griego “en su estado perfecto, y con su superficie y color lisos y parejos, ya sea en pintura o en la realidad, es hermoso; en ruinas es pintoresco.” Es el “Tiempo”, como el autor de tales cambios, que “convierte un objeto bello en uno pintoresco”.<sup>13</sup>

Asimismo, el pintoresquismo es un tipo de composición; uno que admite la irregularidad, la asimetría, la aspereza, la variación repentina, como explica Price, pero aun así una composición, y como tal implica una visión cohesiva. Ya la perspectiva del MASP muestra una composición arquitectónica simétrica y regular, sobre la cual la naturaleza ejerce su propia y distinta lógica de organismo vivo.

8

*Ibidem*, 15.

9

*Ibid.*, 46.

10

Cláudia Costa Cabral, “Lina Bo Bardi y el suburbio,” en *ARQ*, 103 (2019), 90-103.

11

Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ...*, 15.

12

Collingwood, Robin G., *The Idea of Nature* (London: Oxford University Press, 1960): 5; 23.

13

Uvedale Price, *On the Picturesque* [1794] (Edinburgh: Caldwell, Lloyd, and Co.; London: Wm. S. Orr and Co., 1842), 82.

Al final del ensayo, Lina introduce la fotografía de un tronco y sus ramas, subtituladas por un extracto de la definición de “árbol” que ofrece Quatremère de Quincy en su diccionario: “He aquí la expresión innegable de la verdadera metamorfosis que ha sufrido la arquitectura, y he aquí cómo los árboles se han convertido en columnas”.<sup>14</sup>

Curiosamente, la columna de ilustraciones se complementa con dos fotografías de actinias, o anémonas del mar, que recuerdan el aspecto que después asumen las plantas epífitas en sus dibujos para los muros del MASP. No hay subtítulo explicativo para las actinias, aparte de la indicación de la fuente (son fotogramas de un documental). Pero si las miramos a posteriori, con los dibujos del MASP en mente, queda la inspiración para un camino inverso, en el cual no es la regla de la naturaleza que es emulada, como en el caso de la columna, sino que se busca una clase diferente de reconsideración de su lugar en el mundo de la teoría de la arquitectura.

### Ladera de la Misericordia (Salvador, 1987)

Las décadas que separan los estudios del MASP del encargo en Salvador coinciden con el afianzamiento del pensamiento ecológico. La temática ambiental se instala oficialmente en la agenda política mundial en 1972, con la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el medio ambiente, en Estocolmo.<sup>15</sup> En el mismo año, el informe del Club de Roma, *The Limits to Growth*, lanza la alerta para los límites en la capacidad del planeta para sostener indefinidamente el mismo ritmo de desarrollo y crecimiento económico.<sup>16</sup>

Así, las ideas exploradas en los estudios para el MASP se retoman en el Proyecto Piloto de la Ladera de la Misericordia en Salvador en un contexto diverso, en que la conciencia ambiental emergente ha encontrado repercusión en los esfuerzos para la preservación del patrimonio construido. Parte del alcalde Mário Kertész la invitación a Lina para desarrollar el plan de regeneración urbana del centro histórico de Salvador, declarado patrimonio de la humanidad por la

**14**  
Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ...*, 78.

**15**  
Aín Mora y Guillermo Peinado, “Las ideas sobre el desarrollo en la historia del pensamiento ambientalista latinoamericano,” *HALAC-Historia Ambiental, Latinoamericana y Caribeña*, v. 11, 1 (2021): 255. (<https://doi.org/10.32991/2237-2717.20v11i1.p253-275>).

**16**  
Donella H. Meadows; Dennis L. Meadows; Jorgen Randers; William W. Behrens III, *The Limits to Growth. A report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. (New York: Universe Books, 1972).

UNESCO en 1984. Sin embargo, el reconocimiento de su valor histórico y arquitectónico, tanto a nivel nacional como internacional, no había impedido su decadencia.

Primera capital colonial de Brasil, Salvador nació dividida en dos niveles, según el trazado de Luís Dias, en 1549. El puerto se estableció en una franja costera junto al mar, mientras que la ciudad se estableció sobre el borde de un acantilado frente a la bahía, como “fortaleza y pueblo”.<sup>17</sup> A lo largo del siglo XX, el transporte terrestre superó al fluvial como la forma predominante de llegar a la ciudad. Además, la creación de puertos alternativos y especializados en la región, construidos para extraer la producción de petróleo, granos y cacao, había disminuido sustancialmente la actividad del puerto de Salvador. El hecho de que el puerto hubiera dejado de ser el principal punto de acceso a la ciudad tuvo un impacto considerable en la estructura interna de Salvador. El antiguo centro histórico se volvió excéntrico a los nuevos accesos viales, perdiendo importancia económica y enfrentándose al deterioro físico.<sup>18</sup>

La propuesta de Lina para el centro histórico, desarrollada en colaboración con Marcelo Carvalho Ferraz y Marcelo Suzuki, parte de estas circunstancias. Lina estaba convencida de que el “caso” del centro histórico de Salvador no demandaba únicamente la conservación de algunas piezas arquitectónicas importantes, como monumentos singulares, sino que exigía abordar la cuestión más compleja de la “preservación del Alma Popular de la Ciudad”.<sup>19</sup> Según ella, este objetivo solamente podría lograrse a través de un plan de base social y económica, evitando los errores de intervenciones anteriores en los centros históricos de las ciudades europeas donde los residentes habían sido expulsados, a saber, Roma, Bolonia y Venecia. Por esa razón, ella considera obligatorio mezclar vivienda y trabajo, e incentivar los pequeños comercios de manera de fomentar una especie de “economía subterránea”, como estrategia para sostener un tejido social vulnerable.<sup>20</sup>

El plan se estructura en siete intervenciones puntuales distribuidas por el centro histórico: el Proyecto Piloto de la Ladera de la Misericordia (FIGURA 4); el Belvedere da Sé; la Casa de Benín en Bahía; la Casa de Olodum; la Casa de

**17**

Augusto C. da Silva Telles, “Ocupação do litoral, entradas para o interior do continente e definição das fronteiras,” in Briane E. P. Bicca; Paulo R. S. Bicca, *Arquitetura na formação do Brasil* (Brasília: UNESCO, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008), 25.

**18**

Paulo Ormindo de Azevedo; Esterzilda Berenstein; Alberto Rafael Cordivola; Susana Acosta Olmos, “A cidade de Salvador da Bahia,” in Nivaldo Andrade; Aline Carvalho, eds., *4º Seminário Internacional de Projeto* (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019), 26.

**19**

Lina Bo Bardi, “Centro Histórico da Bahia, Plano de Recuperação, 1986,” in Marcelo Carvalho Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018) 270.



Cuba en Bahía; la Fundación Pierre Verger; y el Proyecto Barroquinha, que comprende la Iglesia de Barroquinha y su entorno cercano.

La Ladera de la Misericordia marca un límite entre la ciudad alta y la ciudad baja. El objeto de la intervención es una secuencia de casas de los siglos XVIII y XIX en estado de ruina y abandono, situadas contra la pendiente que da al mar. Esas casas forman una fachada relativamente continua, una superficie plana marcada por los huecos regulares de las puertas y ventanas, combinada con fragmentos de un muro de piedra del siglo XIX, que al final de la secuencia sirve de contención a una pequeña área libre y vegetada.

Para estabilizar el conjunto, Lina imagina un sistema de contrafuertes en zigzag. Un croquis inicial enseña la sección horizontal y una vista de los contrafuertes como una secuencia de paneles de altura variada, en cuya cima crece la vegetación. Una nota suya, bajo el dibujo, indica su intención de consultar a Lelé, el arquitecto brasileño João Filgueiras Lima, sobre la ejecución de los contrafuertes. A Lelé le parece espléndida la idea, confirmándose la posibilidad de fabricar las piezas en distintas alturas, hasta el máximo de tres metros, bien como la inclusión de los pequeños depósitos de tierra en la parte superior, para que la vegetación pudiera contornar el perfil de los contrafuertes.<sup>21</sup>

La colaboración resulta en el sistema de contrafuertes prefabricados empleando piezas de mortero reforzado, desarrolladas por Lelé y producidas por FAEC (Fábrica de Equipamientos Comunitarios de Bahia).

Su propuesta mantiene el uso habitacional en los pisos superiores, viendo de establecer la población local en las áreas comprendidas por el plan de rehabilitación, mientras inserta pequeños comercios de subsistencia y servicios en las plantas bajas, como estrategias para prevenir la conversión del centro histórico en un ambiente exclusivamente turístico.

“La ruina de la casita de los Tres Arcos” –una de las casas– “quedó ruina,” con los contrafuertes detrás “enseñando la continuidad adoptada”.<sup>22</sup> Los contrafuertes vegetados no solamente asumen la función constructiva de conferir soli-

20

*Ibidem.*

21

“Carta do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) a Lina Bo Bardi, discutindo o sistema de pré-moldados,” *Projeto* 149 (1992): 50.

22

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, “Ladeira da Misericórdia,” *Projeto* 149 (1992): 48.

daridad material al grupo de edificaciones, sino que ejercen un rol cohesivo en la concepción formal del conjunto rehabilitado. En ese sentido, la intervención en la Ladera de la Misericordia se acerca a la tradición pintoresquista, en su aprecio por la “ruina,” por el “Tiempo” como autor, por la naturaleza azarosa incorporada a una atmósfera que es finalmente convergente.

El programa se complementa con una construcción nueva, el restaurante situado sobre el área libre al final de la secuencia de casas (FIGURA 5). El sistema de contrafuertes prefabricados permite construir unos muros acanalados que claramente se diferencian de las fachadas lisas y encajadas de las casas recuperadas, cumpliendo con el requisito elemental de la conservación histórica tradicional, de enseñar los límites entre la preexistencia y la intervención nueva. En el restaurante Coaty, los contrafuertes se convierten en paredes curvas, emergiendo de atrás del muro de piedra para formar unos ambientes circulares. En el interior, un pequeño palco y el salón comedor circundan un gran agujero circular, por donde pasa el frondoso árbol de mango que ya existía en el local.

Las superficies estriadas de los contrafuertes y su ruda materialidad, las ventanas sin vidrios, diseñadas como orificios de bordes irregulares que recuerdan las formas biomórficas y sensuales de Arp, Hepworth y Niemeyer, sugieren un progresivo acercamiento al mundo de la naturaleza, incorporando finalmente el conjunto al talud vegetado (jamás construido), el fragmento verde restante en el casco antiguo de la ciudad alta.

### Nuevo Ayuntamiento de São Paulo (1990-92)

Situada en el Parque D. Pedro II, en la zona central de la ciudad, la nueva sede para el ayuntamiento de São Paulo está entre los últimos proyectos de Lina, apenas realizado en parte. La intervención incluía la recuperación del edificio ecléctico del Palacio de las Industrias (1911-1924), proyectado por Domiziano Rossi, Francisco Ramos de Azevedo y Ricardo Severo, y la construcción de

una expansión para albergar las oficinas del ayuntamiento. El edificio existente es restaurado, pero no se construye el nuevo bloque de oficinas, para el cual Lina diseñó el último de sus muros vivientes.

Lina reconoce en la arquitectura del Palacio de las Industrias la tradición italiana de las “loggias, torretas, fuentes,” modificada por “inserciones americanas,” tales como “las simpáticas vacas en el lugar de los leones rampantes,” lo que le parece notable y original, por aportar “una nota exótica y un poco disonante”.<sup>23</sup> El cuerpo principal del edificio alcanza los tres pisos, rematados por las torretas. A partir de él crecen distintos cuerpos horizontales. Aunque los elementos de composición sean regulares –el hall y el salón cuadrados, las galerías, el claustro, etc. –su distribución es asimétrica, de manera que el ala de las galerías se extiende solamente a uno de los lados del cuerpo principal, detrás del cual se agrega el jardín cercado por la “loggia,” cerrada al exterior.

La propuesta de Lina para la ampliación es construir otro edificio en la parte posterior del Palacio de las Industrias, confrontando los volúmenes del claustro y de las galerías. La nueva edificación es un bloque longitudinal que comporta tres pisos de oficinas elevados sobre una planta baja permeable, con tres núcleos sólidos e independientes de circulación. (FIGURA 6)

Desarrollado en forma de exedra y coincidiendo con el alineamiento del terreno, el nuevo edificio enmarca y reequilibra la contextura desigual del Palacio de las Industrias (cuyas alas crecen apenas a uno de sus lados), definiendo un perímetro continuo en torno a un área de parque común. Los espacios destinados a las oficinas se abren a la calle en una fachada vidriada, mientras la fachada opuesta, que da al parque, está concebida como una pared sólida y homogénea, sin ventanas.

Ese gran muro ciego, que se curva para acompañar el límite del parque y sugerir la existencia de un recinto natural en medio de la ciudad, es el soporte del “Jardín-Vertical” planteado por Lina. En su propuesta, además de ocupar una terraza jardín, la naturaleza baja como un manto sobre la arquitectura. El alzado del edificio que confronta el

23

Lina Bo Bardi, “Nova Prefeitura de São Paulo, 1990/1992,” en Marcelo Carvalho Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018), 320.

parque es un muro viviente, una composición estudiada de variadas plantas y flores, de distintas especies, tamaños y colores.

La posición y la proporción del muro son hechos importantes para comprender la propuesta. Aunque no se trate de reproducir el claustro cerrado del Palacio de las Industrias, la disposición del nuevo edificio complementa la estructura preexistente de manera de configurar un recinto controlado, enteramente abierto solamente a uno de sus lados. La torre de agua y la hoguera, centralizadas con respecto a la nueva configuración, contribuyen para reforzar la percepción de recinto diseñado, de naturaleza recortada, y situar la intervención en la larga tradición del jardín urbano. La huerta, el *hortus conclusus*, la flora contenida, los rincones, las fuentes, siempre han formado parte de la iconografía del jardín como lugar de recreo, recuerdo del paraíso perdido, donde la naturaleza es domesticada para la delicia de los hombres.<sup>24</sup> La concepción de programa manejada por Lina nutre dicho significado de lugar de recreo, inherente al jardín. Al contrario de lo que ocurre en la mayor parte de los edificios de la administración pública, le parece que el nuevo ayuntamiento debe acoger la vida popular, con áreas de recreación infantil, exposiciones y divertimento para el público, en los espacios interiores y al aire libre, en que ella pretende “crear un lugar de agua, flores y hoguera (en el invierno)”.<sup>25</sup>

El hecho de que el jardín sea vertical no es irrelevante. Desarrollado como una extensa pantalla continua, el Jardín-Vertical de Lina dialoga con las prácticas de la pintura mural, tanto por la escala monumental de la composición, cuanto por la apuesta en la experiencia inmersiva, de la cual los paneles de larga escala de Monet, como “Los nenúfares” (1914-1926), sean quizás el ejemplo más directo.

Gilles Clément ha señalado que las construcciones del hombre empiezan a degradarse desde el momento en que se dan por acabadas. Tarde o temprano, su incapacidad para evolucionar las convertirá en ruinas: “Cuando una obra está terminada, está muerta. Por el contrario, la naturaleza nunca concluye nada”.<sup>26</sup>

Las investigaciones de Lina sobre los muros vivientes

24

Georges Duby, org., *História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), 431.

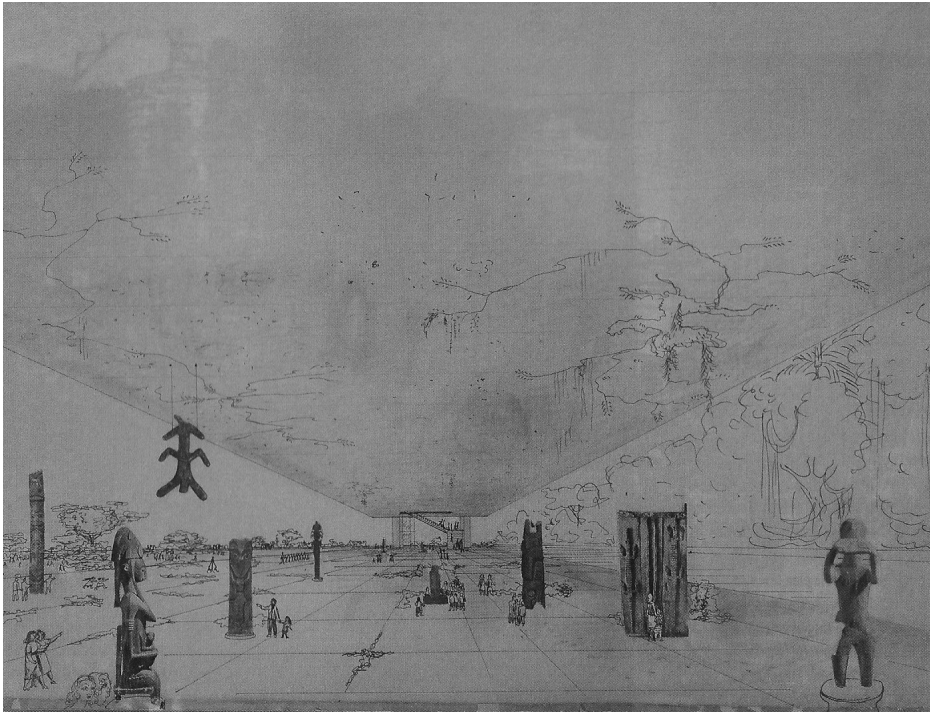
25

Bo Bardi, “Nova Prefeitura de São Paulo, 1990/1992”..., 318.

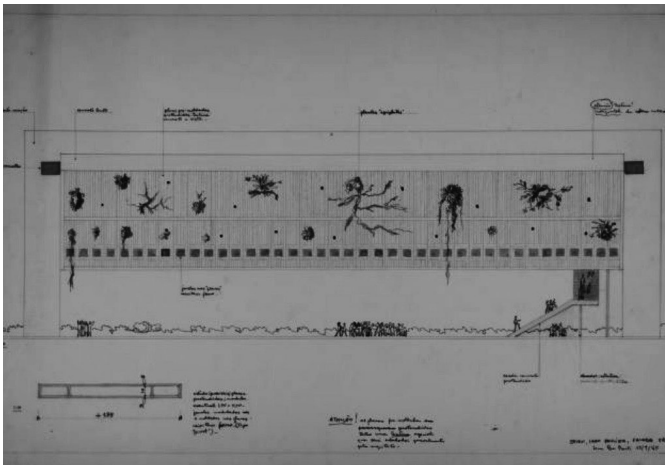
26

Gilles Clément, “El jardín em movimiento,” en Iñaki Ábalos, ed., *Naturaleza y artefacto. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 197.

parecen contener una intuición de esa circunstancia, que une y separa arquitectura y naturaleza. El "Jardín-Vertical" no deja de ser un cierre optimista. No insiste en la contradicción o en la ruina, sino que quiere ser una celebración de la naturaleza: la exuberancia y diversidad de la flora, la escala grandiosa, el agua y el fuego simbólicamente insertos en el centro del conjunto. Pero tampoco se excluye la paradoja, si uno piensa en el vaticinio de Clément. Al fin y al cabo, Lina diseñó un edificio de caras opuestas, mitad naturaleza y mitad arquitectura. No son caras integradas, sino confrontadas, como en un *impasse*, que deja todavía abierto el dilema de la relación humana con la naturaleza.



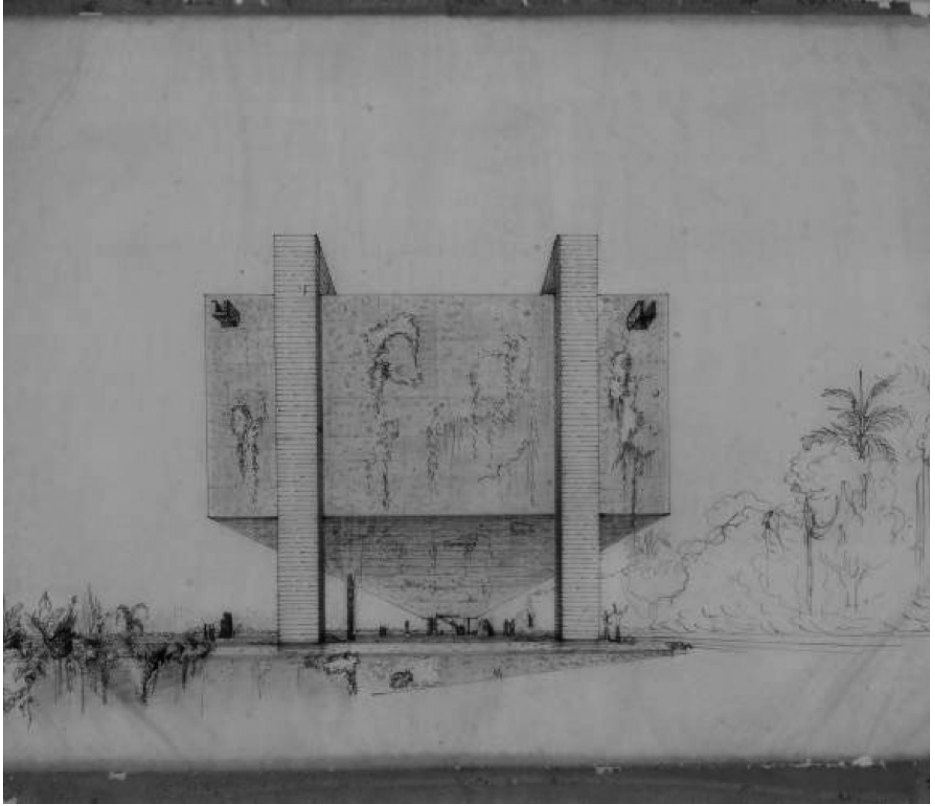
1



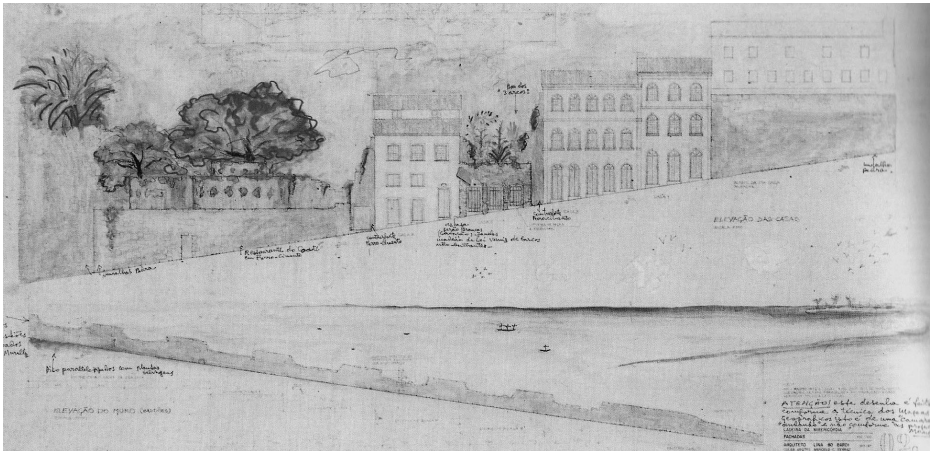
2

**FIGURA 1**  
Vista del Belvedere. Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1967.  
Instituto Bardi/Casa de Vidro.

**FIGURA 2**  
Estudio para la fachada.  
Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1957-1968.  
Crédito: Instituto Bardi/  
Casa de Vidro



3



4

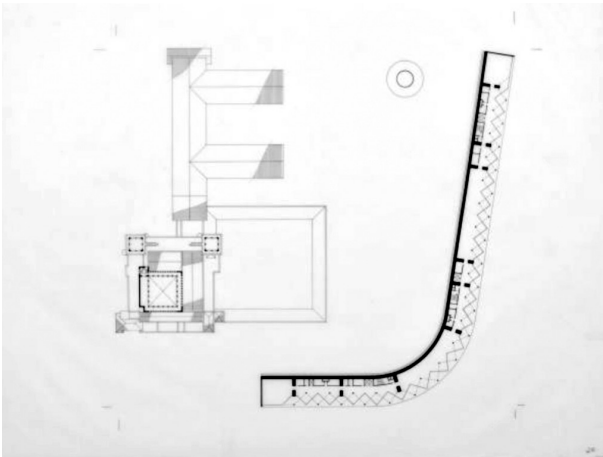




5



6



7

**FIGURA 3**  
 Perspectiva. Lina Bo Bardi,  
 MASP, São Paulo, 1957-1968.  
 Instituto Bardi/Casa de Vidro.

**FIGURA 4**  
 Ladera de la Misericordia. Lina  
 Bo Bardi, Marcelo Carvalho  
 Ferraz, Marcelo Suzuki, 1987.  
 Marcelo Carvalho Ferraz, ed.,  
 Lina Bo Bardi, São Paulo: Insti-  
 tuto Bardi/Casa de Vidro, Roma-  
 no Guerra Editora, 2018.

**FIGURA 5**  
 Ladera de la Misericordia. Lina  
 Bo Bardi, Marcelo Carvalho  
 Ferraz, Marcelo Suzuki, 1987. Fo-  
 tografia: Claudia Costa Cabral

**FIGURA 6**  
 Pavimento tipo. Lina Bo Bardi,  
 Marcelo Carvalho Ferraz, Marce-  
 lo Suzuki, Nuevo Ayuntamiento  
 de São Paulo, 1990-1992. Insti-  
 tuto Bardi/Casa de Vidro.

**FIGURA 7**  
 Grande Muro Jardín-Vertical.  
 Lina Bo Bardi, Marcelo Carvalho  
 Ferraz, Marcelo Suzuki, Nuevo  
 Ayuntamiento de São Paulo,  
 1990-1992. Marcelo Carvalho  
 Ferraz, ed., Lina Bo Bardi, São  
 Paulo: Instituto Bardi/Casa de  
 Vidro, Romano Guerra Editora,  
 2018.

# Las formas arbitrarias. Percepción biológica y arquitectura en Europa occidental durante la primera mitad del siglo XIX.

Horacio Caride Bartrons

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata

## Introducción

A comienzos del siglo XIX con Lamarck, medio siglo antes de que Darwin publicara *El origen de las especies*, la noción de que el universo de la vida evolucionaba, iniciaba una silenciosa revolución que terminaría por definir y expandir la idea misma del conocimiento humano. La arquitectura, en tanto technê, también podía reconocer e incorporar esta nueva epistêmê, que implicaba la revisión de las bases teóricas que se remontaban con comodidad a los discursos platónico y aristotélico.

Los nuevos conocimientos demandaron nuevas palabras. Para identificar a una ciencia de los seres vivientes, o bien para clasificar las formas de la naturaleza, o incluso para nombrar a quien experimenta para comprender sus leyes, se crean neologismos como “biología”, “morfología” o “científico”, respectivamente. Una comunidad intelectual de bordes poco nítidos, integrada por pensadores de las más variadas disciplinas bajo la omnicompreensiva categoría de la filosofía natural, conformarían el núcleo de algunas modernas ramas del saber cómo la antropología, la arqueología o la sociología; e inclusive la revisión de los postulados de la geografía y de la historia en sí mismas.

La idea de que la arquitectura en su devenir histórico no podía adoptar formas arbitrarias, era sostenida por sus vínculos con la Naturaleza. En tiempos modernos, Marc-Antoine Laugier en *Essai sur l'Architecture* (1753),<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marc-Antoine Laugier, *Essai sur L'Architecture* (París: Chez Duchesne, 1753).

expuso tempranamente este vínculo entre naturaleza y arquitectura. Desde comienzos del siglo XIX se instaló la idea de que en ambos casos se evolucionaba hacia formas mejoradas, de complejidad creciente. Aquí buscamos desarrollar esta línea argumental. En los artificios constructivos creados por la humanidad, el progreso también era un valor constante, independiente y superador de los detalles o características individuales que adoptaban cada estilo arquitectónico. Así, esta breve revisión se desarrolla a lo largo de esos cincuenta años que van desde Lamarck a Darwin, de 1809 a 1859.

Con el objetivo de sistematizar y dar a conocer algo de este discurso liminar, en primer lugar, se busca bosquejar la nueva idea de Naturaleza que se construye y sus vínculos con el saber científico de la arquitectura. Luego, se pretende revisar los alcances de algunos conceptos teóricos, especialmente la asociación de la noción de evolución y progreso, con el aporte de ciertos autores que rara vez fueron traducidos o considerados en lengua castellana. Finalmente se intentará poner en evidencia la importancia que tuvieron estas operaciones en la constitución de una nueva rama de conocimiento universal, la historia de la arquitectura, que comenzará su desarrollo durante la segunda mitad de aquella centuria.

### La Naturaleza ordenada

Y a todo animal terrestre, y a toda ave de los cielos y a toda sierpe de sobre la tierra, animada de vida, toda la hierba verde les doy de alimento. Y así fue. Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Y atardeció y amaneció del sexto día (*Génesis I*, 30-31).

Durante el siglo XVIII, la idea de Naturaleza se asume como un fenómeno ajeno a la humanidad que, cuanto más descubre sobre ella, más interrogantes genera. La Naturaleza no debe su existencia a los humanos, pero enfrenta el dilema de sí para ellos fue concebida.

Esta afirmación, implícita en el libro del Génesis y que, podríamos acordar, también puede seguirse, tanto de los

hallazgos de Newton como de las interpretaciones de Descartes, sintetiza el formidable debate entre saberes científicos y dogmas religiosos que atraviesa los siglos XVII, XVIII y XIX.<sup>2</sup> El concepto mismo de “científico”, vinculado a determinados métodos de investigación y experimentación tampoco existía. Los que se dedican a observar los fenómenos de la Naturaleza y a filosofar en función de estas observaciones eran, justamente, “filósofos naturales”.

Con mucha frecuencia se trataba de polímatas que también eran, como Descartes, religiosos e incluso teólogos cristianos, como Robert Boyle, recreado un siglo después en la pintura de Joseph Wright de Derby, mientras exploraba los efectos de la máquina de vacío, en los experimentos del autor de la ley de gases que lleva su nombre. (FIGURA 1)

A pesar de que la esfera anglicana o protestante en general, difería de la católica, desde Copérnico y Galileo, el conocimiento de las leyes de la Naturaleza podía enfrentarse a los poderes instituidos en Roma. Y en Canterbury. Aunque escapa al recorte temporal de este breve trabajo, las menciones de estos tensos vínculos con la fe son un antecedente inevitable para comprender los cambios que experimentó la percepción de la idea de Naturaleza, en la larga duración, desde los siglos XVII y XVIII y que daría un nuevo vuelco en el XIX. A Newton le pidieron que ayudara a probar la existencia de Dios. A Darwin, que no la desmintiera.<sup>3</sup>

Mientras que la comprensión de la mecánica celeste ingresaba a una etapa de grandiosas revelaciones y debió aguardar hasta Einstein para una nueva y contundente revisión, el conocimiento sobre la vida comenzó a experimentar cambios desde fines del siglo XVIII. Con las sucesivas ediciones de *Systema Naturae*, de Carl von Linné, publicadas entre 1735 y 1770, la Naturaleza, comenzaba a ser ordenada para su entendimiento. Tiempo después, la pregunta elemental de Kant ¿qué puedo conocer? inquietaría aún más a los filósofos naturales que perseguían alguna alternativa a lo incognoscible del mundo. Fue Jean-Baptiste de Lamarck en su tratado *Hidrogeologie*, quién en 1802 expuso por primera vez la necesidad de considerar una “física terrestre” como conocimiento general, dividida“(…) en

2

Ana Rioja Nieto, “El ideal ilustrado de descripción de la Naturaleza a la luz del siglo XX”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 31 (Madrid: Universidad Complutense, 1997), 23-41.

3

John Henri, “Isaac Newton: ciencia y religión en la unidad de su pensamiento”, *Estudios de Filosofía*, 38 (Bogotá: Universidad de Antioquia, 2008), 79; Stephen Jay Gould, *La flecha y el ciclo del tiempo. Mito y metáfora en el descubrimiento del tiempo geológico* (México: Fondo de Cultura Económica, ([1987] 2020), 101.

tres partes esenciales, la primera de las cuales debe incluir la teoría de la atmósfera, la Meteorología; la segunda, la de la corteza exterior del globo, la Hidrogeología; la tercera y última, la de los cuerpos vivos, la Biología”.<sup>4</sup> En este párrafo hacía su aparición por primera vez un neologismo que iba a denominar a una rama del conocimiento, hasta ese momento a cargo de los naturalistas: biología.

Esta idea de un mundo natural susceptible de ser clasificado, fue desplazada lentamente a los artificios humanos. Las primeras tentativas de una percepción histórica de la arquitectura y, vale aclarar, no aún de una verdadera historia de la arquitectura en nuestra moderna comprensión del campo, pueden reconocerse en intentos clasificatorios de sociedades de anticuarios (es decir, de la historia cultural) y de sociedades “linneanas” (de la natural) a veces conjugados en las mismas personas.

(..) desde la organización animal más simple, hasta la del hombre, que es la más compleja y perfecta, la progresión se muestra en la composición de la organización, así como en la adquisición sucesiva de los diferentes órganos especializados.<sup>5</sup>

Siete años después de la clasificación propuesta por Lamarck para el estudio de la “física terrestre”, publicó su teoría evolutiva. En *Philosophie Zoologique* de 1809, apareció por primera vez una interpretación completa de la evolución de la vida. En ella Lamarck, en las antípodas del fijismo linneano, entendió que los seres vivos tenían la capacidad de progresar por volición, para adaptarse a los cambios del ambiente. La archiconocida historia de las jirafas, que alargaban sus cuellos para alcanzar las hojas en las ramas más altas, fue el ejemplo de mayor difusión. Lamarck sostenía el gradualismo en el decurso de la vida y descartaba su reinicio en cada catástrofe de la Tierra, teoría que lo enfrentaba a Georges Cuvier. Según Lamarck, los fósiles que iban siendo descubiertos, confirmaban la existencia de “especies de transición” que abonaban su teoría. El corolario era que, de un organismo simple se *progresaba* (y subrayamos la idea) hacia formas cada vez más complejas. La antigua teoría de

4 Jean-Baptiste Lamarck, *Hidrogeología* (Paris: Agasse-Maillard Imprimeurs et Libraires, 1802), 8.

5 Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie Zoologique* (Paris: Dentu Libraire, 1809), 5.

la Cadena del Ser, del gusano al ser humano, ahora obtenía una confirmación científicamente plausible. El trabajo de Lamarck en lo biológico era, explícitamente, un respaldo para el progreso humano.<sup>6</sup>

Este andamiaje conceptual sería trasladado a la arquitectura como una forma de comprender su pasado y, específicamente, de explicar los cambios estilísticos ocurridos a través del tiempo. El campo iba a ser abonado por algunos arquitectos, como Hyppolite Lebas o Gottfried Semper, pero también autores de la más diversa procedencia, célebres algunos y otros prácticamente desconocidos. Por ejemplo, un autodidacta como Thomas Rickman o un poeta, como John Ruskin. El acercamiento a las tensiones generadas entre las nociones de evolución y progreso en la arquitectura, durante la primera mitad del siglo XIX pueden reconocerse en los textos de ciertos autores, que representaban otros campos como, Arcisse de Caumont, que era arqueólogo; un pintor, Joseph Gandy; un ingeniero mecánico, Robert Willis; un filósofo de la ciencia, William Whewell; o historiadores como Edward Freeman o José Caveda y Nava.

6

La idea de evolución como progreso, mantendrá su ambigüedad hasta en el propio Darwin (Gould, *La flecha y el ciclo del tiempo...*, 263-263). Luego fue abordada por uno de sus más notables seguidores, Ernst Haeckel y después ampliamente refutada con los descubrimientos paleontológicos del siglo XX, especialmente la cantera de Burgess Shale (Canadá), a partir de 1909. Ver Gould, *La vida maravillosa*, (Barcelona: Crítica Gould, 1999), 31-33. Uno de los libros de mayor relevancia en esta problemática es Michael Ruse, *Monad to Man. The Concept of Progress in Evolutionary Biology* (Londres: Harvard University Press), 1996, 53.

7

Robert Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy* (1835), 10.

8

La monografía *The Architectural History of the Canterbury Cathedral*, publicada por Willis en 1845, es considerado el texto fundacional de la historia arquitectónica en lengua inglesa (Buchanan 2013), 115.

## El progreso hacia la perfección

Los edificios que muestran una aparente transición entre el estilo inglés temprano y el decorado deben haber sido el resultado de la imitación, otros pueden haber sido copiados de ejemplares de transición en el continente, o haber sido introducidos por extranjeros durante el proceso de perfeccionamiento.<sup>7</sup>

Con estas palabras escritas en *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially in Italy (Observaciones sobre la arquitectura de la Edad Media, especialmente en Italia)*, de 1835, el reverendo Robert Willis (1800-1875) explicaba un proceso de gestación de matriz lamarckiana, para el último gótico inglés. Willis se acercó a este campo -como varios de los autores que registramos- de manera tangencial. Su interés se focalizaba en aspectos más bien arqueológicos de la arquitectura británica.<sup>8</sup>

El ejercicio para comprender este pasado, en términos de ejemplares de transición y progreso, que lo llevó a investigar al gótico italiano, implicaba también operaciones de colección y clasificación de índole linneanas. Willis produjo algunas gráficas comparativas, que exponían tipologías, patrones morfológicos repetidos, sus correspondientes variaciones y, si cabe, algunas posibles combinaciones.(FIGURA 2)

Otro reverendo anglicano, William Whewell (1794-1866), pasó a la historia por haber creado la palabra “científico”, dentro de un debate público con Samuel Coleridge en la Universidad de Cambridge, el 24 de junio de 1833.<sup>9</sup> Tres años antes había publicado *Architectural Notes on German Churches* (*Notas arquitectónicas sobre las Iglesias Alemanas*), con una segunda edición corregida y aumentada, de 1835. La nueva versión parece más bien organizada como una réplica a Willis. Más allá de los detalles, la cortés controversia sobre el arco apuntado (Willis y Whewell eran colegas y amigos), resultaba de capital importancia. La arquitectura gótica “pura” representaba la identidad nacional para algunas naciones, en contraposición a los países del Mediterráneo, que reivindicaban la arquitectura del mundo clásico. El debate se centraba en el origen del arco apuntado, como elemento representativo. Y esta afirmación también era materia de disputa. Para Willis, el arco ojival ocupaba el lugar prominente que dio nombre al estilo;<sup>10</sup> para Whewell era un elemento más y reducir el origen del Gótico a las raíces del arco le parecía una mera frivolidad.<sup>11</sup> Ambos miraban el pasado arquitectónico desde posiciones diferentes. Mientras la idea de una arquitectura progresiva era compartida,<sup>12</sup> su comprensión teórica de los procesos constructivos difería radicalmente, con un evidente sesgo en la formación de cada uno. Willis anotó “una fuerte distinción” en lo que denominó construcciones “mecánicas” de una catedral, es decir, su estructura resistente, separada de las construcciones decorativas<sup>13</sup>. La definición de estas categorías analíticas ocupó un capítulo entero y recorrió toda la obra. Whewell rechazó esta idea dual para comprender el Gótico y asumió la existencia de esta arquitectura como “(...) un todo orgánico, que contiene un germen vivo y vegetante. Sus partes y líneas están enlazadas y unidas, bro-

**9** El neologismo expone los vínculos etimológicos entre arte y ciencia. Nació como una derivación de la palabra “artista”, *artist*, que denominó, *scientist*. El nuevo profesional, un artista de la ciencia que se dedicaba a la experimentación, lo diferenciaba de los filósofos naturales. Stephen Jay Gould, *Érase una vez el zorro y el erizo. Las humanidades y la ciencia en el tercer milenio* (Barcelona: Crítica, 2010), 246; Laura Snyder, *The Philosophical Breakfast Club* (Nueva York: Broadway Paperbacks, 2011), 3.

**10** Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages...*, 42.

**11** William Whewell, *Architectural Notes on German Churches* (Cambridge: Pitt Press, 1835), 35; 208.

**12** Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages...*, 10; Whewell, *Architectural Notes on German Churches...*, X-XI.

**13** Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages...*, V.



tan y crecen unas de otras”.<sup>14</sup> Esta era, para el filósofo de la ciencia, la verdadera característica que había permitido “evolucionar” y “progresar” en nuevas formas a la arquitectura de las culturas pasadas. Mientras no se percibiera lo que era, no se podría discernir cómo llegó a ser; mientras no se entendiera el lenguaje de la arquitectura gótica, no se podrían rastrear sus fases hasta sus raíces. Mas aún,

*Mientras las meras formas arbitrarias, o al menos parciales (como el arco apuntado) fueran las marcas recibidas por las que se reconocía este estilo entre los anticuarios, éstos no podrían investigar filosóficamente el origen y desarrollo de sus principios (...), que era un todo orgánico.*<sup>15</sup>

Whewell proponía un giro teórico para la comprensión del pasado arquitectónico, asumiendo que toda arquitectura imitaba, en alguna dimensión, a la Naturaleza y a sus dinámicas, que comenzaban a ser develadas. A ellas había que recurrir para conocerla y, eventualmente, reproducirla. Una idea similar había sido planteada por Gandy.

Joseph Michael Gandy (1771–1843) quiso redactar una historia mundial de la arquitectura basándose en el grado de representación que los edificios suponían de la cultura a la que pertenecían, su arte, su tecnología y sus leyendas. Pero *The Art, Philosophy, and Science of Architecture*, nunca llegó a la imprenta (Lukacher 1994, 282; Galvin 2003, 132).<sup>16</sup> No obstante, en “On the Philosophy of Architecture”, de 1821, dejó planteadas varias de sus teorías. Gandy, al contrario de muchos de sus contemporáneos, se expresó como un pintor de calidad notable.

El cuadro *Architecture: Its Natural Model*, cercano a 1838, fue acompañado de un texto explicativo. A manera de largo epígrafe, indicó que “Los hombres que recorren esta tierra y examinan los reinos animal, mineral o vegetal encuentran una sucesión de modelos para sus tejidos artificiales... La filosofía de la arquitectura es el cuaderno de bocetos de la naturaleza”.<sup>17</sup> En la FIGURA 3 no hay una cabaña que imita la Naturaleza, como en la ingenua literalidad de Laugier, sino un refugio paupérrimo con una mujer que sostiene a un

**14**  
Whewell, *Architectural Notes on German Churches...*, XI.

**15**  
*Ibidem*, XI-XIII.

**16**  
Brian Lukacher, “Joseph Gandy and the Mythography of Architecture”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 3, 53 (septiembre 1994) (University of California Press): 280-299; Terrance Galvin, “The Architecture of Joseph Michael Gandy (1771-1843) and Sir John Soane (1753-1837): An Exploration Into the Masonic and Occult Imagination of the Late Enlightenment”, Tesis doctoral en Filosofía (Universidad de Pensilvania, 2003), 132.

niño en sus brazos y un hombre en la puerta, con una serie de piedras que semejan fustes de columnas. Se ven sutiles arcos, muros, obeliscos y torres de piedra. La metáfora sugiere que, en tanto “cuaderno de bocetos”, todas las ideas arquitectónicas están preanunciadas, de una forma u otra, en el mundo natural. Se trataba, según Joseph Rykwert, de la ilustración inicial de la que hubiera sido la primera historia de la arquitectura escrita en Occidente.<sup>18</sup>

Contemporáneo con el anterior, uno de los cuadros más famosos de Gandy, atestigua la evolución de esa arquitectura. De los “Trece Estilos seleccionados”, el progreso arquitectónico se manifiesta en otra metáfora. Los rocosos cimientos de la Naturaleza dan lugar a un edificio de sólidas bases babilónicas, que rematan en la levedad del gótico, con un recorrido por Egipto, Grecia y Roma (FIGURA 4).

A mediados del siglo XIX, las ideas para el origen y desarrollo de la arquitectura, vinculadas a la Naturaleza, parecen haberse convertido en una especie de *Zeitgeist*, un *espíritu de los tiempos*. José Caveda y Nava (1786-1882), un poeta e historiador asturiano que se había dedicado a las más diversas ramas del saber histórico de su tierra natal, dedicó una de sus obras a la arquitectura pasada. En *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España, desde la dominación romana hasta nuestros días*, de 1848, buscó

*indagar cómo de las alteraciones sucesivas de su estilo vino á resultar otro distinto, en fin, las condiciones esenciales de esa transformación continua y progresiva, y por decirlo así, comprender en un vasto cuadro la genealogía del arte y sus modificaciones bajo distintas razas y latitudes.*<sup>19</sup>

En esto también había una novedad. El texto de Caveda carece de imágenes, pero establecía la posibilidad de comprender al arte y, claramente a la arquitectura, como un árbol genealógico, una analogía recurrente para transmitir conocimiento histórico desde la Antigüedad, recuperada gráficamente en la Edad Media. (FIGURA 5)

La idea de la evolución pre darwiniana no tuvo los

**17**  
Gandy en Lukacher, “Joseph Gandy and the Mythography of Architecture”..., 292.

**18**  
Joseph Rykwert, *La Casa de Adán en el Paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, [1972] 1999), 90.

**19**  
José Caveda y Nava, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (Madrid: Imprenta de Santiago Saunague, 1848), V-VI.

enfrentamientos religiosos que sobrevinieron en la segunda mitad del siglo XIX. En términos de la teología cristiana, el camino de la humanidad culminaba con la redención, que era la perfección en Cristo. El uso de genealogías para la construcción de conocimiento, mantenía una concepción teleológica que se acomodaba muy bien a la idea de progreso lineal, vinculada a las culturas que la producían y a las razas a las que pertenecían.<sup>20</sup> En 1837, Darwin había bosquejado la imagen de un árbol evolutivo (FIGURA 6)

El esquema, que fue dibujado en un cuaderno de notas, inició con una duda, “*I think*” (“creo”) y muestra diferentes especies, indicadas con letras, que reconocen un ancestro común (el número 1). Acaso la duda se justifique en la rama de la derecha (letra A), que se mantiene horizontal e incluso desciende. La evolución no era lineal y, a juzgar por el dibujo, ciertas ramas podían fracasar y extinguirse. Pero en su momento, ni social ni científicamente hablando, se podía aceptar esta posibilidad. La inteligencia humana era la prueba suficiente de que las especies mejoraban y el progresionismo de la evolución era un hecho de la Naturaleza. Esta tensión y esta ambigüedad figuró en la agenda de la filosofía de la ciencia por décadas. El primer párrafo de la introducción de *Evolución Creadora*, de Henry Bergson resulta bastante elocuente.

*La historia de la evolución de la vida, por incompleta que todavía sea, nos deja entrever cómo se ha constituido la inteligencia por un progreso ininterrumpido, a lo largo de una línea que asciende, a través de la serie de los vertebrados, hasta el hombre.*<sup>21</sup>

## 20

Eric Michaud muestra como la “idea racial” en la arquitectura gótica, termina siendo un concepto asociado a la “nacionalidad teutónica”, amenazada por las guerras napoleónicas. Eric Michaud, *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017), 55.

## 21

Henri Bergson, *La evolución creadora* (Madrid: Aguilar, [1909] 1963), 433.

Estas concepciones tendrán capital importancia años después, cuando la historia de la arquitectura, ya constituida como campo, establecerá un canon de obras representativas de determinadas culturas, seleccionadas en función de supuestos logros intelectuales, en el trinomio evolución-raza-nivel cultural. El mundo y su conocimiento, iniciaba un camino de clasificación racial en el que la arquitectura, como expresión privilegiada del progreso de una sociedad, iba a tener un papel determinante. No

sólo como indicador elemental, sino también como prueba irrefutable de su desarrollo intelectual. La historia de la arquitectura, como disciplina, podía asimilarse a otras metáforas de la Naturaleza.

### La corriente de los tiempos

*...hay razones para creer que se empleó el estilo más moderno y perfecto, como no se escatimaron gastos para que estos dos monumentos fueran dignos de los fundadores y del acontecimiento en memoria del cual fueron erigidos.*<sup>22</sup>

Así se refería Arcisse de Caumont (1801-1873), el creador de la arqueología científica en Francia, a dos abadías fundadas por Guillermo El Conquistador y su esposa, la reina Matilde en 1066.

La obra de De Caumont es un buen ejemplo del trabajo de estos intelectuales con campos de especialización borrosos, encaballados en diversas disciplinas. Con tan sólo 22 años de edad fundó en 1823, la Société linnéene de Normandie y al año siguiente, la Société des Antiquaires. En 1831 en *Cours d'antiquités monumentales: histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle* (*Historia del arte en Francia occidental, desde los primeros tiempos hasta el siglo XVII*), expuso una metáfora del desarrollo de la arquitectura religiosa normanda. De una masa rocosa -el arte griego y el romano- nació un río caudaloso, cuya corriente principal estaba integrada por el arte galo-romano, el románico, el "ojival" y el moderno.<sup>23</sup> Entre las dos primeras etapas, el reinado de Carlomagno fue un evento singular. Pero el caudal de este río también era alimentado por pequeños afluentes: el arte germánico, Bizancio y el Renacimiento; el "gusto oriental" y el arte marroquí. (FIGURAS 7, 8).

<sup>22</sup>  
Arcisse De Caumont, *Cours d'antiquités monumentales* (1831), 221.

<sup>23</sup>  
Durante buena parte del siglo XIX, muchos historiadores del arte europeos rechazaron el adjetivo "gótico", por considerarlo peyorativo. En su reemplazo usaron "ojival", de manera bastante frecuente.

Las referencias resultaban de una gran claridad: un círculo para el estilo románico, triángulos para cuatro variaciones ojivales; ambas figuras entrelazadas para los "estilos de transición" y, finalmente, un cuadrado para el estilo "moderno". La idea de una arquitectura que "fluía" a través del

tiempo estaba planteada y su instalación como concepto formaría parte de las primeras que buscaban concebir una historia para la disciplina.

