

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

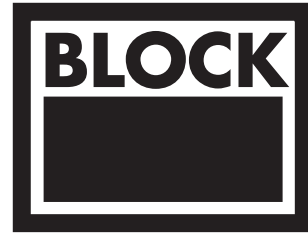
Kenneth Frampton
Fernando Aliata
Fernando Pérez Oyarzun
Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Carlos Ferreira Martins
Anahi Ballent
Luis Müller
Rosario Pavia
Robert Harbison

NATURALEZA

Número 2,
mayo de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 2

Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial
o total del material que aquí se
publica, previa autorización expresa
de la Dirección.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 2, mayo de 1998

	Introducción	4
	Naturaleza	6
Kenneth Frampton	En busca del paisaje moderno	8
Fernando Aliata	Entre el desierto y la ciudad	24
Fernando Pérez Oyarzun	Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura	41
Jorge Francisco Liernur	Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable	54
Graciela Silvestri	La medida de la naturaleza	62
Carlos Ferreira Martins	Bajo aquella luz nació una arquitectura...	76
Anahi Ballent	<i>Country life</i> : los nuevos paraísos, su historia y sus profetas	88
Luis Müller	Postales de la pampa gringa	102
Rosario Pavia	Florestas urbanas	110
Robert Harbison	Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje	116
	Actividades 1998 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

El sistema barroco había operado como una especie de doble intersección. Había contrastado frecuentemente con los jardines racionalizados, las fachadas de los edificios decoradas con motivos de plantas. Ciertamente el reino del hombre y el reino de la naturaleza se habían mantenido distintos, pero habían intercambiado sus características, fundiéndose el uno con el otro por el bien de la ornamentación y el prestigio. Por otro lado, el parque de «estilo inglés», en el cual la intervención humana debía permanecer invisible, estaba pensado para ofrecer el sentido de propósito de la naturaleza; aunque dentro del parque en sí pero separadas de él, las casas construidas por Morris o Adam manifestaban la voluntad del hombre aislando claramente la presencia de la razón humana en medio de los dominios irracionales de la vegetación creciendo libremente. La interpretación barroca del hombre y de la naturaleza era ahora reemplazada por una separación, estableciendo por lo tanto la distancia entre el hombre y la naturaleza, lo que era un prerequisite para la contemplación nostálgica. Ahora... esta separación contemplativa surgió como una reacción compensatoria o expiatoria contra el creciente enfrentamiento de los hombres prácticos con la naturaleza. Mientras que la explotación técnica tendía a devastar la naturaleza, las casas y los parques intentaban una reconciliación, un armisticio local, introduciendo el sueño de una paz imposible; y hasta el momento el hombre ha continuado reteniendo la imagen de los entornos naturales immaculados.
Jean Starobinsky, *The Invention of Liberty*, 1964¹

Por sorprendente que pueda parecer, no existe hasta el momento un estudio serio de la historia del diseño paisajístico del siglo XX. Como el título precedente sugiere, este ensayo es poco más que un intento de corregir un determinado desequilibrio, proporcionando un mapa de un terreno relativamente poco catalogado, una especie de incursión en un dominio desconocido, enfatizando ciertos rasgos sobresalientes e ignorando otros, necesariamente. Es un emprendimiento inevitablemente provisional, que viene a llenar el lugar de un trabajo histórico mucho más abarcativo.

El material aquí seleccionado ha sido organizado de acuerdo al siguiente esquema. La primera sección, bajo el título de «Comenzando con los pioneros», se ocupa del rol que el paisaje ha asumido en las manos de arquitectos profesionales, como una parte integral del desarrollo de la forma arquitectónica «progresiva». La segunda sección, volviendo atrás cronológicamente, trata, aunque brevemente, de la emergencia de una sensibilidad moderna en la práctica paisajística del siglo XX, haciendo hincapié en tres experiencias culturales diferentes. La primera es la escuela modernista anglo-americana de diseño de jardines, directa o indirectamente iniciada por Christopher Tunnard a fines de los 30 y continuada en los 40, primero en Harvard y luego en Yale. La segunda experiencia, igualmente seminal, es el movimiento del jardín tropical brasileño que fue conjuntamente fundado en San Pablo por Victor Brecheret y Mina Klabin, quienes crearon su primer jardín de cactus abstracto en 1927. La tercera experiencia nos lleva más cerca de nuestro punto de partida, hacia la trascendental tradición paisajística del medio oeste americano, iniciada en Chicago en parte por el emigrante danés Jens Jensen, y en parte por la Escuela de la Pradera. Una síntesis única de estos dos diferentes enfoques emergerá en el trabajo de mediados de siglo de Alfred Caldwell y en el de su colaborador, el emigrado, ex arquitecto-proyectista de la Bauhaus, Ludwig Hilberseimer. Tal modelo crítico, proclamado por Hilberseimer como el Nuevo Modelo Regional, será extendido como una norma general en las propuestas de asentamientos territoriales de poca altura y alta densidad, desarrollados independientemente por Christopher Alexander y el arquitecto austríaco Roland Rainer. Esta crítica desde un punto de vista a la vez ecológico, reformista y radical, tiene sus raíces en el modelo anarco-socialista de establecimiento horticultural que

Este artículo es una traducción de «*In search of the modern landscape*», publicado originalmente en *Denatured Visions*, Museum of Modern Art, New York, USA, 1992. Copyright Museum of Modern Art. Versión original en inglés.

fuera mencionado por primera vez por Peter Kropotkin en su libro de 1896 «Fábricas, Campos y Talleres».

El ensayo finaliza con una rápida mirada a una serie de transformaciones topográficas relativamente recientes, agrupadas bajo el encabezamiento de «Escenarios cambiantes», siguiendo el título del libro de Georges Descombes, en el cual se documenta un enfoque crítico al diseño del paisaje en base a una especie de percepción itinerante reparadora, en la cual, a pesar de sus rasgos topográficos distintivos, las relaciones no pueden ser definidas con precisión, dado que todo se encuentra en un estado perpetuo de recuperación parcial y deterioro.

Comenzando con los pioneros²

El frontispicio que describe la morada del hombre pobre en *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation* (1804) de Claude Nicolas Ledoux conduce, como ninguna otra imagen, hacia la visión de una naturaleza esencialmente benévola, aún cuando el último destino del primitivo hombre desnudo bajo el refugio de los árboles descansa en las manos de los dioses. Esta visión de un paisaje paradisiaco immaculado, ostensiblemente accesible a todos, será tomada como una premisa compensatoria a lo largo del desarrollo de la arquitectura del siglo XX. En este sentido, los arquitectos de vanguardia de comienzos del movimiento moderno no harían, en general, de la naturaleza un tema sino que simplemente albergarían sus edificios dentro de ella. Este es sin duda el contexto para el asentamiento ideal de Le Corbusier en la *Ville Contemporaine* (1922), y una premisa similar fue utilizada pocos años