Edward Augustus Freeman (1823-1892) no era arquitecto, sino un historiador educado en Oxford. Alcanzó la fama por *The History of the Norman Conquest of England* (*Historia de la conquista normanda de Inglaterra*), cuyos seis tomos fueron publicados entre 1867 y 1879. Es probable que su *History of Architecture* de 1849, sea (fuera de la fantasía gráfica publicada por Johann Fischer von Erlach en 1721), el primer trabajo con este título en Europa. Sostenía que

*El rasgo más notable de la historia de la arquitectura, y el que, más que ningún otro, hace de su estudio a la vez un campo para la investigación anticuaria y una importante rama de la filosofía mental, es la firmeza con que cada época y nación se adhirió a su propia forma de arte.*<sup>24</sup>

Freeman encaró un relato que buscó sintetizar la universalidad de la historia de la arquitectura, como un campo autónomo del conocimiento del pasado, camino iniciado por sus maestros: William Whewell y Robert Willis. En una etapa previa a la constitución del canon y en plena era victoriana, el texto expone problemas teóricos, que vale la pena describir. En los primeros tres capítulos de la Introducción General, se ocupó de exhibir los alcances de su trabajo y de definir un campo separado de la arqueología y de otras disciplinas con vínculos históricos. Su objetivo era construir una suerte de historia científica de la arquitectura, diferente de otras historias, como la pintura o la escultura. El segundo capítulo transitó la problemática de la diversidad de estilos y el tercero, las causas de su aparición. Ingresaba plenamente en la otra controversia de la arquitectura decimonónica que, junto al origen del arco apuntado, monopolizaban los debates profesionales.<sup>25</sup>

Luego el texto se divide en dos grandes tipos estructurales: “*La arquitectura de entablamento*” y “*La arquitectura de arco*”. Dentro del Libro Primero, definió una parte inicial que llamó “*las formas tempranas y rústicas*”, con cinco ca-

24

Edward Freeman, *History of Architecture* (Londres: Joseph Masters, 1849), 12.

25

David Watkin, *The Rise of Architectural History* (Surrey: The University of Chicago Press, 1980), 56.

pítulos sobre la India antigua, Egipto, el Cercano Oriente y la arquitectura de los Pelasgos, (nombre mitológico de los antepasados de los Helenos). En el capítulo segundo de esta sección anotó, como subcategoría, la “Temprana arquitectura de columnas”. Era un estudio diacrónico con ejemplos de varias culturas, incluyendo griegos, romanos, babilonios, egipcios e incluso con referencias a China y América Central, con Uxmal y “Chichen [sic]”.<sup>26</sup> Los capítulos siguientes fueron dedicados a las etapas de la arquitectura griega. El libro segundo también se dividió en dos secciones. La “arquitectura de arco” comenzaba en Roma y continuaba en las variaciones del románico europeo. Los últimos siete capítulos de la segunda parte se dedicaron a la arquitectura gótica.

Como unos años antes de Caumont, Freeman también admitía que los cambios graduales se podían verificar en ciertos estilos arquitectónicos de transición. Incluso como aquel, menciona el devenir de la historia arquitectónica como “flujo incesante”.<sup>27</sup> Sus transiciones, básicamente, aparecían en intentos menores de modificación estilística, que no llegaban a conformar un nuevo lenguaje formal y decorativo.<sup>28</sup> Sin embargo, estas transiciones eran la mejor evidencia del progreso, en la misma línea de los fósiles que aparecían en las investigaciones de Lamarck. La metáfora de una historia que fluía como un caudaloso no era tan antigua como los árboles, pero puede rastrearse a finales del siglo XVIII.

En 1803, el austríaco Friedrich Strass había publicado en Berlín un mapa que llamó *Der Strom der Zeiten* (*La corriente de los tiempos o representación pictórica de la historia del mundo desde los tiempos más antiguos hasta finales del siglo XVI-II*). En ella la historia europea, o específicamente el ascenso, apogeo y caída de sus reinos e imperios a lo largo de cinco mil años, se sintetizó en la metáfora de una cuenca hídrica, que transmitía con sencillez la compleja secuencia de estos ensayos políticos. Los tamaños de los ríos daban también una idea dimensional de los territorios que abarcaron.

El éxito de esta representación determinó varias reproducciones, en Alemania, Inglaterra, Italia y Francia. Una versión francesa, publicada en París en 1858 incluyó, ade-

<sup>26</sup> Freeman, *History of Architecture*... , 46.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 12.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 16.

más, representaciones de arquitectura. El orden cronológico de los cuadros también acompaña el flujo temporal que expone la gráfica. Un año antes de la celeberrima publicación de Darwin, en el diagrama se había fijado el principio de la Historia con Adán y Eva, en el 4963 antes de Cristo. (FIGURA 9)

Con un campo que comenzaba a delimitarse, teorías que podían explicar su desarrollo y, especialmente con una serie de metáforas que podían comunicar estos nuevos saberes, la historia de la arquitectura iniciaba su ascenso como disciplina. Durante la década de 1850, los trabajos de James Fergusson, Wilhelm Lübke y Franz Kugler pudieron usar libremente la idea de una historia de la arquitectura como una noción instalada, por un proceso que se había desarrollado durante el medio siglo anterior.

## Conclusión

En los cincuenta años que transcurrieron, entre la publicación de la *Filosofía Zoológica* de Lamarck y *El Origen de las Especies* de Darwin, la idea de Naturaleza, no sólo cambió radicalmente, sino que, la posibilidad de descubrir y comprender algunos de sus mecanismos más trascendentes -la evolución- se convirtió en la base teórica que adquirieron algunas disciplinas para constituirse en nuevas esferas del saber. La historia de la arquitectura absorbió estos conocimientos que significaron convertirla en una disciplina diferente. Distinto de su papel varias veces centenario, de acompañar la formación de los arquitectos que, en este proceso, tuvieron un rol secundario como protagonistas del cambio epistémico. Mas bien fueron los nuevos historiadores (y no necesariamente del arte) y los nuevos científicos quienes, al mismo tiempo que redefinían sus campos de especialización, sus objetos de estudio y las características de sus instituciones, los que determinaron estas nuevas formas de conocimiento sobre el pasado.

Fue durante la primera mitad del siglo XIX que la vinculación historia-proyecto arquitectónico experimenta una crisis inevitable. La imitación de las arquitecturas



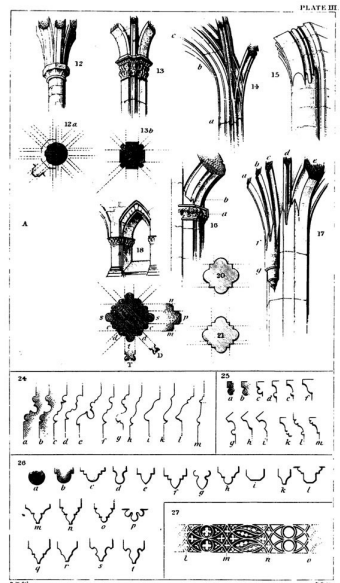
antiguas, será puesta en interdicto. No obstante, con muchos avatares, esta lógica proyectual tendrá por delante un siglo entero de buena salud. Mientras la Naturaleza pareciera responder a un largo programa de racionalización, la historia de la arquitectura obtenía de este procedimiento los elementos necesarios para comenzar a definirse como campo autónomo.

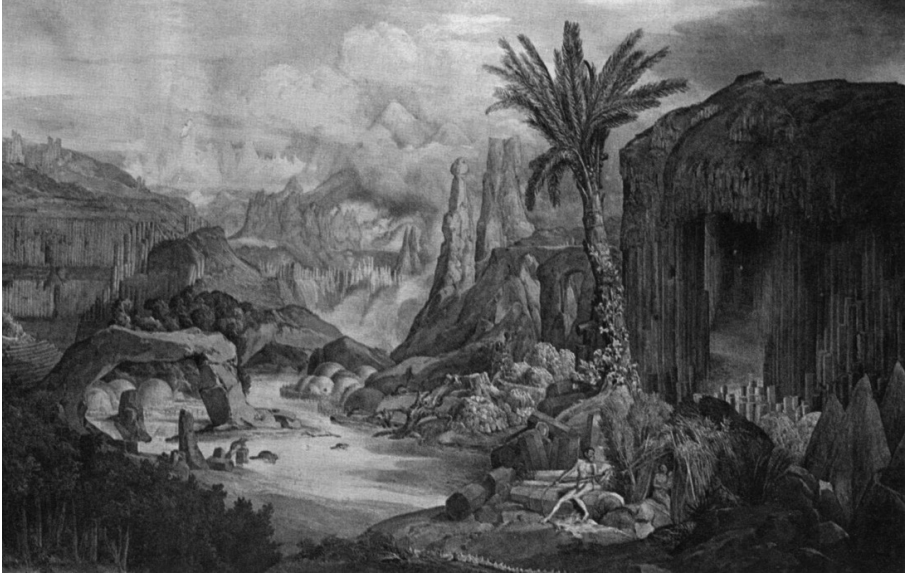


1

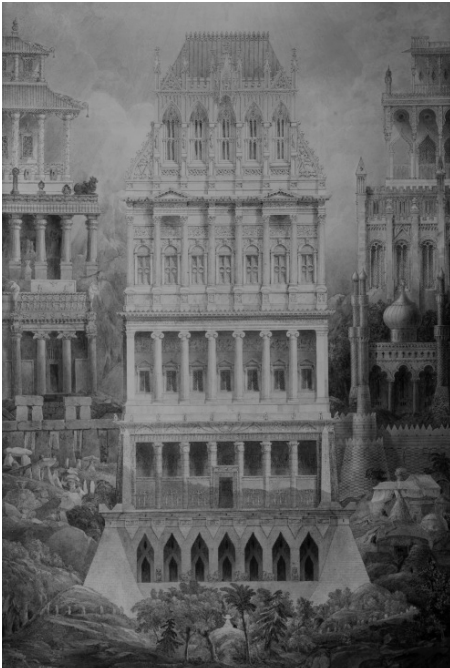
**FIGURA 1**  
 Joseph Wright de Derby,  
*An Experiment on a Bird in  
 the Air Pump*, 1768.  
 National Gallery, Londres.  
 Fotografía del autor.

**FIGURA 2**  
 Ejes impostados de co-  
 lumnas de algunas catedra-  
 les italianas.  
 Willis, Robert (1835)  
*Remarks on the Architecture  
 of the Middle Ages, especially  
 in Italy*, 203.





3

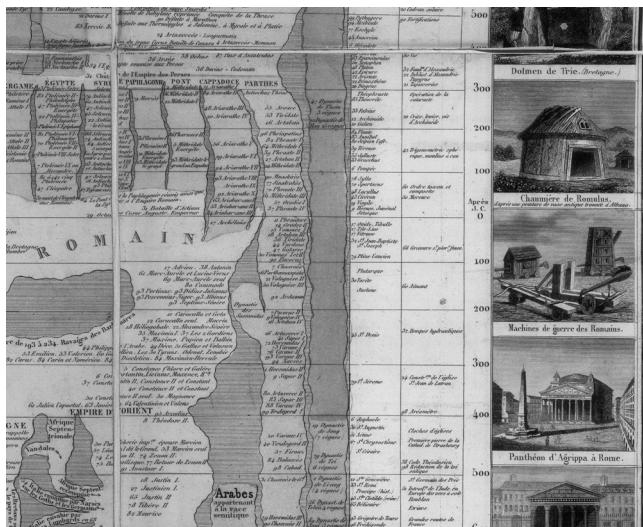


4

**FIGURA 3**  
Gandy Architecture: Its Natural Model, c. 1838.  
Fuente: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Joseph-Michael-Gandy/150603/> (11-03-2023).

**FIGURA 4**  
Characteristics of Thirteen Selected Styles of Architecture, 1836.  
Fuente: Joseph Gandy, Architectural composition to show the comparative characteristics of thirteen selected styles of architecture, John Soane Museum, Londres.





10

**FIGURA 5**  
Lambert de Saint-Omer,  
Árbol de las Virtudes.  
Fuente: Manuel Lima, *The  
book of Trees* (Nueva York:  
Princeton Press, 2013), 51.

**FIGURA 6**  
Charles Darwin, el Árbol de  
la Vida., 1837  
Fuente: wikipedia.org/wiki/  
Archivo: Darwin\_tree.png/  
(07-03-2023)

**FIGURA 7**  
Tableaux Figurative des  
variations de l'architectu-  
re religieuse. Fuente: De  
Caumont, Arcisse (1831),  
*Atlas IV du Cours d'antiquités  
monumentales*, 25.

**FIGURA 8**  
Carte Monumentale de  
Normandie. Fuente: De  
Caumont, Arcisse (1831),  
*Cours d'antiquités monu-  
mentales*, parte IV, 61.

**FIGURAS 9,10**  
Eug. Pick Tableau de Histoire  
Universalle, original y deta-  
lle, 1858.  
Fuente: [https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/  
detail/07-03-2023](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/07-03-2023)

# El *camping*

Julia Campomaggi  
Universidad de Girona

Carlos Gonzalvo  
Universidad de Girona

## Introducción

En los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y este ha dejado de ser ese fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales arquitectónicos, más o menos vocacionalmente escultóricos, para ser objeto de interés primario, foco de la atención del arquitecto. Así, modificando el punto de vista, el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial.<sup>1</sup>

Desde una lógica ecológica, la visión contemporánea de paisaje entiende que la naturaleza es algo dialéctico, inconcluso y en permanente transformación y manipulación. El paisaje se entiende como un marco de características identificables en el que se desarrolla la vida tanto en un medio natural como artificial, sin distinguirlos ni jerarquizarlos. En esta presentación, los *campings* catalanes y la nueva normativa que los regula sirven como laboratorio de este cambio de paradigma que pasa de perseguir el imaginario pintoresco de “vivir en la naturaleza” a una actividad que persigue una lógica ecológica de “habitar el paisaje”.

A partir de la década de 1960, cuando se generalizó su práctica, estos *campings* comenzaron a ser planificados por promotores privados. Su formalización supone la domesticación del paisaje inserto en un perímetro, un marco, un

<sup>1</sup> Iñaki Ábalos y Juan Herreros, *Natural Artificial* (Madrid: Exit. LMI, 1999), 2.



recorte. Su planificación se ordena mediante lineamientos de microurbanismo que pondera la máxima fragmentación y prioriza el máximo rendimiento económico y la proliferación y la diversificación de *amenities* que exacerbaban el ocio hedonista.

Ante el crecimiento desmesurado de la actividad del camping, los entes reguladores locales responden a través de un plan y una normativa que entiende el paisaje a través de la identificación de unidades y la elaboración de catálogos que desmenuzan sus componentes. Bajo esta perspectiva, los campings contemporáneos se presentan como un laboratorio donde experimentar arquitecturas cuyo ADN lo componen los fragmentos incoherentes que construyen un ideario de gozo globalizado. Este ideario mira al paisaje desde sus componentes ecológicos y consumistas de forma simultánea.

### Los campings catalanes

*Un problema nuevo exige una arquitectura nueva. La diversidad de sitios y de actividades exigen igualmente una diversidad arquitectónica para que se desarrolle un nuevo medio humano en armonía con los maravillosos elementos ofrecidos por la naturaleza: montaña, valle, bosque, mar, sol, nieve, agua...<sup>2</sup>*

La vida en el *camping* potencia el habitar en la naturaleza conjugando los dos orígenes del asentamiento humano: el nomadismo y el sedentarismo. “Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en distribuir al hombre en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, distribuye los seres humanos (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante”.<sup>3</sup> El *camping* exprime esta dialéctica entre el urbanita y el salvaje, negociando permanentemente entre los dos extremos.

La vida en vacaciones es un acelerador de la capacidad humana de disfrute, de liberar el tiempo e incrementar las

2  
(Candilis 1967)

3  
Gilles Deleuze y Félix Guattari,  
*Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos,  
1987).



relaciones sociales; tiene la capacidad de dar forma a un tipo de relación entre el entorno natural y el construido que, cada vez más, podemos identificar con sus particularidades y singularidades.

Históricamente, la actividad turística ha sido la encargada de dar forma a las diferentes maneras de habitar en la naturaleza, adoptando tipologías que van desde los hoteles y los apartamentos hasta las viviendas apareadas de segunda residencia, el bungalow o la carpa.

En sus orígenes, el *camping* europeo o bien consistía en el hecho de encontrar un paraje virgen donde implantar una carpa o, en los casos de asociaciones –como por ejemplo los *scouts*– hacer uso de los campings como asentamiento base con una serie de servicios y desde los cuales realizar excursiones.

Si bien el origen del *camping* europeo se remonta al club campista, en España aparecieron como campamentos turísticos ligados al excursionismo de montaña; solo más tarde se dirigieron hacia las zonas de costa, promovidos especialmente por inversiones de empresarios privados. El turismo de sol y playa activa las costas, y el paisaje agrario se transforma en parcela para carpas con un planeamiento pragmático.

El clima mediterráneo, el paisaje y la cercanía con el norte de Europa disparan el turismo nacional e internacional en España. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el bum del turismo en España ha sido el principal motor de crecimiento y apertura de fronteras. El país se volvió más europeo, y es precisamente en el *camping* como “tierra de nadie” donde se efectúa el máximo intercambio social y el lugar donde los turistas multiculturales caminan semidesnudos por las calles.

En Cataluña, el GATPAC<sup>4</sup> (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) presentó el proyecto de “La ciutat del Repós i les vacances” en 1932 (FIGURA 1), un proyecto relacionado directamente con la lucha por los derechos laborales, como las vacaciones pagadas y el derecho al tiempo libre, y, por tanto, con la necesidad de desarrollar actividades sociales en contacto con la naturaleza ante la escasez de espacio libre en las grandes

4

Entre los miembros del grupo se encontraban: Antoni Bonet, Ricardo de Churrua, Germán Rodríguez Arias, Sixt Illescas, Ricardo Ribas, Josep Lluís Sert, Manuel Subiño, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana.

urbes. Así surgió el proyecto de la caseta desmontable, un modelo de vivienda mínima para la playa, producida industrialmente, seriada, modulable, ampliable y que los propios trabajadores podían desmontar. (FIGURA 2)

La ciudad del reposo y las vacaciones fue planificada para colonizar los pinares y los grupos de cipreses del delta del Llobregat, para dialogar con la brisa y la costa mediterránea en un medio natural donde prevalece la horizontalidad. (FIGURA 1,2)

### Los campings de Girona

*La cuestión de tener en cuenta el paisaje lleva a considerar su transformación como una evolución, y no solo como algo que se conserva y se protege. [...] Podríamos entender los fenómenos que hacen evolucionar los paisajes y, a partir de este conocimiento, fundamentar otra manera de acondicionar los lugares, de administrarlos, de proyectar el conjunto de fenómenos que conducen a fabricar la identidad de un territorio.*<sup>5</sup>

En Cataluña, y particularmente en Girona, existen *campings* diseñados y planificados por arquitectos reconocidos y entre los que se encuentran El toro Bravo (1962), de Francesc Mitjans, el Cala Gogó (1961), de Antoni Bonet y Josep Puig Torné y el Laguna diseñado por J.M. Pla Torras.

Según la investigación de Xavier Martín Tost, “en el caso del *camping* El Toro Bravo, Francesc Mitjans respeta el bosque como elemento unificador del asentamiento [...] y en el caso del Cala Gogó, proyectado por Antoni Bonet y Josep Puig Torné, para su implantación utilizaron el desarrollo de los bancales agrícolas existentes. Los edificios fueron construidos sobre plataformas de muros de piedra y con un sistema común basado en la tradicional bóveda catalana”.<sup>6</sup> (FIGURAS 3,4)

Estos ejemplos son una excepción dentro de los 353 *campings* que existen en la actualidad en Cataluña y que en su mayor parte han sido ordenados por los dueños de las tierras replicando modelos urbanos que estructuran el paisaje con el único objetivo de la obtención del máximo

**5**  
Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 14,

**6**  
Xavier Martín Tost y Anna Martínez Duran, *Arquitecturas del turismo informal. El habitar lúdico en la naturaleza*. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020), 90.

rendimiento económico. A grandes rasgos, los *campings* pueden clasificarse en dos grandes grupos: de costa y de montaña. Cada grupo representa un modelo con diferentes dimensiones, temporalidades y perfiles.

El impacto de la actividad turística en la economía catalana representa el 12 % del PIB.<sup>7</sup> Los usuarios anuales de los *campings* alcanzan las 3.276.200 personas, cifra que se incrementa año tras año.

Las comarcas de Girona concentran el 50 % de los establecimientos y en casi el 30 % de los municipios hay más plazas de *camping* que población fija –llegan a multiplicar por seis la población estable– y algunos alcanzan una superficie de hasta diez hectáreas.

Estas ciudades efímeras siguen varios patrones de ocupación y crecimiento y presentan diferentes singularidades; por ejemplo, la piscina es el elemento organizador central, los baños operan como microcentralidades de máxima cohesión social y los tanques de agua son los hitos que establecen un punto de referencia. Los equipamientos (bares, restaurantes, gimnasios, área de deportes) son edificios de estructuras modulares abiertas y repetitivas de crecimiento ilimitado.

En el *camping* se superponen las temporalidades de planificación y ocupación, y el tiempo de permanencia se traduce en construcciones efímeras y duraderas que dan forma a un paisaje y un modelo que se promueve como “sostenible”.

## Decretos, normativas y ordenanzas

El Decreto de 1956 de Ministerio de Información y Turismo define el *camping* como “todo lugar en el que se instalen más de diez tiendas o acampen más de diez personas. En 1966 se amplió a “aquellos terrenos debidamente delimitados y acondicionados para facilitar la vida al aire libre, en los que se pernocta bajo tienda de campaña, en remolque habitable o en cualquier elemento similar fácilmente transportable”. El Real Decreto 2545/82 de 1982 establece: “La moderna corriente turística que utiliza los

7

El peso relativo del sector del *camping* en Cataluña ha alcanzado el 31 % entre 2020 y 2021 en el conjunto del sector turístico y se ha incrementado un 10 % respecto a 2019. Fuente IDESCAT.

campamentos de turismo requiere una normativa jurídica adecuada a fin de que este tipo de instalaciones turísticas se ubique en aquellos lugares que reúnan las condiciones necesarias tanto desde el punto de vista de satisfacción de las necesidades comunes de los acampados, como de preservación del espacio físico, el medio ambiente y los recursos turísticos de la zona”.<sup>8</sup> El artículo primero vuelve a definir “campamento de turismo” como “el espacio de terreno debidamente delimitado, dotado y acondicionado para su ocupación temporal, con capacidad para más de diez personas que pretendan hacer vida al aire libre, con fines vacacionales o turísticos y utilizando como residencia albergues móviles: tiendas de campaña, caravanas u otros elementos similares fácilmente transportables”.<sup>9</sup> “En los campamentos de turismo solo caben aquellas edificaciones que tengan por objeto satisfacer necesidades colectivas de los acampados, tales como botiquín de primeros auxilios, supermercados, duchas, lavabos, etc. [...]. En ningún caso se permitirán construcciones fijas destinadas a viviendas o alojamientos turísticos”.<sup>10</sup>

A través de las sucesivas normativas podemos ver cómo, desde sus comienzos, el *camping* lidia con cinco variables: el límite, la continuidad paisajística, el establecimiento de los mínimos servicios colectivos, la regulación de la temporalidad y la permanencia, y el balance entre densidad de ocupación y naturaleza.

Con el paso del tiempo, el incremento de servicios y *amenities* han ido transformando los establecimientos en *resorts* horizontales, urbanizaciones cerradas para el ocio que cuentan con animadores, entrenadores y artistas que despliegan una actividad en continua efervescencia. El impacto negativo en el paisaje (visual, físico y ambiental) es altísimo.

Históricamente, las sucesivas leyes de urbanismo han tenido una mirada de aceptación sobre los campamentos turísticos, los ha promovido por la preservación de los valores ambientales y agrícolas, pero la pérdida de los valores naturales del suelo no urbanizable los convierte cada vez más en una amenaza medioambiental.

8

Ministerio de Información y Turismo, *Real decreto 2545/82* (Madrid: Ministerio del Información, 1982).

9

*Ibidem.*

10

*Ibidem.*

## La unidad de Paisaje

La Convención Europea del Paisaje, firmada en Florencia en 2000 y ratificada por España en 2008<sup>11</sup> entiende por paisaje “cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones [...]. El Convenio reconoce todas las formas de los paisajes europeos, naturales, rurales, urbanos y periurbanos, y tanto los emblemáticos como los ordinarios. Conciérne a los componentes naturales, culturales y humanizados y a sus interconexiones. El Convenio considera que los valores naturales y culturales ligados a la diversidad y la calidad de los paisajes europeos suponen un deber para los países europeos de trabajar colectivamente en su protección, planificación y gestión”.<sup>12</sup>

Ante una definición tan amplia y generalista, el concepto de unidad de paisaje adquiere una gran relevancia por ser un intento de especificidad y de clasificación de unidades que traspasa las delimitaciones jurídicas, sociales y culturales.

Autores como Isaak Zonneveld apuntan:

*En tanto que expresión del paisaje como sistema, la unidad de paisaje es un concepto fundamental en la ecología del paisaje [...]. Proporciona una base para el estudio tipológico, así como relaciones cronológicas de la ecología del paisaje. Una unidad de paisaje se dirige al cartografiado de tales unidades”.<sup>13</sup>*

La unidad de paisaje permite integrar la información territorial, los componentes y el funcionamiento del paisaje y, tal como sostiene Emma Pérez-Chacón Espino, tienen el doble objetivo de calificar y clasificar el paisaje.<sup>14</sup>

Las unidades se agrupan en un catálogo de paisaje que funcionan como inventarios que enumeran los procesos que inducen en su forma y configuración, los delimita en unidades coherentes y reconocibles.

No cabe duda de que la regionalización, la compartimentación y la delimitación territorial son un recurso de gran utilidad en los estudios de paisaje.<sup>15</sup>

**11**  
Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. “Convenio Europeo del Paisaje” (2008), <https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/convenio.aspx>. (Consultado el 10 de abril de 2023).

**12**  
*Ibidem*.

**13**  
Isaak S. Zonneveld, “Scopes and Concepts of Landscape Ecology as an Emerging Science”, en *Changing Landscapes: An Ecological Perspective* (Nueva York: Springer Nature, 1990), 69.

**14**  
Pérez-Chacón Espino, Emma. “Unidad de paisaje: aproximación científica y aplicaciones”, *Congreso de Ciencias del Paisaje* (Las Palmas de Gran Canaria, 1999).

**15**  
David Serrano Giné, “Consideraciones en torno al concepto de unidad de paisaje y sistematización de propuestas”, *Estudios Geográficos*, 216 (2012).

Así, a través de los catálogos de paisaje, la unidad de paisaje pasa a ser la pieza territorial básica sobre la que se fundamentará la política de paisaje de Cataluña en los próximos años.<sup>16</sup>

Los catálogos de paisaje representan una herramienta completamente nueva que cuenta con muy pocos precedentes a escala internacional. No existe ningún método reconocido universalmente para estudiar, identificar y evaluar los paisajes y su diversidad, aunque en Europa existe una importante base de conocimiento al respecto.

El parlamento catalán aprobó la ley de protección, gestión y ordenación del paisaje en 2004 y creó el Observatorio del paisaje,<sup>17</sup> un espacio de encuentro entre la administración, la sociedad y las universidades.

El Observatorio del paisaje opera a través de prototipos de catálogos de paisaje que establecen un marco común para elaborar siete catálogos, a modo de *guidelines*, que nunca separan los componentes naturales de los sociales y culturales. Los catálogos entienden el paisaje a través de un enfoque que intercepta multiplicidad de valores de un “área” cuyas características son un producto social y cultural de una sociedad en un espacio determinado que evita la jerarquización de calidades. “Los catálogos no excluyen ninguna parte del territorio, incorporan áreas marginales y degradadas o cotidianas (paisajes de áreas comerciales, espacios industriales, de infraestructuras o equipamientos)”.<sup>18</sup>

El observatorio entiende el paisaje de una manera global e incluye espacios naturales o urbanos, rurales o marítimos, y alienta la participación pública en la gestión y planificación.

De esta forma, el territorio catalán se agrupa en siete catálogos de paisaje que incluyen 134 unidades de paisajes que conforman la totalidad del territorio catalán.

### Las nuevas unidades de *camping*

En 2021 se aprobó en Cataluña el Plan director de las actividades de *Camping* de Cataluña,<sup>19</sup> plan que regula y establece normas tanto urbanísticas como económicas y de paisaje.

16

Joan Nogué i Font, “El paisaje en la ordenación del territorio: La experiencia del Observatorio del Paisaje de Cataluña”, *Estudios geográficos*, vol. 71, 269 (2010), 430.

17

Observatori del paisatge (2023), <http://www.catpaisatge.net/cat/index.php>. (Consultado el 4 de abril de 2013). (Observatori del paisatge 2023).

18

*Ibidem.*

19

Generalitat de Catalunya, *Pla director urbanístic de les activitats de càmping* (Barcelona: 10 de junio, 2021).

Los objetivos del nuevo plan se basan en la regulación de una ocupación del suelo y su adecuación al entorno a través de unos criterios de localización que dependen del ámbito geográfico y categorizan los diferentes tipos de *campings*.

De esta forma, el tipo de *camping* se regula a través de las diferentes áreas geográficas (montaña, llanura interior, costa) y de condiciones transversales y socioeconómicas como, por ejemplo, los micropueblos (de menos de quinientos habitantes).

El modelo de implantación se rige por parámetros donde solo se permiten los *campings* más antropizantes y que componen un alto grado de artificialización o transformación del suelo en los lugares más adecuados del territorio en relación con su posición geográfica, el modelo económico y los usos turísticos, la infraestructura y la proximidad a los núcleos urbanos.

Los nuevos *campings* catalanes deben identificar los elementos estructuradores del paisaje definidos en los catálogos de acuerdo con sus valores de carácter perceptivo y físicos: el agua, la vegetación, la estructura agraria, los asentamientos urbanos, las construcciones aisladas las áreas especializadas y las estructural lineales. A partir de ahora, las unidades de paisaje serán la referencia básica de la ordenación.

Ante este nuevo escenario, los *campings* se presentan como un campo de experimentación de preguntas disciplinares contemporáneas que se estructuran en tres frentes: el *camping* como urbanismo de la *tabula rasa/tabula plena*, el *camping* como paisaje interior infinito, y el *camping* y la domesticidad temporal expandida.

### El *camping* como urbanismo de *tabula rasa*

*Por su carácter provisional, [el camping] podría ser el banco de pruebas de la arquitectura futura.<sup>20</sup>*

20  
Michel Rangon, *L'Architecture des vacances* (París: Planète, 1965).

Podría definirse el *camping* como una *tabula rasa/tabula plena* en permanente tensión.



Uno de los aspectos característicos de los *campings* es la capacidad de negociar entre una organización formal e informal en la construcción de un enclave urbano programado a través del ocio compartido.

Su temporalidad está regulada por dos principios –la variación de la temporalidad de ocupación y la temporalidad de los asentamientos–, de modo que el ocupante de un asentamiento efímero no necesariamente permanece más tiempo que uno alojado en uno permanente.

La permanencia de sus ocupantes puede variar de días a meses y el *camping* tiene la capacidad de revertir el impacto sobre la naturaleza y revertirlo a su estado original. Su alto poder de transformación, reorganización, contracción y dispersión permite restablecer la vegetación a aquellos sitios desde donde fue desplazada; el *camping* pone en tensión la resiliencia del paisaje.

La nueva normativa establece unas densidades máximas que se regulan proporcionalmente al grado de transformación y artificialización del suelo e incrementa la superficie destinada a alojamientos móviles y no permanentes. Las edificaciones se registran por metros cúbicos, no metros cuadrados, y debe garantizarse un 90 % de suelos permeables.

El Plan director de las actividades de *Camping* de Cataluña,<sup>21</sup> distingue entre tres tipos de alojamientos: móviles (tiendas de campaña), semimóviles (*motorhomes*, tráiler, etc.) y fijos (bungalow). El plan apunta a la regulación de la cantidad de alojamientos fijos (no podrán suponer más del 50 % de las parcelas). La normativa también establece “categorías” de *campings* según sus prestaciones y servicios, con una categoría que va de una a cinco estrellas, como la de los hoteles, y que disecciona la comunidad con relación a su poder adquisitivo. Estas “categorías” están directamente relacionadas con los servicios y actividades que ofrece cada *camping*: pistas deportivas, gimnasios, saunas, piscinas, juegos, fiestas, conciertos, etc.

La distinción de los tipos de alojamientos en relación a la permanencia se abre como un campo de experimentación disciplinar para pensar el paisaje como un juego abierto de temporalidades alteradas e intercalables que

se contraponen a la sectorización y la agrupación aquellas idénticas. La alternancia de permanencias de temporalidades variables puede convertirse en una estrategia de colonización del *camping*, de regulación de la densidad y, por tanto, intensificador de la relación entre unidad de acampada y naturaleza.

### El *camping* como paisaje interior infinito

Esta “expansión infinita” de espacio interior está iluminada y acondicionada artificialmente.

Se da a sus habitantes acceso a “poderosos recursos creadores de ambiente” para construir sus espacios propios cuando y donde deseen. Las cualidades de cada espacio pueden ajustarse. La luz, la acústica, el color, la ventilación, la textura, la temperatura y la humedad pueden variarse de maneras infinitas. Se utilizan suelos, tabiques, rampas, escaleras de mano, puentes y escaleras móviles para construir “auténticos laberintos de las formas más heterogéneas”. Los espacios sensuales son el resultado de la acción, pero también la generan: “Los Nuevos Babilonios juegan a un juego diseñado por ellos mismos contra un fondo que ellos han diseñado”.<sup>22</sup> (FIGURAS 5,6)

Los *campings* son ciudades efímeras concebidos a partir de la premisa dialéctica de ser interiores tan infinitos como delimitados.

El *camping* es un conglomerado protegido por un perímetro antiurbano que proclama máxima integración paisajística.

La primera esfera de interioridad la conforma el límite perimetral que separa el *camping* del contexto inmediato, aunque el paisaje se expanda en su interior sin casi alterarse. Algunos *campings* hacen uso de los límites naturales como ríos o lagunas para definir un límite mejor integrado al paisaje circundante. A modo de urbanización privada, el límite garantiza un perímetro de seguridad que formaliza el comportamiento de la comunidad en una condición de cotidianidad y pertenencia que construye un colectivo efímero instantáneo: un barrio que puede durar un día.

La segunda esfera de interioridad la componen las

calles que siguen modelos rígidos de retículas impuesta, arabescos, o trazados que se adaptan a la topografía que definen unas áreas de asentamientos integrados a las condiciones naturales. En la mayoría de los casos estudiados,<sup>23</sup> las calles no están pavimentadas; son un suelo permeable compactado de arena y piedras cuyo borde es irregular y que permite una circulación donde peatones, automóviles, niños, corredores y bicicletas se entrecruzan en un orden instantáneo no planificado. Las calles fraccionan el camping en áreas que funcionan a modo de minibarríos.

La tercera esfera de interioridad la componen las parcelas: colectivas para múltiples alojamientos e individuales, cuya consolidación depende del tiempo de permanencia y el tipo de construcción.

Los límites de las parcelas pueden estar físicamente formalizados con vallas, setos bajos o solo indicados a través de conexiones a las redes de electricidad y agua, o bien elementos del lugar, como cambios topográficos: bancales o muros de contención de tierras. En las parcelas de mayor tamaño, donde se agrupa la implantación de las tiendas de campaña, la colonización se autorregula. En un juego de acción-reacción, las “puertas” siguen la lógica de buscar la posición opuesta a su predecesora.

La expansión del ámbito doméstico intenta colonizar “ambientes” con mayor o menor grado de privacidad y se rigen por la posición, la distancia y los obstáculos (topografía, árboles, etc.) para definir su área de expansión.

La lógica de colonización del área habitable está indeterminada y se autorregula en unas reglas de convivencia no pactadas.

La nueva normativa hace recomendaciones en relación con estas tres esferas de interioridad. En lo que se refiere al límite perimetral, fomenta espacios y usos comunitarios entre la población interna del *camping* y las poblaciones próximas, como una forma de generar sinergias, promover la integración, compartir servicios para optimizar recursos, pero que implica introducir a un usuario que no pertenece a la comunidad.

Es en este parámetro donde la normativa incorpora la perspectiva ecológica en la visión del paisaje y donde las

23

Esta investigación forma parte de la asignatura “Cultura y Proyectos” del quinto curso del grado en Arquitectura de la Universitat de Girona.

unidades de paisajes y los catálogos establecen el potencial marco diferencial e identitario de cada *camping*.

Se establecen tres tipos de separación: la primera tiene que ver con la distancia entre urbanizaciones existentes y el *camping*, y establece una relación entre dimensión de núcleo urbano y cantidad de alojamientos permitidos; la segunda define la variación del tipo de límites según el tipo de zona lindera: forestal o agrícola, de uso público, caminos o elementos de valor patrimonial; y la tercera se relaciona con el límite físico; por un lado, perfila su papel de tamiz visual entre interior y exterior y, por otro, sugiere que el límite no es una lámina, sino un área de características paisajísticas propias.

Estas esferas de interioridad operan a tres escalas interconectadas: doméstica, urbana y metropolitana. Cada una se presenta como un nuevo campo de exploración disciplinar al reclamar que esta estratificación sea el elemento distintivo del paisaje del *camping* en un juego para construir vacío y obstáculos visuales, y, su vez, establecer relaciones y conexiones que cualifican la interdependencia entre esta esfera y el resto del territorio. Permite imaginar futuros *campings* de esferas interconectadas y domesticidades superpuestas que replantean la relación con la naturaleza a partir de su condición de límite, obstáculo y, a la vez, vínculo.

### El camping y la domesticidad temporal expandida

*Vuestras construcciones apuntan en la dirección de la creación de una decoración para un microambiente y, al mismo tiempo, para los modelos de una nueva arquitectura. La diferenciación es solo una cuestión de proporción, de escala; es decir, estamos redescubriendo la unidad profunda del ambiente restringido y del urbanismo.*<sup>24</sup>

El camping permite diferentes tipos de alojamientos: tienda de campaña, la caravana o *roulotte*, tráiler, *mobile home*, bungaló y *glamping* y todas sus posibles variantes. Algunos de ellos están directamente relacionados con el coche como expansión de la casa. (FIGURAS 9,10)

El asentamiento es el primer indicio de colonización

que se expande y regula por la densidad de ocupación del *camping*, la temporada y la superficie de las parcelas. La domesticidad del *camping* replica la de una segunda residencia, al tiempo que exacerba las particularidades del ocupante. Al desaparecer la identidad arquitectónica, los objetos asumen el papel de la representación: los muebles definen el espacio doméstico transformándose en el medio que establece una condición estable de equilibrio con el medio natural.

Si bien las cocinas y los baños pueden estar dentro de la unidad de acampada o ser compartidos, las funciones más lúdicas y ligadas al ocio se despliegan hacia el exterior, pues consumen superficie y reinventan la distribución del hogar en espacios que se apropian a través de objetos expuestos a la intemperie: mesas, sillas, lámparas, neveras, parrillas, vajilla, alfombras, cortinas, plantas, mascotas, cuadros y ordenadores. Esta intemperie mediterránea permite que pueda prolongarse durante el día y la noche, las semanas y las temporadas cada vez más extendidas.

La inmaterialidad del espacio habitable vuelve a los ocupantes actores de una vida que mezcla ocio con trabajo, y los límites, tanto los arquitectónicos como los funcionales, se tornan ambiguos. Los límites domésticos se expanden hasta el baño compartido que completa la casa y la colectiviza.

La domesticidad expandida del *camping* funciona a través de la atomización de algunos de los servicios y la agregación de otros, a modo de *plugs-in* que la completan y la complementan.

El *camping* parece emular la propuesta de Dan Graham en *Alteration to a Suburban House*,<sup>25</sup> obra que aborda la cuestión de los límites entre la vida pública y la privada, y tensiona los límites entre el “dentro” y “fuera” al sustituir la fachada de la casa por un vidrio, especulando así con la idea de que la transparencia literal del vidrio está relacionada con la aquella social y los ocupantes se vuelven simultáneamente objeto y espectáculo.

En el *camping*, la domesticidad se vuelve espectáculo compartido, la intimidad se define por un gradiente de ambientes, no por los límites arquitectónicos.

25  
Dan Graham, [www.moma.org/collection/works/147054](http://www.moma.org/collection/works/147054) (2023)  
(Consultado el 4 de abril de 2023).

En el *camping*, los grados de interioridad están directamente relacionados con varios factores: la densidad de ocupación, el tipo de usuario, el uso de elementos existentes como obstáculos visuales, la topografía, la distancia a los equipamientos y su concentración, el nivel de urbanización, etc.

En este sentido, si bien la normativa de los *campings* apunta a preservar estos indicadores (a través de concentrar y limitar los servicios y no permitir más de una planta en nuevas construcciones, respetar las condiciones paisajistas y naturales existentes como bancales, dunas, etc., y limitar las áreas pavimentadas) no diseña ni regula la organización del espacio interior. Al no mencionar el uso ni las características de los espacios públicos, el interior del *camping* siempre es considerado un obstáculo que no debe interrumpir las continuidades paisajísticas, pero nunca como un paisaje en sí mismo.

## Conclusiones

En perspectiva, los *campings* catalanes se presentan como laboratorios contemporáneos de ciudades efímera hiperfuncionalizadas.

Los *campings* contemporáneos se hacen eco de los manifiestos de las comunidades utópicas imaginadas en las décadas de 1960 y 1970, y que en 2023 incorpora todos los matices de la sociedad del hiperconsumo hipersaludable, un colectivo alienado al ocio que no pretenden escaparse del interior infinito de un *resort* de domesticidad expandida que puede finalmente rendirse ante la dicotomía entre ocio y trabajo como una actividad desplazable que minimiza el impacto del asentamiento y maximiza el intercambio social sin que ello implique permanencia y arraigo.

El modelo exagera el contacto con la naturaleza y disuelve el papel de la arquitectura desplazándolo a las pertenencias y los objetos. Como un marco blando, la arquitectura establece un orden sobre el desorden, formaliza la informalidad, regula la permanencia y la temporalidad, construye una comunidad efímera que habita la naturaleza y hace del *camping* un nuevo modelo de *tabula rasa/tabula plena*.



1



2



3





4



5



**FIGURA 1**  
Portada de la revista AC. Documentos de Actividad Contemporánea, núm. 7, noviembre de 1932.

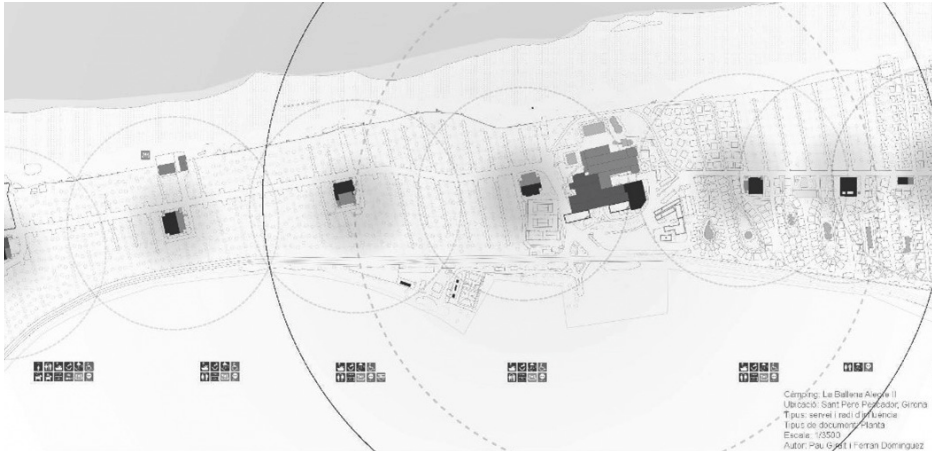
**FIGURA 2**  
Caseta desmontable. GATCPAC, 1932. Documentos de Actividad Contemporánea, núm. 7, noviembre de 1932.

**FIGURA 3**  
Camping Cala Gogó. Antoni Bonet y Josep Puig Torné. Fons Pablo García Cortés, Pablito. IF 200124. INSPA. Diputació de Girona

**FIGURA 4**  
Camping Cala Gogó. Antoni Bonet y Josep Puig Torné. Fons Pablo García Cortés, Pablito. IF 200121. INSPA. Diputació de Girona.

**FIGURA 5**  
Comparativa aérea 1980-2020. Camping Amfora, Sant Pere Pescador. Google Earth.

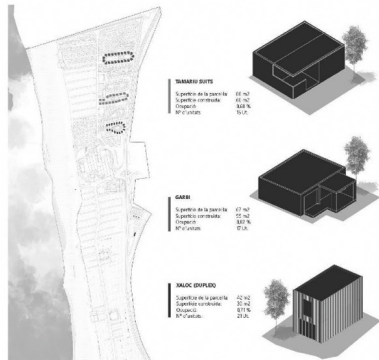
**FIGURA 6**  
Comparativa aérea 1980-2020. Camping Amfora, Sant Pere Pescador. Google Earth.



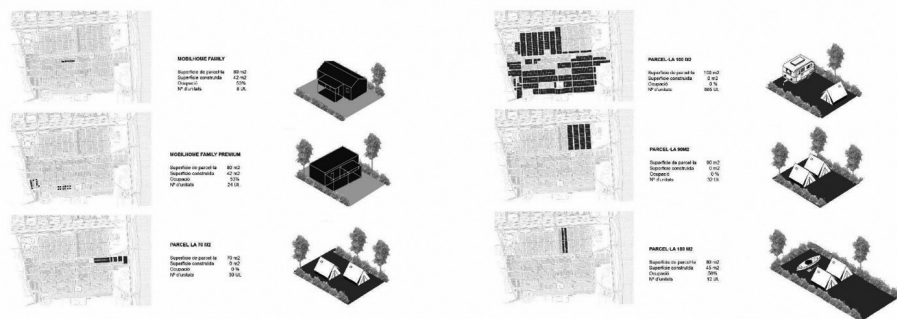
7



8



9



10

**FIGURA 7**  
Servicios en Camping La Ballena Alegre II, Sant Pere Pescador. Dibujo: Ferran Domínguez y Pau Giralt

**FIGURA 8**  
Parcelas en Camping La Ballena Alegre II, Sant Pere Pescador. Dibujo: Ferran Domínguez y Pau Giralt

**FIGURA 9**  
Bungalós en Camping la Ballena Alegre II, Sant Pere Pescador. Dibujo: Ferran Domínguez y Pau Giralt.

**FIGURA 10**  
Bungalós en Camping la Ballena Alegre II, Sant Pere Pescador. Dibujo: Ferran Domínguez y Pau Giralt.

# Lo rutinario de lo científico y lo fabuloso de lo real. Modernización y naturaleza en el balneario de Rosario de la Frontera (1825-1888)

Eleonora Menéndez

Universidad Torcuato Di Tella, Universidad de Buenos Aires

## Presentación

El surgimiento de pandemias en las crecientes urbanizaciones de la segunda mitad del siglo XIX obligó a cambiar significativamente las políticas sanitarias en la Argentina. Junto con la fiebre amarilla o el cólera, enfermedades venéreas, como sífilis y gonorrea, así como afecciones como neurastenia, histeria o “debilidad nerviosa” adquirieron una marcada presencia en la cultura sanitaria. Dentro del mercado local, comenzaron a proliferar diversas sustancias, como tónicos y aceites vendidos en farmacias, boticas y otros puntos de distribución. Asimismo, se fueron instalando emprendimientos terapéuticos privados, provistos con suministro eléctrico e implementos técnicos, como centros de hidroterapia, electroterapia, gimnasia mecánica, entre otros. Los médicos, junto con los comerciantes, se sumaron al mercado de ofertas de productos y servicios para la sanación de males diversos, que fueron promocionados como objetos de consumo a través de avisos, publicidades en diarios, revistas y otros medios de difusión.

A finales de siglo XIX, en Buenos Aires se podía observar una creciente comercialización de una amplia gama de productos vinculados a la salud, que serían promotores tanto de la expansión del mercado interno como de modificaciones en las pautas de consumo. Alimentos, indumentaria, muebles, adornos, bebidas eran despachados por una extensa red de negocios y agentes sociales. No obstante, el

auge que generó este fenómeno, también surgirían expresiones de descontento y desconfianza, tanto de sectores de la sociedad como del propio gobierno a cargo, que cuestionarían estas prácticas por considerarlas como “curanderismo” o “charlatanismo”.<sup>1</sup> Con frecuencia, muchos productos eran comercializados por fuera de los locales habilitados y los servicios eran realizados por no diplomados. Dentro de estos cuestionamientos, las prácticas de hidroterapia tendrían sus detractores.<sup>2</sup>

El médico y político José María Ramos Mejía, representante de los saberes científicos de la época, creador de la Asistencia Pública, del Departamento Nacional de Higiene, del Círculo Médico Argentino, y poseedor de una fe inquebrantable en la estricta asociación entre ciencia y progreso, por su rol oficial estaba involucrado directamente en este debate respecto a la legitimidad de estas prácticas para la salud, y buscaría resolver esta problemática mediante la implementación de experimentos científicos. En particular, frente a los cuestionamientos recibidos a las prácticas de hidroterapia, encomendó, en 1894, la tarea de realizar estudios científicos completos de las diversas aguas minerales de todo el territorio de la Nación, ya que consideraba que su conocimiento reportaría “grandes beneficios tanto al país como a la ciencia en general”.<sup>3</sup> Al compás del motivo de época que denunciaba el exceso de civilización como causa de debilitamiento, Ramos Mejía señalaba la necesidad de aplicar a la ciudadanía “estímulos reenergizantes” como solución a los efectos indeseados de la vida moderna, mediante un retorno a la naturaleza y fuera de la urbe.<sup>4</sup>

En respuesta a este encargo, en 1896, Eliseo Cantón, médico y diputado tucumano, publicaba en Buenos Aires el informe de su viaje científico a Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Tucumán titulado *Estudios de las aguas minerales del norte de la República Argentina*. La elección de Cantón para llevar adelante estos estudios respondía a la confianza depositada en él por su preparación científica. Un año después de actuar como médico en la epidemia de cólera ocurrida en Tucumán entre 1886 y 1887, había sido nombrado director del primer balneario fundado en la República Argentina, los baños termales de Rosario de la Frontera,

**1** Para más desarrollo de este tema, véase Irina Podgorny. *Charlatanería y cultura científica en el siglo XIX*. (Madrid: Los Libros de La Catarata, 2015).

**2** El debate durante el último tercio del siglo XIX sobre las diversas tendencias dentro de la cultura médica porteña de esos años se puede consultar en Mauro Sebastián Vallejo, “Los médicos de Buenos Aires y sus enemigos internos: charlatanes, profesionales, vendedores de amparos y falsificadores (1870-1900)”, *Boletín Americanista* 84 (2022): 149-169.

**3** La cita se encuentra en la carta escrita por Ramos Mejía al ministro del Interior, Manuel Quintana, para pedir autorización para realizar los estudios científicos. Véase Eliseo Cantón, *Estudios de las aguas minerales del norte de la República Argentina* (Buenos Aires: Mariano Moreno, 1896).

**4** Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910)*. *Derivas de la “cultura científica”* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).



en la provincia de Salta, con el objetivo de fijar, a través de los estudios necesarios, un “criterio científico” para la aplicación sanitaria de las aguas termominerales.

Las virtudes sanadoras de las termas de Rosario de la Frontera eran conocidas desde mucho tiempo atrás, y existían construcciones precarias donde los visitantes se alojaban. En 1878, el médico español Antonio Palau comenzó a arrendar los terrenos donde surgían estas aguas para construir los primeros cimientos de un establecimiento que, en contraste con las condiciones de vida en la ciudad, ofreciera la posibilidad de acceder, en el país, a un agente terapéutico “natural” en un balneario con características análogas a las de aquellos de moda en Europa. Las primeras construcciones de Palau fueron modestas casillas de madera ubicadas próximas a las fuentes de agua, promocionadas por las cualidades de una “naturaleza virginal”.<sup>5</sup>

Con la presencia de Cantón como director, las casillas de madera fueron reemplazadas por el actualmente conocido Hotel Termas. La fama del establecimiento de Palau y su concurrencia crecieron, a tal punto que, en 1886, para facilitar el acceso al lugar y aproximar a los bañistas desde Buenos Aires, se construyó una línea del ferrocarril. En pocos años, las intervenciones arquitectónicas y urbanas modernizaron su entorno geográfico, y la idea de “naturaleza” vinculada al balneario de Rosario de la Frontera sería resignificada.

Este trabajo se propone analizar el impacto modernizador en la idea de “naturaleza” asociada al sitio de ese balneario durante dos momentos del siglo XIX, para reflexionar sobre las miradas diversas que la Arquitectura ha puesto en acto según las contingencias históricas, políticas y culturales y sus consecuencias en los modos de vida.

### Naturaleza salvaje (1826)

*La fuente termal está situada en medio de una región hermosamente romántica; el suelo tan fértil, que puede producir, con la industria común, cualquier cosa, y todo lo necesario no sólo para vivir, sino para gozar de la existencia.*

**5**  
Eliseo Cantón, *Estudios de las aguas minerales del norte de la República Argentina* (Buenos Aires: Mariano Moreno, 1896).



En el inicio del libro *Estudios de las aguas minerales del norte de la República Argentina*, se puede leer una breve reseña de la historia de las termas de Rosario de la Frontera. (FIGURA 1) Cantón menciona que el conocimiento de estas termas era de antigua data.<sup>6</sup> Su descripción histórica se traslada rápidamente por el tiempo. En el siglo XVIII, se refiere a la presencia de los jesuitas, quienes, en alguno de sus frecuentes viajes por el antiguo carril del Perú, se pusieron en contacto con este lugar. A comienzos del siglo XIX, menciona a los médicos y exploradores franceses Aimé Bonpland y Victor Bruland.<sup>7</sup>

6 Hace más de mil quinientos años, la cultura Candelaria habitó estas zonas y, posteriormente, se instalaron pueblos originarios como los lules y los tonocotés. En efecto, se ha señalado que los incas utilizaban las termas con fines terapéuticos y las habían denominado *Inti Yacu* o *Yacu Rupaj* (voces en idioma quechua que significan Aguas del Sol o Aguas Calientes). Tupac Yupanqui, décimo rey de los Incas, incursionó en el siglo XVI en el Noroeste Argentino extendiéndose desde el Cuzco y siguiendo un camino que ubicaba canteras minerales y de aguas termales que luego se conocería con el nombre de Camino de las Carretas o de los Troperos y sería utilizado por los ejércitos independentistas para desplazarse en las épocas de las luchas por la emancipación.

7 Para más información sobre exploraciones realizadas en el territorio durante 1874-1887, puede consultarse Rodrigo Antonio Vega y Ortega Báez, "Las exploraciones botánicas en el Boletín de la Academia Nacional de Ciencias, Córdoba, Argentina (1874-1887)", *Revista de Historia de América* 157 (2019): 129-162.

8 "Colinas boscosas, fértiles llanuras, altas montañas, valles profundos y espesos bosques se mostraban alternativamente en su más alegre y grandiosa apariencia, vivificados con manadas de ganados y tropas de hermosas mulas salvajes". Edmund Temple, *Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy en 1826*. (Buenos Aires: Coni, [1826] 1920.

9 *Ibidem*, 92.

Eran muchos los extranjeros que visitaban las termas por sus propiedades medicinales. Una referencia escrita significativa puede encontrarse en el libro de Edmund Temple *Travels in Various Parts of Peru*. El autor, caballero inglés de la corte de Carlos III, formó parte de una comisión exploradora enviada por la Potosí, La Paz and Peruvian Mining Association, de Londres, en 1826. Las crónicas del viaje durante su estadía en Sudamérica fueron plasmadas en esta publicación. En su relato, el autor describía con entusiasmo paisajes "salvajes" y resaltaba lo "placentero" de su experiencia.<sup>8</sup> Sin embargo, había algo que, a su entender, faltaba en este lugar, y era la "industria del hombre":

*El único requisito que faltaba para embellecer el paisaje era la industria del hombre, y el hombre mismo: su presencia es materialmente necesaria en este país para comunicar todo el efecto a los encantos que la naturaleza ha derramado con tan pródiga mano, a menudo sin otro fin aparente que formar una vista espléndida para regalo momentáneo de unos pocos viajeros casuales, como nosotros, que al propio tiempo no pueden dejar de lamentar que todos estos campos de intrínseco valor tengan que permanecer desatendidos y casi desconocidos.*<sup>9</sup>

Con la llegada al poder de Bernardino Rivadavia en la provincia de Buenos Aires, como ministro de Gobierno, en 1821, había comenzado a crearse un espacio de deliberación más amplio fuera del alcance religioso, que se caracte-

rizaría por la consolidación de un régimen representativo republicano y por la implementación de reformas que buscarían modificar, “modernizar”, las prácticas, fundamentos y modos de vida de la herencia colonial española. Rivadavia se interesaría en introducir, difundir y utilizar estos nuevos principios y saberes, de los cuales se había interiorizado durante su estadía en Inglaterra y Francia, para sustentar su nuevo proyecto de organización política. La forma republicana de gobierno se impondría como alternativa política, y también como visión del mundo.<sup>10</sup> En este sentido, la presencia del grupo de ingleses en Salta, vinculada tanto con la explotación minera como con ideas ilustradas, no era casual. Como se puede leer en la cita a continuación, esta nueva mirada que el pensamiento de la ilustración proyectaba sobre la geografía, la economía y las ciencias naturales, sumada a la posibilidad de reforma de la sociedad que involucraba, tendría importantes consecuencias sobre la región rioplatense.

*Feb. 14. Una mañana deliciosa: nos levantamos con el sol y continuamos nuestro viaje hacia el pueblo de Rosario. [...] Habiendo oído hablar de las saludables condiciones de una fuente termal de los alrededores, montamos nuestros caballos y procedimos a visitarla. Después de cabalgar como dos leguas a través de una región muy boscosa, alegrada a cada paso por la aparición de insectos, pájaros, animales y plantas, todos nuevos para nosotros, llegamos al pie de una montaña que también estaba completamente cubierta de árboles desde el pie hasta la cima [...] Así como nos aproximábamos al manantial, el vapor que se desprendía de las aguas y un olor sulfuroso se percibieron sensiblemente. Varios hombres y mujeres, sin distinción, se veían bañándose en agujeros que se habían cavado en el lecho de la corriente. Al llegar a este punto, quedé al principio sorprendido de no encontrar ni baño, ni casa, ni choza, ni comodidad de ninguna especie para los bañistas [...] Un momento de reflexión, sin embargo, desterró toda sorpresa sobre el particular, y me indujo a achacar el descuido a la irritante dejadez de los habitantes de*

10

Mariano Di Pasquale, “Entre la experimentación política y la circulación de saberes: la gestión de Bernardino Rivadavia en Buenos Aires, 1821-1827”, *Secuencia* 87 (2013): 51-65.

*este país y al absoluto menosprecio de toda mejora que por tanto tiempo ha prevalecido en ellos. Pero esto debe añadirse a ese voluminoso catálogo de daños y descuidos que existe, y ha de existir por mucho tiempo en Sud América, para historiar tres centurias de gobierno español...*<sup>11</sup>

A pesar de las múltiples críticas de Temple en 1826, la zona de termas de Rosario de la Frontera continuará “descuidada” durante varias décadas más. Sin embargo, como menciona Fernando Aliata,<sup>12</sup> durante este período, un saber incipiente, construido desde un discurso científico todavía ambiguo, marcó las divergencias que existían en la manera de entender la salubridad pública y su relación con la “naturaleza”, pudiéndose observar preceptos que consolidarían la importancia del “proyecto higienista”, en cuanto sistema de ideas fundantes de buena parte de las prácticas de gestión urbana durante los últimos decenios del siglo XIX.

La idea de “naturaleza” como “bien común”, a disposición de todos “los hombres”, característica del desarrollo del pensamiento científico en los decenios anteriores a la Revolución Francesa, adquiere un nuevo significado. Surgen diferentes modos de concebir la “naturaleza”, entendida por siglos como inmutable, y la necesidad de elaborar diagnósticos para pensar sus posibles transformaciones. A diferencia de lo que sucederá a partir de 1860, cuando la disciplina se consolida, produzca actores, doctrinas y publicaciones que colocan el discurso higiénico como componente activo dentro del consenso de la opinión pública, en esta primera etapa se introduce la idea de una organización política que puede transformar el espacio público, el territorio y la “naturaleza”.

Cantón, en la reseña histórica del lugar en su libro, también relataba sus propias experiencias en las termas durante su infancia, en 1875, con un discurso sobre una “naturaleza salvaje” y la necesidad de transformar con edificaciones este sitio:

*Nosotros las hemos conocido cuando niño, el año*

<sup>11</sup> Temple, *Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy...*, 94-95.

<sup>12</sup> Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario 1821-1835* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2006).

1875, en su estado verdaderamente salvaje, pero ya frecuentadas en el invierno por algunas pocas familias que, cual la nuestra, tenían el valor de trasladarse a vivir una temporada en plena selva, dentro de carpas sitiadas por bosques casi impenetrables y desafiando la voracidad de mil alimañas como las garrapatas, polvorines, piques y hasta el mismo tigre, soberano absoluto de los montes. Los bañistas de aquel entonces traían carpas que se extendían en un pequeño desmonte vecino a las fuentes, provisiones y útiles necesarios y suficientes para la temporada que pensaban pasar en sitio tan desamparado.<sup>13</sup>

### Naturaleza modernizada (1888)

Pocas veces la naturaleza ha coincidido de un modo tan completo en lo útil y en lo bello. Las aguas brotan en un lugar hermosísimo, de altísimas lomas pobladas de tropical vegetación que esparce plácidas sombras y bajan y convergen en una hondonada llena de accidentaciones [...] donde se levanta el establecimiento balneario, agrupación de construcciones modernas espaciosas, con anchas y largas galerías...<sup>14</sup>

Eliseo Cantón, 1888

Los conocimientos sobre los procedimientos de hidroterapia como medicación, cuyo agente era el agua bajo distintas formas y temperaturas, en Rosario de la Frontera estuvieron vinculados con Palau y Cantón. El primero, fundador del establecimiento balneario y director de este durante 1880-1887, era oriundo de Cataluña y había estudiado medicina en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Valencia, pero el último curso lo había realizado en la Universidad de Barcelona, donde obtuvo su título oficial en 1868. Durante sus años de formación y, en particular, durante 1875, cuando se radicó en Tucumán y conoció a la propietaria<sup>15</sup> de las tierras donde implantaría el balneario, las universidades españolas, en particular la de Barcelona, ya venían realizando estudios médicos sobre las acciones terapéuticas de la llamada hidrología médica.<sup>16</sup>

13

Cantón, *Estudios de las aguas minerales del norte...*, 19.

14

Eliseo Cantón, *Baños termominerales del Rosario de la Frontera. Primer establecimiento balneario sud-americano* (Tucumán: Tipografía La Razón, 1888).

15

La propietaria era doña Melchora Figueroa y Goyechea, viuda de Cornejo, sobrina del general Martín Miguel de Güemes.

16

En 1876 se creaba en España la Sociedad Española de Hidrología Médica.

Como describe el libro del doctor en medicina Alfredo Nadal *Compendio de hidrología médica. Balneoterapia e hidroterapia*,<sup>17</sup> existían diversas experiencias de balneoterapia en toda España y en el continente, con ejemplos renombrados tales como Vichy y Luchon, en Francia.

Por su parte, en 1877, el médico Juan A. Lacroze había recibido su diploma en Medicina en la Facultad de Ciencias Médicas de Buenos Aires con su tesis titulada *De la hidroterapia*,<sup>18</sup> en donde explicaba distintas etapas históricas de esta práctica y señalaba, en particular, el año 1825 como punto de inflexión con los aportes de Vincent Priesnitz.<sup>19</sup> Cantón había comenzado sus estudios de Medicina en la ciudad de Córdoba, pero decidió completar la carrera en la Facultad de Ciencias Médicas de Buenos Aires, con lo cual es posible que conociera las investigaciones de Lacroze, ya que en su tesis<sup>20</sup> recomendaba estas prácticas para combatir la intoxicación palustre.<sup>21</sup>

Bajo la conducción técnica de Cantón en calidad de médico director, se comenzaría a modernizar el establecimiento balneario en 1888. Las patologías asistidas más frecuentes eran sífilis, reumatismo y enfermedades cutáneas. Sus acciones partirían de la realización de estudios científicos para investigar las propiedades de las diferentes aguas minerales y del mejoramiento de las infraestructuras edilicias. (FIGURAS 1,2)

Hasta el momento de la llegada de Cantón, el establecimiento solo contaba con los análisis practicados por doctor Siewert,<sup>22</sup> bastante incompletos, según el criterio del nuevo directorio. De manera tal, se contrató a otro distinguido químico residente en Córdoba, el doctor Doering, para analizar muestras. A finales de 1888, se le encomendaría al químico Federico Schikendantz, y en 1894, a Federico Tagliabue.

En lo relativo a la dirección del sistema hidroterápico, se estableció como procedimiento obligatorio el examen médico facultativo a toda persona que deseara tomar baños.<sup>23</sup> Se completó la construcción de las edificaciones iniciadas en 1887 (FIGURAS 3,4) y se erigieron nuevos edificios para alojar a trescientas personas, en cuartos con “pisos de maderas, secos y bien ventilados.”<sup>24</sup> (FIGURAS 5,6)

**17**  
Alfredo Nadal, *Compendio de hidrología médica. Balneoterapia e hidroterapia* (Barcelona: Montaner y Simón, 1884).

**18**  
Juan A. Lacroze, *De la hidroterapia*. Tesis doctoral (Buenos Aires: Imprenta del Pueblo, 1977).

**19**  
Vincent Priesnitz (1799-1851), agricultor y naturópata alemán considerado como precursor de la medicina alternativa, creador de establecimiento hidroterápico en Gracfenberg (actual Alemania) y de la “cura natural”.

**20**  
“La hidroterapia, unida a un tratamiento tónico reconstituyente, debe estar siempre en la primera línea para combatir los casos antiguos de intoxicación palustre”. Véase Eliseo Cantón *Estudio sobre el paludismo en la provincia de Tucumán* (Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1886).

**21**  
Asimismo, en 1888, Palau asignaba a Cantón como director del establecimiento, pero también traspasaría su contrato de arrendamiento a la sociedad anónima Güemes, Cantón y Comp. La sociedad estaba compuesta por Cantón y por el médico Luis Güemes –nieto del caudillo de la independencia general Martín Miguel de Güemes–, graduado de la Facultad de Ciencias Médicas de Buenos Aires y doctorado en 1887 en La Sorbona, lugar donde también se estaban desarrollando diversos estudios sobre hidroterapia.

**22**  
El gobierno argentino contrató en mayo de 1870 al doctor Max Siewert (1843-1890), de la Universidad de Halle, especialista en Química. Véase Vega y Ortega Báez, “Las exploraciones botánicas...”.

Se construyó un pabellón dividido en tres compartimientos como departamento de duchas. El espacio central tenía una superficie de 42 m<sup>2</sup> y contaba con “todos los aparatos que la hidroterapia moderna pone al alcance del médico” (FIGURA 7) para aplicarlos según lo requirieran las distintas enfermedades. Las duchas estaban provistas de doble cañería y podían aplicarse calientes o frías. (FIGURAS 8-14) Para los baños de inmersión se contaba con treinta piletas, provistas cada una con cinco canillas para distintas aguas, cuatro de aguas diversas, cuatro calientes y una de agua silicosa fría, que se obtenía por medio de grandes depósitos expresamente construidos. Los espacios laterales estaban destinados a cuartos de vestir. El establecimiento tenía seis cuerpos de edificios para el alojamiento de bañistas, tres de un solo piso, uno de dos pisos y dos de tres pisos, con galerías cubiertas de una extensión de sesenta y cinco metros, además de un comedor de 320 m<sup>2</sup> y dependencias con letrinas separadas para mujeres y hombres.

**23**

Para evitar “que más de un aneurismático y cardíaco tomaran baños a 40° como lo deseaban y que se hubiera tenido que sacar de las piletas cadáveres en vez de bañistas”. Véase Cantón 1896.

**24**

Cantón, *Baños termo-minerales del Rosario de la Frontera...*

**25**

Se intentaría también realizar un trazado de “tramway” entre Rosario de la Frontera y las termas, que no llegaría a ser materializado, pero en la franja donada por la propietaria se realizaría la calle de conexión que, en 1970, sería pavimentada dando lugar a la actual avenida Palau.

**26**

Libro Actas n 2, f. 151. Archivo Histórico Municipal de R. de la Frontera. Citado por Carlos Jesús Maita en <http://carlos-maitahistoriayletras.blogspot.com/2017/12/tranvia-rosario-de-la-frontera-las.html>

**27**

En 1898 ganó el primer premio en la Exposición Nacional de Agricultura y Comercio en Buenos Aires. En 1904 obtuvo una distinción en la Exposición Universal de Saint Louis, en Estados Unidos, y recibió otra en la Exposición de Higiene del Centenario de la Revolución de 1910, en Buenos Aires.

Para la mayor comodidad de los visitantes (en su mayoría procedentes de Buenos Aires), se obtuvo la autorización para la construcción de una vía férrea desde la localidad de Rosario de la Frontera hasta el establecimiento. Se proyectaron “grandes jardines a la inglesa” para paseo y ejercicios, salas de juegos recreativos, y un casino que sería inaugurado en 1893.<sup>25</sup> Como parte del atractivo, también se contrataban personas disfrazadas de indios o gauchos que salían repentinamente del monte y galopaban acompañando a los carruajes hasta el hotel, dando al pasajero una sensación de “retorno al pasado”.<sup>26</sup>

En 1880, el establecimiento balneario de Rosario de la Frontera comenzó a comercializar el agua mineral embotellada Palau. (FIGURA 15) En 1893 se presentaron muestras en la Exposición Universal de Chicago,<sup>27</sup> y una publicación realizada con motivo de esta exposición mencionaba:

*El establecimiento se compone, como se ve por el bonito grabado, de una agrupación de construcciones modernas de dos y tres pisos, con habitaciones cómodas y confortables [...] La empresa, en vista de que la concurrencia crece todos los años en proporción extraordi-*

... naria, y teniendo la convicción de que la Hidrología ha de competir con la higiene, la importantísima misión de prevenir y de curar los males que hoy afligen a la humanidad, ha llevado a cabo grandes mejoras, con el fin de proporcionar a enfermos y sanos el mayor número de comodidades.<sup>28</sup>

### “Lo rutinario de lo científico y lo fabuloso de lo real”

Hemos dado los análisis por satisfacer la curiosidad de algunos entendidos que nos han preguntado ante todo por la composición, atribuyendo a la proporción de principios minerales virtudes especiales, influencias directas y específicas sobre las funciones del organismo. ¡Qué chasco se llevan! La naturaleza no se deja sorprender así no más en estas acciones y reacciones misteriosas operan las Termas Rosarinas. Estamos tan a oscuras en estas cosas, que más vale atenderse a los efectos que indiscutiblemente producen las aguas...<sup>29</sup>

Carlos María de Pena, 1896

La historia del balneario Rosario de la Frontera permite recorrer (*Estadística Gráfica: progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago 1892*) la relación entre ciencia y política, mostrando cómo las prácticas científicas respondieron a voluntades políticas, negociación de influencias, movilización y transferencia de lealtades, pero, también, cómo, a través de la Arquitectura, se modificaron el territorio y las formas de vida urbana.

Mediante la creencia de que los objetos (orgánicos e inorgánicos) se habían vuelto controlables por el cálculo, por la ciencia, fueron apropiados por un sistema de producción que procuraba abundancia y confort, y, a través de la sistematización de procedimientos científicos, muchas veces artificiales, costosos, difíciles de reproducir y realizados por un pequeño número de testigos confiables y entrenados, esos hechos científicos se transformaron en “verdaderas” representaciones de la naturaleza.

Como se pudo ver en el desarrollo de este trabajo, a lo largo del siglo XIX, esa transformación es posible de detectar en las ilustraciones de la naturaleza en Rosario de la Frontera. Los procesos de modernización aparecen

28

*Estadística Gráfica: progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago, 1892.*

29

Carlos María de Pena, *Desde las termas del Rosario de la Frontera. Impresiones de viaje* (Montevideo: Dornaleche y Reyes Editores, 1896)



representados como una “cultura” que se opone a la “naturaleza”, tal como se lee en la cita de Cantón donde argumenta sobre los estudios realizados en Rosario de la Frontera oponiendo la idea de “científico” con lo “real”:

*Convencidos de que las aguas termo minerales, si se prescriben con oportunidad y competencia, son una fuente inagotable de salud y bienestar, y de que si se abandonan a la inexperiencia o al charlatanismo ocasionarán graves accidentes, hemos estudiado con la mayor imparcialidad las propiedades fisiológicas y terapéuticas de cada clase de agua, a fin de poder enumerar con plena conciencia cuáles son sus indicaciones y contraindicaciones, separando así lo rutinario de lo científico y lo fabuloso de lo real en materia de hidroterapia.<sup>30</sup>*

Desde julio de 1913 hasta mediados de siglo XX, el establecimiento balneario Rosario de la Frontera, el hotel y las aguas termales Palau pasaron a concesión de la Sociedad Seguí-Tornquist. Varios relatos relacionan este período con la época de “mayor apogeo” del establecimiento: nuevas refacciones edilicias, la instalación de un ascensor exclusivo, líneas telefónicas y un campo de golf. La mencionada sociedad era dueña, también, desde 1898, de la empresa Ferrum y, para el momento de la adquisición del Hotel Termas, había iniciado con éxito la fabricación de artículos sanitarios.

Termas Rosario de la Frontera Sociedad Anónima se presentaba como una compañía dedicada a la “explotación de fuentes naturales de aguas minerales, así como los establecimientos y empresas que se requieran para sus distintas aplicaciones”, y contaba con doscientos empleados en 1930.

Por su parte, el agua termal embotellada fuera de su entorno natural no pudo funcionar como agente terapéutico medicinal eficiente. El propio Cantón argumentará en el final de su libro que los experimentos no lograron detectar evidencias específicas respecto de las cualidades sanadoras de las termas, sino especulaciones respecto a

las propiedades de un conjunto de factores combinados (química, clima, vegetación, temperatura, altitud...) difíciles de reproducir artificialmente. “¡Qué chasco se llevan! La naturaleza no se deja sorprender así no más en estas acciones y reacciones misteriosas operan las Termas Rosarinas”, mencionaba un viajero de la época que visitó el lugar en 1896.

No es la humanidad la que hace a la naturaleza, ella existe desde siempre y siempre estuvo ya presente, lo único posible por hacer es descubrir sus secretos.

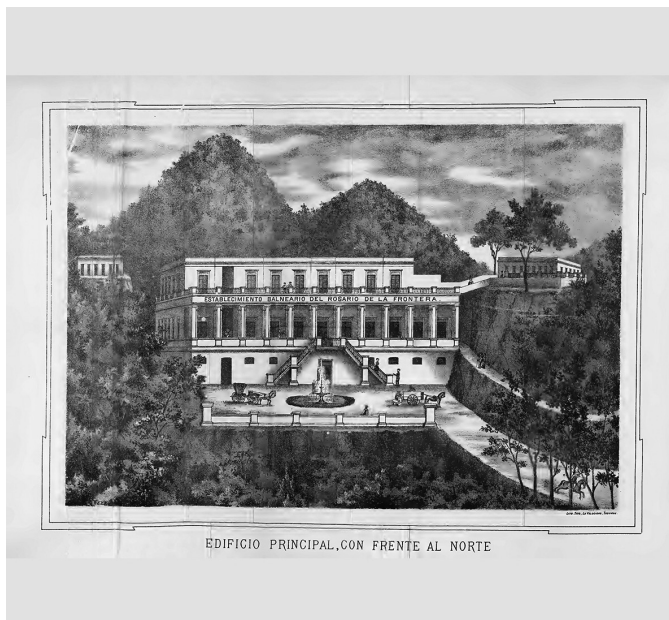


Vista general de los Baños del Rosario de la Frontera  
en 1883

1

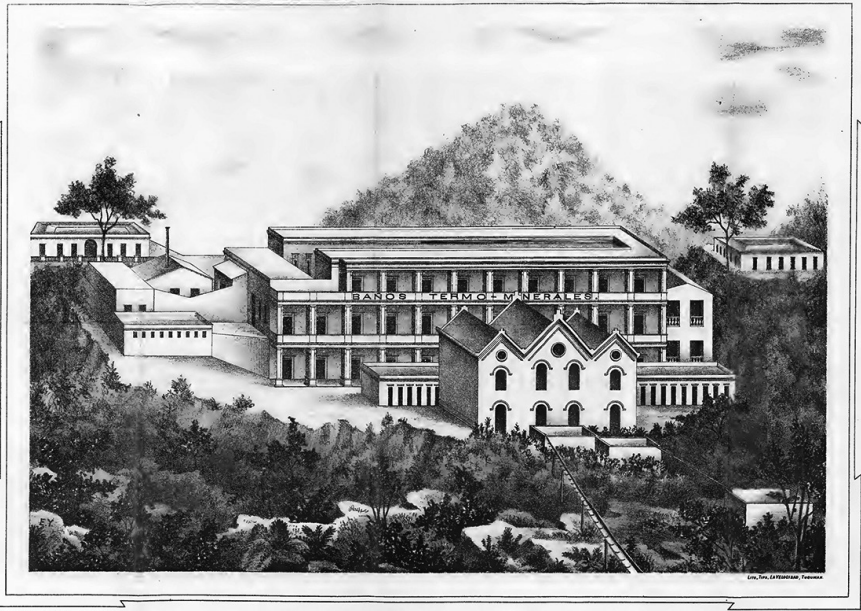
FIGURA 1  
Baños de Rosario de la  
Frontera, 1883. Cantón,  
*Estudios de las aguas mine-  
rales del norte de la Repúbli-  
ca Argentina*, 1896, 25

FIGURA 2  
Vista general del edificio  
principal, frente norte,  
proyecto nueva construc-  
ción, 1888. Cantón, *Baños  
termo-minerales del Rosario  
de la Frontera*. Primer  
establecimiento balneario  
sud-americano, 1888, 18.

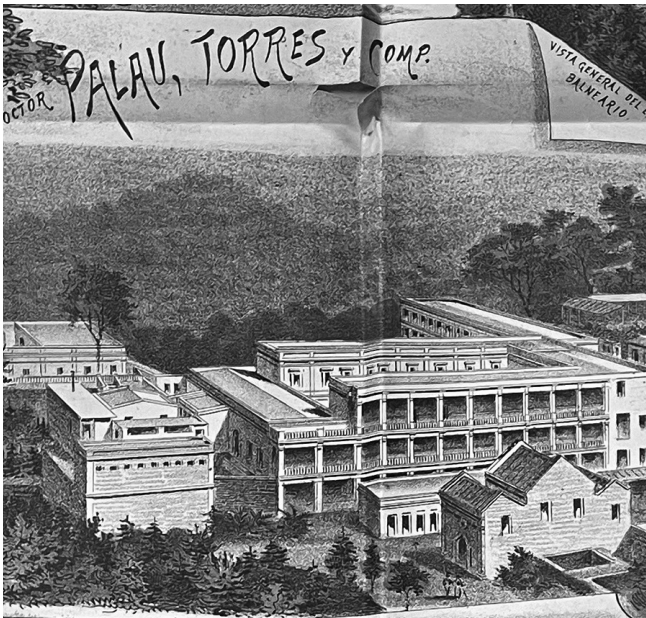


EDIFICIO PRINCIPAL, CON FRENTA AL NORTE

2



3



4

**FIGURA 3**  
 Vista general frente sur, proyecto nueva construcción, 1888. Cantón, Baños termo-minerales del Rosario de la Frontera. Primer establecimiento balneario sud-americano, 1888, 17.

**FIGURA 4**  
 Vista general del establecimiento, 1893. *Estadística Gráfica: progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago*, 1892, 25.





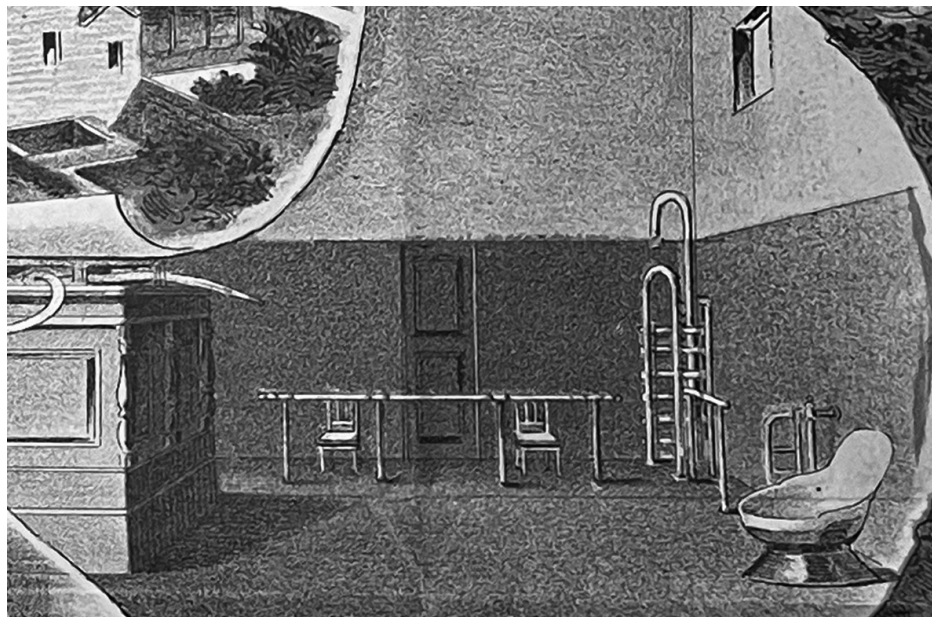
5

FIGURA 5  
Vista acceso en construcción. Archivo AGN.

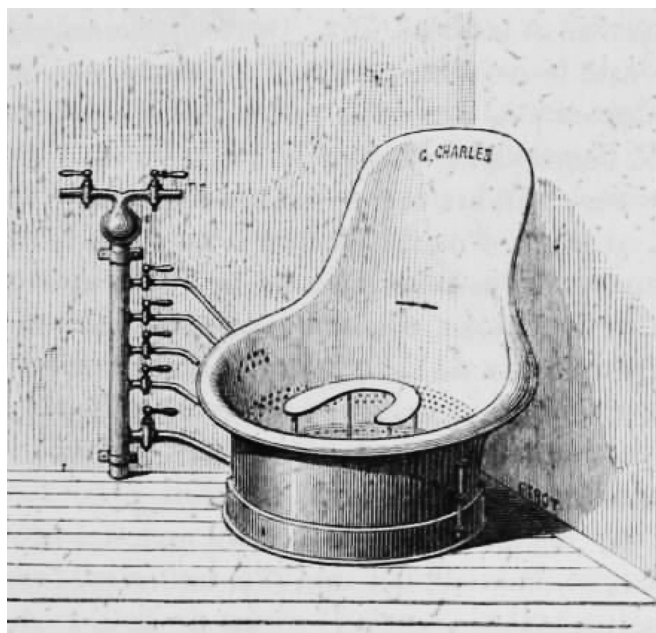
FIGURA 6  
Vista general acceso, 1893.  
*Estadística Gráfica: progreso de la República Argentina en la exposición de Chicago, 1892, 25.*



6



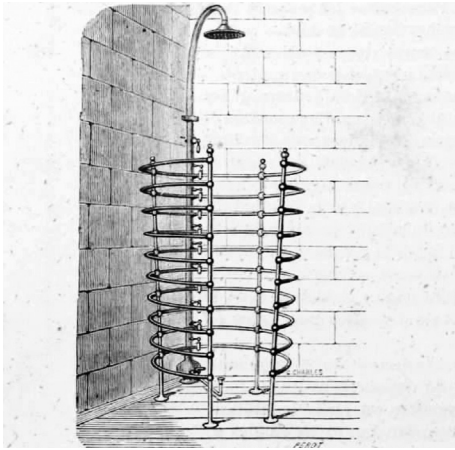
7



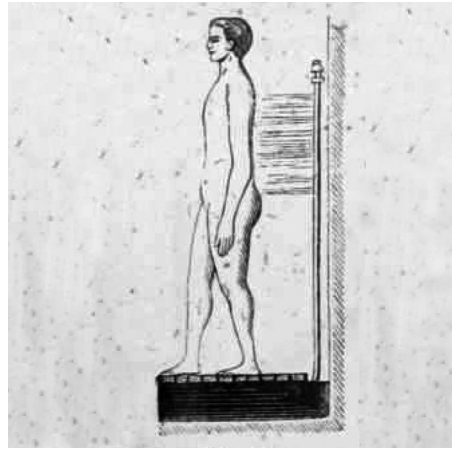
8

**FIGURA 7**  
Salón de duchas, 1892.  
*Estadística Gráfica: progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago, 1892, 25.*

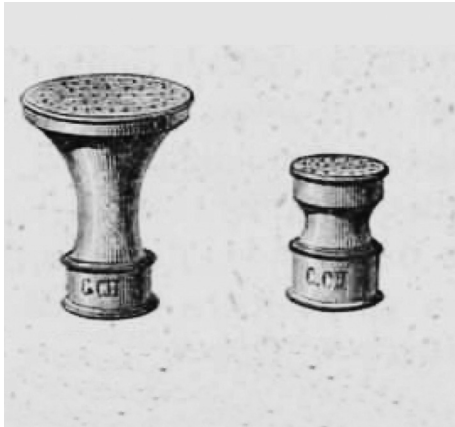
**FIGURA 8**  
Salón de duchas, 1892.  
Nadal, 1884, 489.



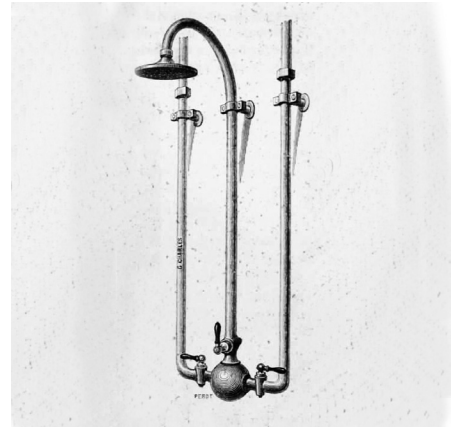
9



10



11



12

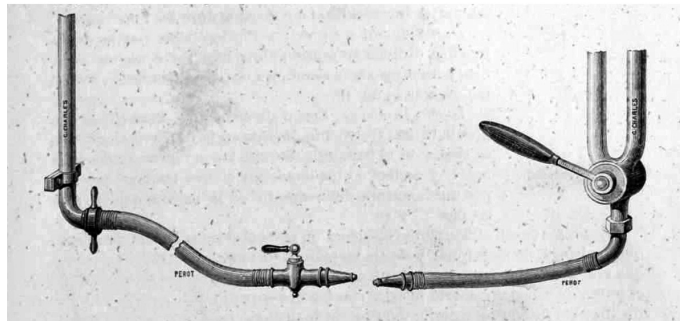
**FIGURA 9**  
Modelo de ducha filiforme  
con mezcladora de agua.  
Nadal, 1884. P502.

**FIGURA 10**  
Ducha dorsal y lumbar.  
P504. Nadal, 1884.

**FIGURA 11**  
Modelos de duchas. P500.

**FIGURA 12**  
Ducha con mezcladores.  
Nadal, 1884, 501.

**FIGURA 13**  
Modelos de duchas movi-  
bles. Nadal, 1884, 503



13



**ROSARIO DE LA FRONTERA**  
37906.133

**ESTABLECIMIENTO  
BALNEARIO ≡  
TERMO-MINERAL**

**TEMPORADA DE INVIERNO**

SOCIEDAD ARGENTINA  
**TERMAS ROSARIO de la FRONTERA**  
Para la Explotación de Aguas Minerales y sus derivados  
(SOCIEDAD ANÓNIMA)  
BUENOS AIRES

14

**AGUA PALAU**

Siempre está recientemente embotellada

© Biblioteca Nacional de España

15

**FIGURA 14**  
Publicidad Agua Palau.  
*Caras y Caretas* 15: 1905,  
15

**FIGURA 15**  
Catálogo promoción.  
*Rosario de la Frontera.*  
*Establecimiento balneario*  
*termo-mineral. Temporada*  
*de invierno.* 1905, 27

# El explorador y lo bello: una lectura de Glenn Murcutt\*

Matías Beccar Varela

Universidad Torcuato Di Tella

*La arquitectura, en cambio, aunque utiliza y distribuye el peso y la resistencia de la materia de acuerdo con un plan (...), permite que dentro de éste la materia actúe según su naturaleza intrínseca, ejecutando ese plan como con sus propias fuerzas.*

Georg Simmel.<sup>1</sup>

*Adoro la ciencia. Adoro la inevitabilidad de todas las cosas.*

Glenn Murcutt.<sup>2</sup>

## Raíz

Uno de los datos bien conocidos sobre la vida de Glenn Murcutt es que desde muy temprano se vio arrojado a los misterios del funcionamiento físico y biológico del mundo. Su padre, Arthur Murcutt, buscador de oro, había trasladado a su familia hasta un rincón olvidado de Papúa Nueva Guinea (FIGURA 1). Allí, nuestro futuro arquitecto vivió junto a sus hermanos una infancia en el corazón de la jungla, en una aislación prácticamente total, mientras el viejo Arthur cumplía con intuición y disciplina -y bastante éxito- los roles de geólogo, explorador, minero, botánico, constructor... A la manera de un predicador naturalista, el padre reunía a sus hijos y les recitaba pasajes favoritos de las obras de Thoreau, para

<sup>1</sup> Georg Simmel, "Las ruinas", en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. (Barcelona: Ediciones Península, 2002), 181.

<sup>2</sup> Glenn Murcutt, entrevista pública con Aleš Vodopivec. Ljubljana, 2012.

luego llevarlos de excursión por un territorio tan inmediato como desconocido, haciendo coincidir la más cándida alegría por la exploración de los fenómenos naturales con una urgencia por descifrar las complejidades del entorno como puro método de supervivencia. Así es como Murcutt se transformó, según sus propias palabras, en un ávido intérprete de la Naturaleza: todo en ella eran signos, señales de causas concretas que remitían al tipo de suelo bajo sus pies, a los regímenes pluviales que transformaban esos suelos, a la mecánica evolutiva de las especies vegetales y animales, o, incluso, a las costumbres territoriales de una peligrosa tribu caníbal local, los Kukukuku. Al mismo tiempo, y sin haber entrado todavía en la adolescencia, el pequeño Glenn era iniciado en el fervor por las revistas de arquitectura de los años '40: las obras de vanguardia, en particular las de Mies, formaron parte de la amplia instrucción general que el niño recibió de aquel padre entusiasta y polifacético.

La evolución de la carrera de Murcutt podría entenderse como la trabajosa imbricación de aquellos universos. Si bien el paisaje, la Naturaleza, encontraron un interlocutor fascinado y despierto siempre en él, su recorrido como arquitecto tendría que describir una lenta parábola para volver a verse con esas cuestiones en el centro de sus preocupaciones proyectuales. Mientras tanto Mies y Wright, Gordon Drake o Craig Ellwood, por nombrar los principales, funcionaron como vehículos prestados mediante los que el joven profesional recorrió de primera mano el legado global de su contemporaneidad disciplinar. Pero fue probablemente recién a los 37 años de edad, durante una extensa visita a la *Maison de Verre*, en París, cuando algo terminó de cuajar en su visión de la arquitectura. Aquella casa, pudorosamente escondida en el interior de un patio trasero, fulguraba como una perla; levemente incomprensible, era en realidad una máquina de máquinas, una *mamushka* de artilugios que en su especificidad tecnológica trascendía las prerrogativas del “estilo” moderno y se acercaba a la com-

**3**  
Glenn Murcutt y Matias Beccar  
Varela. *La razón del paisaje.*  
*Conversaciones con Glenn Mur-*  
*cutt* (Valencia: TC Cuadernos,  
2021), 58.

plejidad adaptativa de los cuerpos biológicos.

“En la casa de Chareau yo había visto un futuro para mí”, dice Glenn Murcutt hoy, en tono confesional, mirando hacia atrás después de una larga carrera.<sup>3</sup> Como una planta o un animal, la casa se transformaba, respondía con precisión orgánica a las demandas de cada situación, de cada contexto; se incorporaba al mundo de una manera a la vez exacta y flexible, inteligente. Para Murcutt, el campo de la arquitectura se volvió amplio y generoso: de pronto admitía el juego y la experimentación, el descubrimiento, la exploración de desafíos técnicos que diluían los límites de la disciplina y en los que –esto era lo maravilloso– se podía cifrar la potencia imperecedera de una obra. Tal fue su revelación en París: al indagar el mundo con espíritu racional, incluso científico, acaso también podíamos engendrar belleza, insoslayable belleza. Como un portal, la casa de Chareau se paraba sobre la senda del movimiento moderno, pero proponía una bifurcación, un paso hacia una dimensión paralela. Murcutt reconoció ese camino y lo tomó sin pensar, como quien retorna al hogar.

Rápidamente, la casa para *Marie Short* se transformaría en su icónica primera obra con techo en pendiente y cumblera aerodinámica, una estructura desmontable de maderas recuperadas y un sistema de lamas operables de vidrio, persianas venecianas exteriores y parasoles orientados, que sería la chispa que dispararía toda una sucesión de proyectos concentrados, ahora sí, en el tema del “borde” -esa región donde el refugio proyectado entraba en contacto con las condiciones cambiantes pero reconocibles de la Naturaleza. En una rítmica sucesión de *capolavori*, apoyados unos sobre los anteriores, los proyectos pasaron a tener múltiples caras, materiales, actitudes frente al paisaje específico; la geometría de los techos y paramentos, de toda la envolvente, se volvió precisa, situada, al tiempo que se multiplicaba a sí misma en una concatenación de operaciones fractales, extendiendo de tal manera su propia capacidad de acción. El borde ganaba espesor, perímetro, capas, significado, y ganaba por otro lado protagonismo en la caja negra de las decisiones proyectuales. Los edificios parecían concebirse a partir de

la definición de esos bordes y no al revés: era la “piel” – efectivamente, como en los cuerpos biológicos– la encargada de reconocer las condiciones ambientales complejas para traducirlas, mediante mecanismos cuidadosamente concebidos, en unos interiores sosegados, confiables, apertos (estimulantes) para la vida humana.

## 2. Proyecto

Pero esta historia había comenzado un poco antes, si bien tímidamente, en una de sus obras tempranas: la casa para *Laurie Short* (1972-73). En medio de una estructura resueltamente *miesiana*, hacía su aparición un artefacto que regulaba el ingreso del sol a lo largo del día y del año (FIGURAS 3,4). Unas piezas de chapa plegada eran sujetadas en una angulación de 32° con respecto a la horizontal, es decir coincidiendo con la geometría de los rayos solares en el solsticio de invierno para ese sitio; su estudiada superposición (65°) permitía contar con un espacio exterior a la sombra en verano –la tradicional *verandah* australiana–, a la vez que dejaba ingresar el sol en los meses fríos. Por lo demás, ningún elemento sobresalía, el dispositivo quedaba totalmente escondido en el espesor esbelto del techo: Mies, a salvo.

Pronto, en la casa para *Marie Short* (1974-75) –que Murcutt proyecta para la madre de Laurie, ya después de su epifanía parisina– aquella situación un tanto ambivalente empezaría a resolverse: los dispositivos de tratamiento solar quedan, a partir de aquí, completamente expuestos. Se trata ahora de una serie de finas piezas horizontales de madera que protegen del sol las lucarnas practicadas sobre el faldón Norte del techo a dos aguas (FIGURA 5). Aquí también la geometría que comanda la disposición de los elementos se desprende de la precisa angulación para dejar ingresar los rayos solares de invierno y bloquear los del verano.<sup>4</sup> El dispositivo se acerca entonces al centro de la casa, se pega al vidrio que separa interior de exterior, y se transforma en parte inescindible del propio cerramiento –la “piel” que, a partir de este proyecto, empieza a exhibirse con orgullo.

El mismo tipo de artilugio (que vamos a llamar *para-sol-orientado*) lo veremos retornar y cobrar volumen en la

<sup>4</sup> Con una corrección sutil, dictada por la experiencia previa: la superposición de las piezas será de ahora en más la del equinoccio, 55°, buscando un período anual más largo de proyección de sombra.

casa *Nicholas* (1977-80), donde una porción del techo parece deformarse para alcanzar el sol de invierno y rebotarlo hacia adentro del recinto (FIGURA 6). La pequeña ala trasera de la casa, con la cocina, gana de esta forma atributos no sólo térmicos y lumínicos, sino espaciales, al mismo tiempo que logra cerrarse a los fuertes vientos prevalentes del Sur. Cada vez más, los dispositivos empiezan a cumplir varias funciones en una, acumulación que le ayuda a Murcutt a decidir –según propias palabras– sobre su mayor o menor pertinencia para cada proyecto.

En el *Museo de Historia Local de Kempsey* (1979-82), un edificio conformado por naves paralelas, nuestro artilugio se transforma en un elemento central para ingresar luz al proyecto. Si en el *Museo Kimbell* Louis Kahn introducía la luz a las distintas naves por el centro de una cubierta abovedada, aquí lo que Murcutt se asegura es, mediante el control asimétrico de la orientación, la penetración de la luz pero también del sol durante los meses fríos, hasta lo más profundo del edificio (algo permitido por el tipo de obra exhibida). Las finas lamas de madera son reemplazadas por unas similares pero de aluminio, más eficientes –al ser más delgadas, dejan pasar más sol en invierno– y que requieren nulo mantenimiento (FIGURAS 7,8). La cara Sur, por otro lado, se abre a la luz indirecta mediante lo que hemos denominado *ventiluz-triangulado*: un cristal elevado y levemente inclinado hacia el cielo que permite a la vez una compuerta de ventilación por debajo, sin generar una interrupción de los muros expositivos del museo.<sup>5</sup>

En la casa *Magney* (1982-84), emplazada en el sureño Bingie Point, el dispositivo da un vuelco inesperado. Por primera vez la orientación Norte es tan definitiva que arrastra consigo la simetría de la sección completa: el techo ya no es a dos aguas, sino que se levanta francamente hacia la buena orientación, dejando el lado Sur más cerrado, bloqueando de esta forma los vientos fríos provenientes del nevado monte Kosciuszko (FIGURAS 9,10). Esta decisión, sumada a una forzada reducción de costos en el arranque de la construcción, hace que sobre la elevada fachada Norte aparezca un alero con la proyección justa para bloquear los rayos solares a partir del equinoccio y hasta el solsticio

## 5

En estos ventanales se hace patente la referencia a uno de los pocos proyectos arquitectónicos de Chareau más allá de la *Maison de Verre*: la casa *Motherwell* (1946), en Nueva York, que fusionaba unas bóvedas prefabricadas de origen militar con unos grandes ventanales que se articulaban de forma tangencial con la estructura curva original. Las compuertas de ventilación, por otro lado, ya habían sido ensayadas en la casa *Cullen* y parecen ser reminiscentes de la obra de los hermanos Keck (también en Norteamérica), de quienes Murcutt es admirador confeso.

de verano (*gran-alero-de-geometría-solar*). Es decir que los mismos principios astronómicos que antes se usaban para componer la inclinación y separación entre las lamas de los *parasoles-orientados*, ahora sirven para dimensionar un elemento a otra escala como es el alero general de la casa. Lo que en otros proyectos era el espacio libre entre piezas pequeñas de control solar, aquí se transforma en todo un sector de la fachada que queda así liberado del sistema de persianas exteriores. Un pasaje que podríamos denominar fractal y que logra una economía de costos y de medios – a través de su coincidencia– a la vez formales, estructurales y tecnológicos.

La casa *Simpson-Lee* (1989-94), epítome del pabellón lineal con techo en pendiente a un agua, se ve beneficiada por un descubrimiento que el propio Murcutt acredita a sus clientes: luego de intentar por todos los medios de orientar la construcción hacia el Norte, la concertada orientación Este (hacia el valle) lo obliga a adoptar un alero muchísimo más profundo que el habitual, alero que deberá proteger el recinto de los rayos solares de las mañanas de verano (FIGURAS 11, 12, 14). La puesta en escena de los parantes diagonales que sostienen la chapa y que a su vez son sostenidos por ella se vuelve exponencialmente dramática. La estructura portante es reducida a su más mínima expresión: el camino triangulado de las cargas es idéntico al de la casa *Magney*, pero ahora su relación de aspecto es más llamativa, la esbeltez toca un límite –el material canta la melodía de las fuerzas naturales.

Unos pocos años más tarde, la modesta casa *Fletcher-Paige* (1996-98) establece algunos nuevos descubrimientos. La edificación tiene la particularidad de estar orientada a contra pendiente, es decir, el Norte se encuentra montaña arriba. Esta situación obliga a Murcutt a resolver de forma novedosa las fachadas. Por un lado, grandes ventanales se abren al Sur, que es a donde están el valle y las buenas visuales; por el otro, el techo con su *gran-alero-de-geometría-solar* se abre hacia atrás, entablando una relación de retaguardia con el sol (FIGURA 13). Allí es donde aparece un artilugio que es en realidad una combinación de varios: la ventana de la cocina se inclina para hacer espacio a la pequeña com-



puerta de ventilación independiente (*ventiluz-triangulado*), incorporando un dispositivo de parasoles móviles y transformando la mesada en un sofisticado tablero de comandos climatológicos. La casa como máquina, no ya de habitar, sino de interpretar el paisaje.

La casa *Walsh* (2001-05) conjuga varias de estas configuraciones en una fachada Norte que además de contar con el *gran-alero-de-geometría-solar*, utiliza una serie de *recintos-fachada*, incorporándoles mobiliario fijo como escritorios, sillones y camastros, en continuidad con las ideas ensayadas en la casa *Fletcher-Page*. El artilugio termina por absorber dentro suyo a las personas, en lo que parece ser un intento por aproximar los elementos del paisaje –que durante tanto tiempo han estado definiendo el centro de las decisiones proyectuales– a la experiencia sensorial más cotidiana (FIGURA 13). El sueño murcuttiano alcanza su clímax: la *fachada-habitación*, casi una extensión de la piel biológica, una armadura sensible con filamentos tendidos hacia todos los aspectos significativos del paisaje.

Con cierta porfiada insistencia, lo que hemos intentado hacer en estos párrafos ha sido el seguimiento evolutivo no tanto de un elemento como de una función, es decir, una función del edificio con respecto al paisaje. Esta función –por decir, el control pasivo de la radiación solar de orientación Norte– en Murcutt se vuelve interesante por la forma en que determina las partes constitutivas de un proyecto. Aquello que en otras arquitecturas podría configurar dispositivos a aplicar como adminículos sobre un edificio, en Murcutt constituye la porción radicalmente central, el núcleo duro de sus procesos creativos. Al menos a partir de la casa *Marie Short*, todas sus obras se conciben como un conjunto de interpretaciones de la información latente en el sitio que van montando una suerte de *máquina-de-paisajear*, el gran proyecto-artilugio, del que esta función específica que ahora pusimos en foco conforma tan sólo uno de los engranajes. A partir de ese centro irrenunciable, tercamente arraigado en el conocimiento –centro que Murcutt parece haber cristalizado en una visión durante su visita a la obra de Chareau– la forma arquitectónica se despliega, en un “camino de descubrimiento”.<sup>6</sup>

## Modernidad

Vincent Van Gogh fue un poco más allá de Flaubert cuando, parafraseándolo, escribió: “El talento es una larga paciencia, y la originalidad, un esfuerzo de voluntad y observación intensas.”<sup>7</sup> La originalidad –o la autenticidad, si se prefiere– no es realmente nada que llevemos dentro: por el contrario, se trata de algo que podemos extraer de la realidad, que está latente allí, si la observamos con la intensidad suficiente. Observar es comprender: comprender cómo funcionan las cosas, qué hay detrás de la fachada del mundo, cómo todo fenómeno tiene una razón, una causa, una trama subyacente. Y todo lo que hace Murcutt es observar –también es todo lo que explícitamente recomienda–;<sup>8</sup> observar, entender las causas, desarmar los mecanismos. Aprender, de la mano del mundo, a razonar. En ese entendimiento de la Naturaleza y de sus reglas parece estar cifrada no sólo la originalidad –que buscaba Van Gogh–, sino lo “absolutamente apropiado”,<sup>9</sup> en última instancia: la belleza.

Sabemos más sobre el planeta que en cualquier otro momento de la historia. Al menos en este sentido, tenemos argumentos para ser optimistas. La arquitectura tiene al alcance de la mano –cada vez más– la incorporación del conocimiento científico del mundo: ecología, climatología, física aplicada, por nombrar sólo tres, son campos cada vez más especializados y a la vez más integrados en la red del conocimiento global. Un tipo de conocimiento que en el caso particular de Glenn Murcutt tiene una explicación más bien personal o biográfica, pero que en el común de los profesionales de nuestra disciplina implica una aproximación deliberada, idealmente colectiva.

Decía Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*: “Todo es posible con el cálculo y la invención cuando se dispone de herramientas suficientemente perfectas, y esas herramientas existen”.<sup>10</sup> A lo que hoy podríamos sin duda agregar: ¡y cada vez existen más, y son más perfectas! No obstante, si tomamos otra cita del mismo libro, cuando afirmaba que “los primeros efectos de la Revolución Industrial en la

7

Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo* (Barcelona: Barral, 1984), 190.

8

Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 66.

9

“Glenn Murcutt hace la cosa absolutamente apropiada.” Francesco Dal Co, entrevista pública con Glenn Murcutt. Bologna, 2015.

10

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2016), 240.

11

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, 194.

construcción se manifiestan en el reemplazo de los materiales naturales por los artificiales, de los heterogéneos y dudosos, por los homogéneos y probados por ensayos de laboratorio”,<sup>11</sup> lo que Le Corbusier no tenía por qué saber es que cien años después el material de avanzada volvería a ser la rugosa y heterogénea madera. Es decir que la modernidad no se agota: muy por el contrario, recalcula sus metas sobre la base de sus innumerables errores; el progreso, al tiempo que habilita nuevas herramientas, se deja esclarecer por esas mismas herramientas que habilita. La modernidad es de “final abierto”, como dice el propio Murcutt.<sup>12</sup> Y así como el avance desaforado de la técnica moderna condujo a lo que los filósofos han llamado el *emplazamiento de la Naturaleza* (es decir, a su total disponibilidad como material de descarte) es el propio espíritu científico el que, por una redoblada intensidad de su mirada, se pone en cuestión a sí mismo, en una comprensión tardía de las implicaciones profundas –ecosistémicas– de la más elemental pulsión de supervivencia.

En los albores del siglo XX, la discusión sobre lo moderno giraba todavía en torno a la irrupción de la industria mecanizada en el mundo de la arquitectura y las artes aplicadas. Una discusión que Mies –en la tradición de Schinkel y el *Baukunst*, que se remontaba hasta la Edad Media–, como buena parte de los modernos (Chareau incluido) resolvieron en favor de una atención redoblada hacia el carácter constructivo de la arquitectura. Se trataba de una forma de digerir la modernidad en la que la mecanización de los procesos de producción no implicaría una capitulación técnica, sino que por el contrario requirió de la adquisición de un *know-how* que garantizara el control a niveles artesanales de los productos industrializados. Allí, y no en otros lados –como en el “espacio”, la “función” o la “composición”–, se escondía la belleza.

Murcutt, heredero pleno y consciente de este linaje<sup>13</sup>, encuentra en Australia un campo de acción equivalente, igualmente arraigado en el tiempo, en principio, e igualmente abordable mediante métodos científicos: la Naturaleza, el paisaje. Como pasaba con los saberes de la construcción o de la artesanía, sus reglas son objetivas (o al menos produc-

12  
Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 58.

13  
*Ibidem*, 39-54

to del consenso de la razón, fruto de una larga discusión comunitaria): la física de los materiales, la ley de gravedad, el segundo principio de la termodinámica, son inamovibles –lo mismo que el sol, los estratos geológicos, la biología de las plantas o los regímenes estacionales de viento y agua. El punto de encuentro de todo ello, el elemento catalizador, es la obra de arquitectura: el proyecto-artilugio, que requerirá de tanta invención como profusos sean los campos indagados, llegando a establecer un tipo de funcionalidad distinto, que ya no depende de los vaivenes culturales del uso, ni de la industria, sino que involucra al proyecto con los aspectos más perdurables de lo real.

En la resolución concreta, material y articulada de ese proyecto –como pasaba con Mies, Schinkel y los constructores de catedrales medievales– es donde Glenn Murcutt se jugará el advenimiento de lo bello. La concentración se demora allí donde la mirada encuentra estructuras de causalidad –paisaje, ambiente, tecnología. La belleza sólo aparece, como un descubrimiento, un orden subterráneo y titilante. Como si fuera la Naturaleza la que siempre estuvo detrás, y nuestro rol apenas el de exploradores recorriendo un velo. La arquitectura, como nos ha enseñado a ver Simmel, es quizás la única de las artes que puede darse este lujo. Murcutt lo aprovecha hasta sus últimas consecuencias.

## Naturaleza

La elaborada “piel” murcuttiana como artilugio de interpretación del paisaje podría leerse, a partir de aquí, en clave de una reformulación de las teorías de Semper sobre el origen textil de la envolvente arquitectónica<sup>14</sup>. Partiendo de Mies –de un esencialismo estructural en línea con las ideas de un Viollet-Le-Duc y adoptadas en general por el modernismo– Murcutt encuentra en el paisaje la excusa para cruzar de vereda y ensayar una elaboración proyectual del tema semperiano de la envolvente, alzándose como una suerte de síntesis espontánea de aquellas dos líneas teóricas decimonónicas. La modernidad se reencuentra, en Murcutt, con la Naturaleza y abraza, a través de ella, una más amplia gama de temas en arquitectura. Para ello

**14**  
Ver Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, *El principio del revestimiento* (Madrid: Ediciones AKAL, 1999).

**15**  
Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 58.

no necesita abjurar del principio de racionalidad que dio al movimiento moderno su principal impulso, sino todo lo contrario: la salida no es claudicar, dice Murcutt, sino intensificar.<sup>16</sup> No la posmodernidad, sino la hiper-modernidad.

El lugar central en esa intensificación de las exploraciones racionales lo ocupará ya no la *función* en su sentido social e histórico de uso o programa para la actividad humana – sintomática de los años de guerras y crisis humanitarias de la primera mitad del siglo XX–; ya no, tampoco, la *función* entendida como performance tecnológica, en una capitalización de los avances de la técnica como un fin en sí mismo –atributo quintaesencialmente moderno–; sino esta enésima instancia de funcionamiento en sentido ampliado que hemos estado refiriendo. La arquitectura de Murcutt *funciona* con el paisaje en el sentido de que trabaja con él: performa, sí, pero no en la medida de la eficiencia utilitaria de sus espacios, ni de la autosuperación de sus cualidades técnicas, sino en la medida en que sus formas proyectadas participan satisfactoriamente del contexto en sentido cabal, es decir no sólo humano y no sólo tecnológico, sino ecosistémico, planetario.

Es este singular tipo de racionalismo el que fulgura en la obra murcuttiana. La modernidad pareciera encontrar en él un suelo distinto, una ampliación de su campo de acción, un vale de extensión para su preanunciada fecha de caducidad. De algo parecido se trata, tal vez, la esforzada migración de una economía a una ecología de los recursos que con ecuanimidad creciente se ha asentado en el ethos global del último medio siglo. Glenn Murcutt es quizás –como un profeta todavía no del todo asimilado– quien mejor ha sabido transformar las leyes de ese nuevo paradigma en una obra que no sólo les hace justicia, sino que se alimenta de ellas para volverse innovadora, significativa.

Cuando a principios del siglo XIX Humboldt se despacha con sus primeras *Naturgemälde* –ese “microcosmos en una página”, como la del volcán Chimborazo que ilustra esta presentación– (FIGURA 21) está dando, con su profusión de información entrelazada, un paso decisivo en la comprensión de los fenómenos naturales: la visión del todo

interconectado, una primera noción de *ecosistema*. A la taxonomía extensiva que ya venía proliferando le añade una instancia de mapeo en ejes cartesianos que, sin necesidad de asignar nuevas especies –pero vinculando altitud con temperatura, humedad, presión, tipologías biológicas y geológicas–, resulta en una explosión de conocimiento sin antecedentes. Casi como una visión sublime, una lámina de Humboldt lograba reunir los distintos ámbitos del conocimiento, cada uno sirviéndose del otro, en una simbiosis que potenciaba la totalidad por encima de la acumulación de las partes.

De forma análoga, el examen de la obra de Glenn Murcutt nos devuelve al mundo con la visión trastocada. Es, a su manera, una explicación de los fenómenos naturales. Una didáctica, si se quiere, del mundo fenoménico, del horizonte de acontecimientos que como un destino nos viene dado. Sitio, paisaje, ecosistema, ambiente, Naturaleza: palabras que vanamente quieren resumir aquella reunión de características que a la vez condicionan y posibilitan nuestra existencia como entidades finitas y, por más evolucionadas, mortalmente interdependientes unas de otras. En este sentido la belleza de esa obra se nos aparece con el aura de un *satori*, de una iluminación: cada precisión física, cada inflexión formal atada a una necesidad, cada momento de asociación con el contexto es al mismo tiempo un compendio del *know-how* necesario para su configuración. Un *saber-hacer* que es también, y antes que nada, un *saber-cómo-funciona*. Y si crear es más bien descorrer un velo –des-cubrir– para propiamente “ver”, el momento estético en Murcutt probablemente coincide con esa elevación, ese desbloqueo de “ver por primera vez” y atisbar, como en un parpadeo, el mecanismo imposible del funcionamiento del Todo.

Forma, función, espacio, y también belleza, el juego sabio de los volúmenes bajo la luz, son el resultado de un camino plagado de decisiones humanas, más refinado cuanto más tortuoso, quizás, pero que no es nada más que la Naturaleza observándose a sí misma, el paisaje *razonando*, en “una reflexión de totalidad”, como quería Humboldt.<sup>16</sup> Somos eso, átomos de paisaje, inusualmente organizados, luchando contra la disolución como el resto, y nuestra ar-

16

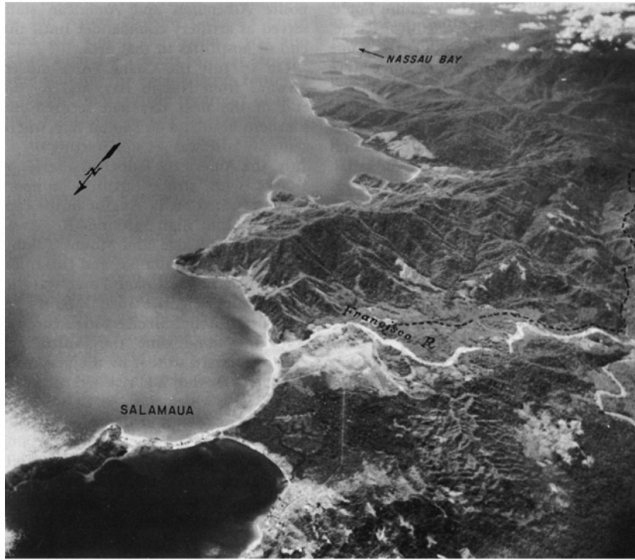
Alexander von Humboldt.  
*Cosmos: A Sketch of the Physical Description of the Universe*  
(1858) A Public Domain Book/  
Free Kindle Edition. USA,  
2012, (Vol. I: 89.

quitectura no sólo dialoga con la Naturaleza sino que es una parte exacta de ella. Hacemos el mundo, al igual que la gravedad tejió las rocas, lo fabricamos torpemente, en busca de la elusiva belleza. Es por ello que este reencuentro obligado al que nos vemos lanzados por la emergencia del cambio climático y también, por qué no, por el progreso de la conciencia humana, nos otorga una oportunidad de inusitada convergencia con los procesos de producción propios de la Naturaleza. Ya no se trata de inspirarse en ella o de imitarla; más bien por el contrario, lo que parece señalar Murcutt es que la actividad de observar, razonar y comprender las leyes naturales puede constituir en sí misma la fuente del sentido arquitectónico, en un movimiento que sobrepasa ampliamente la definición de lo que es “sostenible” y se instala en el centro de lo que puede significar nuestra tarea.

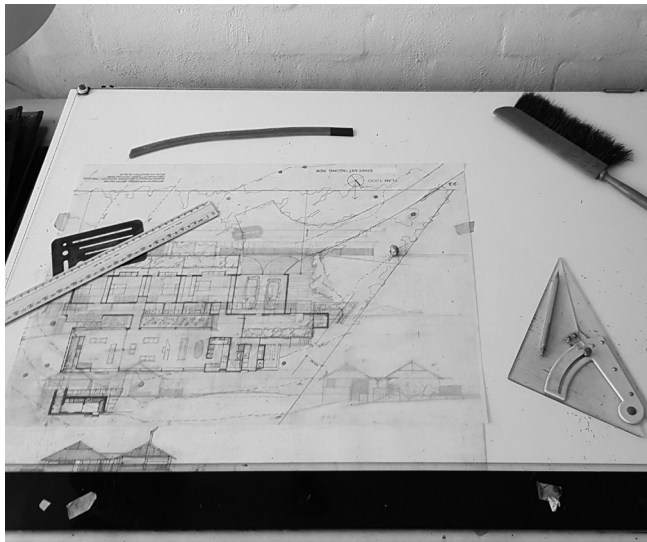
“Los templos son la razón de este paisaje”, es la frase que, parado sobre la Acrópolis de Atenas, pronunciaba en 1911 un extasiado Le Corbusier.<sup>17</sup> La palabra “razón” tenía allí un sentido figurado, existencial. Visto a la distancia, el apretado conjunto de formas arquitectónicas dominaba la explanada y el valle, el mar y las montañas a lo lejos; los templos explicaban, justificaban la existencia de ese paisaje. Más de cien años después, nos encontramos ensayando los argumentos de un pequeño paso al costado de la metáfora. La arquitectura es literalmente *la razón del paisaje*, su habla, su pensamiento; el hombre es la conciencia del mundo, la Naturaleza vuelta sobre sí misma, sus ojos, y la belleza es encontrar allí –en medio del huracán de entropía– los hilos imperceptibles del orden, la parte serena de lo inevitable.

\* Este trabajo es una reescritura condensada de las conclusiones teóricas elaboradas como parte de la Tesis Doctoral del autor: *La razón del paisaje. Elucidación de la Naturaleza en la génesis del proyecto arquitectónico: un diálogo con Glenn Murcutt* (sin publicar, 2023) y publicadas parcialmente como work-in-progress en el libro *La razón del paisaje. Conversaciones con Glenn Murcutt* (Valencia: TC Cuadernos, 2021)





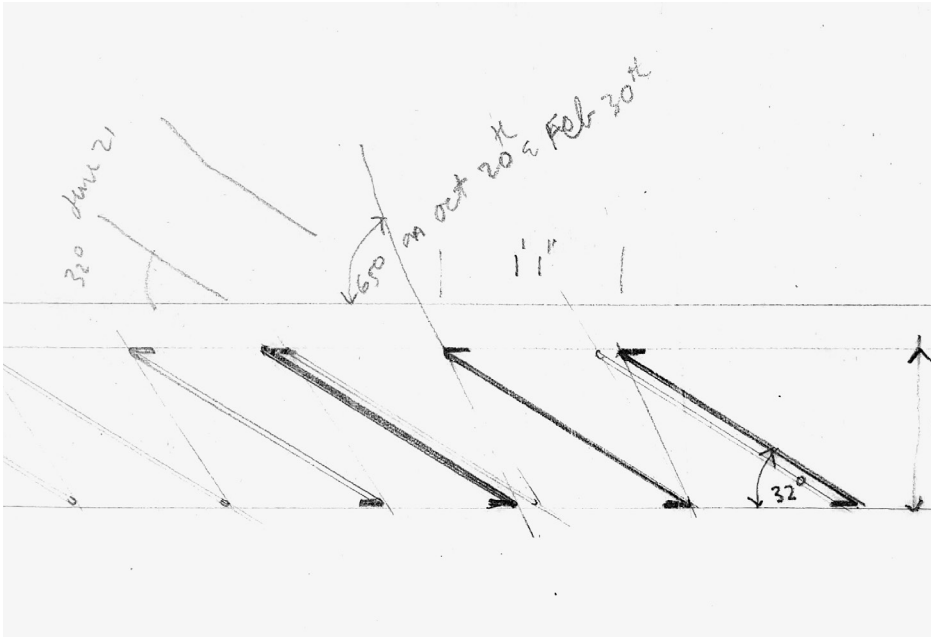
1



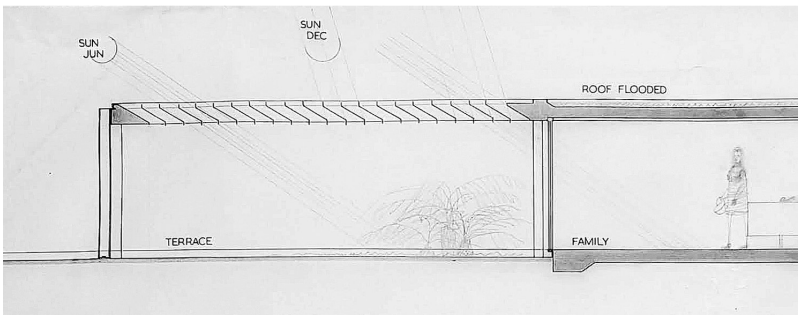
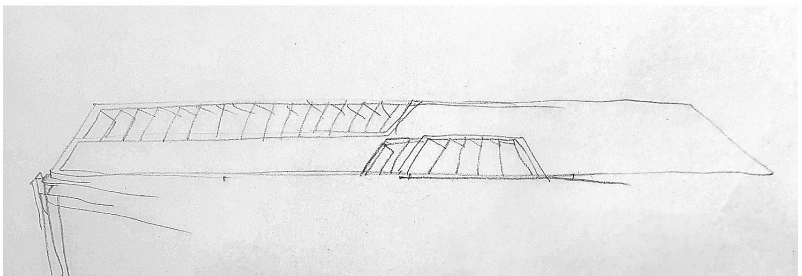
2

**FIGURA 1**  
La región de Salamaua y un Glenn Murcutt "menor" al año de vida. Papua Nueva Guinea, 1936.

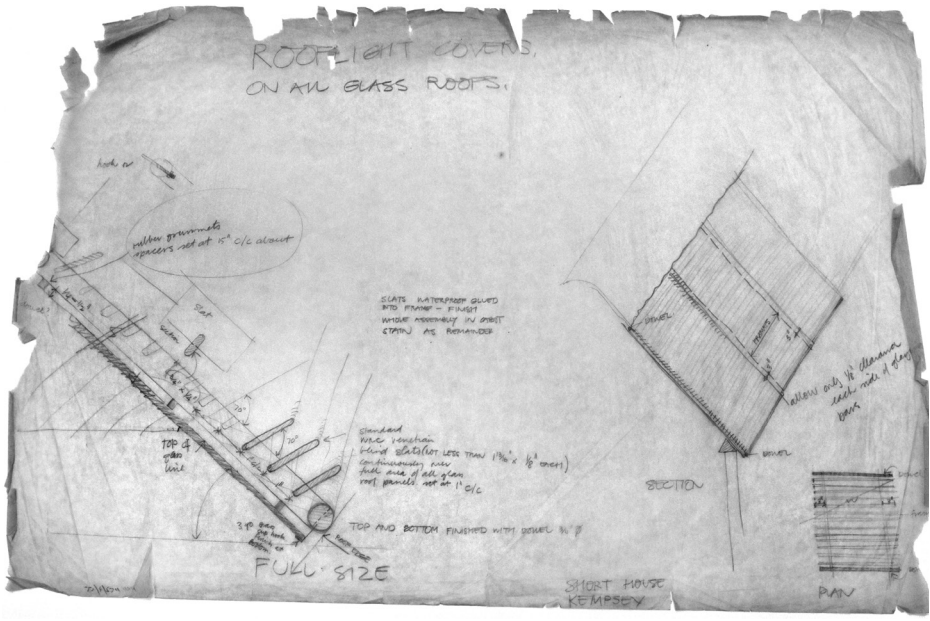
**FIGURA 2**  
El tablero de Glenn Murcutt. Mosman, 2019.



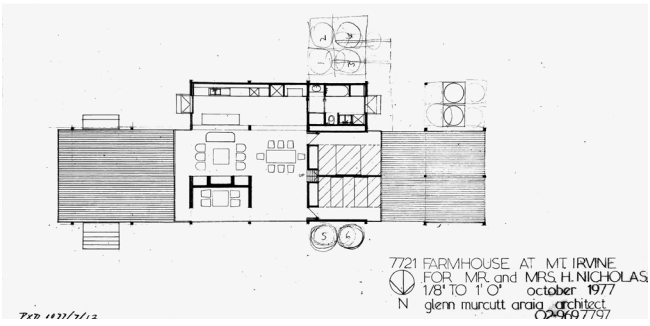
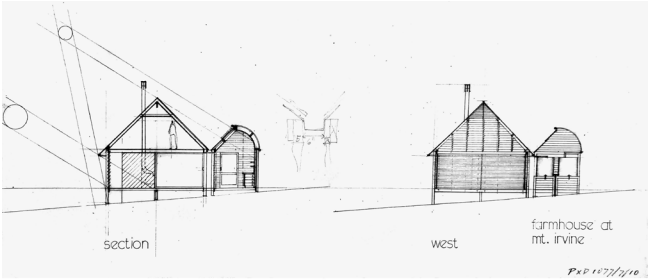
3



4



5



6

FIGURAS 3, 4  
 Detalles. Glenn Murcutt,  
 Casa Laurie Short, 1973.

FIGURA 5  
 Planos. Glenn Murcutt, Casa  
 Marie Short, 1975.

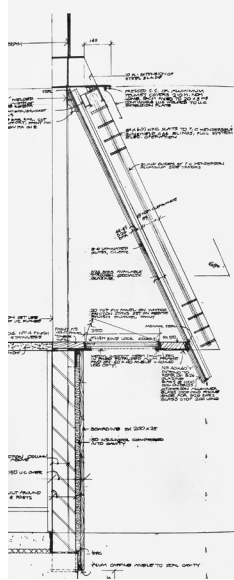
FIGURA 6  
 Planos. Glenn Murcutt, Casa  
 Nicholas, 1980.  
 Créditos: Glenn Murcutt y la  
 Mitchell Library de la State  
 Library de New South Wales,  
 Sydney.



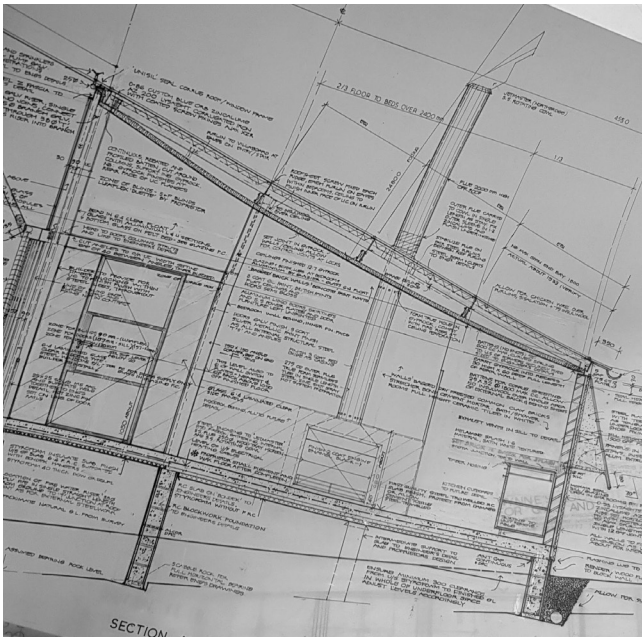
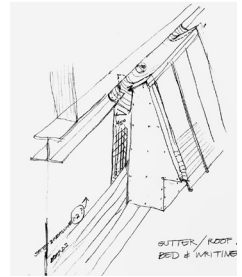
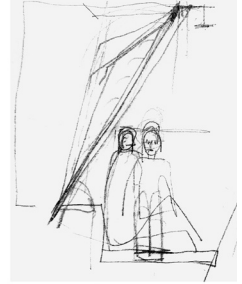




12



13



14

**FIGURAS 7, 8**  
Glenn Murcutt, Museo de Historia Local de Kempsey, 1982. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

**FIGURAS 9, 10**  
Glenn Murcutt, Casa Magney, 1984. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

**FIGURA 11**  
Detalles. Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Glenn Murcutt.

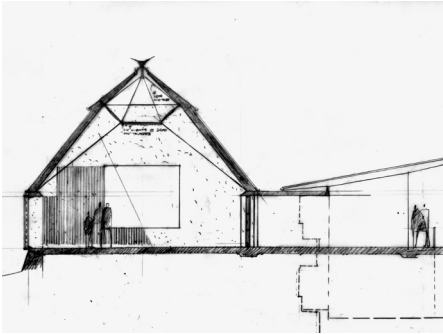
**FIGURA 12**  
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Matias Beccar Varela.

**FIGURA 13**  
Glenn Murcutt, Casa Fletcher- Page, 1988. Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988.

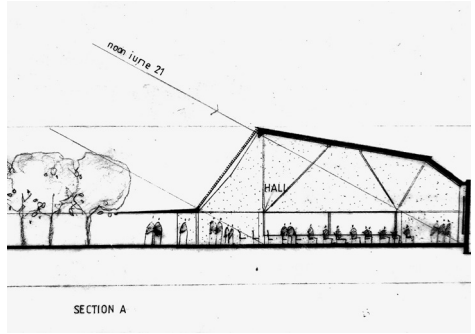
**FIGURAS 14**  
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988.



15



16



FIGURAS 15  
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Matías Beccar Varela.

FIGURAS 16  
Boyd Education Center, 1988. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

FIGURAS 17  
Boyd Education Center, 1988. Matias Beccar Varela



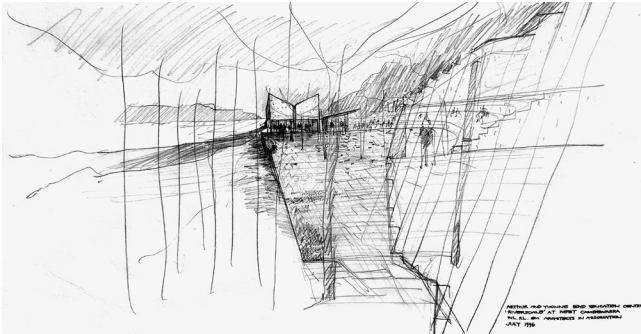
17



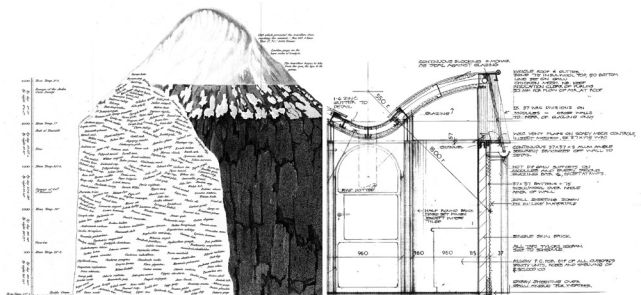
18



19



20



21

FIGURAS 18, 19  
Boyd Education Center,  
1988. Matias Beccar  
Varela.

FIGURAS 20  
Boyd Education Center,  
1988. Glenn Murcutt y  
la Mitchell Library de  
la State Library de New  
South Wales, Sydney.

FIGURAS 21  
El chimborazo según  
Humboldt; la Casa Mag-  
ney según Murcutt. Matias  
Beccar Varela.



# Arquitectura-entorno: aproximación crítica a la práctica proyectual de Junya Ishigami

Daniel Belandria  
Universidad de Montevideo

Andrea Castro Marcucci  
Universidad ORT Uruguay. Montevideo

*That new environment = architecture. This is another scale of architecture, the new image for architecture.*

Junya Ishigami, 2010

## Introducción

Junya Ishigami nace en la ciudad japonesa de Kanagawa en 1974. En 2000 egresa como arquitecto de la Universidad Nacional de Tokio y, entre 2000 y 2004, trabaja en el estudio de Kazuyo Sejima. Al hacerlo, Ishigami pasa a formar parte de una notable tradición arquitectónica maestro-aprendiz que reúne a varios de los arquitectos nipones más relevantes de las últimas décadas. En ella se vinculan figuras como Kenzo Tange, Fumihiko Maki y Kiyonori Kikutake, exponentes del movimiento metabolista, y otros arquitectos no menos importantes como Toyo Ito, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, que definen buena parte del imaginario arquitectónico contemporáneo.

En 2004, Ishigami establece su propio estudio junya. ishigami+associates. Desde esta plataforma ha desarrollado una práctica profesional de gran interés para la dis-

ciplina, de la que han resultado tanto edificaciones como instalaciones y piezas de diseño. Su trabajo ha sido laureado con importantes reconocimientos como el Premio del Instituto de Arquitectura de Japón en 2009 y el León de Oro por el mejor proyecto de la 12a Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. En el interin, también ha desarrollado una serie de textos basados en su propia obra, que ofrecen una visión personal –a medio camino entre reflexión teórica y creación poética– sobre la arquitectura por venir.

Es precisamente en estos textos donde Ishigami, desde el inicio y de forma continua, plantea una insistente evocación de una nueva arquitectura que rechaza el modelo tradicional y ampliamente vigente hoy en día, basado en la idea contenida de refugio: “until recently, architecture sought to segregate humans from nature, through shelter, with an artificially created ‘comfortable’ environment”;<sup>1</sup> al tiempo que anticipa la transición hacia una arquitectura extendida, que se basa en modelos naturales e inestables. Para Ishigami, esta arquitectura extendida es resultado principalmente de la reflexión en torno a un concepto de confort ampliado, el cual se despliega a través de una posibilidad tecnológica actual sin precedentes, según modelos formales imprevistos extraídos de los elementos y fenómenos naturales.

En este contexto, el objeto de la investigación es caracterizar el modelo de arquitectura-entorno propuesto por el autor en oposición al de arquitectura-refugio, para luego plantear la revisión de algunos hitos del itinerario proyectual del arquitecto japonés como un único continuo en el que son ensayadas distintas aproximaciones dirigidas a materializar su visión arquitectónica.

### Itinerario teórico-proyectual

Entre 2008 y 2018, Ishigami ha publicado un total de cinco libros que reúnen su práctica y pensamiento arquitectónicos: *Small Images* (Inax Publishing, 2008), *Another scale of architecture* (Seigensha Art Publishing, 2010),

<sup>1</sup> Junya Ishigami, *Another Nature* (Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 2015), 11.

How Small? How Vast? How Architecture Grows (Hatje Cantz Verlag, 2014), Another Nature (Harvard University. Graduate School of Design, 2015) y Freeing Architecture (Lixil Publishing, 2018). En estos, ha ido desplegando su visión de una arquitectura extendida:

*“To embody in architecture that which has never been architecture before –I wish to explore this possibility. [...] The scales of space engendered by the natural environment. The liberating feeling of a landscape extending seemingly forever, the vastness of the sky, the lightness of a cloud, the fineness of rain drops. Each has a scale never realizable in architecture until now”.*<sup>2</sup>

Este despliegue no ha seguido necesariamente un desarrollo lineal sino, quizás, cíclico o circular,<sup>3</sup> siempre en torno a las mismas ideas, de forma muy similar a los procesos naturales que emplea como referencia. En este sentido, tampoco puede decirse que sus ideas sean estrictamente coherentes, aunque sí consistentes. Así, su coherencia y sobre todo su consistencia provienen directamente de la experiencia práctica, por lo que están atadas a ese itinerario experimental de proyecto: un continuo ir y venir de hipótesis y hallazgos que iterativamente van delineando un camino proyectual cierto. En palabras de Alejandro Zaera-Polo, esta búsqueda se trata de un abandono del espacio en favor de la atmósfera como nuevo hábitat –de allí precisamente su consistencia–, aun cuando se trate de una operación más convencionalmente artística.<sup>4</sup> Esto es confirmado por Ishigami cuando expresa:

*“Al pensar en la arquitectura, tratamos de pensar en una arquitectura relevante para nuestra generación en cuanto a las relaciones humanas, o incluso en los valores de nuestra propia cultura japonesa. En este sentido, creo que es clave poder buscar un nuevo humanismo en el trabajo que hacemos y reflejarlo en nuestra arquitectura”.*<sup>5</sup>

Ishigami define una vanguardia dentro de la disciplina. Es decir, camina sobre el borde de lo que es entendido contemporáneamente como arquitectura con el ánimo de forzar un nuevo estadio a partir de referencias que resultan

**2**  
Junya Ishigami, *Another scale of architecture* (Kyoto: Seigensha Art Publishing, 2010), 4.

**3**  
Esto se comprueba claramente en proyectos como el Taller para el KAIT, en donde la imagen de bosque resultante, emergió luego de no pocos cambios programáticos e instrumentales.

**4**  
Alejandro Zaera-Polo, “Ya bien entrado el Siglo XXI ¿Las arquitecturas del post-Capitalismo?”, *El Croquis* 187 (2016): 278.

**5**  
Junya Ishigami en: Ignacio Ontiveros y Joan Pascuets, *Los arquitectos de la nada* (Madrid, 2014), 202.

ajenas a la práctica dominante. De esta manera, imágenes cargadas de levedad y variabilidad –como la de las nubes– son para el arquitecto japonés la referencia de la nueva arquitectura por venir.

Con estas acciones, Ishigami intenta tensionar los límites de la práctica disciplinar hacia una concepción espacial extendida en un momento histórico, que coincide con una crisis climática sin precedentes. De esta forma, vuelve a la revisión de las definiciones fundamentales de la disciplina y se enfoca en el concepto de confort, que aborda desde una perspectiva ampliada y de la mano de las posibilidades constructivas actuales: “in my practice, we endeavor to contemplate two fundamental aspects of architecture: comfort and constructivity”.<sup>6</sup> Todo esto a través de una mirada constante hacia la naturaleza y sus elementos y transformaciones.

De esta manera es posible definir una matriz conceptual del pensamiento de Ishigami, que toma como punto de partida el confort y la técnica en la arquitectura, que encuentra en la naturaleza el catalizador de un espacio emergente caracterizado por situaciones variables como: fluidez, ambigüedad, fluctuación, inestabilidad y flexibilidad. (FIGURA 1)

Con el objetivo de poder delimitar y enunciar los principios de la arquitectura-entorno propuesta por Ishigami, se estructura el texto en base al desarrollo de cada una de las definiciones que integran el mapa conceptual y que apoyan las estrategias arquitectónicas utilizadas en sus proyectos.

## Confort

Vinculado al concepto de utilidad, el confort ha sido desde siempre uno de principios fundamentales de la arquitectura. Para arquitectos como Philippe Rahm, el “objetivo climático originario [de la arquitectura es] el de transformar una porción de la atmósfera natural demasiado fría, lluviosa o cálida, para hacerla habitable por el ser humano”.<sup>7</sup> De forma similar, Ishigami entiende el confort como el origen de la realización arquitectónica, fijando en este concepto la base de su reflexión y práctica disciplinares:

6

Ishigami, *Another Nature...*, 11.

“Puede parecer obvio pero todo, desde la tranquilidad a la funcionalidad, la belleza, la afabilidad, la alegría, lo sagrado y la riqueza, son manifestaciones de distintas formas de confort que perseguimos desde lo más hondo de nuestro ser”.<sup>8</sup>

Si bien históricamente la arquitectura, en tanto que refugio, busca resolver “la necesidad biológica del ser humano de construir un clima artificial como entorno más favorable a su existencia”,<sup>9</sup>(FIGURA 2) la definición de Ishigami sobre el confort supera la forma convencional en que ha sido entendida, reinterpretándola según una perspectiva más amplia que colinda con lo global:

“Cuando reflexionamos sobre el confort, incluso el concepto mismo de ciudad parece anticuado, y su escala demasiado pequeña. Lo que se precisa es una escala cuya magnitud trascienda la del individuo y englobe la sociedad, la humanidad y el ecosistema como un todo, es decir, una escala que abarque más allá, todo el entorno global”.<sup>10</sup>

En esta mirada ampliada, el confort deja de ser necesariamente exclusivo de los seres humanos y se convierte en un concepto atmosférico, dinámico, inestable, que atiende a múltiples relaciones. Lo anterior se evidencia en experiencias docentes dirigidas por Ishigami, en donde la concepción antropocéntrica del espacio habitable, sea este natural o artificial, es puesta en duda en relación a la búsqueda de confort en arquitectura:

“I feel that the relationship between humans and nature is unfair, as it appears that everything is designed for human beings. From urban planners to architects, they place humans at the center. They never carefully design a natural space. It seems that humans are the center of everything artificial or non-artificial. We should not be so anthropocentric”.<sup>11</sup>

Se trata entonces de una concepción sistémica que resulta fundamental, dado el sentido de

**7**  
Philippe Rahm, *Escritos climáticos* (Barcelona: Puente Editores, 2021), 67.

**8**  
Junya Ishigami, “De la Libertad en la arquitectura”, *El Croquis* 182 (2015): 166.

**9**  
Philippe Rahm, *Escritos climáticos* (Barcelona: Puente Editores, 2021), 8.

**10**  
Ishigami, “De la Libertad en la arquitectura”, 166.

**11**  
Jiasi Tan, “House for Plants”, en *Another Nature*, Junya Ishigami (Cambridge: Harvard University

emergencia planteado por el cambio climático:

*“Vivimos en un tiempo en el que aspectos que no fueron considerados arquitectónicos –incluso aquellos creados en épocas anteriores– se están transformando paulatinamente en arquitectura. Hablando en términos más generales, consideraciones sobre el entorno global también llevan a la búsqueda del confort”.*<sup>12</sup>

En consecuencia, aparece en el pensamiento y obra de Ishigami una oposición natural a la comprensión de la arquitectura como un simple refugio que separa al ser humano del entorno natural: “today [...] we can no longer draw a line between the natural environment and man’s artificial environment in our conception of architecture”.<sup>13</sup> El proceso globalizador seguido por el ser humano ha dado lugar a una urbanización extensiva y a una afectación global aun mayor, que obliga a reformular la idea de arquitectura y, por tanto, de confort:

*“The artificial environment we are creating has grown enormous in extent. So much so, it has even affected the natural environment, and the natural environment in its turn is heavily affecting our artificial environment”.*<sup>14</sup>

De tal manera que, la idea tradicional de refugio ha quedado obsoleta. El entorno emergente ha configurado una nueva realidad en la que las ideas convencionales de arquitectura y confort están siendo rápidamente superadas: “as the boundary between these environments, natural and artificial, has grown steadily more ambiguous, a new environment is taking shape”.<sup>15</sup> De allí precisamente la necesidad de redefinir el concepto de confort en la arquitectura.

Graduate School of Design, 2015), 31.

12

Ishigami, “De la Libertad en la arquitectura”, 166.

13

Ishigami, *Another scale of architecture*, 4.

14

*Ibidem.*

## Técnica

Para alcanzar el nuevo ideal de confort, Ishigami considera fundamental la exploración de la capacidad técnica

actual de la construcción. En este nuevo hábitat extendido, las escalas del espacio engendradas por el entorno natural se convierten en un factor importante a reimaginar en términos técnicos, constructivos y estructurales:

*“Likely, this will fundamentally re-thinking our methods of constructing architecture. In doing so, we will surely discover an expansive new world of another scale, never perceivable before”.*<sup>16</sup>

Ishigami realiza un análisis detallado de las estructuras naturales para encontrar referencias que puedan aproximar a la disciplina hacia esa nueva escala de arquitectura. Tal es el caso, entre muchos otros, de los sistemas de nubes, en las que el arquitecto busca el funcionamiento estructural de elementos naturales, concebidos tradicionalmente como inestables. Esto se hace patente en su práctica proyectual, donde el empleo novedoso de la técnica basado en condiciones físicas es fundamental.

La complejidad de los sistemas naturales es puesta en relevancia en relación con las potenciales maneras constructivas o formas de asociación, que puedan conducir a la materialización de su visión personal de la arquitectura. En el ínterin, el arquitecto descubre también la emergencia de situaciones dinámicas de gran valor:

*“A combination of conditions can also produce more complex clouds, gradually altering in nature through a constant cycle of stability and instability”.*<sup>17</sup>

En cuanto a lo técnico, Ishigami no se refiere únicamente al ámbito constructivo, en sus reflexiones hay también un contenido conceptual. Se siente atraído por las teorías científicas contemporáneas debido a las asociaciones que estas pueden suscitar en el campo de la arquitectura. Por ejemplo, en referencia a la física de partículas, destaca el valor de la reflexión teórica en torno a esta área de conocimiento:

15  
*Ibid.*

16  
*Ibid.*

17

*“La escala del espacio así entendido se expande,*



*bajo el pretexto de un concepto teórico, hasta alcanzar tal magnitud en el mundo de la imaginación que el universo de lo posible se ve ampliado gracias a ello*".<sup>18</sup>

De lo anterior, se decanta el esfuerzo del arquitecto por ensayar proyectualmente maneras extraídas del medio natural. Como producto de ese esfuerzo asociativo asume la exploración de las múltiples dimensiones del entorno como mecanismo para la realización de su visión extendida de arquitectura.

*"Obviously a cloud is not constructed solely of cloud. The cloud itself is made up of small particles. It is air that supports these. The atmosphere in its entirety forms a huge structure"*.<sup>19</sup>

Como un único movimiento continuado, la práctica proyectual de Ishigami se dirige entonces hacia el logro de esa visión personal de arquitectura. Como si se tratase de la puesta a punto de las partes de un mecanismo mayor, cada proyecto ensaya una configuración, operación o estrategia específica extraída del medio natural. Es así como todas sus realizaciones proyectuales, sean edilicias, temporales u objetuales, exhiben un componente tecnológico superlativo basado en formas, elementos, fuerzas, eventos, fenómenos o sistemas naturales:

Taller KAIT (2004-2008): define un espacio ambiguo y fluido que reconstruye la idea de bosque. (FIGURA 3)

Table (2005, 2008 y 2010): incorpora la gravedad como un recurso proyectual activo del objeto de diseño. (FIGURA 4)

Balloon (2007-2008): define un espacio cambiante a partir de la recreación de la condición dinámica de las nubes. (FIGURA 5)

Ishigami, *Another scale of architecture*, 17.

**18**  
Ishigami, "De la Libertad en la arquitectura", 164.

**19**

Residencia para la tercera edad en Akita (2012): implementa la idea de continuidad entendida como materia que se somete repetidamente a un nuevo ciclo. (FIGURA 6)

Casa y restaurante (2013-2022): reproduce el objeto arquitectónico a partir del medio natural, imbricándolos a tal punto que hace prácticamente indistinguibles el uno del otro. (FIGURA 7)

Cada proyecto es único: “there is no evenness in nature. No two things are the same. Consider the allure of that kind of diversity”.<sup>20</sup> Todos toman como referencia elementos distintos, exploran relaciones específicas y comprueban hallazgos únicos: “clouds, mountains, trees, and rocks are all made naturally. Myriad phenomena overlap, manifesting in complex forms”.<sup>21</sup> Tal y como lo demuestra esta selección de proyectos, para Ishigami se trata siempre de “an attempt to come up with a new scale of architecture and approach to architecture arising between natural phenomena and manmade constructivity”.<sup>22</sup> Y a medida que estas realizaciones-ensayos proyectuales se suceden, la visión teórica de una nueva arquitectura toma forma. (FIGURA 8)

## Naturaleza

Con la exploración de los límites del confort y la técnica, Ishigami busca redefinir la práctica disciplinar. Para esto observa en el entorno natural potenciales referencias que sirvan como detonantes de nuevas relaciones en la materialización de su visión arquitectónica:

“It’s very important to me to be able to feel something is natural or to sense a certain atmosphere that is only attainable through a natural thing. No matter how new something may be, it would not work if it did not appear natural”.<sup>23</sup>

La asociación que suele hacerse de las obras de Ishigami con las formas naturales es, la mayor parte de las veces, solo superficial. El arquitecto no intenta “insertar una imagen de algo como solución a [su] arquitectura, sino más bien crear una imagen a partir de nuevas relaciones entre la arquitectura y su entorno”.<sup>24</sup> Lo fundamental se encuentra en las relaciones estructurantes que yacen detrás.

Ishigami, *Another scale of architecture*, 21.

20

Junya Ishigami, *Freeing Architecture* (Tokio: Lixil Publishing, 2018), 213.

21

Ishigami, *Freeing Architecture*, 212.

22

Ishigami, *Another scale of architecture*, 27.

23

Kayoko Ota, “On Architecture. Kayoko Ota interviews Junya Ishigami”, *2G. Junya Ishigami*, 78 (2019): 7

24

Este interés de Ishigami por el establecimiento de nuevas relaciones a partir de las formas naturales se dirige simultáneamente a situaciones concretas como las derivadas de la exploración del límite, y a situaciones atmosféricas más complejas, que son producto de variaciones sutiles en el flujo de aire o de pequeñas alteraciones en el equilibrio de infinidad de subsistemas.

“Clouds have their own boundaries, which give them form. Close up these boundaries become blurred, losing their meaning as borders, only presenting clear contours when viewed from a certain distance. Is it possible to design a building using this approach to boundaries, changing according to the scale?”.<sup>25</sup>

Esto abre un espectro de observación y reflexión profundo sobre el entorno natural, el cual Ishigami considera necesario dada la condición cambiante de la sociedad actual. De esta forma, se desarrolla en su práctica proyectual una búsqueda por cualidades dinámicas como fluidez, ambigüedad, fluctuación, inestabilidad o flexibilidad, a fin de lograr una arquitectura que pueda responder apropiadamente al mundo contemporáneo, el cual es objeto de una agitación constante:

*“Para relacionar la arquitectura y el mundo de una forma u otra, tal vez sea necesario llegar a alcanzar niveles casi extremos de flexibilidad y resiliencia. No se trata de uniformidad, ni de la típica consideración de flexibilidad que pudiera implementarse en un marco concreto de expectativas. Se trataría más bien de una flexibilidad ambigua –con una estructura basada en la no-uniformidad, como se observa en los fenómenos naturales– y de una incertidumbre en la que el propio sistema de cambio se halla en estado de transición”.*<sup>26</sup>

La arquitectura existente hoy en día, basada en la idea de refugio, es habitualmente uniforme, estable, sólida. Esto hace necesaria la ideación de un espacio distinto: variable, flexible y, por qué no, ambiental, dispuesto para responder de forma efectiva a una condición renovada de confort en una sociedad globalizada y fluctuante. Esto plantea la

Ishigami en: Ontiveros y Pascuets, *Los arquitectos de la nada*, 199.

25

Ishigami, *Another scale of architecture*, 29.

búsqueda de una libertad en arquitectura nunca vista anteriormente:

“Aspirar a materializar la ‘libertad en la arquitectura’ podría llevarnos a descubrir un modelo exclusivo que sea capaz de responder a los valores de nuestro mundo, que son irregulares, inestables, inciertos y que continúan diversificándose sin freno ni mesura”.<sup>27</sup>

Una arquitectura así, que “todo lo consume y absorbe, como un agujero negro”<sup>28</sup> sería para Ishigami, una arquitectura que estaría libre de funciones uniformes, libre de todo formato, libre de valores, libre de las escalas, libre del entorno, libre finalmente de la misma arquitectura. (FIGURA 9)

### Arquitectura-entorno

Finalmente, superada la idea de refugio y revisados los conceptos de confort, técnica y naturaleza, es posible acceder más claramente a la concepción arquitectónica de Ishigami: “to see architecture not as shelter but as environment, itself”.<sup>29</sup> Una arquitectura, libre de las convenciones heredadas que permita ampliar los límites del espacio habitable:

*“The kind of freedom that allows us to conceive of so many more kinds of architecture, allowing us to make diverse choices naturally and comfortably [...] Identifying the right structure for the location, flexibly, unbound by architectural conventions, each time seriously, yet simply”.<sup>30</sup>*

<sup>26</sup>  
Ishigami, “De la Libertad en la arquitectura”, 158.

<sup>27</sup>  
*Ibidem*, 156.

<sup>28</sup>  
*Ibid.*

<sup>29</sup>  
Ishigami, *Another scale of architecture*, 4.

A medida que la magnitud del entorno artificial que la humanidad produce está alcanzando niveles que afectan al entorno natural y viceversa, el límite entre ambos se está volviendo cada vez más ambiguo, originando una nueva realidad espacial, interdependiente e híbrida, que no es ni artificial ni natural. Y dada la influencia mutua, hoy se hace evidente que la satisfacción de las necesidades futuras del

ser humano cuestiona la necesidad de insistir en mantener tal distinción explícita entre naturaleza y arquitectura:

*“Today [...] we can no longer draw a line between the natural environment and man’s artificial environment in our conception of architecture”.*<sup>31</sup>

Si bien Ishigami emplea una variedad de expresiones para referirse a esta nueva realidad espacial, en el marco de la investigación se le ha asignado el nombre de arquitectura-entorno. Es precisamente este el término que suele repetirse con mayor frecuencia en sus textos. Se trata entonces de una arquitectura extendida, que fija en la escala su principal cualidad espacial. Hasta ahora, solo el entorno natural había podido contenerlo todo, en una sucesión de escalas que da lugar a distintas dimensiones o mundos:

*“The world of subatomic particles and atoms, the world of small insects and animals, our human world, the world that can only be perceived on a global scale, and outer space [...] an ever larger succession of worlds, each one slightly different from the next”.*<sup>32</sup>

Ishigami se cuestiona constantemente sobre si la arquitectura pudiera alcanzar todas estas escalas de la misma forma que lo hace el entorno natural: “Can we somehow bring into architecture as many as possible of these scales that could not be realized in architecture until now?”.<sup>33</sup> A través de su práctica proyectual, el arquitecto busca comprobar que es posible materializar una arquitectura-entorno en correspondencia con lo natural.

Ampliar el concepto de arquitectura puede permitir la incorporación de un mayor número de escalas, tantas como sea posible a la arquitectura. Para esto, habría que lograr que las cosas de todo tipo puedan ser arquitectura. O bien, si la arquitectura misma puede hacerse fluida, ambigua, fluctuante, inestable, flexible, hacer que la misma arquitectura pueda yacer en los intervalos entre cosas diversas.

<sup>30</sup> Ishigami, *Freeing Architecture*, 12.

<sup>31</sup> Ishigami, *Another scale of architecture*, 4.

<sup>32</sup> Ishigami, *Another scale of architecture*, 5.

“Now when in an instant we can find out what is happening almost anywhere in the world and when the reach of our awareness is ever-widening, Ishigami believes we are in need of architecture that transcends conventional values and sense of scale”.<sup>34</sup>

Una arquitectura-entorno así creada podrá fundirse con el nuevo entorno que ahora emerge y, simultáneamente, dar forma a un nuevo entorno: “this ‘naturalness’ can be a powerful force in architecture”.<sup>35</sup> Tal es el tipo de arquitectura que persigue Ishigami. “For these new environments, a new theory of architecture is needed”.<sup>36</sup>

## Conclusiones

La arquitectura de Ishigami es confundida, la mayor parte de las veces, con una práctica ecologista con cierta gratuidad. Esto no es necesariamente un error, aunque tal y como se ha visto, su interés por la naturaleza yace en lo conceptual y en la referenciación constructiva de sistemas complejos. Más aun, Ishigami duda verdaderamente que “reducir el alcance de la actividad humana sea una solución adecuada, [en tanto] que la arquitectura persistirá mientras sobreviva la humanidad”.<sup>37</sup> De hecho, su práctica se dirige al establecimiento de un hábitat extendido, una arquitectura-entorno que no es natural ni tampoco artificial. Sin embargo, no es menos cierto que su pensamiento es de gran relevancia en el contexto de la actual crisis climática. Su búsqueda refleja un nuevo potencial para la arquitectura a través de una libertad de ideas que no se limite al pensamiento existente.<sup>38</sup>

Más allá de esto, existen otras visiones interesantes sobre Ishigami y su obra. Por ejemplo, la de Alejandro Zaera-Polo, quien lo ubica justo en medio de su Brújula política de la arquitectura global,<sup>39</sup> en la conjunción de las categorías de fundamentalismo material y escepticismo contingente. (FIGURA 10)

A grandes rasgos, la inclusión de Ishigami en estos dos grupos lo definen como un exponente de: la “re-materia-

**33**  
*Ibidem.*

**34**  
Shiseido Corporate Culture Department. En: Junya Ishigami, *How small? How vast? How architecture grows* (Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2014), 2.

**35**  
Ota, “On Architecture. Kayoko Ota interviews Junya Ishigami”, 7.

**36**  
Ishigami, *Another Nature*, 11.

**37**  
Ishigami, “De la Libertad en la arquitectura”, 164.

**38**  
Shiseido, en: Junya Ishigami, *How small? How vast? How architecture grows*, 2.

lización de la arquitectura como estrategia de resistencia contra el parametricismo espectacular<sup>40</sup> y la concentración en el objeto como mecanismo de resistencia a la mercantilización “a través de una calibrada desmaterialización y [...] alejado de cualquier interés [en] la devolución de las plusvalías”.<sup>41</sup> Lo anterior no deja de ser interesante pues confirma el desinterés de Ishigami por parecer atractivo ante las grandes esferas de poder –económico o arquitectónico– y allana el camino para que sea asociado con posturas más benévolas como, de nuevo, las prácticas ecologistas.

Finalmente, a diferencia de muchos otros arquitectos contemporáneos, Ishigami es de los pocos que ha fijado su carrera en una exploración vertical que intenta trascender los límites de la disciplina. Es decir, en vez de seguir la corriente y desgatar los años en búsquedas fútiles de estilo y tipología, se ha dedicado a reflexionar sobre conceptos que no son ajenos a los grandes debates históricos de la disciplina: confort, técnica, naturaleza, escala o entorno. Así, ha cuestionado de forma válida el enfoque establecido de arquitectura-refugio, y ha intentado construir una visión propia y sui géneris, materializando en el ínterin obras de gran interés disciplinar.

Quizás su arquitectura extendida jamás llegue a materializarse. O, de hacerlo, no lo haga de la forma en que sus evocativas imágenes lo anuncian. Lo que sí es cierto, es que él ha logrado definir una estética completamente diferente en un momento histórico en el que el hastío imperante – postcapitalista, postglobalista, postpandémico, etc. – ha hecho a gran cantidad de arquitectos mirar equivocadamente hacia el pasado en busca de las certezas proyectuales necesarias que iluminen algún futuro.

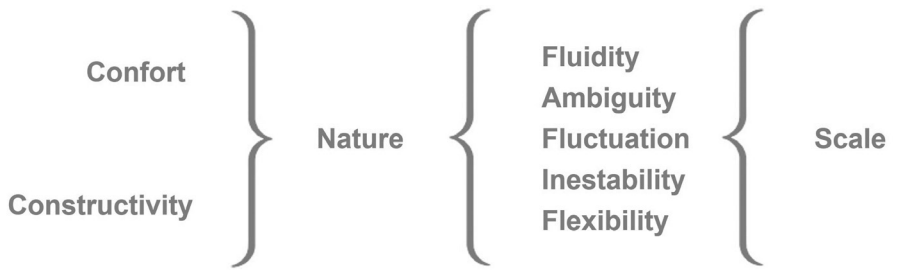
39

Zaera-Polo, “Ya bien entrado el Siglo XXI...”, 254.

40

*Ibidem*, 276.





1

FIGURA 1  
Matriz conceptual. Daniel Belandria y Andrea Castro Marcucci.

FIGURA 2  
Grabado alegórico de la cabaña primitiva de Vitruvio. Frontispicio de la obra de Marc-Antoine Laugier: *Essai sur l'architecture* 2a ed. 1755, de Charles Eisen (1720-1778).



2



3



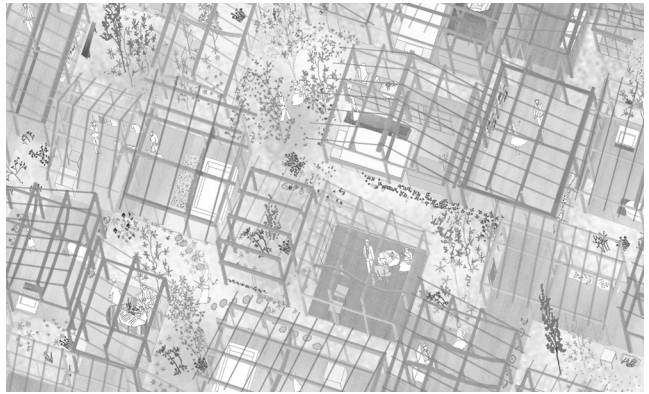
4

**FIGURA 3**  
KAIT Workshop, Junya Ishigami, 2008. Fuente: junya.ishigami+associates. Recuperado de: <https://archinect.com/news/article/150058416/junya-ishigami-imagining-other-architectures>.

**FIGURA 4**  
Table, Junya Ishigami, 2010. Fuente: junya.ishigami+associates



5



6

**FIGURA 5**  
Balloon, 2008. Fuente:  
junya.ishigami+associates

**FIGURA 6**  
Home for the Elderly,  
2012. Fuente: junya.ishiga-  
mi+associates

**FIGURA 7**  
House & Restaurant,  
2022. Fuente: junya.ishiga-  
mi+associates



7



# Torres en un jardín de Buenos Aires

Ignacio Damián Montaldo

Universidad Torcuato Di Tella, Universidad de Buenos Aires.

## Introducción

La ciudad de Buenos Aires fue federalizada en el año 1880, contando en ese entonces con 4 mil hectáreas de superficie y 400.000 habitantes; siete años más tarde, se sancionaba la ley 2.089 de “ensanche del municipio de la capital” que incorporaba los partidos de Flores y Belgrano cedidos por la provincia de Buenos Aires a la Capital Federal. Con esta ampliación se incorporaron 14 mil hectáreas y no más de 14 mil habitantes que se concentraban básicamente en los pueblos de Belgrano y Flores. Hacia el año 1936 el territorio de la ciudad estaba totalmente urbanizado, en una trama sin solución de continuidad, en la que ya no se podían individualizar el municipio original de su anexión.<sup>1</sup> En el año 1904 se publica por primera vez el trazado de un plano realizado por el departamento de obras públicas de la Municipalidad con el proyecto de expansión de la cuadrícula para toda la extensión de los nuevos límites de la ciudad. El mismo incluye la disposición de una serie de parques públicos en el espacio frontera entre la ciudad consolidada y el área de la expansión.<sup>2</sup> El arquitecto y paisajista francés, Carlos Thays, se desempeñó durante los años 1891 y 1920, como director de Paseos de la ciudad de Buenos Aires, en dónde se ocupó de la remodelación, proyecto y concreción de la mayoría de espacios verdes que fueron determinantes para la conformación de la imagen urbana de Buenos Aires.<sup>3</sup>

41

*Ibidem*, 278.

1

Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1999).

2

*Ibidem*.

3

Sonia Berjman, *Carlos Thays. Un jardinero francés en Buenos Aires* (Buenos Aires: Embajada de Francia en la Argentina, 2009).  
Parque 3 de Febrero, Los Andes, Florentino Ameghino, Colón, Patricios, Chacabuco, Parque Leonardo Pereyra, Centenario, Lezama, Avellaneda, Intendente Alvear y Parque Barrancas de Belgrano así como las plazas del Congreso, Plaza de Mayo, Rodríguez Peña, Solís, Castelli,

El trabajo de Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, reconstruye y problematiza el crecimiento del entramado histórico de la ciudad de Buenos Aires a partir de las dos figuras materiales y culturales que estructuran la relación entre lo construido y el espacio público, entre la edificación y el espacio verde –la grilla y el parque–, literalmente la parrilla de manzanas que cuadrícula el territorio de Buenos Aires, y el verde urbano realizado en los parques públicos.<sup>4</sup>

Esta mirada de la naturaleza en la ciudad se sostiene entendiendo a la manzana como un sólido construido y al espacio público determinado por las calles que organizan la cuadrícula, mientras los espacios verdes se configuran en torno a la ausencia de algunas manzanas y los parques como accidentes en la determinación de la trama.

### La necesidad del planeamiento y de la construcción de la Naturaleza.

Durante las décadas del 20 y del 30 aparece la necesidad de planificar y regular el modo de crecimiento y de densificación de la ciudad, excediendo incluso los límites de la Av. General Paz. En 1925 se publica el “Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. Plan Regulador y de Reforma de la Capital Federal” desarrollado por la Comisión estética y edilicia de la ciudad, convocada por el Intendente Carlos Noel, durante la presidencia de Torcuato de Alvear.<sup>5</sup> El plan propone un reequilibrio de la estructura urbana de Buenos Aires, y entre sus declamaciones encontramos la “Multiplicación de los parques y jardines públicos para distintos destinos”,<sup>6</sup> los que estuvieron a cargo del paisajista Francés Forestier.<sup>7</sup>

Diferentes organizaciones de la ciudad coordinan las visitas de Urbanistas, que desde diferentes ópticas políticas y urbanísticas coinciden en la necesidad de planificar la expansión y crecimiento de la ciudad, y de la falta de espacios verdes, y de pérdida de relación con la naturaleza.

En el año 1929 las diez conferencias de Le Corbusier en Buenos Aires, van a dejar planteadas sus ideas sobre la ciudad concentrada, proponiendo un proyecto que no es una tabula

Brown, Balcarce y otras). Hizo arbolar las calles con 150.000 ejemplares.

4

Gorelik, *La grilla y el parque...*

5

Alicia Novick, “Plan” en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Tomo O-R (Buenos Aires: Agea. 2004), 76.

6

Carlos M. Noel, *Comisión de Estética Edilicia. Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio* (Buenos Aires: Intendencia Municipal, 1925), 63.

7

Jean Claude Nicolás Forestier



rasa, sino que trabaja sobre la ciudad real, proponiendo las ideas de la ciudad verde y recuperando la relación de Buenos Aires con el Río a partir de la incorporación de la ciudad de los negocios. A la vez que habla de la ciudad sin esperanza, se fascina con Buenos Aires, en dónde “entrevé en el parque de Palermo cruzado por la Avenida Alvear, una primera imagen de la “Villa Verte”, con sus torres inmersas en los árboles, servidas por autopistas, como aparecen en el célebre croquis que ilustra la conferencia del 14 de octubre”.<sup>8</sup> (FIGURA 1)

Dos años después, en 1931, el urbanista alemán, Werner Hegemann visita la ciudad de Buenos Aires y de Rosario, invitado por “Los amigos de la Ciudad”, para dictar diez conferencias en la facultad de ciencias exactas. Hegemann sostiene, una visión contraria a Le Corbusier, estando a favor de radicalizar la extensión de la expansión urbana y favoreciendo la vivienda individual por sobre la vivienda colectiva.<sup>9</sup> Pero coincide en observar la falta del verde en la trama de Buenos Aires: en la Revista de Arquitectura de noviembre de 1931 se publica una breve reseña de su visita, en la que se cita a Hegemann diciendo que Buenos Aires es “el más grande océano de edificios con el mínimo de oasis verdes de que él tenía conocimiento”.<sup>10</sup>

(Aix-les-Bains, 9 de enero de 1861 - París, 26 de octubre de 1930)

**8**

Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein, “Le Corbusier en la ciudad sin esperanza”, *Summa* 99 (Marzo-abril 1976): 87-89.

**9**

Adrián Gorelik, “Hegemann, Werner” en Liernur y Aliata, *Diccionario de Arquitectura...*, Tomo E-H, 147.

**10**

“Las conferencias del Arquitecto Dr. Werner Hegemann”, *Revista de Arquitectura* XVII, 131 (noviembre 1931): 533.

**11**

Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Bernal: Universidad de Quilmes, 2008).

**12**

Anahí Ballent, “Pintoresca, Ar-

## Plan Director para Buenos Aires. La ville verte-la manzana vertical

Durante 12 meses, desde octubre de 1937 a octubre de 1938, Le Corbusier va retomar las ideas plasmadas en el viaje a Buenos Aires para redactar con los jóvenes Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, la propuesta del Plan director para Buenos Aires.<sup>11</sup>

El plan va articular tres ideas principales: la concentración de la ciudad con el aumento de la densidad en el centro, y la incorporación de los barrios satélite; el reordenamiento de la trama vehicular, separación peatón automóvil, súper manzanas conectadas a red de autopistas; y por ultimo los conjuntos monumentales.<sup>12</sup>

En el diagnóstico del Estado Actual de la Ciudad, el trabajo publicado en la revista “La Arquitectura de Hoy”,<sup>13</sup>



se determina una evolución histórica de la manzana de Buenos Aires, en donde la manzana tradicional de la fundación española, formada por casas de un piso construidos sobre el borde de la calle y abierta hacia el interior sobre “los fondos”, con plantaciones, árboles y jardines. Este esquema que funciona bien originalmente, ahora estaba desbordado por el crecimiento, con construcciones que ocupan completamente la profundidad del lote, y que se elevan entre 8 y 20 pisos de altura. “Han llenado completamente la superficie de la manzana; no hay más jardines; ya no hay ni siquiera “patios coloniales”; sólo los angostos y oscuros “Patios de Ventilación”. No hay más luz solar en una gran parte de los locales”.<sup>14</sup> Este diagnóstico no concuerda con los materiales con los que se debe materializar el urbanismo, según la definición en congreso CIAM de Atenas de 1933, que son: el Sol, el Espacio, los Árboles, el cemento y el acero, es ese orden y en esa jerarquía.<sup>15</sup>

### Los proyectos radicales. Wladimiro Acosta: serie de estudios sobre “City Block”. 1927-1935.

Acosta desarrolla un modelo teórico para la ciudad de Buenos Aires concentrado en un desarrollo de urbanismo vertical, en donde la manzana se conforma como un súper-edificio, concentrando en las plantas bajas el comercio, en los pisos intermedio del basamento, los espacios de oficina y trabajo y la vivienda erguida en pisos altos en una tipología cruciforme.

En las primeras versiones podemos observar, la inclusión de la naturaleza, en el nivel peatonal de circulación sobre el nivel del basamento. (FIGURA 2)

Este proyecto está desarrollado en base a la medida precisa del damero de Buenos Aires: “...parte pues, como base, de la distancia media entre eje y eje de las calles en el damero de Buenos Aires, o sea 130 a 140 mts.”.<sup>16</sup> Se prevé en cada manzana, un solo edificio de 100m de alto, sobre una base cuadrada de 100m de lado.

Una segunda versión (1931)<sup>17</sup> va a atender particularmente al equilibrio entre las superficies edificadas y los

arquitectura” en Liernur y Aliata, *Diccionario de Arquitectura...*, Tomo O-R, 74.

**13**  
Le Corbusier, “Plan Director para Buenos Aires. 1947”, *La Arquitectura de hoy*, 4 (Abril de 1947).

**14**  
*Ibidem.*

**15**  
*Ibid.*

**16**  
Wladimiro Acosta, *Vivienda y*

espacios verdes y a la conformación de una súper-manzana de 230m. de lado que mejoraba el tránsito y los cruces vehiculares. (FIGURA 3). Asimismo, Acosta desarrolla otra versión que va a atender al problema del asoleamiento producido en la torre cruciforme, con un edificio alto, en forma de placa, con orientación este-oeste de todas las habitaciones, a la vez que reemplaza los patios cerrados en el cuerpo inferior por “amplias superficies abiertas”.

Este proyecto, si bien radical, se ajusta a la preexistencia del damero colonial, adaptándose a su estructura, con vocación de ser construido, e incorporando la precisión de los estudios higienistas de asoleamiento y ventilación, y manifestando una especial atención a incorporar el espacio verde y la construcción de la naturaleza, en los diferentes estratos del proyecto.

En el proyecto realizado junto a Fermín Bereterbide para la cooperativa El Hogar Obrero, edificio Nicolás Repetto, ubicado en avenida Rivadavia 5118 esquina Ríglas en Buenos Aires, va a poner a prueba el modelo teórico de las “City Block”, en la realización de un edificio de basamento y placa, en los que se van a manifestar las tensiones entre el modelo teórico y ciudad real.<sup>18</sup>

ciudad. *Problemas de Arquitectura Contemporánea* (Buenos Aires: Anaconda, 1947).

17

*Ibidem.*

18

Anahí Ballent. “Acosta en la ciudad: del City Block a Figueroa Alcorta. El edificio para *El Hogar obrero*”, *Anales del LAA*, 25 (1987), 93-96.

19

“La Ciudad Frente al Río. Tercera Fundación de Buenos Aires” 1948. Cortometraje. Dirección Enrico Gras. Fotografía: Oscar Melli.

20

Jorge Ferrari Hardoy y Eduardo Sarrailh, “Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA). Evolución de Buenos Aires en el

### Urbanización del Bajo Belgrano. Un barrio para 50.000 habitantes.

*“Para devolver la salud a la ciudad, es necesario conquistar, para el ciudadano, el verde de la pampa que duerme bajo el cemento”.*<sup>19</sup>

El proyecto de urbanización para el bajo Belgrano constituye uno de los proyectos de ciudad satélite de habitación, propuesto en el plan director para Buenos Aires, y desarrollado por el equipo de zonas residenciales en colaboración con el resto de los equipos especializados del E.P.B.A. (Estudio del Plan de Buenos Aires) organismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, durante los años 1948 y 1949.<sup>20</sup>

El proyecto se inscribe en los lineamientos de “*Ville Verte*”, ya citados por Le Corbusier para el Plan Director

de Buenos Aires de 1938, que reemplaza la configuración original de la ciudad de las manzanas tradicionales, por manzanas verticales, que ocupan el 15% de la superficie en relación a la superficie libre de suelo que queda para la naturaleza y los programas complementarios recreativos y educativos.

El cortometraje de divulgación, dirigido por Enrico Gras,<sup>21</sup> expone de manera muy explícita y con todo tipo de efectos visuales, que la ciudad de Buenos Aires está colapsada por el tránsito y por la construcción sin solución de continuidad densificada en el damero, habiendo perdido todo rastro del verde y del río, que sucumben bajo el cemento. El proyecto propone una recuperación radical de la naturaleza, siguiendo los lineamientos urbanos propuestos por le Corbusier: separación y estratificación del movimiento vehicular del peatonal, el edificio placa con orientación este oeste, la planta baja libre, y espacios verdes para esparcimiento, amplios y generosos.

### Los proyectos en la ciudad real. “El árbol y el bosque”.<sup>22</sup>

Cuando Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, regresan de su estancia en París, van a proyectar dos edificios de renta: Los Departamentos Transformables en Belgrano, (1940-1941), en la calle O’Higgins 2319; y El edificio Los Eucaliptus, (1941) en la calle Virrey del Pino 2446.

Estas obras van a ser usadas como referencias, tanto en la publicación del plan como en el proyecto para el bajo Belgrano. El edificio los Eucaliptus aparece filmado en el cortometraje de propaganda.

Ambos trabajos hacen una lectura del barrio de Belgrano como “barrio jardín, de habitantes cuyo tipo de vida es en general más libre, más deportiva...”.<sup>23</sup>

El edificio de la calle O’Higgins se desarrolla en un lote muy pequeño, en donde el proyecto de la posición de la escalera separada del cuerpo principal, accediendo por una pasarela y a través de una pequeña terraza, va a igualar las cualidades del frente y del contrafrente, con orientaciones este-oeste. Los arquitectos se proponen que desde cual-

tiempo y en el espacio”, *Revista de Arquitectura*, 375-377, (1955-1956): 2-84 y 25-125.

21

“La ciudad frente al río...”

22

Título que utiliza Liernur para el capítulo sobre los edificios de Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en Liernur y Pscheperurca, *La Red Austral...*

23

Ferrari Hardoy-Kurchan, “De-

quier punto de la casa puedan ser divisadas plantas y flores, para lo cual se hizo en el cuarto piso, una terraza jardín con césped.<sup>24</sup>

El collage que los arquitectos publican en el número 1 de la revista *Tecné*, muestran a la estructura del edificio, sin otro vestigio de construcción ni de la manzana tradicional, rodeada de verde, de la frondosidad de los árboles de la calle, de las flores del jardín, del sol y el cielo. (FIGURA 4)

En el proyecto del edificio Los Eucaliptus van a ir más allá, solicitando un permiso especial en la municipalidad, para, con la excusa de salvar unos eucaliptus añejos, construir el edificio en el fondo del lote, descontinuando la construcción sobre la línea municipal. De esta manera proyectaban un edificio con el código, pero pensando en un edificio suelto, que de alguna manera se pudiera insertar próximamente a las condiciones del nuevo urbanismo.

En el afiche de difusión del proyecto, podemos ver la fotografía de “la torre” suelta en el centro de la manzana, en un entorno arbolado y natural, del barrio de Belgrano. (FIGURA 5).

El edificio engloba los añosos eucaliptus, dentro del entramado de su estructura visual, en un intento de formar con ellos una sola expresión plástica. Todo el terreno hacia el frente con orientación noroeste, se compone de un jardín que da acceso al edificio.

## Barrancas y torres

El 13 de octubre de 1948, la Ley 13512 incorpora en el Código Civil el Régimen de la Propiedad horizontal, lo que va a permitir poder independizar la propiedad del suelo, pudiendo ser propietario de un departamento que está en el aire, y ya no necesariamente ligado al suelo directamente.

Esto va impulsar un tipo de desarrollo diferente al de la casa de renta, en donde un solo propietario era dueño de todo el edificio. En el año 1953, el barrio de Belgrano ya dejaba de ser un barrio de casonas para convertirse en un “apetecible bocado de la especulación horizontal”.<sup>25</sup>

El barrio de Belgrano fue propicio para las construc-

partamentos transformables en Belgrano, O'Higgins 2319”, *TECNE*, 1 (agosto de 1942).

24

*Ibidem.*

25

Onetto-Ugarte-Ballvé Cañas. “Barrancas y Torres. Edificio en

ciones sobre-elevadas de edificios de propiedad horizontal, debido a que allí se contaba con terrenos de medidas más generosas que el común, y porque aún luego de esta rápida transformación que se produce, sigue siendo una zona de esencia residencial.

El proyecto de Onetto, Ugarte, Ballvé Cañas en la esquina de la calle Echeverría y Zavalía, en la barranca ha sido un precursor de las torres que vinieran después, no se trata de una torre, sino que nació como un edificio de altura sobre-elevada. Fruto de la inteligencia de los arquitectos y la posterior cordura del municipio, permitió que este edificio se levantara, a cambio de ceder espacio en la esquina y retirándose de las medianeras, consiguiendo así una escala que da un marco a la barranca. Las fotografías publicadas en la revista *Nuestra Arquitectura* (FIGURA 6),<sup>26</sup> de la torre en el verde, nos recuerdan la perspectiva de Le Corbusier de la *Ville Verte*.<sup>27</sup> La decisión de sobre-elevar el edificio resuelve una escala adecuada que toma ventaja de las posibilidades de implantación frente a un parque público,

*“Permitiendo que este edificio se levantara dando un marco a la barranca, no yendo contra ella.... Y la silueta edilicia emerge tranquila y pausada entre el follaje de la barranca...”*.<sup>28</sup>

El edificio resuelve con maestría una resolución de la esquina en la que no continua el perímetro del lote, sino que se quiebra en forma convexa para ampliar el perímetro hacia la buena vista del parque, consiguiendo que los dos departamentos de la planta tipo tengan las mismas vistas.

Zavalía y Echeverría”. *Nuestra Arquitectura*, 399 (febrero de 1963): 22-26.

**26**

*Ibidem.*

**27**

Perspectiva “*La Ville Verte*”. (La ciudad Verde). Publicada en Le Corbusier. *Precisions. On the present state of Architecture and Planning* (Zurich: Park Books. 2015).

## Torres en un jardín de Buenos Aires

El jueves 16 de mayo de 1957, se publica en el *Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires*, la ordenanza 4110, “Reglamentación para la Construcción de Edificios en Torre”. (FIGURA 7)

En sus considerandos, se enuncia, que “esta nueva norma, elaborada cuidadosamente tras pacientes estudios por

la Comisión del Código de la Edificación, consiste en admitir formas de edificios inscribibles en prismas ideales, simples, donde un fuste se levante alejado en cierta medida de los ejes separativos entre predios, para dar cabida a espacios abiertos que vinculen el fondo central de la manzana con la vía pública, sin contener patios interiores para servir a locales habitables...”.<sup>29</sup>

La ordenanza propone un modelo edilicio que pondera la conquista de la luz natural (Edificios de Iluminación Total) y el agrupamiento de parcelas para los nuevos proyectos.

En enero de 1963 se publica un artículo en la revista *Nuestra Arquitectura*, “La Primera Torre en Belgrano”.<sup>30</sup> Se trata de una torre de 17 pisos altos, con un departamento por piso, proyectado por el arquitecto húngaro Antonio Vermes para un consorcio de propietarios.

La torre está girada levemente, sobre un basamento de dos niveles el cual toma la geometría del lote y de la calle.<sup>31</sup> Esta rotación del prisma puro, permite orientar los ambientes de los departamentos en las mejores condiciones de asoleamiento.

*“Esta disposición permitió un máximo aprovechamiento del sol, facilitando un máximo de aprovechamiento en las horas de la mañana, no así durante el mediodía en que su acción es mínima pese a su mayor intensidad”.*<sup>32</sup>

**28**  
Onetto-Ugarte-Ballvé Cañas.  
“Barrancas y Torres...”

**29**  
Fuente: Boletín Municipal.  
CEDOM (Centro de Documentación Municipal).

**30**  
Antonio Vermes, “Primera torre en Belgrano, Teodoro García 1955”, *Nuestra Arquitectura*, 398 (Enero de 1963): 28-31.

**31**  
La modificación realizada al Código de Edificación en el año 1977, va a eliminar el requerimiento del basamento, permitiendo las torres completamente aisladas y libres de todo vestigio de la calle.

**32**  
Vermes, Antonio. Primera torre en Belgrano, Teodoro García

Si observamos la axonometría y las fotografías publicadas, podemos ver que la torre se ve sola, en un contexto verde, que nos vuelven a recordar la *Ville Verte* de Le Corbusier y al “City Block” de Wladimiro Acosta. (FIGURA 8) Asimismo, es muy interesante otra fotografía tomada desde la esquina de Villanueva y Teodoro García, en dónde podemos ver una casona típica del barrio, que algunos años más tarde será remplazada por la torre COVIDA, proyectada por el arquitecto Mario Roberto Álvarez. (FIGURA 9).

La tipología de torre vertical que se va a desarrollar, en este contexto, no es la de planta cruciforme, ni la placa, tanto por los tamaños de los terrenos como por cuestiones culturales, por lo mismo que va a desarrollarse a partir de

la planta cuadrada o rectangular con núcleo compacto en detrimento de la calle corredor.<sup>33</sup>

“Belgrano es un Jardín”, era el lema de las inmobiliarias que promocionaban los departamentos de las nuevas torres en el barrio de Belgrano durante la década de 1970.<sup>34</sup> Allí podía verse con claridad un proceso en el que las casas suburbanas de la antigua zona de quintas de Belgrano, eran el factor que atraía las nuevas torres, tanto por el tamaño de los terrenos, como por el ambiente suburbano y el verde consolidado en las arboledas de las calles y en los jardines de las casas y quintas.

En este sector de la ciudad, en un sector delimitado por las calles, Cabildo, Luis María Campos, Olleros y Juramento, la tipología de construcción en torre, a partir de las condiciones originales del sitio, y de la especulación, se va a consolidar de tal manera que va a producir una variación del tejido dentro del damero de la ciudad, en dónde los prismas libres y puros van a consolidar la manzana, disolviendo el espacio cerrado y rígido de la calle, y del pulmón de manzana, para fusionarlos y vincularlos sin solución de continuidad. Los retiros sobre la calle van a permitir el desarrollo simétrico de las copas de los árboles, y los retiros laterales la creación de jardines que, si bien en general son de uso privativo, y no se puede circular por ellos, son visualmente abiertos y vinculados entre sí permitiendo largas vistas y, el paso del sol y del aire recreando un clima suburbano de alta densidad. (FIGURA 10)

En este sector de la ciudad, la normativa se puso a prueba en un modelo arquitectónico pragmático, que corrido de modelos teóricos, produjo un laboratorio que llevo a la práctica, desde una actitud especulativa, un modelo de ciudad que ha desarrollado una tipología edilicia de viviendas de calidad, en torno a prismas puros, sostenidos arquitectónicamente a partir de la calidad constructiva y de sus materiales; la sobriedad de sus formas, la amplitud de sus balcones y terrazas como espacio de mediación entre el interior y el exterior. El acento en las parquizaciones en el nivel de la calle que vincularan visualmente, a la calle con los pulmones de manzana a través de sus jardines. Los retiros de frente y/o laterales de las torres, van a permitir

1955. Nuestra Arquitectura. enero de 1963, Núm. 398, pág. 28/31.

**33**

Para ampliar la dimensión cultural de la calle corredor y el núcleo compacto y los tipos básicos de “patio”, “tira” y “torre”, ver Jorge Francisco Liernur, “Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay”, *Anales del IAA*, 25 (1987).

**34**

Fernando Diez, “Algunas constantes sobre las transforma-



que las copas de los plátanos plantados en las veredas, se desarrollen sin interferencias, y de manera simétrica en todas sus direcciones, al contrario de los árboles que tienen que crecer con edificación en línea municipal, que tienden a inclinarse en altura, hacia el centro de la calle.

Las visuales a nivel peatonal se enriquecen y se da la posibilidad ampliar las perspectivas hacia los interiores de manzana; por otro lado, la separación entre edificios, permite una convivencia a nivel estilístico, de diferentes arquitecturas, materiales, y sistemas constructivos y de expresión visual, permitiendo una mejor convivencia a partir de su discontinuidad material y su separación visual, avalando la individualidad de cada edificio por sobre el intento estilístico de uniformidad de la manzana, que en la práctica no se verifica en las mayores partes de la ciudad construida en los últimos 50 o 60 años. En esa misma línea los edificios no son una serie de pisos entre dos muros ciegos, con una “fachada” en el frente y en el contrafrente, sino que son volúmenes autónomos, que tienen un mismo grado de jerarquía y tratamiento visual de conformación de estructura y cerramiento en todo su perímetro, eliminando así el absurdo actual de construir medianeras altas, como muros ciegos, que “algún día” será completada del lado vecino, pero mientras tanto hay temas hidrófugos, térmicos, y de tratamiento visual que el proyecto entre medianeras debe abordar para funcionar durante un tiempo indeterminado.

El paisaje urbano se construye con la naturaleza y con la arquitectura. Estas obras, en general, se han desarrollado en el marco de la especulación inmobiliaria, brindado a un nuevo modo de práctica profesional para los arquitectos. Tal es el caso de las obras realizadas por el Estudio Aisenson, el que, a partir del año 1960, comienza una nueva etapa de su práctica profesional, caracterizada por la construcción al costo.<sup>35</sup> “En esta modalidad de gestión, los profesionales seleccionan la ubicación del terreno y sus dimensiones, diseñan el proyecto, tratan personalmente con cada uno de los adquirentes desde el comienzo de la obra, dirigen la misma y administran los aportes de los compradores”.<sup>36</sup> Algunas veces estos edificios pro-

ciones urbanas” (Buenos Aires: Academia de Arquitectura y Urbanismo, 2021).

yectados por una misma oficina, se desarrollarán en lotes continuos que van a terminar conformando un conjunto, como es el caso de la esquina de las calles Villanueva y Teodoro García del estudio proyectadas por el Estudio Aisenson.<sup>37</sup> (FIGURA 11)

Sus autores, confirman la hipótesis propuesta en este artículo, planteando que las estrategias proyectuales que produjeron el éxito de sus edificios, están conformadas por la racionalidad del proyecto, la flexibilidad que permite adaptar las unidades a ciertas variantes del el uso según las necesidades específicas de cada propietario; la unidad estilística, a partir de la inserción urbana de la torre de perímetro libre que libera la planta baja con amplios espacios que permiten el tratamiento paisajístico, junto con el proyecto en altura del uso de grandes balcones terraza, balcones maceteros y jardines interiores que generan espacios de transición entre el interior y el exterior; y por último, la exigencia en la realización constructiva, mediante un exhaustivo seguimiento en la etapa de dirección de obra, y de la utilización de materiales naturales que favorezcan un buen envejecimiento del edificio.<sup>38</sup>

En el plano de planta baja del conjunto Virrey del pino,<sup>39</sup> (FIGURA 12) podemos ver el nivel de determinación de la planta baja con sus jardines proyectados junto con espacios de esparcimiento inclusive una cancha de tenis.

Estos edificios pragmáticos, pusieron a prueba un modelo de ciudad, rompiendo con las formas urbanas tradicionales, desde un modelo de gestión y reforma urbana, vinculada directamente a la intervención sobre el desarrollo real de la ciudad, alejado de la radicalidad de modelos teóricos.

**36** En este sector de la ciudad, la torre dejó de ser un hecho aislado, para consolidar el modelo urbano implícito  
*Ibidem.*  
**37** propuesto por los códigos de 1957 y 1977 consolidando un  
*Ibid.*  
**38** modelo urbano alternativo a la manzana tradicional conformada por las construcciones adosadas a las medianeras.<sup>40</sup>  
*Ibid.*

**39** Ante el último cambio de código, en el año 2018, que vuelve a favorecer un modelo de ciudad que consolida  
*Ibid.*  
**40** la manzana cerrada y la construcción entre medianeras; este fragmento urbano es un lugar para explorar y revisar,

1981, Virrey del Pino, 11 de Septiembre 1580)", *Summa*, 174 (Mayo de 1982): 38-39.

Juan Boggio Videla, "Belgrano:

para repensar la posibilidad de la torre y de la construcción en altura como una forma de desarrollo urbano que combine la relación entre aglomeración, densificación y paisaje suburbano, en el marco de las nuevas demandas ambientales y de sostenibilidad que la sociedad contemporánea demanda.



1

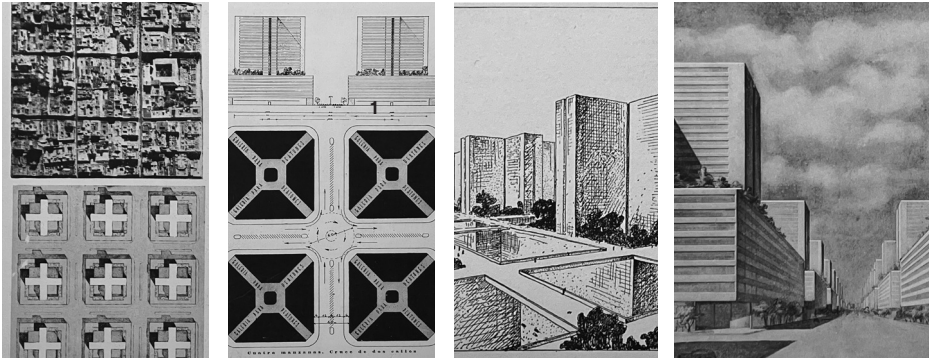
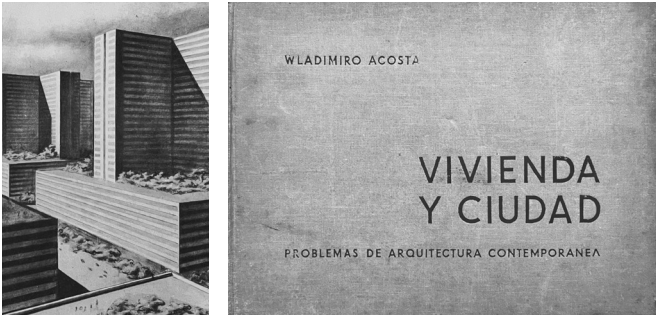
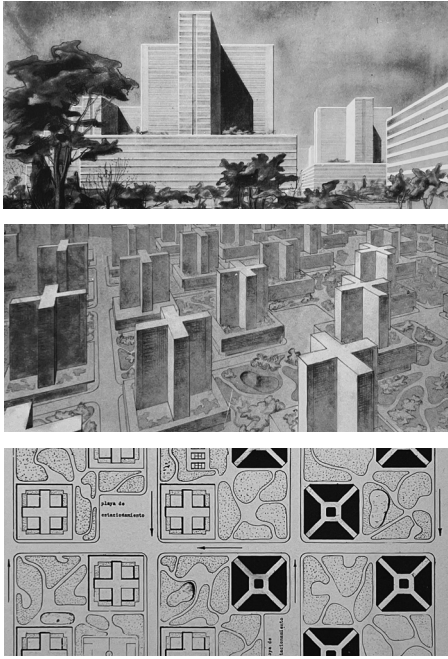


FIGURA 1  
*La Ville Verte*. (La ciudad Verde). 1929.  
Fundación Le Corbusier.



2

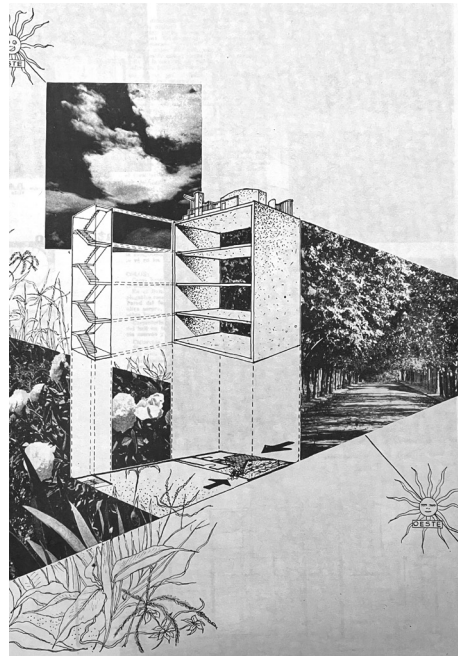
FIGURA 2  
"Estudios Sobre City Block. 1927-1933",  
Wladimiro Acosta, *Vivienda y ciudad: problemas de arquitectura contemporánea*, 1947



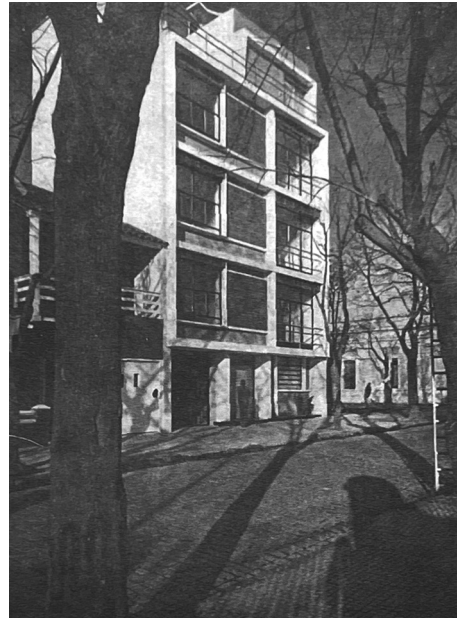
3

**FIGURA 3**  
 "Barrio de City Blocks.  
 Buenos Aires. 1931,"  
 Wladimiro Acosta, *Vivienda y ciudad: problemas de arquitectura contemporánea*, 1947

**FIGURA 4**  
 "Edificio Viviendas Transformables. O'Higgins 2319 Bs. As. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan Arquitectos. 1941", *Tecné 1*.

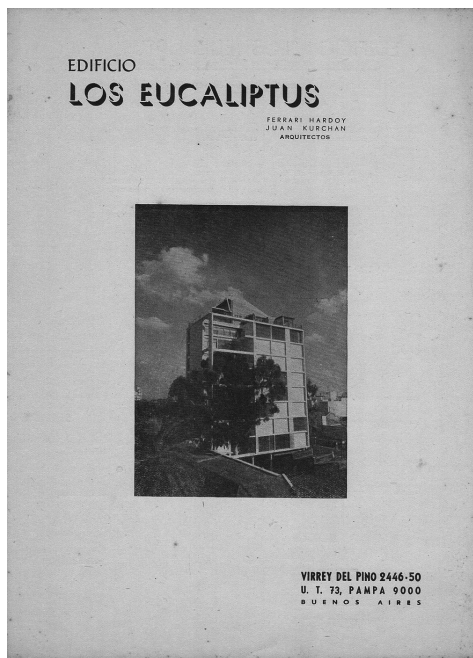


4



4





5



6



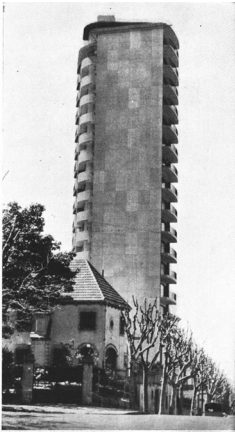
6

**FIGURA 5**  
Catálogo de venta del Edificio Los Eucaliptus. Virrey del Pino 2446. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan Arquitectos. 1941.

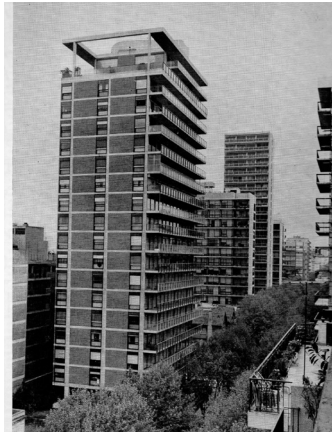
**FIGURA 6**  
"Barrancas y torres. Edificio en Zavalía y Echeverría. Onetto-Ugarte-Ballvé Cañas Arquitectos", *Nuestra Arquitectura*, 399.



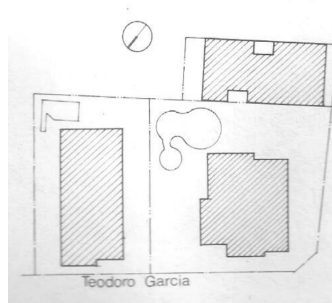




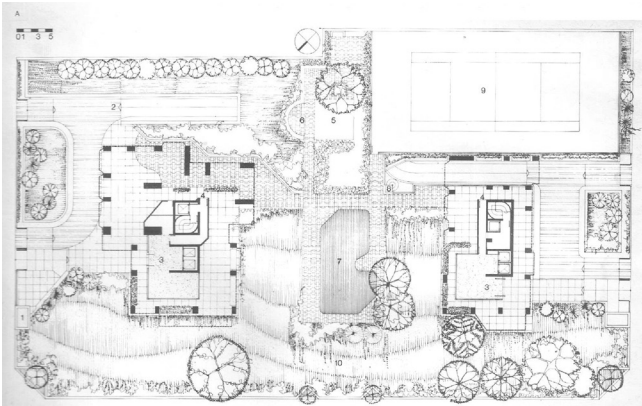
9



10



11



12

**FIGURA 9.**  
"Torres en Buenos Aires.  
Primera torre en Belgrano,  
Teodoro García 1955.  
A. Vermes Arq.", *Nuestra  
Arquitectura*, 398.

**FIGURA 10**  
"Belgrano, vista aérea.  
Año 1968. Boggio Videla,  
Juan. Belgrano morfología  
de un cambio.", *Summa*,  
13.

**FIGURA 11**  
Planta Conjunto esquina  
Teodoro García y  
Villanueva.  
Fuente: Aisenson, Estudio.  
Conjunto Virrey del Pino,  
(3 de Febrero 1981, Virrey  
del Pino, 11 de  
Septiembre 1580).  
*Summa*, 174.

**FIGURA 12**  
Plano Planta Baja Con-  
junto Virrey del Pino.  
Aisenson, Estudio. Con-  
junto Virrey del Pino, (3  
de Febrero 1981, Virrey  
del Pino, 11 de Septiembre  
1580). *Summa*, 174.

# Miralles y Buenos Aires: paisaje, río e infraestructura poética

Santiago Albarracín

Universidad de Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella

*“Pero el propio edificio puede convertirse por sí mismo en una topografía, en un paisaje: Esta es quizá la parte más interesante, cuando lo construido se convierte verdaderamente en topografía, es el momento en el que el edificio se convierte en paisaje (...)”<sup>1</sup>*

Juan Antonio Cortes, 2019

Las últimas décadas del siglo XX significaron un gran cambio dentro de la arquitectura y el urbanismo, ya que las ciudades se han visto en la necesidad de ir evolucionando según la sociedad lo demandaba. Mayores flujos de personas y bienes pedían una actualización de sus infraestructuras, y en muchos casos relocalizarlas, por lo cual, se fueron dejando lugares vacíos, afectando notablemente a su entorno.<sup>2</sup>

El urbanismo de paisaje desarrollo una capacidad de detectar cuales eran los problemas que las ciudades presentaban en ese momento, abogando a que la ecología no esté por fuera de la ciudad, sino más bien apostar a la mezcla entre naturaleza y ciudad. Con este enfoque claramente ecologista, ampliando las dimensiones de lo natural, lo humano, y lo no humano, es que emprenden estos nuevos proyectos. Su localización suele ser en sectores desechados, marginalizados, periferias, pero que

1 morfología de un cambio”,  
*Summa*, 13 (Octubre de 1968):  
23-31.

2 Juan Antonio Cortes, “La complejidad de lo real”, en *Enric Miralles* (Madrid: El Croquis, 2019), 596.

Esta situación Ignasi de Solá-Morales la desarrolla en profundidad en su texto “Terrain Vague”. Ignasi de Solá-Morales,

presentan un gran potencial. Buscan considerar y recuperar la memoria del lugar, establecer lazos sociales, potenciar el espacio público y dotarlo de calidad.

De todas las intervenciones que se han dado en la costa del Río de la Plata en Buenos Aires, muy pocas han escapado a los clichés y fórmulas establecidas por los manuales y la ortodoxia del urbanismo. La gran mayoría han prolongado la grilla de la ciudad, enalteciendo los iconos sagrados de la ciudad, consagrando sus ejes, quedando el espacio público y de recreación como el remanente de esa operación. Además de seguir mirando hacia adentro y relegar al río, a pesar de estar cada vez más cerca de él.

El proyecto de EMBT para el Concurso de Retiro, se inspira de unas imágenes del río de Amancio Williams, proponiendo acercar a las personas al río, deviniendo en un proyecto de paisajismo, donde se integra la arquitectura, la naturaleza y las infraestructuras del lugar. El diseño del paisaje ameniza el sector, e integra de una manera muy natural los diferentes sectores por los cuales se emplazaba el área del concurso. El proyecto logra establecer una conexión entre el Parque 3 de Febrero y la Plaza Canadá atravesando sectores con programas de viviendas, gastronómicos, de paseo y actividades físicas, para desembocar en el sector de oficinas. (FIGURA 1)

Más de un cuarto de siglo después, viendo el estado actual del sector, muy parecido al del concurso, nos obliga a pensar qué tipo de espacios públicos queremos para nuestra ciudad, espacios más integrados, donde coexistan naturaleza y edificios, que desafían los límites planteando nuevas alternativas. Un sector donde los espacios están más interconectados y con una estrategia menos especulativa, pensada para los habitantes y el disfrute de los espacios.

### Reterritorialización de la costa porteña

En el año 1881 el intendente de Buenos Aires Torcuato de Alvear realiza un pedido de anexión de los mu-

nicipios de Flores y Belgrano, para establecer un límite a la ciudad de Buenos Aires. Este límite estaba pensado que fuera un gran boulevard, que funcionara como una cintura higiénica, de esta manera se incorpora a un sistema de parques que se estaba implementando en ese momento. Esta iniciativa logró que la superficie de Buenos Aires creciera notablemente, una grilla continúa fue cubriendo todo el territorio desocupado. Se desató una gran especulación con esos terrenos, incitando a todas las clases a movilizarse, tomando un rumbo diferente.

Es a partir de su centenario que Buenos Aires empieza una transición de ciudad portuaria y de pequeña escala, a la metrópolis que se convirtió en un par de décadas, en el año 1914 el censo computaba 1.575.814 personas residiendo en la ciudad de Buenos Aires.<sup>3</sup>

Además de la infraestructura portuaria, el otro agente a destacar de la zona de Retiro es el paisaje. Paisaje natural sí, pero también paisaje antropizado, de contingencias, de memoria, de infraestructura, casi en un loop continuo en el cual los planes y los proyectos se reciclan continuamente.

Buenos Aires acercándose a la celebración de su centenario de la revolución comienza toda una serie de preparativos y proyectos para conmemorarlo. Se quería mostrar una ciudad moderna, con influencias europeas, pero al mismo tiempo se contemplaban los avances que se estaban dando en Norteamérica, no solo en cuestiones políticas y culturales, sino del desarrollo de nuevos espacios públicos y de paisajismo. Los bosques de Palermo son parte de esos emprendimientos, y Sarmiento ha sido una de las figuras detrás de la creación del parque poniendo a su disposición lo que había aprendido de las discusiones generadas por el Park Movement norteamericano. El Central Park fue un claro referente a la hora de pensar en los bosques de Palermo.

A nivel mundial, los parques estaban siendo sujetos de cambio, donde toda la población hacía uso de ellos, en todos sus estratos sociales. Incluso los parques de la realeza, en Europa, se estaban abriendo para el disfrute del público que asistía. En lugares como Norteamérica, con un espíritu de libertad y de usos amplios, los par-

*Los artículos de Any* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009).

**3**

Datos de población del ministerio del interior consultado el 25 de octubre 2022 <https://www.mininterior.gov.ar/pobla->

ques empiezan a cumplir nuevos roles, como el de planificación, y siendo usados como barreras para controlar la expansión de las ciudades. Entre estos dos polos de visiones de parque, Palermo va a empezar a desarrollarse. Palermo significaba un elemento que potenciaba los rasgos metropolitanos de una Buenos Aires de finales del siglo XIX.

Si bien Palermo se ve reflejado en el Central Park, hay un detalle que los diferencia notablemente, su localización dentro de la ciudad en ese momento. El Central Park ocupa una posición central en la isla, cambiando su entorno, adoptando un rol ambiguo, ya que por un lado deviene en un objeto ideológico en cuestiones de recuperación de la naturaleza en contra de la ciudad, pero al mismo tiempo termina siendo un instrumento que incrementa la valoración inmobiliaria de los lotes que tiene al frente. Palermo por otro lado, es un parque que está por fuera de la ciudad, y que mayormente presenta actividad los fines de semana, es el paseo por parte de la burguesía. Sarmiento lo va a tomar, como una contraposición a la pampa, para instaurar una Buenos Aires moderna y más culta, un espacio ex novo. Se pretendía que fuera un espacio para reuniones y encuentros culturales, donde se manifestara lo pintoresco y lo sublime.<sup>4</sup>

Para el año 1925 sale publicado el Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal de la Comisión de Estética Edilicia, el primero en considerar la totalidad de la ciudad de Buenos Aires en una sola propuesta. En segunda instancia el plan se propone: “la recuperación del río y el respeto de la figura histórica de la ciudad, conciliando lo viejo y lo nuevo”, a partir de una nueva “zonificación y de una distribución edilicia equilibrada”.<sup>5</sup> Este detalle nos acerca al concurso de Retiro, en especial a la propuesta de Miralles que se propone recuperar la relación con el río.

La Comisión Edilicia va a poner en primer lugar a los habitantes pensando en su salud, con propuestas de un alto grado higiénico y una cuidada estética, siguiendo las tendencias de ese momento. Para llevar adelante esto se incorporan nuevos espacios verdes, trabajando sobre

cion/archivos\_estadisticas/EvolucionPoblacionProvincias1914.pdf

4

Adrián Gorelik, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016).

5

Alicia Novick, “Plan” en Jorge Francisco Liernur y Fernando

la costa del río, estos proyectos van a ser en colaboración junto al arquitecto paisajista Jean-Charles Forestier. Este proyecto es un parque verde con diversas actividades que corre en paralelo a la costa del río.

El Plan Director para Buenos Aires de Le Corbusier, Ferrari Hardoy y Kurchan fue presentado en 1940, siguiendo las ideas que venía desarrollando Le Corbusier, posterior a su visita en el año 1929, adaptándolas a Buenos Aires, donde decidió mantener un zoning muy estricto. Lo que más se destaca de este plan es la continuación del eje de la Avenida de Mayo hacia el río, rematando en una "Cité des Affair", un conjunto de torres con programa administrativo. Esto se localizaría sobre una isla artificial en el río, por lo cual también tendría un impacto sobre la imagen de la ciudad.

Para el año 1980 la Municipalidad de Buenos Aires y la Secretaria de Estado de Intereses Marítimos firman un convenio para el desarrollo de la zona de Puerto Madero, sumando los terrenos de relleno para ganarle al río que la Municipalidad venía llevando a cabo en la zona. Para llevar adelante esta tarea la Municipalidad contrata a un grupo de arquitectos conformado por los estudios Mario Roberto Álvarez y Asociados, Raña Veloso y Asociados y Serra Valera.

El plan era bastante ambicioso ya que estimaba generar 130.000 puestos de trabajo y alojar 48.000 residentes. Al mismo tiempo apuntaba a revitalizar la zona con espacios verdes, un auditorio, y espacio de ocio. Se pretende establecer una relación con el centro, continuando el eje Avenida de Mayo. Al mismo tiempo se proponía una ampliación de la red de subterráneo; y que las avenidas transversales se extiendan llegando hasta el sector. El plan también preveía una relación con las autopistas que pasan cerca del sector conectándose con la autopista 25 de Mayo, y planteando una nueva autopista costera que pasaría bajo nivel. En esta propuesta hay una intención de que convivan infraestructura, paisaje y el río, pero cada uno en su lugar, no está presente esa hibridación que va a presentar Miralles. La grilla y los ejes de la ciudad son los que dominan el proyecto.

La propuesta de Tony Díaz para las 20 ideas para Buenos Aires se separa de la del Ensanche en un par de aspectos, uno es que no toma en consideración el eje Avenida de Mayo. El otro punto es que no se acata a una rígida planificación, sino que presenta aspectos más sensibles al entorno, además de respetar y revalorizar sectores como los del puerto y la Costanera Sur. Dentro de esta propuesta se valora la participación ciudadana y poder acercarse a la problemática de la zona. Díaz no considera que la única opción de crecimiento sea para el lado del río, sino que plantea que otros sectores de la ciudad presentan un potencial, donde no sólo se piense en construir oficinas.

Los terrenos de relleno frente a Costanera Sur fueron declarados Parque Natural y Reserva Ecológica por el Concejo Deliberante, para el año 1986. Este no es un hecho menor, ya que va a concentrar algunos de los debates de los próximos años en torno a conceptos como la ecología, lo natural, la preservación, y como realmente abordar ese sector, ya que la ciudad necesita de espacios verdes de calidad y disfrute para sus habitantes.

#### Retiro, un nuevo paisaje

La zona de Retiro es uno de los sectores más complejos de la ciudad de Buenos Aires, ya que cuenta con la estación de colectivos más importante del país, tres estaciones de trenes que conectan con el norte de la provincia, el puerto, tanto comercial como turístico, el sector de tribunales jurídicos, más dependencias militares. Es un mediador entre la ciudad y el río, abriéndose y cerrándose según se lo permita. Un sector de la ciudad que se va acomodando según las necesidades que presente la ciudad y el mercado en ese momento.

Cuando se llevó adelante el plan de construcción de autopistas de Cacciatore en la década de los setenta, el lugar que ahora ocupa la Reserva Ecológica fue el sitio escogido para depositar los escombros. De esta manera se pretendía ganarle al río y que la ciudad tenga un nuevo sector donde expandirse.

Los planes previstos para el sector, unas 350 ha., no se llevaron adelante y pasó al olvido, dejando que la



naturaleza empiece a crecer entre los escombros y a repoblar el lugar. Para el año 1986 adquiere el estatus de reserva natural. Este hecho ha generado como un aura de protección sobre el sector, que en los sucesivos concursos y proyectos en la zona se ha respetado. Ya sea la propuesta de Tony Diaz para las 20 ideas para Buenos Aires, que la incorporaba como sector de recreación a su proyecto; el Ensanche del área central de Álvarez, o el concurso de Puerto Madero donde ambos incorporan la Reserva con intervenciones mínimas o nulas.

El 22 de marzo de 1996 se aprobaron las bases redactadas por la Sociedad Central de Arquitectos del Concurso Nacional de Ideas para el Desarrollo Urbanístico del Área de Retiro, organizado por Ferrocarriles Argentinos y el Departamento Ejecutivo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. La fecha propuesta para dicho concurso fue el 22 de abril de 1996. El 12 de septiembre la propuesta presentada por los arquitectos Baudizzone, Lestard y Varas resultó la ganadora del concurso, junto a un segundo y tercer premio, dos menciones, y tres menciones honoríficas.

A los pocos meses del concurso se lleva a cabo un simposio y la exposición titulada *Landscape Urbanism* (Urbanismo de Paisaje), organizada por Charles Waldheim a principios del 1997 en Nueva York. La importancia de este simposio radica en poner de manifiesto la fusión de dos actividades que venían trabajando separadas hasta ese momento. Estas actividades son el Urbanismo y el Paisaje. Desde el Urbanismo de Paisaje se lo proponía como un único fenómeno y una única práctica, pero que cada una de estas actividades permanezca diferenciada.

James Corner va a reconocer el alcance conceptual que va a adquirir el paisaje, ya sea por su capacidad para teorizar sobre emplazamientos, territorios, ecosistemas, redes e infraestructuras, así como para organizar grandes zonas urbanas. De esta manera se apuntaba a un urbanismo emergente más flexible, más acorde con la complejidad real de las ciudades y que ofrece una alternativa a los rígidos mecanismos de la planificación centralista.<sup>6</sup> Una definición que concuerda con las relaciones que

Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Tomo O-R (Buenos Aires: Agea. 2004), 76.

6 James Corner, "Terra Fluxus" en

estaban implícitas dentro de las bases del concurso de Retiro.

En el Urbanismo de Paisaje se intenta dejar de lado esa dicotomía de naturaleza y ciudad, donde son dos sectores totalmente separados y no pueden establecer contacto alguno. Con el crecimiento actual de las ciudades y el replanteo del concepto de ecología, se vuelve algo necesario pensar en la convivencia de la naturaleza en la ciudad. La ecología no es un mero hecho que involucra a la naturaleza, sino también a la cultura, por lo cual estos cambios son necesarios en la ciudad.

Además, la incorporación del paisajismo al urbanismo puede aportar conocimientos como situar tejidos urbanos en sus contextos regionales y bióticos, además de diseñar relaciones entre los procesos medioambientales dinámicos y la forma urbana, sumado a la gran capacidad de cambiar de escalas que posee.

Para Peter Jacobs “el paisaje forma parte de un campo expandido. El paisaje es a la vez naturaleza y cultura, es la expresión de lo que somos en cualquiera de los periodos de tiempo y en cualquiera de los lugares y acontecimientos. El paisaje también incorpora la memoria colectiva de la naturaleza y la cultura: el diseño paisajístico trata de dar forma a este concepto”.<sup>7</sup>

En Miralles está muy presente esta idea de campo expandido<sup>8</sup>, principalmente en los sectores de sus edificios que están más cercano al límite del terreno. Esos espacios que brindan cobijo y características que uno podría asociar a la arquitectura, pero al mismo tiempo podrían ser esculturas, o parte de un paisaje, no presentan una definición muy clara. Esto mismo sucede en artistas como Richard Serra, Sol LeWitt y Robert Smithson, generando las mismas sensaciones.

Miralles es quizás uno de los arquitectos que mejor ha trabajado este concepto, y lo aplica en cada una de sus obras, se aprovecha de esta posibilidad de expansión, de estirarse, de ir moviendo flujos de personas y materia, armando su propio paisaje. Esto sucede en Igualada, en Retiro, en la biblioteca de Palafolls, y pareciera que su legado continúa porque lo vemos también en una de las

Iñaki Ábalos comp., *Naturaleza y artefacto* (Barcelona: Editorial GG, 2009), 133-48

7

Peter Jacobs “De/Re/I[form]ing Landscape”, en *Theory in Landscape in Architecture* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002), 116-122

8

Para una noción más amplia del concepto de campo expandido de Rosalind Krauss consultar

más recientes obras del estudio EMBT, el Centro Kalida Sant Pau. (FIGURA 4-7)

La propuesta para el concurso de Retiro de Miralles se inserta en este contexto, no esquivándolo, sino más bien haciéndolo propio. Miralles entendió el sector como ninguno, generando una propuesta heterogénea, y funcionando de transición entre la ciudad y el río, continuando el sistema de parques que viene desde el parque 3 de Febrero hasta el río, enfrentados a la Reserva Ecológica. Enlaza todas las infraestructuras, generando la propia, y para el final del recorrido atravesar la Plaza Canadá gracias a una pasarela elevada que conecta con las torres con vistas al río. El campo expandido está más presente que nunca, con sectores que brindan cobijo, pero no son arquitectura, con sectores del paisaje que devienen en edificios, y esos edificios que funcionan como esculturas en la costa del río.

Hay toda una sutileza en incorporar al paisaje de la propuesta un espacio de relación con el agua, a contramano de todas las otras propuestas que lo que hacen es continuar la grilla y los principales ejes de la ciudad, perpetuando el viejo esquema, no brindando una clara solución al sector, sino más bien corriendo esa “espalda” cada vez más cerca al río.

### Retiro, pliegues y despliegues

Una vez establecido su oficina con Benedetta Tagliabue hubo un flujo continuo de gente, participando en diversos proyectos, yendo a conocerlo o entrevistarlo. Había una condición de trabajo bastante horizontal, respetando ciertos roles obviamente, pero donde todos participaban en varios proyectos. De esta manera es como Miralles se lo describe a Zaera Polo: “Este es un despacho relativamente pequeño, donde el modo de gestionar las cosas no es fragmentario; los proyectos se van superponiendo unos con otros, las personas pasan por varios proyectos, por varias tareas, dependiendo de lo que sea más urgente...La otra cosa importante de estos últimos

años ha sido la posibilidad de poder llegar a construir los proyectos”.<sup>9</sup>

Pero quizás uno de los rasgos más interesantes de Miralles, y que aportan a este ensayo, es la amplitud y transversalidad a la hora de trabajar los proyectos y las clases que daba. Más allá de la arquitectura, personajes como Percey y Queneau, conviven con Foucault y Robert Smithson. Su influencia llega a ser tal, que los proyectos operaban en base a métodos tomados de esos autores, como los Ejercicios en Estilo, que fue un seminario que impartió Miralles en la escuela de arquitectura de Barcelona en el año 1995, tomando de base el libro de Queneau donde cuenta una muy breve historia de 99 maneras diferentes. En su seminario esto lo llevó al estudio de columnas y sus sucesivas variaciones.

Lo mismo pasaba en su oficina, donde cada dibujo que se realiza trabaja como una operación de olvido, lo que va produciendo es una coherencia interna. Llegado a este punto podemos determinar que la geometría empieza a jugar un rol determinante, ya que deviene en un instrumento de articulación con situaciones muy concretas, permitiéndole olvidar, y en definitiva hacer las cosas menos reconocibles.<sup>10</sup> (FIGURA 8)

Al mirar toda la obra de Miralles toma una mayor visibilidad la idea que un proyecto se continúa en otro, inmediatamente se desvelan esas conexiones, un mapa que traza múltiples direcciones, un mapa topológico más que tipológico. Este rizoma, a medida que la oficina fue creciendo, se fue diversificando y complejizando.

Ciertos proyectos como el Mercado de Santa Catalina o el Cementerio de Igualada son centrales y otros se vuelven más periféricos. Deberíamos descartar una idea de continuidad lineal, sino más bien todo lo contrario, hay proyectos que vuelven a resurgir después de un tiempo, otros que son pausados y retomados unos cuantos años después. Hasta incluso pasa de que algunos proyectos devienen en otros.

En este sentido, Juan Carlos Cortés describe muy claramente esta situación: “Por eso me interesan cada vez más los desplazamientos como técnica. En el fondo

*La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, o revista *October* volumen 8.

9

Alejandro Zaera Polo, “Una conversación con Enric Miralles” en *Enric Miralles...*, 256.

es una técnica para romper con la mimesis como base fundamental de operación de la arquitectura clásica". (...) Mediante estos desplazamientos se generan formas que aluden a múltiples referentes, formas cargadas de significados diversos. Los desplazamientos semánticos, las formas polisémicas tienen una importante presencia en la arquitectura de Miralles".<sup>11</sup>

Sin sacar la vista de la totalidad de la obra de Miralles, el texto que él escribe, un retrato de Giacometti<sup>12</sup>, adquiere una visión más amplia si se quiere, volcado no sólo a entender el proceso en una obra, sino toda su obra. Cada boceto o cambio que realiza Giacometti, podría ser un proyecto del estudio, evocando a cada uno de los proyectos que se van solapando uno sobre otro, que van dejando una especie de estela o marca. Por momentos concentrado en detalles, y en otros en una visión más vaga, por momentos en el diseño de un mueble, y después en un proyecto más urbano. Un reaprehender constante.

La idea de paisaje, o el edificio que arma un paisaje, es algo que no está tan explorado dentro de la vasta obra de Miralles, pero eso no quiere decir que no exista. Dentro de esta categoría la obra más reconocida es el Cementerio de Igualada, un proyecto realizado junto a Carme Pinos. En este proyecto el factor del tiempo juega un rol fundamental, ya sea por los contratiempos que ha tenido su construcción, como así también lo que significa el tiempo y el pase de la vida a la muerte que se recrea en la propuesta. Hoy en día los árboles han crecido, y la vegetación del lugar convive junto a los nichos y las bóvedas. La integración dentro del entorno es total, solemne, acompañando a lo largo de todo el recorrido, bajo una atmósfera de recogimiento. (FIGURA 9)

Al mismo tiempo de Igualada, empezaron a diseñar y construir Tiro con Arco, un proyecto diferente, ya que los tiempos eran otros y el presupuesto también. Lo que se mantiene es esa sensibilidad al entorno y la implementación de elementos prefabricados de una manera magistral. Aprovechando los desniveles que presenta el sector donde se emplaza, el edificio se hace visible a través de su techo y su fachada frontal, el resto se apoya en

**10**  
*Ibidem*, 264.

**11**  
Cortes, "La complejidad de lo real"..., 590.

**12**

los desniveles del terreno. Ambos proyectos se posicionan en lugares de descarte, con una geografía complicada, adaptándose al contexto y dotándolo de una calidad espacial muy particular.

Actualmente, su mantenimiento no es el mejor, de hecho, una parte ha sido desmontado cuando se realizaron las obras del metro, lo que permanece sigue manteniendo una relación con la naturaleza parecida al cementerio, los árboles han crecido y las plantas ayudan a camuflar el edificio, y desde el estacionamiento en el nivel superior gran parte del techo pasa desapercibido. (FIGURA 10)

El Pabellón de Deportes de Huesca completa un tríptico marcando una evolución desde paisaje hacia edificio, siguiendo el orden Igualada, Tiro con Arco, Huesca. Aquí el entorno no presenta condiciones muy abruptas como los anteriores, pero si está en un lugar próximo a unas colinas y un parque con árboles, al borde de la ciudad. Su programa es mayor en tamaño ya que comprende una cancha de básquet, vestuarios, gimnasios y otras dependencias.

Si bien en los dos primeros proyectos mencionados el paisaje tiene una gran pregnancia, acá por razones de programa y escala eso se pierde, pero si se presenta un rasgo que veremos en muchos de los proyectos de Miralles. El edificio no establece un marcado límite con la ciudad, no es muy claro dónde termina el edificio y empieza la vereda, el espacio público avanza sobre el edificio, se generan sectores de transición que lo van guiando a uno hacia diferentes sectores del edificio.

En Huesca el edificio se entierra, el público entra y accede al sector superior de las tribunas, con dos accesos enfrentados. El edificio se recuesta contra la ladera de una colina, donde se encuentra el bosque, cediendo todo un sector para cocheras y una cancha de básquet al aire libre, este espacio está al mismo nivel de la cancha de adentro, por lo cual es el lugar por donde entran los jugadores. Cuando uno se aproxima viniendo del lado de la ciudad, este sector puede pasar desapercibido para un peatón descuidado, ya que Miralles plantea toda una serie de lomadas próximas a la vereda, ocultando el estacionamiento y las canchas

exteriores. Entre esas lomadas va colocando la rampa para bajar al estadio, las escaleras que te llevan a mismo nivel, y unas dependencias del estadio que se encuentran por fuera. (FIGURA 11)

El techo se encuentra sostenido por unas columnas, por fuera del edificio, con tensores y grandes vigas metálicas que sostienen el techo. El hecho de enterrar el edificio logra que no sea tan alto y que todo el edificio pueda permanecer por debajo de la copa de los árboles cercanos. Desde la cima de la colina no se percibe al estadio que queda por debajo de las copas de los árboles.

Esta operación del espacio público para darle un diseño paisajístico se lleva al máximo en el Parlamento de Edimburgo. Una situación parecida a Huesca se encuentra en un borde de la ciudad y con cerros muy próximos. Pero aquí es un edificio público, con mucha historia detrás y rematando un eje muy importante de la ciudad como es la Milla Real (*Royal Mile*).

En Edimburgo las ondulaciones poseen diferentes tamaños, crean unas gradas para que el público se siente mientras mira algún espectáculo al aire libre. La última de estas corre en paralelo a un muro que te va guiando hacia una de las entradas del parlamento. Dentro del edificio hay una serie de terrazas verdes logrando que el interior se meta dentro del edificio, continuando el parque que viene por debajo.

Estos trabajos con ondulaciones y lomadas verdes como las que se ven Huesca y el Parlamento no sólo vienen de la influencia del Land Art, sino también de Alison y Peter Smithson, donde las podemos encontrar en el patio central de Robin Hood Garden.

El edificio se integra muy bien al contexto, desde la bajada de los cerros el verde acompaña al movimiento y el circular de los visitantes. Se muestra muy sólido, remitiendo a los materiales del lugar, respetando la altura de sus vecinos. El edificio del Parlamento que estaba funcionando ahí está totalmente integrado, hay una visión de totalidad, más allá de la morfología y estética tan característica de Miralles. (FIGURA 12)

Todos estos proyectos, agregaría también el concur-



so de Retiro, comparten una característica, que es la de estar al borde o periferia de la ciudad. Demuestran la capacidad que tiene Miralles para interpretar y explotar al máximo los emplazamientos de sus edificios. Como va estableciendo diferentes umbrales por los cuales se da la transición entre el edificio y la ciudad, ese espacio público que es un híbrido entre lo público que avanza y el privado que retrocede.

La restauración del Mercado de Santa Catarina, es de las propuestas urbanas que despliegan un paisaje alternativo, más urbano, cultural e histórico. Este proyecto generó una mínima reordenación urbana, de tránsito para albergar el nuevo mercado y las viviendas.

Cuando uno se aproxima desde la Catedral en dirección al mercado, puede apreciar que el techo asoma, y sus tejas de colores empiezan a llamar la atención. Aquí de vuelta encontramos esos umbrales, quizás un poco más acotados ya que se encuentra en un sector muy denso del centro de Barcelona. Si se viene en la otra dirección y se ingresa por la parte de atrás del mercado y las viviendas, ahí encontramos un espacio que te va llevando lentamente hacia el centro del edificio y de repente te encuentras envuelto por su gran cubierta y las viviendas que son parte de la propuesta. (FIGURA 13)

Uno de los rasgos más característicos de esta obra es su relación con la historia, ya que el equipo de Miralles descubre que antes en ese sector existía un convento, y después se convirtió en el mercado. A través de investigaciones lograron recomponer los planos de ambos edificios y sus variaciones a lo largo del tiempo. Esta información ha alimentado el flujo de trabajo del proyecto. Los muros de las fachadas son los originales, del mercado anterior, y también se conservan ciertas partes de la estructura del techo. A su vez en el proyecto de Miralles podemos encontrar un sector dedicado a unas ruinas que se encontraron en el sector mientras se escarbaba y se decidió conservarlas y convertirla en una especie de museo en el cual se puede visitar y ver cómo era el sector en el período del convento.

En Santa Catarina aparece otra versión del paisaje,

uno que desvela y trae a la luz la historia y lo que se oculta por debajo de la superficie. Un paisaje de memoria, de viejas épocas que se resiste a ser olvidado, que Miralles rescata y hace parte de su proyecto. (FIGURA 14)

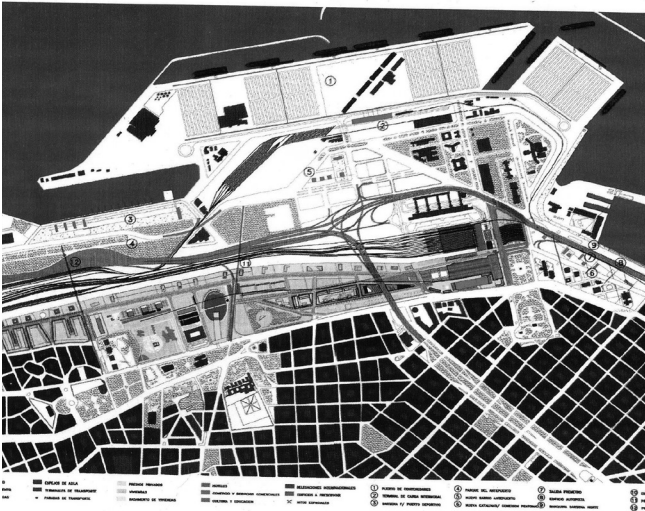
Después de esta mínima revisión de ciertas obras de Miralles lo podríamos considerar un arquitecto paisajista, o al menos en los términos que Zaera Polo plantea en su entrevista, donde menciona dos categorías de arquitectos en Barcelona, los arquitectos paisajistas y los retratistas, describiendo las características de los proyectos de los primeros de la siguiente manera: "(...) proclividad a la desintegración de las formas, a la desfiguración, a la operación con texturas o ritmos incoherentes entre sí, a la delicadeza o la inestabilidad de la construcción, a la eliminación de referentes espaciales: arriba, abajo, izquierda, derecha, centro, periferia".<sup>13</sup>

A lo cual Miralles se sorprende por la pregunta y responde de la siguiente manera: "Yo creo que del lado de los paisajistas hay una mayor libertad de operación, confrontación con una realidad más compleja... Pero, pasándome al otro lado, te diría que el modo de trabajar es más retratista. Lo que ocurre es que las ideas no están fijadas a una imagen de ciudad, a la idea de calle o a la idea de casco histórico... Seguramente cuando empiezo el retrato de una calle que al final termina disolviéndose en el paisaje tengo que buscar la forma de trabajar con ella... Pero la intención sigue siendo de fijar cosas".<sup>14</sup>

Enric Miralles "Un retrato de Giacometti", en *Enric Miralles...*, 368



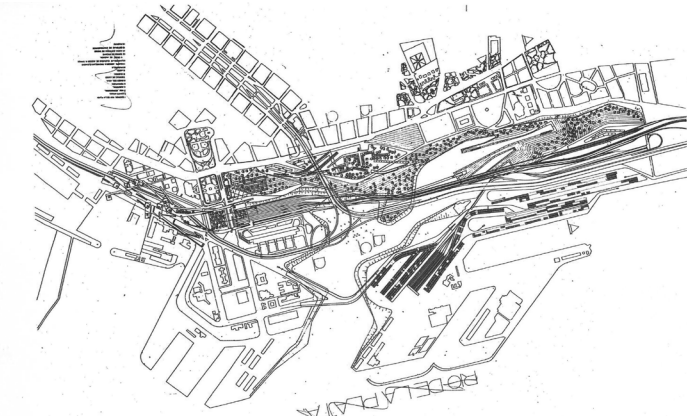
1



2

**FIGURA 1**  
Fotomontaje Miralles en base a fotos de Amancio Williams. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* 184 (Enero Febrero, 1997).

**FIGURA 2**  
Propuesta ganadora Baudizzone, Lestard y Varas. Alberto Varas & asociados, arquitectos + J.Lestard y M Baudizzone. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* 184 (Enero Febrero, 1997).



3



**FIGURA 3**  
Propuesta EMBT mención honorífica. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* 184 (Enero Febrero, 1997).

4

**FIGURA 4**  
Cementerio de Igualada, Enric Miralles y Carme Pinós, Barcelona, España, 1984. Santiago Albarracín.



**FIGURA 5**  
Concurso de Retiro, Enric Miralles, Buenos Aires, Argentina, 1996. Fuente: Cortesía de Benedetta Tagliabue – EMBT Architects and Fundació Enric Miralles.

**FIGURA 6**  
Biblioteca de Palafolls, Enric Miralles, Barcelona, España, 2007. Santiago Albarracín.

5

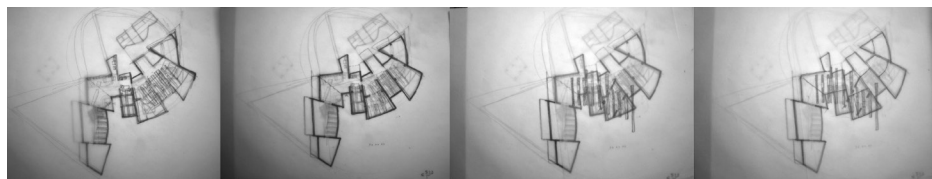
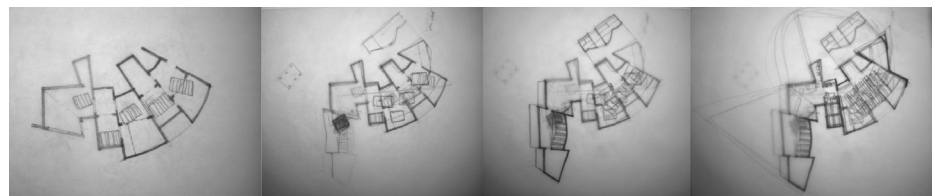




6



7



8



9

**FIGURA 7**  
Kalida Sant Pau Centre, Enric Miralles, Tagliabue, EMBT, Barcelona, España, 2019. Santiago Albarracín.

**FIGURA 8**  
Secuencia de plantas de la biblioteca en Palafolls. Biblioteca de Palafolls, Enric Miralles, Barcelona, España, 2007. Cortesía de Benedetta Tagliabue – EMBT Architects and Fundació Enric Miralles.

**FIGURA 9**  
Cementerio de Igualada, cada vez más fundido con el entorno. Enric Miralles y Carme Pinós, Cementerio de Igualada, Barcelona, España, 1984. Santiago Albarracín.



10



11

**FIGURA 10**  
Tiro con Arco en la actualidad. Enric Miralles & Carme Pinos, Tiro con Arco Olímpico, Barcelona, España, 1991. Santiago Albarracín.

**FIGURA 11**  
Palacio Municipal de los Deportes Huesca. Enric Miralles, Huesca, España, 1994. Santiago Albarracín.

**FIGURA 12**  
El Parlamento de Edimburgo, su relación con el verde exterior y el público. Enric Miralles, Edificio del Parlamento, Escocia, 2004. Santiago Albarracín.



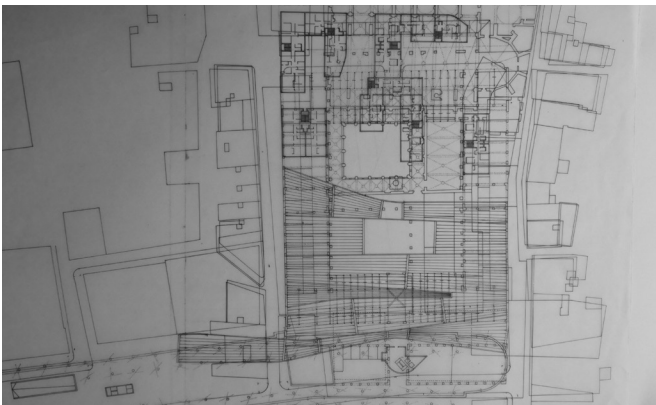
12



13



14



15

**FIGURA 13**  
El Parlamento de Edimburgo, su relación con el verde exterior y el público. Enric Miralles, Edificio del Parlamento, Escocia, 2004. Santiago Albarracín.

**FIGURA 14**  
Mercado de Santa Catalina llegando desde la catedral. Enric Miralles, Mercado de Santa Catalina, Barcelona, España, 2005. Santiago Albarracín.

**FIGURA 15**  
Las plantas del convento, del viejo mercado, y del actual Mercado de Santa Catalina superpuestas, develando las capas de historia del lugar. Cortesía de Benedetta Tagliabue – EMBT Architects and Fundació Enric Miralles.



# Los escritos de Thays en las publicaciones científicas francesas: testimonio de su perfil profesional.

Florencia Rolla<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires

## Introducción

Jules Charles Thays nació en París en 1849, donde se formó y desplegó sus saberes en torno a la jardinería, la horticultura, la botánica y el diseño paisajístico de la mano de grandes profesionales. En 1889 arriba a la Argentina, donde se queda hasta su muerte,<sup>2</sup> e inicia su desarrollo de los espacios públicos verdes embebido de las ideas de la “ciudad moderna” llevadas a cabo en París por el Prefecto del Sena, el Barón de Haussmann. La labor sustancial de Haussmann y los procesos de transformación que puso en marcha en la capital francesa adquirieron tal impulso que resultaron difíciles de detener;<sup>3</sup> y dentro de sus continuadores se encontraban muchos de sus colaboradores. Entre ellos Jean-Charles-Adolphe Alphand, responsable del diseño de las zonas verdes, quien a su vez incorpora a Édouard François André a la Municipalidad de París como jardinero principal. Thays se forma profesionalmente con André comenzando como su colaborador para luego asociarse en varios proyectos de parques en distintas ciudades. Durante el siglo XIX el parque público comienza a articularse con la ciudad con el objetivo de mejorar las condiciones de habitabilidad, se orienta hacia el uso y ya no hacia la simple contemplación de la naturaleza.<sup>4</sup> Sin embargo la idea de incorporar parques verdes en la ciudad que reprodujeran el paisaje, un término largamente asociado a la naturaleza y la campaña, requería de nuevos compromisos entre las

**14**  
*Ibidem.*, 259.

**1**  
En colaboración con los arquitectos Noelia Maldonado Duboski, Carla Serafini, Juan Diego Martínez, Florencia Zungri y Pedro Laborde. (FADU-UBA)

**2**  
Falleció en Buenos Aires en 1934.

**3**  
David Harvey, *París, capital de la modernidad* (Madrid: Akal, [2006]2008), 131.

**4**  
Graciela Silvestri y Fernando Aliata, *El paisaje como cifra de*

prácticas de la jardinería, la ingeniería civil y la planificación.<sup>5</sup> Mediante las ideas y teorías sobre la naturaleza, el paisaje y los espacios verdes urbanos que se gestaron en torno a Haussmann se logra una transformación en los profesionales.

En ese contexto se desarrolló una abundante producción científica e intelectual en el campo de las disciplinas asociadas a los espacios verdes urbanos, como la creación de sociedades profesionales, publicación de tratados y revistas especializadas. Los saberes se expresaron fuertemente en términos de estética, modelo profesional, perfeccionamiento de la técnica, difusión científica, educación, pensamiento ilustrado y políticas públicas. Este ámbito fue propicio para los primeros pasos y formación de Thays, asociado no solamente a la actuación en el campo sino también a la divulgación dentro de la disciplina. Tomando como base este marco contextual este trabajo intentará construir el perfil profesional de Thays anterior a su llegada a Argentina a través de las ideas que construyeron su formación en París. Se lo percibe como un profesional con intereses amplios y globales, que trascienden las fronteras nacionales, y comprometido con las problemáticas sociales y la gestión pública. Como hipótesis se plantea que esas características, muchas de ellas resaltadas por Sonia Berjman a partir de su actuación en el territorio local, fueron una construcción formada en su tierra de origen y visualizada a través de sus primeros escritos. Los diversos trabajos de Berjman<sup>6</sup> que recorren la vida y obra de Thays reconocen algunas de estas particularidades, como también sus ideas asociadas a los cambios urbanos producidos en París. Sus textos se centran principalmente en la prolífera labor de Thays en la región mientras lo presenta como continuador de las ideas de sus maestros, entre ellas la estética, la higiene y la recreación;<sup>7</sup> pero también agregando la revalorización de lo local.<sup>8</sup> Los escritos de Thays en las revistas, una fuente rica que fue traducida por Berjman<sup>9</sup> pero no profundamente explorada, es la que permite identificar sus intereses personales durante su período formativo. Por lo tanto el aporte de este trabajo es centrarse en la voz de Thays a través de

*armonía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001), 130-133.

5

Gideon Fink Shapiro, "The Promenades of Paris. Alhand and the Urbanization of Garden Art, 1852-1871", Tesis doctoral. University of Pennsylvania. <https://repository.upenn.edu/edissertations/2002>, 2015, xvi.

6

Sonia Berjman, *Plazas y parques de Buenos Aires. La obra de los paisajistas franceses. 1860-1930* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998); Sonia Berjman, comp., *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes* (Buenos Aires: Ciudad Argentina, 2002); Sonia Berjman, *Carlos Thays. Un jardinero francés en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edición de la Embajada de Francia en Argentina, 2009).

7

Berjman, *Plazas y parques de Buenos Aires...*, 115.

8

Berjman, *Carlos Thays. Un jardinero francés en Buenos Aires...*, 35

9

ellos, reconociendo las ideas compartidas con sus maestros e identificando otras incorporadas por él.

Esta es una época de intercambios internacionales y, según Novick<sup>10</sup>, ellos pueden enmarcarse dentro de la traducción de modelos que se reinterpretan de un lugar a otro, la importación y exportación de saberes a través del movimiento de técnicos y especialistas y por último la difusión y diseminación de las ideas. La circulación de personas y conocimientos fue fundamental para el desarrollo paisajístico y urbano de la región sudamericana; entre ellos Carlos Thays que en cierta medida fue hijo de la haussmannización de París y mediante sus escritos se pueden descubrir sus diversos intereses imbuidos en un clima de ideas asociado a una nueva forma de hacer ciudad. Por lo tanto para el desarrollo del trabajo se presentarán primeramente los conceptos básicos detrás de los proyectos de transformación de París llevados adelante por Napoleón III y el Barón de Haussmann; luego las ideas y teorías asociadas a las sociedades científicas y la tratadística. Desplegar estos enfoques es necesario para comprender ese clima de ideas donde se insertaron los artículos publicados por Thays en revistas especializadas, dentro de un contexto de renovación científica y disciplinar. Se interpelarán sus pensamientos y teorías basado en tres ejes: su mirada esteta, profesional y científica, y finalmente su mirada social a través de la educación y el impulso de políticas públicas. Estas ideas relacionadas a la naturaleza en los espacios urbanos públicos fueron la base fundamental para el desarrollo de su propuesta de proyecto del concurso de 1891 para el puesto de Director de Parques y Jardines de la Municipalidad de Buenos Aires.

Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*

10

Alicia Novick, "La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para la discusión", *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, 1 (2009): 4-13. [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12252/01\\_01\\_Alicia-Novick.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12252/01_01_Alicia-Novick.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## París, "ciudad moderna"

Unos meses después de la proclamación de Napoleón III como emperador de los franceses el Barón Georges-Eugène Haussmann, prefecto de París, recibe en sus manos la ciudad con el fin de convertirla en una "ciudad moderna". Tomando como perspectiva la mirada de Marshall Berman,<sup>11</sup>

11

Marshall Berman, *Todo lo sólido*

la modernidad de la ciudad es atribuida al entorno que promete crecimiento y transformación mientras que se ve amenazado con la destrucción de lo conocido. El prefecto construyó un relato mítico en torno a esa transformación impulsando, asimismo, la percepción de una ruptura con el pasado; mientras se presentaba inocentemente como un mero instrumento de la voluntad del emperador.<sup>12</sup> Entre otros, el hacinamiento, las malas condiciones de habitabilidad, como el impenetrable laberinto de callejuelas sin espacios abiertos que provocaron reiteradas epidemias de cólera, sumado a las tensiones sociales producto de la industrialización fueron gran parte de las razones por las cuales se proyecta la renovación urbana de París (FIGURA 1). Los grandes cambios no solamente modificaron su fisonomía sino también produjeron alteraciones tanto económicas como sociales y culturales.

La ejecución del plan cambió radicalmente la escala de París ayudado por las nuevas tecnologías e incorporando las ideas higienistas; todo ello sostenido por la formación de un Imperio sobre las ruinas de la democracia republicana.<sup>13</sup> Pero asimismo Haussmann incorporaba la idea de “belleza”, especialmente en la relación entre la ciudad antigua y la celebración del sentimiento de la naturaleza en torno a los nuevos parques.<sup>14</sup> Desde su perspectiva buscaba “un plan general que, a pesar de todo, estuviera suficientemente detallado para poder coordinar adecuadamente las diferentes circunstancias particulares”;<sup>15</sup> es decir un espacio urbano integrado. Según Vidler,<sup>16</sup> la haussmanización de París fue la conjunción de las técnicas de análisis racionales con los instrumentos formales del Antiguo Régimen; que llevados a su lógica extrema se unieron al poder liberado por la economía especulativa burguesa. Una de las grandes reformas fueron los bulevares con sus bordes uniformes en altura generados por las hileras de viviendas ricamente decoradas, que convertidos en el centro de la vida y la moda simbolizaron políticamente la adhesión de la burguesía al régimen napoleónico.<sup>17</sup>

De las 19 hectáreas de parques municipales que había a mediados del siglo XIX se aumentó a 1822 hectáreas durante la gestión de Haussmann; entre 18 plazas, 7 zonas

*se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (México: Siglo XXI, [1982], 2015).

**12**

Harvey, *París, capital de la modernidad...*, 130.

**13**

*Ibidem*, 18.

**14**

Antoine Grumbach, “The Promenades of Paris”, *Oppositions*, 8 (1977): 50-67.

**15**

Georges-Eugène Haussmann, *Memoires du Baron Haussmann* (París: *Journal de la Société Nationale d'Horticulture*, 1890-1893), 15.

**16**

Anthony Vidler, “The Scenes of the Street: Transformations in Ideal and Reality, 1750-1871”, en *The Scenes of the Street and Other Essays* (Nueva York: The Monacelli Press, 2011).

**17**

Robert Fishman, *Bourgeois*

anexionadas y doblando el número de árboles que flanquean avenidas y bulevares.<sup>18</sup> Bajo la mirada de Alphand se revitalizaron para el uso general los grandes bosques de la ciudad, el *Bois de Boulogne* y el *Bois de Vincennes*, también trabajó en el *Parc des Buttes Chaumont* y el *Parc Monceau*, entre otros parques públicos (FIGURA 2). La gran labor de Alphand en el diseño de los espacios verdes de la ciudad fue acompañada de horticultores provenientes de Burdeos y del arquitecto paisajista Jean-Pierre-Barillet-Deschamps. Los proyectos no solamente incluyeron el diseño paisajístico, sino también el saneamiento del lugar, el uso del agua en forma de lagunas, arroyos y cascadas, como también la incorporación de detalles románticos como los pabellones pintorescos erigidos en el *Bois de Boulogne*.

Todo ello fue acompañado de una mirada higienista del espacio urbano, entendiendo que los parques y demás espacios abiertos debían funcionar como los pulmones verdes de la ciudad. La relación con la naturaleza, con su pureza y poder curativo, estaba vista desde la perspectiva de la revitalización tanto del cuerpo como de la mente. Para Haussmann la ciudad en su conjunto era entendida como un cuerpo viviente cuyas funciones vitales, las funciones metabólicas como la circulación del agua, del aire y de los desechos, debían ser cuidadas. Según Picon<sup>19</sup> la París del siglo XIX era la capital de las redes urbanas; donde mejor se reflejan las metáforas de los imaginarios orgánicos y circulatorios. Los árboles a lo largo de los bulevares pueden asimilarse al equipamiento urbano, mientras que las plazas y parques actúan como nodos de esa red.<sup>20</sup> Los parques públicos que permitían oxigenar la congestión urbana configuraban el equilibrio entre la naturaleza bajo la voluntad del hombre y lo artificial de la técnica y la ciencia. La idea de salud al alcance de toda la población junto con el disfrute de los espacios verdes era lograda a través de esos pulmones que se urbanizaron junto a la ciudad. Algunos comentaristas de la época creían, asimismo, que los nuevos parques y jardines tenían un efecto edificador y civilizatorio del público visitante, mientras se inculcaba pasión y curiosidad por la naturaleza.<sup>21</sup>

*Utopias. The Rise and Fall of Suburbia* (New York: Basic Books, Inc., [1946] 1987), 112.

18

Harvey, *París, capital de la modernidad...*, 317.

19

Antoine Picon, "Urban Infrastructure, Imagination and Politics: from the Networked Metropolis to the Smart City", *International Journal of Urban and Regional Research*, 42, 2 (2018): 263-275. doi:10.1111/1468-2427.12527.

20

*Ibidem*, 269.

## Ideas y teorías

La *Société Nationale d'Horticulture de France* creada en París el 11 de junio de 1827 logró generar enlaces entre profesionales y aficionados para promover acciones a favor del conocimiento y la protección de la horticultura y las especies vegetales durante más de un siglo y medio. Uno de los medios utilizados para la difusión de información de relevancia para dicha sociedad fueron las publicaciones y revistas. Pero también esta entidad tenía como premisa llevar al arte de la horticultura a un alto grado de perfección, englobando los saberes en un cuerpo de conocimiento científico disponible para los profesionales del área y alejándose de los esfuerzos individuales de algunos pocos. Para ello pretendía conducirla a una cooperación de esfuerzos ilustrada acompañada de una metodología científica, que a su vez guiara el crecimiento y ayude al engrandecimiento del país. En ese contexto la producción científica con escritos dispersos desarrollados por varios autores encontró hacia 1867, año de la Exposición Universal de París, un gran impulso;<sup>22</sup> pero va a ser a partir de la publicación del primer tratado escrito por Alphand que las teorías sobre los parques públicos van a tomar relevancia.

Publicado en 1868 *Les Promenades de Paris* de Jean-Charles-Adolphe Alphand es considerado el tratado esencial del arte urbano de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>23</sup> Siendo ingeniero civil sus intereses giraron en gran medida en torno a la infraestructura urbana, adoptando una postura más bien técnica en relación al diseño paisajístico y una mirada matemática hacia la belleza de los espacios públicos (FIGURA 3). Desde su perspectiva busca liberar al artista de reglas vinculantes al diseño, favoreciendo el “buen gusto” más relacionado con el tratamiento creativo del sitio y menos con el juicio estético puro.<sup>24</sup> En palabras de Alphand<sup>25</sup> “[e]l arte difiere según las latitudes: con mayor razón cuando se trata de una rama del arte cuyo fin es el embellecimiento de la naturaleza misma”. El estudio de las plantas y de los nuevos tipos y especies, antes desdeñadas por no ser consideradas “estéticas” o “bellas”, toman ahora un papel importante en el diseño de parques y jardines; ya que no

21

Shapiro, “The Promenades of Paris...”, 14.

22

*Ibidem*, 31-33.

23

Grumbach, “The Promenades of Paris”, 51

24

Shapiro, “The Promenades of Paris...”, 44.

25

solamente reconoce la importancia de la flora del país sino que asimismo incluye nuevos temas a partir de la incorporación de aquella extranjera. Pero sobre todo fueron los principios del higienismo y los avances de la ciencia en pos de la mejora en la calidad de vida de los ciudadanos los que guiaron sus teorías proyectuales, como una respuesta frente a las problemáticas relacionadas con la vida industrial. Desde su postura orientada hacia las preocupaciones sociales, escribe que los jardines, las calles anchas y arboladas, donde circule el aire libremente, son necesarias en las ciudades desde el punto de vista de la salubridad.<sup>26</sup> Luego, incorporando matices científicos como también estéticos más modernos,<sup>27</sup> es su aprendiz Édouard André<sup>28</sup> quien publica unos años después sus propias ideas y teorías en un nuevo tratado.

*L'art des jardins*, publicado por André en 1879, fue un tratado pensado por el autor para audiencias variadas con el deseo de “ayudar a elevar el gusto y facilitar la práctica del arte del jardín y la composición”.<sup>29</sup> Es mediante su perfil más orientado al arte que a la ingeniería que logra acoger el trabajo colaborativo necesario para el desarrollo de los proyectos urbanos, expresando con claridad la alianza entre el paisaje y el arte urbano.<sup>30</sup> Respecto a la idea de belleza expone los conceptos vertidos por diferentes pensadores de la historia como marco teórico para el planteo de su perspectiva frente al tema; afirmando que está en la naturaleza moral del hombre el apetito por la belleza, como el bienestar es una necesidad de su condición física.<sup>31</sup> La percepción de la belleza cimentada en los sentidos, como la apreciación de la música, el color y la forma, encuentran los rasgos de lo bello en componentes como la armonía, utilidad, inspiración y variedad.<sup>32</sup> Por lo tanto André trabaja sobre el arte de los jardines como un modo de representación mediante la composición planteando que “[e]n lugar de pintar la naturaleza para nuestros ojos a través del lenguaje o del dibujo, es con los elementos mismos del paisaje con los que opera”.<sup>33</sup> (FIGURA 4). Este arte de la composición de los jardines está basado, entonces, en la unión entre la razón y el gusto, sin entrar en caprichos ni fantasía.<sup>34</sup> Finalmente André<sup>35</sup> manifiesta su interés por el

Jean-Charles-Adolphe Alphand,  
*Les Promenades de Paris* (Paris:  
J. Rothschild Éditeur. 1868,  
XXXI.

**26**

*Ibidem*, LIX

**27**

Berjman, *Plazas y parques de  
Buenos Aires...*, 30.

**28**

En la dedicatoria del tratado  
Édouard André (1879) refiere  
a Alphand como su “ilustre  
maestro”.

**29**

Édouard André, *L'art des  
jardins. Traité général de la  
composition des parcs et jardins*  
(Paris: G. Masson, Éditeur,  
1879), VIII.

**30**

Shapiro, “The Promenades of  
Paris...”, 36.

**31**

André, *L'art des jardins...*, 91.

**32**

Berjman, *Plazas y parques de  
Buenos Aires...*, 31.

**33**

André, *L'art des jardins...*, 110.

**34**



cuidado hacia los fondos públicos, planteando una administración con prudencia económico-financiera, mientras que aconseja al arquitecto-paisajista actuar sobre el sitio utilizando la razón con perspectivas de futuro.

### Los escritos de Thays

El contexto de Carlos Thays es uno inmerso en ideas que se relacionan con la estética, la industria, la ciencia y el crecimiento económico del país; de la mano de la formación del gusto burgués, creciente y protagonista. Es en este ambiente donde se insertan sus escritos publicados en la revista *Revue Horticole*, para la cual escribe de manera continua desde 1882 hasta 1892 (FIGURA 5), como también sus artículos del *Journal de la Société Nationale d'Horticulture*. Las premisas de la *Société* son acompañadas por la línea editorial de Édouard André, quien asume como editor en jefe de la *Revue Horticole* en 1882, y son las que pueden visualizarse en los escritos de Thays cuyas publicaciones comienzan ese mismo año. Como colaborador en las revistas publica 65 artículos, ocupando un lugar muy importante dentro de esta producción escrita –41 de ellos– a la difusión de la horticultura, floricultura, arboricultura, etc.; dejando las cuestiones sobre botánica, paisajismo y arquitectura, políticas públicas y estudios bibliográficos en un segundo lugar.<sup>36</sup> Durante los primeros años ciñe sus escritos a la traducción de revistas inglesas y es a partir de 1885 que sus artículos se centran casi exclusivamente en cuestiones relacionadas con Francia. Es con una mirada crítica y a la vez superadora del estado actual de las cosas que sus ideas sobre políticas públicas, tanto a nivel educativo y formación de especialistas, como a nivel de propuestas de explotación económica, aparecen en 8 de sus artículos donde su voz y sus pensamientos se expresan claramente. Finalmente hay que esperar a sus últimos artículos, entre 1888 y 1889, para poder leer a Thays en su faceta paisajística.

El nuevo gusto por la naturaleza en parques y jardines, especialmente en la burguesía parisina, es notado mediante los artículos que evidencian su gran sentido estético. Den-

*Ibidem*, VI.

35

*Ibidem*, 182.

36

El relevamiento cuantitativo y cualitativo de los artículos publicados en las revistas citadas fue hecho en base a las traducciones realizadas por Sonia Berjman y publicadas como “1882 a 1894. Conjunto de artículos publicados en la *Revue Horticole* y en

tro de las publicaciones que hacen referencia a la profesión, tanto la horticultura, como la floricultura y arboricultura, ocupan un lugar muy importante en su producción escrita; pero acompañando el carácter técnico de éstas se puede percibir un pensamiento estético que le da un matiz diferente a estas publicaciones científicas. Su sentido de la estética cruza transversalmente su profesión y se hace evidente en los diferentes temas que publica, desde la promoción de una especie floral hasta su opinión sobre las grandes exposiciones de la industria. Desde su perspectiva cada una de las especies es parte esencial dentro de una colección de la que vigorosamente promueve para alcanzar su esplendor, proporcionar satisfacción visual y de los sentidos al espectador. Pero también impulsa el poner nuevamente en boga algunas otras especies, como el caso de las variedades de *Correa* originarias de Nueva Holanda;<sup>37</sup> idea que ya había planteado Alphand en su tratado donde resalta el estudio de las especies, tanto autóctonas como extranjeras, antes desdeñadas para que puedan formar parte del diseño del paisaje.

Le interesan particularmente las cualidades decorativas del conjunto botánico porque permiten lograr los mejores efectos ornamentales tanto en exposiciones como en el diseño de paisajes. Una mirada que sigue los intereses de composición planteados por André,<sup>38</sup> quien concebía que “[l]o ideal es componer, no como arquitecto o jardinero, sino como poeta y pintor”. Y por ello Thays es muy riguroso con las presentaciones botánicas en las exposiciones pretendiendo interesar al público general como a sus colegas, así sean grandes cultivadores como modestos jardineros. “Actualmente hay que ser un experto en la materia para distinguir rápidamente las novedades, perdidas como están en el medio de los lotes, casi todos demasiado compactos”, comentaba.<sup>39</sup> A su mirada perfeccionista le disgustaba la falta de cuidado en los ensambles de conjuntos ya que, a su entender, estos debían mostrar la excelencia de la profesión en materia de producto y de presentación. (FIGURA 6)

Este enfoque perfeccionista también abarcaba ideas para decoraciones de salones y vestíbulos de los departamentos de la ciudad, entrando en el territorio de la estética doméstica en relación a la naturaleza. De la misma manera

el *Journal de la Société Nationale d'Horticulture de France*”, en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*

**37**

Thays [1883] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 66.

**38**

André, *L'art des jardins...*, 79.

que Alphand y sobre todo André enfatizan sobre la importancia de la belleza y la estética como moldeadores del gusto; el pensamiento de Thays abunda en estos conceptos en un amplio rango de aplicaciones. Por lo tanto dependiendo del lugar en que se los situaba, así como también de la estación del año, los arreglos florales domésticos debían realzar la elegancia del lugar. Para ello Thays elegía desde el contenido hasta su contenedor para que el efecto decorativo en los interiores se aprovechara al máximo; en sus propias palabras:<sup>40</sup>“(...) compuesta con las mismas flores, más o menos, está destinada sobre todo a ser colocada delante de un espejo, una ventana, una chimenea que no se usa, y es también muy elegante”.

Desde la perspectiva de la profesión Thays marca el camino de un modelo profesional a través de la difusión de ideas destinadas a elevar a sus colegas, buscando el dominio y perfeccionamiento de la técnica en pos de mejorar la horticultura y la botánica. Por lo tanto hay una gran variedad de publicaciones de divulgación de las nuevas herramientas que ayudarían a los cultivadores a optimizar su producción y con ello mejorar el desarrollo de la industria francesa y luego global, que era su visión a largo plazo. Este pensamiento está en línea con André quien planteó que su publicación estaba destinada a audiencias variadas en pos de difundir sus ideas para la mejora de la práctica. Thays decía que “en todo lo que se relaciona con el cultivo en general, los nuevos inventos, por simples que sean, deben ser divulgados por todos los medios posibles, cuando aportan una real economía de precio de adquisición y la mano de obra de empleo”.<sup>41</sup> Estos artículos son variados, desde herramientas que mejoran sensiblemente la metodología utilizada como una maceta con fondo móvil que sirve para poder observar la tierra y las raíces introduciendo abono en la maceta sin sacar la planta,<sup>42</sup> hasta la tecnología necesaria para emplear en los invernaderos y mejorar el crecimiento de las especies, sobre todo en cultivos forzados como las frutillas, que competían contra el mercado de producción inglés.<sup>43</sup>

Focalizando parte de sus intereses científicos-profesionales en las especies arbóreas, promovía el estudio racional de los terrenos para el cultivo de los árboles y la relación

39

Thays [1888] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 144.

40

*Ibidem*, 154.

41

Thays [1887] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 115.

42

*Ibidem*, 125-126.

entre su individualidad, es decir sus características como especie, y sus condiciones de existencia. Expresaba “¡[c]uantas veces también arbolistas, jardineros, guardas, etc., pretendiendo conocer los árboles y su cultivo, y a través de malos consejos, lanzan a los propietarios por un camino tal, que después de esperar algunos años se daban cuenta de que había que hacer todo de nuevo!”.<sup>44</sup> Entonces promueve publicaciones como la de J. Nanot quien había indagado sobre las plantaciones arbóreas de alineación que ayudan tanto a las ciudades como a los vecindarios a embellecer diferentes sectores y procurar sombra manteniendo la frescura dentro de las viviendas. Tema que Alphand ya había desarrollado ampliamente bajo la mirada de la salubridad con sus *promenades* arboladas que permitían que el aire corriese libremente mientras daban sombra. (FIGURA 7)

Si bien en el volumen de sus artículos publicados los que refieren a su mirada social a través de la educación y el impulso de políticas públicas relacionados con la naturaleza y los temas en torno a la producción de los espacios verdes urbanos son un número reducido, es en estos escritos donde su voz se hace más sonora y su pensamiento más evidente. Y es en relación a este pensamiento, cuya construcción de sentido está atravesada por el clima de ideas y la nueva forma de hacer ciudad, que Thays se expresa con sugerencias innovadoras y diferentes formas de intervenir con poder de acción en las políticas públicas. Su mirada es crítica, pero con deseo de transformar y mejorar la situación actual.

Sobre la educación sus intenciones son el fomento de la instrucción botánica y hortícola desde los niveles iniciales; insistiendo en su utilidad para todos sin importar la escala social y aportando una base científica en la cual basar futuras formaciones. Para ello daba ejemplos de los más variados, como ser las amas de casa que tendrían nociones básicas para cuidar sus plantas; o los terratenientes para que pudiesen ayudarlos en la administración y el buen mantenimiento de sus bienes; así como también al ejército, ya que los oficiales podrían ensayar en todos los climas algunas especies con el objetivo de mejorar la alimentación de soldados y los colonos.<sup>45</sup> Acompañando esta

<sup>43</sup> Thays [1886] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 107.

<sup>44</sup> Thays [1882] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 54-55.

manera de pensar transformó la escuela de arboricultura de París, reorganizando su función de plantaciones de cultivo frutal para servir el propósito específico de estudiar el crecimiento de los árboles de la ciudad. En sintonía con lo que Alphand venía realizando, transformando con árboles de alineación las calles y bulevares, para que con ello le sea útil al propósito de formar las cuadrillas de jardineros, capataces y peones de mantenimiento de los caminos. Con este conocimiento los trabajadores podían abocarse mejor a las necesidades y cultivo de los árboles. Thays expresaba<sup>46</sup> “podemos ver que luego de su transformación, la Escuela de arboricultura de la Ciudad de París comprenderá todo lo que es de interés para el cultivo, la poda y la dirección de los árboles en general. Con sus distinguidos profesores y una dirección firme y clara, no puede dejar de colocarse en la primera fila entre las instituciones del mismo género, cuyos modelos el extranjero nos proveía hasta ahora, y que Francia ya no tendrá que envidiar de aquí en más”.

Como su objetivo era llevar la profesión hacia una industria competitiva, en vez de ser de simple recreación o una actividad con poco desarrollo, Thays pretendía que el Ministerio de Agricultura de Francia pudiera ver el potencial de la disciplina. Percibiendo que las plantas y las flores constituían una atracción novedosa en las exposiciones internacionales, en sus propias palabras declaraba que “harían descansar a los visitantes del análisis de los animales gordos, de los quesos y de las mantecas”.<sup>47</sup> Por lo tanto su intención se centraba en poder llevar la profesión al plano del comercio internacional, volviéndola una industria global como ya ocurría en el Reino Unido. En este aspecto expresaba: “[s]i hemos insistido en este tema en las columnas de la *Revue Horticole*, es porque el futuro de nuestras colonias está ligado estrechamente al de la madre patria, y porque deseáramos llamar la atención de nuestros compatriotas sobre los productos de las regiones favorecidas de cultivos que aún están poco difundidos en nuestro país, a pesar de los resultados que dejan entrever aquellos que los intentarán con inteligencia, perseverancia, y capitales suficientes”.<sup>48</sup> Si bien el artículo publicado en 1883 refiere a los cultivos de tabaco y sobre todo de la yerba mate

45

Thays [1887] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 116-117.

46

*Ibidem*, 118-121.

47

Thays [1888] en Berjman, *Carlos Thays: sus escritos sobre jardines y paisajes...*, 134-136.

en Paraguay, buscando replicar el ejemplo en las colonias francesas para mejorar el futuro de su país; años más tarde el mismo logra reproducir la siembra de la yerba fuera del territorio de origen. Esa perspectiva sigue guiando sus trabajos futuros cuando ya era Director de Paseos Públicos de la Ciudad de Buenos Aires; así lo indica el periódico *El Correo Español* (30-03-1897) sobre la yerba al declarar que “[e]l Sr. Thays ha sorprendido con el secreto de reproducción natural”.

Puesta su visión en la implementación de políticas públicas Thays entendía que los gobiernos debían tener la asesoría de un conocedor para que se pudiesen tomar decisiones que promuevan la competitividad de los productores del país y así fomentar la exportación que traería beneficios para las arcas del Estado. Sus ideas se focalizaban en la transformación de Francia en una potencia competitiva en la materia, como ya lo eran el Reino Unido y Bélgica. Durante el encuentro internacional de los horticultores en Gante, sostiene que es fundamental obtener la adhesión de los gobiernos a la convención para demostrar científicamente entre todos los colegas que hay ciertas decisiones tomadas previamente por estos que deberían derogarse, ya que traían aparejada la ruina de la horticultura. Promueve el confeccionamiento de los Certificados de Origen para los expedidores y destinatarios de plantas, arbustos y otros vegetales; que sea uniforme para todos los gobiernos adheridos a la convención y con ello ayudar a todas las sociedades de horticultura, con un pensamiento amplio y global de la industria.<sup>49</sup> Estas propuestas van más allá de los intereses de André quien pregonaba por el cuidado de los fondos públicos en materias relacionadas con los espacios verdes urbanos y sus plantaciones.

### Reflexión final

Es en esta época de difusión de ideas y teorías sobre la naturaleza, el paisaje y los espacios verdes urbanos, así como también de intercambios internacionales, en la que está inmerso Carlos Thays junto con sus propios intereses que se dejan ver en sus escritos periodísticos. Sus ideas se expresan fuertemente en términos de estética, de modelo

profesional, de perfeccionamiento de la técnica, de difusión científica, de educación, de pensamiento ilustrado y políticas públicas. Son aquellas las que junto con el proceso de cambio que había puesto en marcha Haussmann, identificado por Harvey<sup>50</sup> como un impulso difícil de detener, que junto con sus colaboradores dan entidad al perfil profesional que Thays trae consigo a Sudamérica. Se percibe que Thays condensa los intereses relacionados con la infraestructura urbana en pos de la salubridad promovidos por Alphand, junto con la profundización en los conceptos de belleza ampliamente desarrollados por André; mientras que ambos incentivan el nuevo gusto burgués asociado a los espacios verdes urbanos. Siguiendo el impulso de sus maestros, él encuentra su voz a través de intereses sobre todo relacionados con la profesionalización de la disciplina.

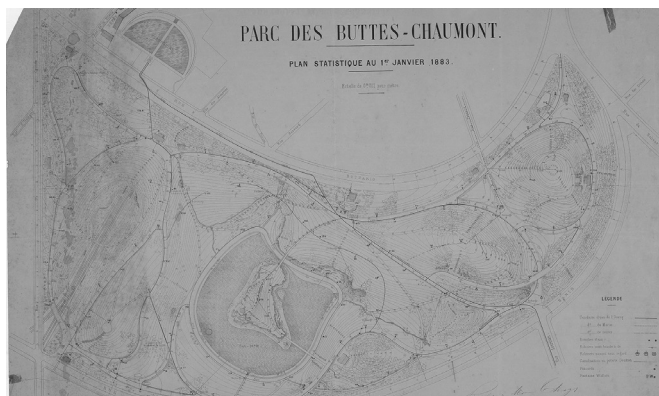
Las ideas de Thays sobre la naturaleza rondan alrededor de los tres ejes planteados en el trabajo. Primeramente su mirada esteta es la que colabora en la formación del gusto, realizando las bondades que brinda la naturaleza en torno a la difusión y el cuidado de las especies. Desde su perspectiva estas cualidades necesitan mostrarse en diversas escalas, desde exposiciones de la disciplina hasta la decoración de departamentos. La difusión profesional y científica es abordada desde el profundo conocimiento de esas disciplinas, como por ejemplo la horticultura, desarrollada técnica y científicamente en pos de su profesionalización. Dentro de la ciencia, pero de forma soslayada, aparece el concepto de salubridad tan claramente expuesto por Alphand. Finalmente sus intereses sociales se plasman en sus ideas sobre la educación en botánica y horticultura para la población general y no solamente la ilustrada; mientras que sus deseos para las políticas públicas se expresan en dos sentidos, tanto la explotación de la industria como la asesoría a los gobiernos. Todas estas ideas y miradas que Thays trae consigo son plasmadas enteramente en su proyecto de 1891 para el concurso de Director de Parques y Jardines de la Municipalidad de Buenos Aires.





1

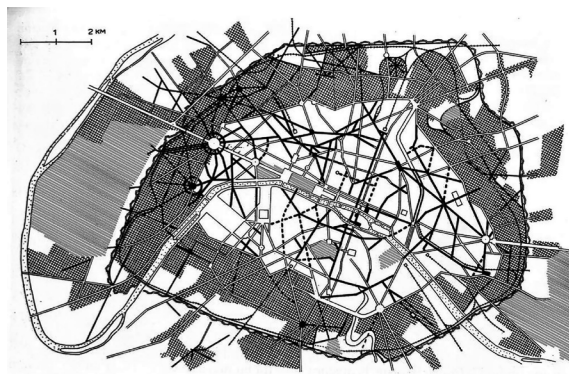
**FIGURA 1**  
Charles Marville, Bords de la Bièvre (au bas de la rue des Gobelins) [Orillas del río Bièvre en la parte inferior de la Rue des Gobelins (Distrito quinto)], c. 1862, fotografía, The Met Fifth Avenue.



2

**FIGURA 2**  
Parc des Buttes-Chaumont. Plan Statistique au 1er Janvier 1883 [Parque Buttes-Chaumont. Plano estadístico al 1° de enero de 1883], Archivo Thays, Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

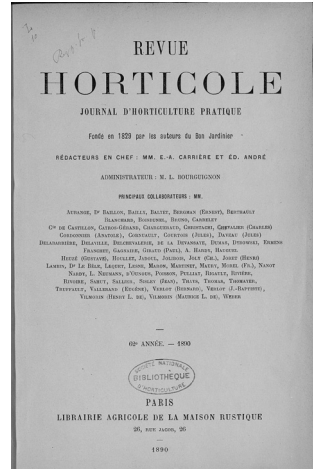
**FIGURA 3**  
Esquema de los percerments efectuados por Haussmann; en blanco las calles ya existentes, en negro las abiertas durante el Segundo Imperio; en cuadrícula los nuevos barrios; en rayado y resaltado en color verde las zonas verdes, incluyendo los dos grandes parques proyectados por Haussmann. Plano intervenido sobre el esquema publicado en Leonardo Benevolo, *Historia de Arquitectura Moderna* (1999), 97.



3



4



5

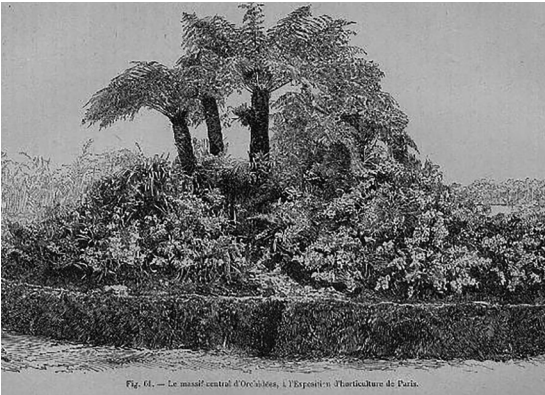


Fig. 61. — Le massif central d'Orchidées, l'Exposition d'Horticulture de Paris.

6



7

**FIGURA 4**  
Claude Monet, The Parc Monceau [El Parque Monceau], 1878, oleo sobre tela, The Met Fifth Avenue.

**FIGURA 5**  
Revue Horticole, 1890, Biblioteca de la Sociedad Nacional de Horticultura de Francia, Fondo antiguo.

**FIGURA 6**  
Le massif central d'Orchidées, l'Exposition d'horticulture de Paris [El macizo central de Orquídeas, en la Exposición de horticultura de París], 1888, en *Revue Horticole*, 273.

**FIGURA 7**  
Promenade en Paris, 2022. Florencia Rolla.

# Ética y poética: una mirada crítica acerca del uso de la naturaleza en tres proyectos de juventud de Emilio Ambasz.

Mercedes Dello Russo  
Universidad de Buenos Aires

El argentino Emilio Ambasz mencionó que los arquitectos serían los últimos en entrar al infierno por sus pecados contra el ambiente, pero que terminarían condenados en caso de no asumir la responsabilidad ética que implica proponer nuevos modos de vida para el futuro.<sup>1</sup> Esta perspectiva moral intentó ser aplicada por el argentino, quien buscó dar respuestas a la crisis ambiental a partir de un uso intencionado de elementos naturales en su arquitectura. Así mismo, reafirmó que su utilización de la naturaleza responde a su vez a intenciones poéticas, en la cual los aspectos fenomenológicos y el usuario no son dejados de lado, sino tomados en cuenta para potenciar la fuerza simbólica, emocional y artística de sus obras.

Ante este panorama, nos preguntamos: ¿Cómo se conjugan los aspectos morales y artísticos en su obra? ¿Se pueden verificar? ¿Son preocupaciones que lo acompañan desde el principio? Ambasz, nacido en Chaco en 1943, mostró una vocación por la arquitectura desde muy temprana edad. En sus comienzos, trabajó junto al arquitecto Amancio Williams, buscando lo que él llamaba aprender de primera mano con un verdadero poeta. Luego de esta experiencia, se muda a los Estados Unidos para desarrollar sus estudios universitarios y su carrera en ese país.

En esta oportunidad nos dedicaremos a indagar acerca de los comienzos del arquitecto argentino, especialmente a través de sus primeros proyectos y escritos, en los cuales se dejan sentados los lineamientos que lo transformarán en el

*Ibidem*, 64-65.

**50**  
Harvey, *París, capital de la modernidad...*, 131.

Mesías verde con fama internacional que es actualmente. Esto lo logrará proponiendo un método de diseño capaz de dar cuenta de las complejidades de un entorno cada vez más globalizado, con usuarios cada vez más cambiantes, pero con necesidades humanas de sensibilidad y conexión inmutables. Revisaremos tres proyectos de sus comienzos, entre los que se encuentran el *Centro Mexicano de Cálculo aplicado* (1975), la *Cooperativa de vinicultores mexicanos y norteamericanos* (1979) y los *Laboratorios Schlumberger* (1982), para indagar de qué manera entiende la naturaleza y si se evidencian sus posiciones morales y expresivas, además de verificar la posible influencia de Williams.

La naturaleza, como gran protagonista, en todos los casos no es un elemento más o simplemente un adorno que aparece para dar respuesta a una cuestión meramente funcional u ornamental, sino que se resignifica. Los elementos naturales se vuelven protagonistas conjugándose con elementos autóctonos, contextuales e incluso históricos, aportando nuevos significados al uso habitual de los mismos. Lo natural se hace arquitectura y también al revés, siendo estos límites difusos los que enriquecen la obra del autor y la cargan con un sentido diferente ligado al usuario, a los detalles y a la sensibilidad.

### De la mano de un poeta: la influencia de Amancio Williams en Ambasz (1959-1962)

La historiadora Marina Waisman<sup>2</sup> dedica enteramente su revista *Summarios 11* a la obra de Emilio Ambasz. Está publicación, la cual se tituló “Arquitectura Alternativa”, es una de las primeras en donde se muestran los proyectos arquitectónicos de Ambasz, ya que las anteriores estaban dirigidas o bien a sus escritos, o a las exposiciones organizadas en el MOMA en su rol de director del Departamento de Arquitectura de dicha institución. El rótulo alternativo, para la autora, remite al paralelismo entre las tecnologías alternativas emergentes, es decir aquellas prácticas tecnológicas pensadas para preservar el equilibrio entre la actividad humana y el ambiente, con su tipo de arquitect-

<sup>1</sup>  
Emilio Ambasz, *Maestros de la arquitectura* (Barcelona: Salvat, 2011).



tura alineada a esa búsqueda. En definitiva, revalorizando la indagación de Ambasz alrededor de una obra limpia en busca de una relación respetuosa con la naturaleza.

Si bien podríamos considerar a modo de Waisman que la arquitectura de Ambasz presenta rasgos alternativos, no nos puede resultar totalmente novedosa. Es inevitable, a la hora de rastrear las indagaciones ambientales de la obra del argentino, no destacar el impacto que la obra de Amancio Williams (1913-1989), de quien fue discípulo entre 1959 y 1962, pudo haber tenido en sus búsquedas personales. De aquellos años formativos, Ambasz rescatará el gusto por los detalles técnicos de Williams, especialmente la exhaustividad con la que era tomado cada encargo, y la solidez de los detalles constructivos sin descuidar el sentido poético y simbólico total de la obra.<sup>3</sup> De estos años, el argentino recuerda especialmente el proceso de creación de la *Casa en Punta Del Este* de 1961, un proyecto que consistía en el planteo de una vivienda de veraneo para la familia Di Tella cerca del mar y de la Laguna del Diario en Uruguay. La casa no solo debía cumplir con la función de alojar a la familia, sino también la de contener parte de la colección de arte de la Fundación Di Tella. El proyecto fue resuelto por los proyectistas distribuyendo el programa en prismas de distintos tamaños, divididos en núcleos programáticos, colocados debajo de un conjunto de bóvedas agrupadas de a cuatro formando tres grupos que dominaban el espacio aéreo. (FIGURAS 1,2,3)

El elemento destacado en el proyecto es la utilización de las cáscaras de hormigón, de apenas cinco centímetros de espesor, que a modo de paraguas generaban un sobre techo sobre los volúmenes que alojaban la vivienda propiamente dicha. Dicho elemento no consistía en una novedad en la obra de Williams, sino que había sido utilizado previamente para el proyecto de *Tres Hospitales en Corrientes* entre 1948 y 1953,<sup>4</sup> donde el clima subtropical y extremadamente caluroso de esa provincia llevó a Williams a proponer un techo por encima de las construcciones a fines de minimizar el impacto del clima sobre la construcción, garantizando la ventilación y de esa manera dotar la obra de un mayor confort ambiental. Si bien el proyecto no se

2

Marina Waisman, "Arquitectura Alternativa: Emilio Ambasz", *Summarios*, 11 (1977).

3

Emilio Ambasz, *Cartas a Del-fina Gálvez de Williams*, 1990. Disponible en: <https://www.cca.qc.ca/en/72356/querido-aman-cio-emilio-ambasz> (Consultado el 20 de marzo del 2023)

4

Luis Muller, "Poética y técnica

llevó a cabo, las bóvedas cascara de Williams se convirtieron en su sello personal. Las bóvedas fueron utilizadas por el arquitecto en diferentes programas, adaptadas al asolamiento de cada sitio, siendo la Casa Di Tella un ejemplo a escala doméstica.

Williams a través de las bóvedas de hormigón conjuga una respuesta ambiental sumada a una búsqueda de expresividad formal, sin dejar de lado la indagación de una resolución técnica eficiente al tratarse de elementos esbeltos y con un solo apoyo. Es innegable que el clima de Misiones dista mucho del de Uruguay, como así también de todos aquellos lugares donde Williams planteó esta solución, sin embargo, a través de los paraguas se fabricaba una especie de boque artificial con capacidad dar respuesta a necesidades climáticas al mismo tiempo que se creaba un paisaje propio, algo que como veremos más adelante repercutiría en la obra de Ambasz.

Un concepto similar a la idea del paisaje artificial, sin la utilización de las cáscaras, lo podemos encontrar en el proyecto para las *Viviendas en el Espacio* en 1942 de Williams (firmado junto a Delfina Gálvez y Jorge Vivanco). El proyecto consistía en el diseño de una casa colectiva de rentas, pensada para mejorar las condiciones sociales de sus habitantes. Cada vivienda estaba situada hacia la mejor orientación, posicionada de una manera escalonada para que el techo de una sea la terraza de la siguiente. De esta manera los arquitectos aseguraban una correcta iluminación y ventilación de los espacios, al mismo tiempo que otorgaban una expansión verde a cada unidad. Los techos, resueltos mediante secciones de bóvedas, dotaban al conjunto de un gran atractivo, como también la generación de diferentes sensaciones espaciales dentro de las viviendas, donde la altura mínima alojaba los servicios y a medida que la curva toma altura los espacios públicos.

Expuesto de manera explícita en las láminas de proyecto y como argumento de defensa de la propuesta, para Williams y Gálvez la riqueza del conjunto es su concepción moral, ya que finalmente la forma total y la distribución de las unidades buscaban mejorar las condiciones de habitabilidad de sus ocupantes, asegurando adecuados niveles de

asoleamiento y ventilación, como también la incorporación de espacios recreativos. Bajo el lema de prestar una solución higiénica, moral y de interés social presentan su propuesta al desarrollador, intentando dar cuenta de las ventajas del conjunto frente a la volumetría compacta que permitirá desarrollar el código en forma de torre. (FIGURAS 4,5)

Si bien este proyecto es anterior a la experiencia de Ambasz en el Estudio, veremos en sus escritos la importancia, al menos discursiva, del aspecto moral en la arquitectura, como así también la presencia de la naturaleza e incluso la generación de una topografía nueva.

### La formulación de un discurso de diseño: una propuesta de diseño ambiental de Ambasz (1969)

Luego de esta experiencia formativa junto a Williams y dos años de servicio militar, Ambasz emigra a los Estados Unidos a cursar estudios de arquitectura en la universidad de Princeton. Formarse en Estados Unidos será una diferencia con respecto al resto de los arquitectos argentinos emigrados a fines de los sesenta, como Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado, Jorge Silvetti, entre otros, ya que tempranamente pudo consolidar una red de contactos sumamente importante y comenzar su carrera. En New Jersey, el joven Ambasz terminó los cuatro años de *College* en un semestre y el Máster en arquitectura al año siguiente, es decir que, en apenas dos años, tras una meteórica carrera, el joven argentino pasó de estudiante a formar parte del cuerpo docente para 1966. Ambasz aludirá que su formación fue sin duda atípica, acerca de lo cual postulará "... el mío fue el único caso de alguien que recibió el título de arquitecto habiendo tomado más cursos de filosofía, poesía y literatura que de arquitectura propiamente dicha".<sup>5</sup>

Ambasz se mostrará desde sus comienzos preocupado por la cuestión ambiental. En sus primeros años dedica varios textos a reflexionar acerca de la arquitectura, pero no solo eso, sino a reflexionar como ésta debía ser pensada, enseñada y cuáles eran los desafíos de la época. El

en los proyectos de Amancio Williams: hospitales para el sistema de salud pública". *Palapa*, V, II (2010): 5-13.



arquitecto identifica una crisis ambiental, principalmente reconociendo que el desafío de la arquitectura era operar en un entorno cada vez más artificial que no estaba siendo debidamente interpretado. En sus palabras "...sí se siguen aceptando las factibilidades tecnológicas como las fuerzas configuradoras de este nuevo entorno en lugar de crear nuevos valores para la existencia humana, el futuro no será más que una mera continuación del presente estado".<sup>6</sup> Para el argentino, no se puede esperar que la tecnología traiga con ella la solución a los problemas que ella misma plantea y es necesario que se proponga el marco en la que la misma debe accionar. Reconoce previamente que todos los ámbitos humanos están inmersos en un contexto cada vez más tecnológico y dentro de esta nueva configuración es donde surge la necesidad de establecer estructuras que permitan mediar con esa realidad. Para lograrlo, Ambasz identificará que es necesario romper con los modelos de pensamiento del pasado, para lo cual, si bien el método científico y una actitud racional pueden favorecer la búsqueda de nuevas alternativas, estos acercamientos son insuficientes al concentrarse sólo a cuestiones mensurables y cuantificables al dejar de lado la imaginación. La posición de Ambasz implica una crítica al método científico, pero no por eso descarta su utilidad para analizar posibilidades e información, para lo cual sugiere que debe incluirse dentro de un sistema de pensamiento de diseño que quiera responder a una era tecnológica. Pero identificará que este método de diseño se deberá completar con la actitud ética en la cual el proyectista determinará, a través del estudio de lo que hay, cómo espera que las cosas sean. En decir que el proceso de diseño y el rol del diseñador transformarán los datos cuantitativos en cualitativos a través de una mirada ética.

La complejidad de esta mirada de diseño implica necesariamente un gran despliegue imaginativo, además de someterse a una evaluación constante, requiriendo un análisis interdisciplinario, con profesionales del diseño a la altura de un panorama cada vez más informático y conectado. Ambasz, intentará reflexionar en este punto acerca de cómo se enseña en las instituciones y si están a la altura de los tiempos. El artículo de Ambasz presenta más pre-

Emilio Ambasz, *Arquitectos Argentinos for Export, Diálogos y proyectos*, (Buenos Aires: Photon Press, 2006), 10-19.

guntas que respuestas, pero que extraordinariamente son válidas en la actualidad, especialmente cuando se pregunta acerca de si las estructuras de nuestras universidades, rígidas y compartimentadas pueden acercarse a un enfoque interdisciplinario capaz de cuestionar nuestro entorno.<sup>7</sup> El argentino criticará los métodos de enseñanza en los institutos y centros universitarios, ya que, en su evaluación, las mismas no preparan a sus estudiantes para asumir responsabilidades y solucionar problemas de una sociedad postindustrial cada vez más globalizada.

Ambasz propone incluir diferentes ciencias, desde científicas, políticas, sociales, biológicas hasta psicológicas y ciencias de la conducta para hacer frente a los nuevos retos a través de un método de diseño, el cual presentará en una serie de conferencias brindadas en la Escuela de Diseño *HfG Ulm*, invitado por Tomás Maldonado, publicadas luego en la revista *Perspecta* bajo el título de *The Formulation of a Design Discourse*.<sup>8</sup> Resulta necesario hacer hincapié en la influencia que Maldonado tuvo en Ambasz, especialmente en su propuesta de una Universidad del Diseño. Maldonado es quien había planteado el concepto de una escuela del diseño ambiental, ya que el arquitecto tenía confianza en que "... serían las instituciones académicas las que liderarían la reorientación disciplinar".<sup>9</sup> Esta idea repercutirá fuertemente en el recientemente emigrado Ambasz, quien intentará replicar este concepto en los Estados Unidos. Las similitudes entre las búsquedas de Ambasz y Maldonado serán remarcadas por Felicity Scott, especialmente aquellas que Maldonado publicó en su libro *La speranza progettuale* en 1971.<sup>10</sup>

Ambasz reconocerá que basar sus inquietudes en la educación está atribuido a dos circunstancias: la primera es la tendencia a pensar el diseño no en términos de configuración sino de proceso, y la segunda vinculada a una tendencia disciplinar a buscar métodos más sistemáticos y menos metafóricos para abordar los problemas. En esta perspectiva, los modos tradicionales de entender la arquitectura son deficientes a la hora de lidiar con la complejidad del entorno postindustrial en donde se interrelacionan conductas, operaciones, tendencias y relaciones en cons-

Emilio Ambasz "Instituciones y artefactos para una sociedad post tecnológica," *Summa*, 37 (1971): 30-38.

7

*Ibidem*, 32.

8

Emilio Ambasz, "The Formulation of a Design Discourse", *Perspecta* 12 (1969): 57-70.

9

Joaquín Medina Warmburg, "El mundo como artefacto. Tomás Maldonado en el foco del diseño medioambiental (1996-1972)," *Ra. Revista de Arquitectura* 19 (2017): 25-38.

10

Felicity Scott, "On the "Coun-

tante cambio. La alternativa es reformular los métodos de diseño repensando las herramientas capaces de "... representar las estructuras de relaciones en los procesos involucrados en un problema".<sup>14</sup> El uso de nuevos instrumentos metódicos le permitirá al diseñador establecer a su vez nuevas relaciones entre los procesos involucrados en un problema, y poder de esta manera disponer de nuevas formas de relaciones entre actores, procesos y objetos físicos.

La postura de Ambasz desemboca en una filosofía del diseño orientada a la resolución de problemas. Frente a esto, destacó dos posiciones complementarias: la primera que trabaja en solucionar las condiciones no deseadas y lidiar con las estructuras existentes, y la segunda que establece los ideales. Las condiciones buscadas deberían ser propuestas por los usuarios y además por especialistas, a los que debemos consultarles para poder responder de una manera lo más amplia posible. Un diseño ambiental correcto debería contemplar las condiciones y los requisitos, siendo el rol del diseñador el de sistematizar estos aspectos y poder darles forma arquitectónica. Esto implicará una serie de transformaciones y traducciones que traerán aparejados problemas, y es precisamente el programa de diseño el que deberá organizarlas, jerarquizarlas y distribuir las respetando los deseos de los asesores y retroalimentando esas aspiraciones a partir de su traducción a forma arquitectónica. Ambasz no puede explicar en detalle cómo opera el acto de diseñar y sitúa la subjetividad del profesional como aquella que evalúa y toma las decisiones finales, ya que un método de diseño solo puede establecer los parámetros donde él actúa. Esta es la luz que arroja Ambasz sobre el proceso de diseño: limitar las opciones posibles, pero al mismo tiempo dejar una noción de indeterminación poética y creativa. (FIGURA 6)

El proceso de diseño nunca es lineal, sino más bien una dialéctica entre Aspiraciones, Transformación y Síntesis, ya que cuando una lista de condiciones favorables y deseos se modeliza y luego se transforma en un espacio, la misma forma arquitectónica revelará nuevos elementos a tomar en cuenta. El mismo Ambasz reconocerá un vacío en su teoría y es la necesidad de generar una *Teoría de la forma*

*ter-Design" of Institutions: Emilio Ambasz's Universitas Symposium at MoMA," Grey Room 14 (2014): 46-77.*

para comprender las relaciones existentes en ella. En este punto entran las concepciones a partir de la idea de tipo, pero planteadas dentro de la dialéctica entre Aspiraciones y Síntesis planteadas anteriormente. En este esquema las aspiraciones que se buscan solucionar con un proyecto forman un concepto equivalente al de arquetipo, mientras que la síntesis producida por los objetos de diseño construye los prototipos formales. El uso de los tipos, para el argentino, se vuelve una herramienta plausible de ser estudiada a fines de darle forma a los requerimientos, especialmente a la hora de dar soluciones a los problemas ambientales siempre y cuando estén utilizados dentro del marco de un método de diseño.

Si bien es interesante el método planteado por Ambasz, en cuanto permite incorporar nuevas capas de información al proyecto, la materialización parece basarse en los elementos tradicionales que la arquitectura tiene para concebir la forma. Más que un método cerrado, quizá podríamos considerar este planteamiento como una manera de acercarse al proyecto e intentar dar cuenta de la mayor cantidad de aspectos involucrados, especialmente aquellos referidos a los usuarios y a la eficiencia económica como así también a la ambiental.

### Centro Mexicano de Cálculo aplicado (1975)

En ninguno de sus proyectos Ambasz da cuenta de cómo se arriba a la forma. De hecho siempre se mostró reticente a explicar sus teorías y utiliza fabulas para esquivar a las explicaciones deterministas. Uno de sus proyectos de juventud es el del *Centro Mexicano de Cálculo aplicado* de 1975. Como pre-requerimientos podríamos considerar la necesidad de generar espacios de trabajo flexibles capaces de ser susceptibles de aceptar adiciones, sustracciones y reorganizaciones en la ciudad de México, además de la necesidad de alojar una gran cantidad de equipamiento computacional. (FIGURA 7)

Ambasz tomará la idea de generar un estanque, de la naturaleza de la misma ciudad, que se encuentra situada encima de una antigua laguna rellenada de tierra. El pro-

yecto se conforma como un enorme estanque cuadrado de 150 metros de lado, que se rellenaría con el agua de la antigua laguna, la cual brotaría cuando se comience la excavación. El programa propiamente dicho, los espacios de trabajo, se resuelven como barcazas que flotan en la superficie y luego de encontrar un lugar definitivo poseen compartimientos que se llenan de agua para que descansen en su posición final al fondo del estanque de 1,2 metros de profundidad. Para cambiarlas de posición se las reflotaría bombeando el agua. Esta idea dotaría al proyecto de flexibilidad y adaptabilidad, en donde los espacios pueden ser configurados de diferentes maneras y luego ser conectados por puentes. La forma final es finalmente la de la distribución de los programas.

Frente al estanque se elevan dos anchas paredes de 150 metros de largo y 28 metros de altura que protegen el edificio y definen la entrada. Uno de esos planos se encuentra inclinado para funcionar como una pared de energía solar, cubierta en su totalidad por paneles; esta energía es pensada para activar el centro de computación, pero también para cubrir parte de las necesidades de ventilación y acondicionamiento ambiental. Los elementos de producción energética, ahorro y ambientación no se esconden, sino que se exponen y se utilizan como elementos de valor estético. En el proyecto aparece una nube, que es una masa de niebla de agua fría generada por agua a alta presión que refresca el ambiente, para refrescar reuniones al aire libre y para riego.

Las cuestiones energéticas son pensadas desde el proyecto, en donde se acompaña lo construido con diferentes estructuras generadoras de energía limpia como la implementación de molinos de viento o grandes tanques de enfriamiento de agua. Este hincapié en cuestiones energéticas es de vanguardia, pero no solo eso, también se considera a los usuarios y se estipula la forma de trabajo remoto.

Los usuarios comprenden la premisa básica del arquitecto de que nadie debería trabajar. Si las presentes circunstancias nos obligan a hacerlo, debería ser posible, por lo menos, hacerlo desde la propia casa. (...) Pero los usuarios sienten que no están aún preparados para una disposición tan radical. Por lo tanto, el edificio ha sido concebido en

base a elementos que pueden ser retirados progresivamente, a medida que crece el coraje y disminuye la necesidad de espacios físicos. En ese momento, solamente quedarán en el sitio los silenciosos muros y una única barcaza convertida en una isla de flores).<sup>12</sup>

Ambasz, intentará pensar de esta manera la forma de desarmar su propia obra si las condiciones de trabajo cambian, entendiendo la rapidez con la que acontecen los cambios en nuestro tiempo. Este énfasis en los usos y los usuarios es descripto a través de una de sus fábulas: “Una declaración sobre mi obra”,<sup>13</sup> en donde defiende que el proceso de diseño debe atender a las necesidades de aquellos a los que responde e involucrarlos en el proceso. El texto (una fábula) habla de la ideación de un programa de desarrollo de viviendas resuelto por el armado de un catálogo de lugares domésticos existentes de diferentes épocas y contextos, junto a axonométricas vacías presentadas a los usuarios para que ellos imaginen lugares nuevos sin antecedentes históricos que les gustaría tener. Cada familia seleccionaba los lugares que le gustaría poseer y esa información era discutida con los arquitectos, quienes en conjunto con las familias generaban un esquema coherente y factible, agregando o quitando lugares en los casos que era necesario. Esta idea de diseño colaborativo, que hoy podemos encontrar desarrollada en algunas prácticas, funcionaba para valorar a los individuos que finalmente van a habitar la obra. Son ideas de vanguardia donde los aspectos funcionales se resignifican e intentan a su vez una relación amigable con el medio.

### Cooperativa de vinicultores mexicanos y norteamericanos (1979)

El proyecto fue solicitado por un grupo de agricultores mexicanos norteamericanos (chicanos) que se organizaron en pequeñas cooperativas de viñateros. Situadas en California, donde el clima es sumamente cálido, las plantaciones se desarrollan a una altura de 3 metros, siguiendo una estructura de columnas que forman una retícula ubicada a 4,5 metros, unidas por un enrejado de alambre donde las

11  
Ambasz, “The Formulation of a  
Design Discourse”..., 59.

parras se toman y colonizan la altura armando un techo verde formado por las hojas que protegen a las uvas del sol excesivo. Esta forma de cultivo deja libre y en sombra una gran superficie de tierra que puede ser utilizada para el crecimiento de otros cultivos o simplemente un espacio plausible de ser aprovechado.

Ambasz propondrá un proyecto utilizando este espacio generado bajo las parras como un verdadero techo verde. La esbeltez de la estructura y la generación de un paisaje artificial remite a la estrategia utilizada por Williams, solo que en este caso las cascaras de hormigón son reemplazadas por las mismas parras. Debajo del sobre techo se dividen los espacios destinados a las viviendas de los productores utilizando paredes verdes realizadas a partir de setos y arbustos, tomando como referencia los trazados de asentamientos ancestrales de las antiguas ciudades americanas. Otro tipo de recinto propuesto es el de una capilla, la cual se excavaría hasta alcanzar la primera napa, generando un espacio de culto, que a modo de caverna vincule la fe a la tierra y al agua. La propuesta de este proyecto es crear un modo de vida comunitario, vinculado con el trabajo ligado a la tierra y al vino, y la forma del edificio trata de serle fiel a estos condicionantes. En su texto "Moral: una condición de prediseño" postulará

*La arquitectura no es la respuesta a las necesidades pragmáticas del hombre (esa es la tarea de la construcción), sino la respuesta a su pasión e imaginación. No es el hambre, sino el amor y el temor, o el asombro, lo que nos hace crear. (...) El ambiente del arquitecto puede haber cambiado, pero la tarea trascendental, sigue siendo la misma: darle forma poética a lo pragmático)<sup>14</sup>*

Este proyecto es un ejemplo literal en el cual la naturaleza se vuelve parte hasta cuestionarse si en realidad no se trata de una intervención paisajística. Sin embargo, aparecen las formas, los tipos de la historia, los hechos culturales, ya sean los sobre techos de Williams, o las disposiciones precolombinas, a disposición del proyectista para dar respuesta a las necesidades planteadas por el proyecto.

**12**  
Emilio Ambasz, "Una declaración sobre mi obra," *Summarios* 11 (1977):16-17.

**13**  
*Ibidem*, 16.



## Schlumberger Research Laboratories (1982)

Ambasz intentará reconciliar a través de su arquitectura a la naturaleza con la tecnología sin dejar de lado las necesidades programáticas de los usuarios. La sede para los *Laboratorios Schlumberger* en Texas, específicamente en la zona de Austin, fue un intento de ensayar diversas soluciones para dar respuesta a estos requerimientos. El conjunto se resuelve generando una laguna artificial que se vuelve parte del proyecto y soterrando los programas construidos, que fueron a su vez divididos y colocados en el terreno en diferentes áreas a fines de bajar el impacto de un edificio compacto. La idea era generar un gran parque jardín donde la arquitectura se ocultará y formará relieves artificiales que a su vez garantizarán un espacio de confort para los usuarios. Las cubiertas de tierra reducen el impacto de los rayos solares sobre las mismas, lo que se podría traducir en un ahorro energético en lo referido a la climatización de los edificios más allá de liberar terreno para ser utilizado. Estos espacios semi enterrados se abren, formando ranuras en el suelo que a su vez permiten un aprovechamiento de la luz natural e iluminar de esta manera todos los recintos: oficinas, espacios comunes, aulas, laboratorios, etc.

El trabajo de los investigadores fue tenido en cuenta por Ambasz, quien propone plantas flexibles capaces de alojar el trabajo en equipo a través del desarrollo y diseño de cubículos de oficinas capaces de poder brindarle privacidad a los trabajadores que así lo necesiten. Estos módulos de 2.75 metros de lado funcionan como oficinas móviles, capaces de ser dispuestos de diferentes maneras por los investigadores y agruparse según el proyecto dotando a la planta de máxima flexibilidad. El mobiliario está diseñado a fines de completar la arquitectura y colaborar con las mejores disposiciones de la planta.

La generación de un paisaje se encuentra en diálogo con el proyecto de las Viviendas de Williams. Para Ambasz la incorporación de las cuestiones ambientales dentro de la arquitectura era un pre-requerimiento ético de los cuales los arquitectos deben hacerse cargo teniendo en cuenta las

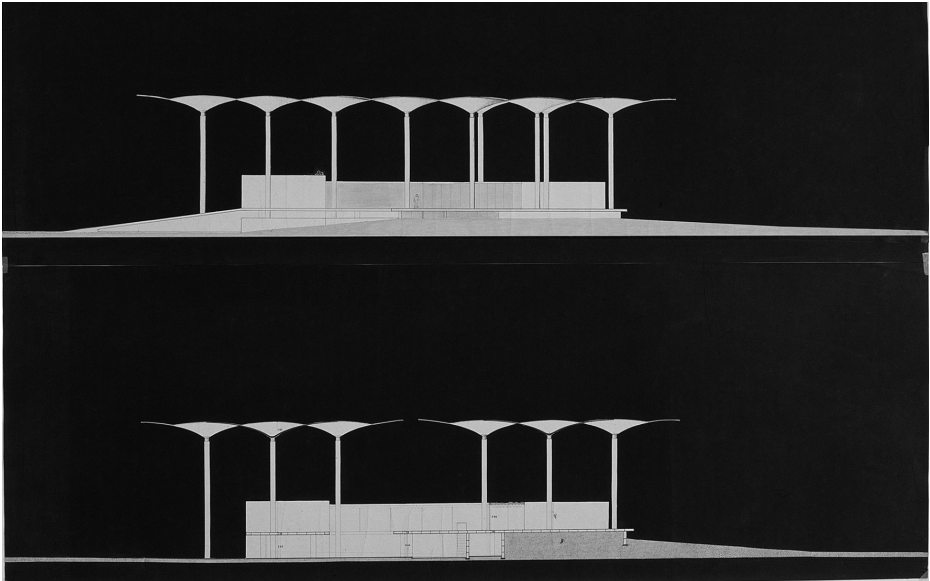
problemáticas futuras, sin dejar de lado el aspecto simbólico de la obra.

### A modo de conclusión.

En la obra de Ambasz las cuestiones morales se muestran vinculadas a una relación respetuosa con el ambiente y con los usuarios. Las explicaciones acerca de los proyectos y las referencias en cada obra suelen ser esquivas y se recurren a fábulas más que a teorías explícitas acerca de cómo se abordan los proyectos, abriendo un mundo interpretativo al mismo tiempo que se esquivo dar formulas cerradas.

Acerca de su método proyectual el planteamiento tampoco da cuenta de cómo efectivamente surgen las formas y cómo éstas luego son plasmadas; sin embargo, resulta interesante evidenciar como los lineamientos acerca del obrar de la naturaleza estuvieron presentes desde sus inicios y cómo se busca abordarlos de una manera, al menos, compleja. La moral no solo se aplica a los problemas del ambiente, sino que incluye los requerimientos mediatos de los usuarios, al mismo tiempo que se intenta prever el futuro de las obras, sin descartar la potencia simbólica de sus intenciones y su capacidad comunicativa. Ambasz articula la naturaleza con métodos y formas provenientes de la tradición arquitectónica, evidenciando a su vez la influencia de Williams, aunque no lo reconozca de manera directa.

Cuando Ambasz habla de poesía parece dialogar más con el sentido original del término *poiesis* (ποίησις) como un hacer productivo que excede a su vez a la propia acción transformando el entorno en el que es producido. Los proyectos son ejercicios de juventud que valen sobre todo por sus interrogantes para el presente y su potencialidad para abrir puertas que serán desarrolladas en su arquitectura posterior: cómo responder eficientemente a un entorno cambiante, de qué manera incorporar la naturaleza en la arquitectura y cómo incorporar elementos culturales e históricos a un ambiente cada vez más artificial y tecnológico. Los interrogantes exceden las respuestas.



1

EL REQUERIMIENTO MUNICIPAL

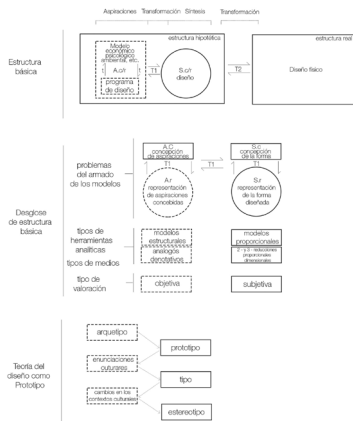
**SUPERFICIE PATIOS** 100 %  
**ORIENTACION** Todos los locales habitables, inclusive los de servicio, la mejor: NORTE  
**VENTILACION** ideal por la forma de la vivienda el aire usado tiende a salir  
**ILUMINACION** perfecta, por la eliminación de edificación frente a los ventilables  
**ASOLEAMIENTO** ideal tanto en verano como en invierno  
**VISTAS** jardín en 1<sup>er</sup> plano codo al fondo. No se ven techos  
**AISLACION TERMICA** excelente por los pasadros sobre los techos  
**JARDINES** espaciosos, aislados e individuales  
**ADAPTACION AL REQUERIMIENTO GENERAL DE CONSTRUCCIONES** esta nueva solución no se halla prevista en ningún reglamento, pero los autores la han estudiado conforme al espíritu de la reglamentación vigente, lo que euadeciera un detenido estudio del proyecto.  
 Los aleros y volúmenes se han fijado en la siguiente forma:  
 planta baja (negocios) volumen correspondiente a una altura media de 4 m.  
 plantas sobre elevadas (departamentos) volumen correspondiente a una altura media de m. 3,30 o mayor

**SUPERFICIE PATIOS** 16 %  
**ORIENTACION** Únicamente las habitaciones a la calle pueden considerarse al Norte  
**VENTILACION** las habitaciones que dan a patios reciben aire viciado  
**ILUMINACION** bueno para habitaciones a la calle, malo para el resto  
**ASOLEAMIENTO** bueno para habitaciones a la calle, malo para las demás  
**VISTAS** habitaciones en fachada a la calle, los demás al departamento de enfrente  
 **AISLACION TERMICA** mala, o casi nula, en el último piso  
**JARDINES** no existen

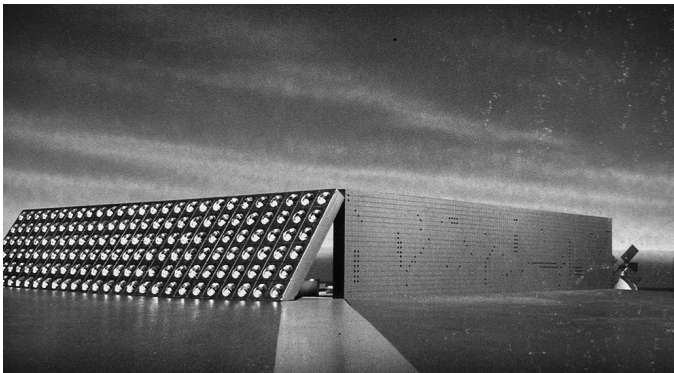
**SOLUCION HIGIENICA, MORAL Y DE INTERES SOCIAL**

OBRA	INDEPENDENCIA 524
AUTORES: T. WILLIAMS M. GARCÍA S. GUTIÉRREZ	E.S.C. 1.

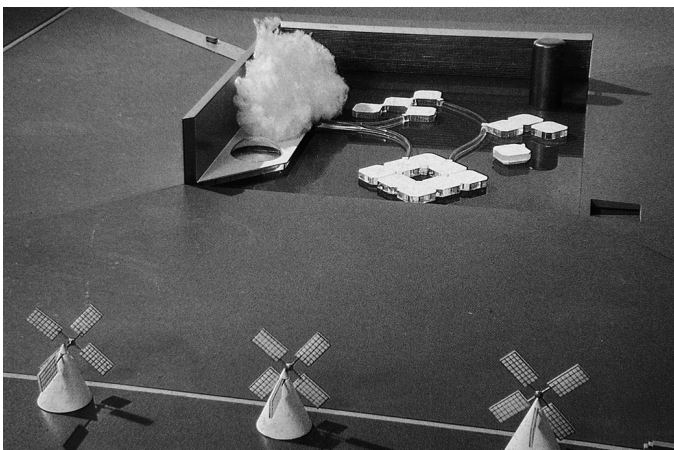
2



3



**FIGURA 1**  
Vista del Proyecto.  
Amancio Williams, Casa  
en Punta del Este, 1961.  
Fonds Amancio Williams,  
Centre Canadien d'Archit-  
ecture, don des enfants d'Amancio Williams.



**FIGURA 2**  
Viviendas en el espacio.  
Amancio Williams y Del-  
fina Gálvez, 1942. Fonds  
Amancio Williams, Centre  
Canadien d'Architecture,  
don des enfants d'Amancio Williams.

**FIGURA 3**  
Esquema de diseño pre-  
sentado en The Formu-  
lation of a Design Discourse  
(Ambasz, 1969).  
Traducido al español.  
Mercedes Dello Russo.

**FIGURA 4**  
Centro Mexicano de  
Cálculo aplicado de 1975.  
Web de Ambasz

4

# Una nueva mirada sobre *Ambiente humano e ideología*. Notas para una ecología crítica. Tomás Maldonado. Na- turaleza, política y diseño en el campo de la construcción del hábitat

Hugo Walter Amante  
Universidad de Buenos Aires.

El presente trabajo puede ser considerado como uno de los tantos pasos que deberíamos transitar, de camino a la constatación de ciertos conceptos esenciales para la indagación de las lógicas con las que el diseño, en un sentido profundo, opera en el desarrollo de la ciudad y la arquitectura, en definitiva del constructo habitable para el ser humano, entendiendo aquellas prácticas como una cuestión troncal en la conformación del hábitat, considerando por lo tanto, que resulta importante abordarlas en sus fundamentos, procurando entender sus formas de funcionamiento en este tiempo, y a la luz de reflexiones previas que consideramos vigentes.

Desde luego que no se trata en modo alguno de proponer una *teoría del desarrollo urbano* que surja de las reflexiones observadas críticamente, o de la simple puesta en diálogo de diferentes modelos ya convalidados, lo cual sería como mínimo irresponsable, sino tan solo de hacer confluir algunas ideas en procura de hallar un puñado de conceptualizaciones que nos resulten de utilidad a los fines del proyecto de nuestro entorno como ejercicio inteligible. Resulta claro entonces que este trabajo, por su naturaleza, seguramente no podrá sustraerse de insinuar humildemente una cierta postura en lo que respecta a las formas que adquiere el ambiente humano en su devenir, y tampoco podrá ocultar un cierto sesgo que podría resultar en parte polémico, ya que se considerará en profundidad y deliberadamente solo ciertas opiniones y tendencias en

lo que refiere al proceso constitutivo de nuestro lugar en el mundo, en el marco de un campo ampliamente mayor, pero reconocemos en esta confesión un ejercicio de honestidad indispensable.

El apoyo fundamental para la elaboración crítica comentada, vendrá dado por Tomás Maldonado, autor de tantos textos referenciales con relación a nuestro interés, en tanto reconocido como una figura señera en el ámbito del Diseño y sus posibilidades como activador sociopolítico y cultural en múltiples niveles, desde un pensamiento siempre joven y vigente de un autor cuya obra posterior goza de notorio prestigio internacional, y que a su tiempo influyó, como intentaremos constatar, en el pensamiento de algunos de los referentes posteriores de los temas en revisión que nos interesan especialmente.

Es así como, entendiendo a la arquitectura y el urbanismo dentro de un campo de acción ampliamente mayor como lo es el Diseño, y bajo el plafón del *enfoque científico* que impulsó Maldonado, en tanto proceso que aborda el diseñador como una metodología sistemática, rigurosa, y de base teórica, el hecho de tomar un texto de su cuño, *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*,<sup>1</sup> a efectos de elaborar este breve conjunto de reflexiones críticas, obedece no tan solo a la pertinencia respecto de nuestras intenciones, sino también a la influencia que los pensamientos contenidos en él producen, o al menos intentaron producir, sobre las prácticas llevadas a cabo en la ciudad y su paisaje edificado, partiendo de la identificación de las problemáticas y operando siempre de un modo propositivo.

### Breve introducción al tema

Aclaradas las principales motivaciones para la elección del tema, importa señalar a Tomás Maldonado como una personalidad relevante en el ámbito del Diseño y de su enseñanza, indagando en el pensamiento vigente de un autor cuyo legado ha alcanzado enorme respeto, y que a su tiempo influyó, como veremos luego, en las cuestiones que nos

<sup>14</sup> Emilio Ambasz, "Moral una cuestión de prediseño" *Sumarios* 11 (1977): 16-17.

<sup>1</sup> Tomás Maldonado, *Ambiente*

ocupan, esto es las lógicas con las que el diseño opera, en un sentido conceptualmente más profundo que lo estrictamente disciplinar, sobre el corpus arquitectura-naturaleza y sobre el sistema de relaciones establecido entre ellas.

Maldonado posee una vasta obra, destacando en relación a este artículo, *Técnica y Cultura*,<sup>2</sup> *Proyectar hoy*,<sup>3</sup> y ¿Es la Arquitectura un texto?.<sup>4</sup> Todo el corpus escrito de Maldonado pone de manifiesto su enorme influencia en el pensamiento y la práctica del diseño en la segunda mitad del siglo XX, entendiendo a la arquitectura dentro de ese campo de acción.

Tomar un texto de su autoría, *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*, para elaborar este breve trabajo obedece, como hemos señalado, al grado de influencia en muchas de las elaboraciones posteriores de quienes se ocuparon del constructo habitable.

Como un primer ejemplo se podría mencionar al arquitecto Horacio Pando, quien fuera profesor y decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA), cuando señala que “el padre del diseño moderno en Buenos Aires fue Tomás Maldonado, especialmente a través de su ya vieja revista *Nueva Visión*”,<sup>5</sup> reafirmando esa influencia cuando se refiere al diseño ambiental como “el proyecto de la circunstancia del hombre, especialmente en sus aspectos físicos”.<sup>6</sup>

Esa circunstancia implica una relación de respeto dentro de un marco que, a partir de la intervención del ser humano, comienza a adquirir complejidades que, si bien pueden resultar enriquecedoras, también pueden tornarse perjudiciales.

Es probable por lo explicado, que nuestra elaboración correrá el riesgo de ser no solo un trabajo de análisis, con la seriedad y profundidad que corresponde, sino además y desde el convencimiento, un merecido homenaje a quien, excusándonos de antemano por el riesgo asumido, creemos que fue uno de los intelectuales del diseño más influyente del siglo pasado.

*humano e ideología. Notas para una ecología crítica* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972).

2

Tomás Maldonado (comp.) *Técnica y Cultura*. (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2002).

3

Tomás Maldonado. *Proyectar hoy* (La Plata: Nodal, 2004)

4

Tomás Maldonado. ¿Es la Arquitectura un texto? *Y otros escritos*. (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2004).

5

Horacio Pando. *Como empezar a diseñar*. (Buenos Aires: Editorial Carlos Calle, 1988), 79.



## Tomás Maldonado. Ideas, relaciones e influencias.

Maldonado entendía el mundo como campo de acción del diseño, y la realidad como constructora de nuevas oportunidades, ocupándose desde sus reflexiones de poner a aquella práctica en su más profunda dimensión social, interpeándonos desde su conferencia *El Proyecto Moderno*, cuando señala que:

*El Proyecto Moderno, para decirlo en pocas palabras, no es otra cosa que el proyecto democrático, proyecto que parte de la convicción de que una sociedad democrática, asegurando a sus miembros el pleno ejercicio de la libertad y de la justicia, así como la equidad en la distribución de la riqueza, puede abrir un proceso de emancipación respecto a los valores y a las creencias del pasado y contribuir a una transformación de la vida cotidiana de los hombres.<sup>7</sup>*

Desde luego que el proyecto al que se refiere el diseñador argentino aún no se realizó, o en el mejor de los casos se debate en una lucha permanente por ser hecho, enfrentándose a obstáculos de índole política y económica que complejizan la tarea.

Su alegato en favor de las ideas que impulsa se sostiene fundamentalmente en dos pilares, los cuales tomaremos como hipótesis de trabajo, reconociendo en el primer caso que se trata de un diagnóstico propositivo, mientras que, en el segundo, encarna el modo operativo que surge a partir del primero.

Por un lado, la constitución de las dimensiones del proyecto, entendido desde una lógica que extiende su espesor, como una herramienta que excede lo disciplinar y que es viable en la construcción de derechos sociales, y en segundo término la propuesta de volverlo un vehículo para cambiar la vida cotidiana y las condiciones materiales de ella.

Desde allí resalta su convicción de ferviente demócrata preocupado por los proyectos colectivos, que incluye, entre otras tantas ideas-fuerza, la posibilidad de pensar el diseño en general, y la arquitectura en particular, como eje trans-

formador de nuestra vida diaria, el reconocimiento de todo lo bueno que ha construido el Movimiento Moderno junto con la necesaria reparación de aquellos aspectos en los que no ha dado respuestas apropiadas, la importancia de promover las carreras del campo que nos convoca articuladas con las necesidades de la sociedad toda y, sobre todo, el convencimiento de que los cambios hacia esos objetivos deben ser realizados cuanto antes.

Lo explicado amerita poner el foco en este escrito, entendiendo a la arquitectura y la naturaleza, junto con sus derivas en la configuración de contextos urbanos, y las conformaciones de ambientes habitables multidimensionales, cuestiones nodales del presente encuentro, como una síntesis material del ámbito donde el ser humano se desarrolla.

En definitiva, estamos hablando de la realidad concreta, y en tal sentido podemos reconocer a la ciudad como el marco físico que es producto del conjunto de relaciones entre lo edificado y el paisaje en que se inserta, en síntesis, de los sitios que habitamos.

### Hábitat e ideología. Naturaleza, arquitectura, técnica y cultura en la disputa por el medio ambiente

Entre los años 1967 y 1970, Tomás Maldonado dictó una serie de seminarios en la Universidad de Princeton, que reunidos poco tiempo después se convertirían en una de sus obras trascendentes, mostrando desde su título el foco de interés. Aquellas disertaciones “se publicaron bajo el nombre *Design, Nature & Revolution: toward a critical ecology*”,<sup>8</sup> traducidas al castellano con el nombre de *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*.<sup>9</sup>

El corpus de sus reflexiones, condensado algún tiempo antes en la publicación de *El diseño y la vida social*,<sup>10</sup> considerado el primer texto sobre diseño industrial en América Latina, pasaría tras aquellos cursos a una instancia superadora que ampliaría sus consideraciones, permitiéndose revisar una cierta mirada positiva respecto de la industrialización y sus efectos en las sociedades.

Como generalidad señalaremos que Maldonado se

7  
Tomás Maldonado. *El Proyecto Moderno*, en *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*, 61-74.

8  
Guido Campi. *La ecología crítica de Tomás Maldonado a través de seis voces* (Rosario: Facultad de Humanidades y Arte-UNR, 2021), 189.

9  
Maldonado, *Ambiente humano e ideología*.

propone desarrollar una incisiva denuncia contra la degradación de nuestro ambiente físico, derivando en señalamientos contra los abusos que padece el ecosistema, siendo importante resaltar qué entiende por ecología crítica, definición que surgirá como oposición de aquello que no entiende por ella, dado que:

*Una mirada romántica de la relación entre hombre y naturaleza está en primera instancia descartada en su análisis. En términos contemporáneos, abordar lo ecológico desde el diseño del ambiente, exige distinguir entre lo sistemático y lo sistémico. El discurso arquitectónico en torno al ambiente ha devenido de manera casi hegemónica en lo que se conoce como arquitectura o diseño sustentable o sostenible. Sin desmerecer los valiosos esfuerzos de innumerables agentes involucrados en el ambiente construido por plantear soluciones que colaboren a sostener una cierta condición ambiental, es fundamental plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué es lo que queremos sostener? ¿No es acaso la repetición de estas soluciones una manera de perpetuar un sistema que necesita un cambio más radical?™*

Ya en la década del '70 Maldonado nos habla de lo sistémico, desde la necesidad de ampliar nuestro campo de interés, para considerar comprensivamente la totalidad del sistema, operando sobre las modificaciones que aparecen como necesarias.

Cabe destacar que sus elaboraciones, considerando que la versión original del libro en inglés data de 1970, resultan anticipatorias de dos trabajos que marcaron la agenda de las preocupaciones en los años posteriores.

En 1971 la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), elabora su informe denominado *El medio ambiente humano y el desarrollo económico en América Latina*,<sup>12</sup> donde se refiere a temas ya abordados por Maldonado, como los asentamientos humanos, los recursos naturales, las contaminaciones, y las perturbaciones de alcance global producto de ellas.

Poco después, en 1972, en sentido similar aunque con

Tomás Maldonado. "El diseño y la vida social", *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura*. 7-8, (1949).

11

Campi, *La ecología crítica*, 190.

12

CEPAL. Seminario regional latinoamericano sobre los problemas del ambiente y el desarrollo. Organizado por la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano y la Comisión Económica para América Latina, con el auspicio del Gobierno de México. (México D.F., 11 de septiembre de 1971). *El medio ambiente humano y el desarrollo económico en América Latina*. Recuperado el 21/05/2023 de: <https://repositorio.cepal.org/>

distintos intereses, el Club de Roma, pequeño grupo de científicos y políticos, que provenían de distintos países que se reunían para hablar de los cambios que se estaban produciendo en el planeta como consecuencia de acciones humanas, publicaba el informe *Los límites del crecimiento*,<sup>13</sup> un análisis minucioso encargado a un equipo de científicos e investigadores del MIT. Su búsqueda era básicamente proyectar a 100 años distintos escenarios posibles para el futuro de la humanidad, estableciendo interacciones entre el crecimiento de las poblaciones y el inevitable incremento de una huella en el sistema ecológico que estará ligada al accionar del ser humano.

Mencionábamos que el trabajo de Maldonado resulta casi un preludio de aquellos dos informes, porque abordará las causas de la contaminación ambiental, el estado de la discusión política y cultural en los jóvenes, las derivas del desarrollo tecnológico, y, por sobre todo, la relación entre proyectación, término que acuñó desde *Ulm, ciencia y proyección*,<sup>14</sup> y revolución, par desde el que conceptualizaba la producción de objetos como un eje clave para ahondar en las problemáticas del mundo contemporáneo.

Este debate excede la mera definición de ecología, o al menos su interpretación como una más de las ciencias, aquella que estudia las interacciones de los organismos vivos y su ambiente, analiza los ecosistemas desde la afectación que producen sobre los seres humanos, y evalúa los resultados de nuestro propio accionar en ese diálogo.

Inicialmente Maldonado justifica las licencias que se ha permitido “acerca de lo que es o debe ser un ensayo”,<sup>15</sup> mostrando el género literario desde el que parte, aunque luego se excusará denominándolo como “un ensayo anómalo”.<sup>16</sup>

Allí exhibe el derrotero que vivió el escrito, concebido inicialmente como un libro sistemático y ambiciosamente completo que abordara todo lo relacionado con el estado de la investigación sobre el diseño ambiental, para luego volverse un ensayo que pondrá en primer plano las contradicciones acerca de las técnicas metodológicas, aquellas que se debatían entre “la relativa madurez de estas técnicas y la absoluta inmadurez de los centros de poder decisorios de nuestra sociedad para utilizarlas razonablemente”.<sup>17</sup>

bitstream/handle/11362/17353/  
S7100502\_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

**13**

Gonzalo del Castillo, *Los límites del crecimiento* *La Nación* (2022). <https://www.clubderoma.org.ar/post/los-1%C3%ADmites-del-crecimiento> (Consultado el 21 de mayo de 2023).

**14**

Tomás Maldonado. *Ulm, ciencia y proyección* (1964)

**15**

Maldonado, *Ambiente humano e ideología*, 7.

**16**

*Ibidem*.

Explicará que destinó “una gran parte del ensayo a precisiones terminológicas; otra, a examinar críticamente las causas que provocaron las corrientes nihilistas hoy en boga; otra, por último, a denunciar las formas actuales más típicas de mistificación en el campo del diseño ambiental”.<sup>18</sup>

Así analizará críticamente la realidad, fuera de la simple contemplación o del relato vacío de un estado de situación al que se enfrenta, agregando un nuevo prefacio destinado a la edición española, fechado en Milán en 1972, donde aclara que esta parte complementaria podría haber explicado cambios que finalmente no existieron, incluyendo un apéndice con el cual cerrará el libro, y una cantidad de notas bibliográficas sobre temas que originalmente no abordó profundamente.

En 16 capítulos cortos, desgrana el conjunto de consideraciones sobre las cuestiones que indaga, ofreciendo argumentos frente a un sistema insostenible planteado por los intereses del hombre, abordado no solo a la luz de sus resultados, sino desde las inconsistencias del sistema mismo que es parte fundamental de la naturaleza humana.

La postura de Maldonado es determinante, definiendo a la sociedad de consumo como una posibilidad concreta para maximizar los recursos disponibles y minimizar los factores que favorezcan el derroche de los mismos, mostrando sus contradicciones y su relación con las estrategias proyectuales.

Así se centra, por ejemplo, en la incidencia del diseño industrial sobre la transformación de la vida humana, planteando la reconsideración del uso de las energías y distanciándose de posturas que confían en la existencia de recursos ilimitados en el futuro.

Su mirada no implica analizar simplemente un ambiente con sus cualidades específicas, sino que toma como campo de acción las condiciones generales de la vida del hombre, considerando clave la comprensión de la noción de “ambiente humano” inmersa en una dualidad radicada en el hecho de hacer nuestro ambiente y hacernos, al mismo tiempo, a nosotros mismos.

Desde el primer capítulo, denominado *Ambiente, naturaleza, alienación*, resumirá su preocupación sobre cómo ha-

<sup>17</sup>  
*Ibid.*, 8.

cer más inteligible el papel de la conciencia, particularmente de la conciencia crítica, ante una realidad que se vuelve más compleja y dificultosa, proponiendo al proyecto como una herramienta para operar sobre ella y reconstruir, sobre nuevas bases, la confianza en la función transformadora que adquiere la racionalidad puesta a trabajar sobre mejoras consistentes y duraderas en el ambiente humano.

Explicará que, a lo largo del tiempo, se pasó de una primera instancia de comprensión de la relación del ser humano con la naturaleza, a otra que ahonda en la relación de aquel consigo mismo, para finalmente abocarse al diálogo entre el hombre y la historia, indicando que “se había descuidado, en cambio, la realidad del ambiente humano, es decir, la realidad concreta en la cual durante siglos hemos desplegado nuestros esfuerzos afanosos por vivir, convivir y sobrevivir”.<sup>19</sup>

Ese ambiente sobre el que trabaja el ser humano lo convierte en una realización de sí, pero se enfrenta permanentemente a la posibilidad de volverse alienación, y de ella solo se escapa desde la toma de conciencia a la que Maldonado apela, abogando por un comportamiento racional en lo colectivo y lo individual.

Reconoce el ambiente humano como uno más de los subsistemas que componen el universo de la naturaleza, aquel que “se distingue ante todo por su posibilidad de usar (o, mejor aún, abusar) de sus relaciones con otros subsistemas y de influir radicalmente sobre los destinos de éstos”.<sup>20</sup>

Luego, al referirse a las estructuras físicas que componen a aquel, señalará que “al nivel de la ciudad, de los edificios y de los objetos de uso, han contribuido a dar forma y contenido cultural a nuestro ambiente”,<sup>21</sup> estableciendo una primera relación entre el constructo arquitectónico y el marco natural.

En definitiva, Maldonado nos propone comenzar a entender el modo en que se ha llegado, en ese momento de la década del '70, a la comprensión que se tiene del tema en cuestión, profundizando aquellos primeros acercamientos en el segundo capítulo, *Ambiente humano y dialéctica de lo concreto*, planteando “la pregunta que consideramos esencial: ¿qué es en definitiva el ambiente humano? ¿Es acaso el resultado de un proceso ciego, carente en absoluto de

**18**  
*Ibid.*, 10.

**19**  
*Ibid.*, 13.

**20**  
*Ibid.*, 16.

intencionalidad (y por lo tanto de coherencia), una superposición arbitraria y discontinua de hechos aislados, un fenómeno incontrolado e incontrolable?”<sup>22</sup>

Recurrirá al entendimiento de la relación entre ser humano y ambiente como una relación de correspondencia. El hombre opera sobre su entorno, a partir del diseño de todos los objetos que nos rodean, y aquel responde en coincidencia con los estímulos que accionan sobre él, volviéndose un reflejo que requiere de la esperanza de la proyección para completar ese ciclo virtuoso.

Reflexionar aquí nos permitirá entender ese accionar del ser humano sobre la naturaleza, transformándola en parte en ambiente humano, considerando el diseño de todos los objetos que lo componen y reconfiguran sucesivamente a lo largo del tiempo, pudiendo señalar a la arquitectura como una de las más potentes herramientas que operan sobre el escenario resultante.

Esa dimensión relevante exigirá “prestar atención a la necesidad de conocer, explicarse y tomar en cuenta la gente común, o no tan común, sino simplemente anónima que convive y anima los espacios cotidianos y sus dramas, su teatro interminable de ceremonias”.<sup>23</sup>

En cuanto al binomio arquitectura-naturaleza, aunque considerando a esta última como un conjunto cuyas condiciones debemos comprender y controlar, Wladimiro Acosta, cuyo campo de trabajo fundamental era justamente el hábitat, señala la necesidad de establecer una “adecuación a las condiciones ambientales: paisaje y clima”,<sup>24</sup> logrando sintetizar una relación compleja, dotándola de un espesor mayor al agregar la noción de ambiente como un devenir de esa interacción.

21  
*Ibíd.*, 18.

22  
*Ibíd.*, 19.

23  
Juan Molina y Vedia. *Enseñanza sin dogma* (Buenos Aires: Nobuko, 2008), 39.

24  
José María Marchetti. *Pensar la arquitectura*. (Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y urbanismo, 2000), 65.

Para continuar constatando las posiciones de Maldonado con relación a la arquitectura, la naturaleza, y el sistema de relaciones entre ellas, ya en el capítulo tercero, denominado *Racionalidad y represión*, y en el cuarto, *Nuevos utopistas*, las reflexiones se vuelven más agudas.

En el primero de ellos elaborará una crítica fundamentada al nihilismo proyectual, que deviene obviamente en nihilismo cultural y político, responsabilizándolo entre otras cosas de los daños producidos sobre el medio am-



biente, mientras que en el segundo pondrá el acento en la crítica a la frialdad burguesa, cuyo germen adjudica al iluminismo, y al fascismo, al que define como la “excrecencia” de aquella corriente de pensamiento desde la que emerge la primera modernidad.

Luego sienta posición sobre los viejos y nuevos utopistas, criticando razonablemente a ambos, variando sus argumentaciones, señalando que los primeros “habían diseñado modelos que constituían estructuras abstractas de previsión y que implicaban la formulación de hipótesis sobre el futuro de la vida concreta de gente concreta”,<sup>25</sup> diferenciándolos de los nuevos utopistas en el hecho de que estos “intentan actuar sobre el futuro de la vida abstracta de gente abstracta, esto es, de no gente”.<sup>26</sup>

Aclaradas las dificultades que ambos encuentran para superar el contraste entre programa y realidad, mostrará que las nuevas formas que se vuelven visibles se distancian de la idolatría de los métodos para intentar acercarse al tema de la revolución, aun abordando elipsis que los llevan a definirla como “emancipación o innovación social”.<sup>27</sup>

En el quinto capítulo, *Proyección y política*, reitera el error en el que suelen caer los utopistas al proponer modelos ideales para ciudades futuras, aquellos que en general engloban dentro de la categoría de megaestructuras.

Aquellos modelos no se corresponden en modo alguno con aquel acercamiento sensible al que apelaba Molina y Vedia, al referirse al modo en que se debían construir los ámbitos para las ceremonias de los seres humanos.

Una práctica insensible que Maldonado ejemplificará con los desarrollos de Richard Buckminster Fuller, advirtiéndole sobre su “frondosa y no siempre coherente cosmogonía porvenirista”,<sup>28</sup> y abogando por establecer un cambio radical de las estructuras técnicas de explotación, utilización y distribución de los recursos naturales. Reclamará para la proyección un papel protagónico que conduzca a la revolución, aceptando allí “una praxis operativa política, es decir, el rechazo del nihilismo político”,<sup>29</sup> que deberá ser conducente con una praxis operativa proyectual como rechazo total a un nihilismo proyectual.

La importancia del capítulo sexto, denominado *Conges-*

25

Maldonado, *Ambiente humano e ideología*, 36.

26

*Ibidem.*, 36.

27

*Ibid.*, 42.

28

*Ibid.*, 44.

29

*Ibid.*, 46.

ción explosiva, y del séptimo, *Desechos, residuos, escorias*, pasa por dos aspectos que merecen ser mencionados.

Primero avanza en una argumentación a favor del disentimiento frente a la situación actual, lo que según Maldonado debería redundar en la esperanza proyectual, y en contra de los consentimientos respecto de ella que impulsan los centros de poder.

Al mismo tiempo abordará una primera definición de los desarrollos urbanos a los que denomina “poblaciones”, aquellas por las que “entendemos todos los conjuntos funcionales de entes homólogos que pueden constituir una clase identificable y cuantificable; no solo, pues, los conjuntos de personas, sino también lo conjuntos de objetos, de recursos, de infraestructuras, de equipos, de procesos, de mensajes, de conocimientos, etc.”<sup>30</sup>

Aboga por una relación equilibrada entre arquitectura y naturaleza que nos permitiría eludir la posibilidad de que las ciudades se tornen “bombas de tiempo”, tal su definición, que amenazan las condiciones de la vida futura del ser humano, dado que “el índice de incremento de cada una de estas poblaciones está ya preanunciando el estado de explosiva congestión que, a largo plazo, terminará por comprometer sustancialmente el ambiente humano”.<sup>31</sup>

Esto no implica renunciar a proyectar el ambiente futuro, ya que eso sería admitir indirectamente el fracaso y “prestar consentimiento a esta actitud de renuncia, como lo hacen hoy muchos partidarios del disentimiento, significa, en el fondo, contribuir a acelerar el proceso de autodestrucción de la sociedad de consumo”.<sup>32</sup>

En el octavo capítulo, *Desesperada esperanza*, Maldonado lanza una pregunta nodal en el recorrido: “¿cuál es el camino que nos ha llevado a una situación ambiental tan amenazada y cuáles son los factores que han contribuido a comprometer de tal manera la salud de los componentes de nuestro sistema biótico?”.<sup>33</sup> Para él, “es el resultado del aumento incontrolado de poblaciones de todo tipo (humanas y no humanas) que han actuado conflictivamente en una trama de exigencias contrastantes, siempre amplia, delicada y compleja”.<sup>34</sup>

Ante esta situación, Maldonado nos plantea la nece-

**30**  
*Ibíd.*, 49.

**31**  
*Ibíd.*, 50.

**32**  
*Ibíd.*, 54.

**33**  
*Ibíd.*, 57.

**34**  
*Ibíd.*, 57.

sidad de admitir, frente al pesimismo reinante, dos variaciones del mismo bien diferenciadas, la constructiva y la destructiva, entre las que él elige la primera, oponiéndose a todo aquello que contribuya a generar nuevas “bombas de tiempo” y a amenazar la supervivencia humana, afirmando finalmente que “elegimos la proyectación”.<sup>35</sup>

Aquí Maldonado, al igual que nosotros, se pregunta: “¿hay todavía espacio para la proyectación?”<sup>36</sup> reconociendo que ese espacio es muy reducido debido, fundamentalmente, a la gran cantidad de problemas complejos por resolver, reiterando sus críticas sobre Fuller y sus mega estructuras, considerándolas responsables del estado de situación al que se llegó, a partir del libre albedrío de la imaginación tecnológica.

También pondrá en duda las posibilidades de una artificialización absoluta del ambiente humano a corto plazo, así como los efectos que ella supondría, y las capacidades del ser humano para sobrevivir a esa nueva configuración sin que se produzcan en él efectos transformadores degenerativos.

Las dudas planteadas hacen que simultáneamente repare en quienes afirman “que los cambios que actualmente se comprueban en nuestro hábitat por obra de la ciencia y de la técnica implicarán cambios esenciales en la misma condición humana”.<sup>37</sup>

Hacia el final, veremos la importancia que Tomás Maldonado adjudica al hombre histórico, ideológico y alfabetizado, “que, al fin de cuentas, ha constituido el gran proyecto (y también la gran realización) de nuestra cultura”.<sup>38</sup> Reconoce que en los hechos prácticos no hay garantías de resultados sosteniendo esas cualidades en el ser humano, pero tampoco es posible augurar éxito en el hecho de cambiar la condición humana, dado que no hay certezas de no alterar su propia naturaleza.

**35**  
*Ibíd.*, 59.

**36**  
*Ibíd.*, 60.

**37**  
*Ibíd.*, 61.

**38**  
*Ibíd.*, 63.

Ese cambio oculta un peligro subyacente, la ampliación del campo de posibilidades operativas que actúan como “saltos al vacío”, que al amplificarse se acercan peligrosamente a la impunidad.

Frente a ello nos ofrece dos alternativas o herramientas propositivas, el comportamiento proyectual y el com-

portamiento innovador, no siempre como tándem, aunque ocasionalmente funcionando como único método para la resolución de problemas concretos.

Recomienda que los problemas sean bien definidos, para no caer en la trampa en que nos ubican los “problemas de complejidad desorganizada”,<sup>39</sup> para que en relación al ambiente humano artificial, la innovación consista “en haber transformado un sistema con problemas mal definidos, vale decir, de complejidad desorganizada, en un sistema con problemas bien definidos, es decir de complejidad organizada”.<sup>40</sup>

Ese ámbito físico donde conviven la arquitectura y la naturaleza, tomado en su dimensión de campo donde opera el ser humano, comporta una dificultad adicional relacionada con su tamaño, ya que frente a la voluntad de abarcar la optimización de la totalidad del ambiente, aparecen alternativas parciales, a las que denomina “suboptimización”.

Como ejemplo pondrá el “Dome over Manhattan” de Buckminster Fuller, que no era más que una gigantesca campana, técnicamente ingeniosa, que se proponía cubrir la ciudad para generar dentro de ella un ambiente preservado y acondicionado, lo que, según Maldonado, “demuestra, una vez más, la admirable fantasía de Buckminster Fuller, pero, al mismo tiempo, su peligrosa ingenuidad como ecólogo improvisado”.<sup>41</sup>

Ya en el capítulo quince, *Las Vegas y el abuso semiológico*, Maldonado volverá sobre el nihilismo cultural, tomando a la ciudad norteamericana como su representación, tanto en términos de exaltación del status quo, como de valoración incomprensible de un paisaje del consumo extravagante constituido por una compleja trama de símbolos y signos.

Allí criticará directamente a uno de quienes señala como defensores del valor simbólico de aquella ciudad, Robert Venturi, rechazando su forma de pararse frente a ella como espectador, y muy rara vez como actor, valorando un rol activo como responsable de las operaciones proyectuales sobre la ciudad. Siendo Venturi quien debe operar sobre la ciudad, sería deseable una formulación más científica de la dicotomía orden-desorden, ya que “la proyectación referida al ambiente no puede sino tener un

**39**  
*Ibid.*, 65.

**40**  
*Ibid.*, 66.

**41**  
*Ibid.*, 68.

objetivo ordenador, ya que su función es la de retrotraer a una complejidad ordenada, a aquellos sistemas que siempre tienden a una complejidad desordenada, es decir, a la complicación”.<sup>42</sup>

El capítulo final, *Hacia una praxeología de la proyectación*, se erige en un elogio de ella, señalándola como lo opuesto a la capitulación posibilista y abogando por la conciencia proyectual y la conciencia crítica, como formas constitutivas de una “teoría general de la praxis proyectual”.<sup>43</sup> Tomás Maldonado lo sintetiza señalando que:

*el proyectista tendrá necesariamente que actuar; abandonar de una vez por todas la “sala de espera” en la cual hasta ahora se le había recluso. Pero es seguro que una incertidumbre lo acompañará siempre: la de no saber, a ciencia cierta, si la pretendida autonomía de la proyectación no resultará, a la larga, una ilusión.*<sup>44</sup>

El Apéndice de cierre, previo a las profusas notas bibliográficas, nos muestra a Maldonado en contra de lo que denomina *moda ecológica*, señalándola como un conjunto de actividades de esparcimiento en escenarios naturales que han montado los países que destruyen el ambiente humano, un entretenimiento para la humanidad mientras la destrucción se lleva a cabo inexorable y silenciosamente, señalando que:

*Hay que admitir sin embargo que la moda tuvo al menos un aspecto positivo: contribuyó a formar una conciencia ecológica. Por el momento es una conciencia inconsistente, sin raíces, fácil de borrar. Pero cabe imaginar que, pasada la moda, será posible reanudar los esfuerzos que llevarán a una conciencia ecológica esencialmente crítica respecto al escándalo de la sociedad.*<sup>45</sup>

42

*Ibid.*, 90.

43

*Ibid.*, 92.

### Conclusiones preliminares

44

*Ibid.*, 100.

45

*Ibid.*, 103.

Tomás Maldonado nos obliga a repensar la relevancia del concepto de ecología crítica, planteando si desde el diseño es posible operar sobre un cambio social que brinde

respuestas a las crisis que continuamente deterioran el ambiente humano, entendiendo a este como una sumatoria de factores que incluye a la naturaleza, la política, la cultura y las tecnologías.

Pone las energías en la esperanza del diseño, más aún, en la esperanza proyectual, mostrando todas las contradicciones y tensiones que giran en torno a una idea diferente de la modernidad, denunciando la degradación de nuestro ambiente físico, y de los elementos que lo conforman inseparablemente: el agua, el aire y el suelo.

Así se aleja del punto de vista estrictamente técnico y aborda la problemática desde una visión holística, englobando todas las aristas que influyen sobre la conformación del medio físico que construimos y condicionamos, que además nos moldea y define.

Las múltiples causas del deterioro ambiental, como también las medidas que están a nuestro alcance para morigerar aquel desastre, son puestas en evidencia por Maldonado en un sistema de relaciones que involucra el nihilismo político y cultural de ciertos movimientos juveniles, la indolente violencia desplegada por los racionalistas tecnocráticos, los escapes de la realidad de las utopías proyectuales que pretendían cambiar el medioambiente, criticando además, a la intelectualidad de la sociedad en aquellos tiempos del denominado capitalismo tardío.

A cinco décadas de distancia, estas cuestiones se podrían sintetizar no solo en la formulación del Proyecto Moderno, sino también en lo que podríamos denominar como “filosofía social del diseño”, esto es poner a esas prácticas como experiencias transformadoras y constitutivas de una episteme que excede lo disciplinar, procurando la activación de cambios urgentes sobre los sistemas y organizaciones que operen ante un estado de situación preocupante.

Como lo hizo Maldonado, ante el auditorio de la FADU-UBA al señalar que “será necesario hacer análisis de factibilidad, porque hay que tratar siempre de pensar muy bien las cosas cuando se tocan las organizaciones, pero que las organizaciones deben ser tocadas, y urgentemente, en esta Facultad ninguno debe dudarlo”.<sup>46</sup>

Desde allí se hace indispensable recuperar una mirada

46  
Maldonado, “El Proyecto Moderno”, 74.

social de las problemáticas que plantea el diseño, y específicamente el ambiente humano sobre el que opera, porque como señalaba Silvio Grichener,

*Cuando se mira la tierra desde un avión a baja altura se la ve como una colcha de retazos producto de la mano del hombre. Cada retazo es un proyecto humano que fue agregado en el tiempo. Volando más bajo se perciben los edificios. La superficie de la tierra con sus retazos y edificios forma el ambiente, la calidad del ambiente donde vive el hombre.*<sup>47</sup>

Para Maldonado, sociedad y naturaleza se enmarcan dentro una misma problemática, porque “no existen como se creía antaño, dos contabilidades: por un lado, las cuentas con la sociedad y, por el otro, las cuentas con la naturaleza”,<sup>48</sup> de allí sus críticas al estado del sistema como conjunto indivisible. En cuanto al rol de la arquitectura, el panorama es altamente complejo y nada atractivo, “un museo-ciudad del horror, un collage de todos los delitos más perversos y repulsivos perpetrados en la historia de la arquitectura. Y, para colmo, un medio ambiente menos habitable aún que los suburbios de las ciudades de hoy”.<sup>49</sup>

Frente a ello, procura una forma de trabajo que logre transformar la vida cotidiana junto a las decisiones diarias del diseño, entendiendo que todo está por hacerse en nuestros países.

Hoy, como al menos cincuenta años atrás, y a la luz de estos planteos, es tiempo de reordenar las prioridades y poner manos a la obra en el mundo como proyecto colectivo, recordando aquello por lo que abogaba Tomás Maldonado, volver a *proyectar con esperanza*.

47

Marchetti, *Pensar la arquitectura*, 149.

48

Maldonado, *Ambiente humano e ideología*, 101.

49

Tomás Maldonado, “La arquitectura moderna y sus críticos”, en Carlos Méndez Mosquera, ed., *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2004), 37-46.





Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Gráfica Casano en el mes de Julio de 2023 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



La Arquitectura como acto de artificio de la cultura humana ha mostrado a lo largo de su historia una relación indisoluble con la Naturaleza por un lado como sitio, enclave, ambiente, materia o espejo del hábitat para la vida en comunidad, y por otro, como factor del lenguaje. Tanto la tradición simbólica –monumento, tumba, ídolo– como la tipológica –templo, cabaña, teatro, palacio– están en las bases del corpus elemental de la formulación vitruviana. Cualquiera sea el artefacto a construir, la condición natural es insoslayable. Fuego, agua, tierra, aire –los elementos que componen el universo según la filosofía antigua– son a su vez, constitutivos del pensamiento arquitectónico. Sin embargo, la arrogancia, el acierto o el trastocamiento por encima de las preexistencias han dominado las conductas del hombre hacia la Naturaleza. La condición de extrema intervención sobre la Tierra como planeta, sobre la geografía como asiento, sobre el clima como recurso o hacia la atmósfera como dominio exigen, en la actualidad, revisar críticamente las miradas diversas que la Arquitectura ha puesto en acto según las contingencias históricas, políticas y culturales y sus consecuencias en los modos de vida.

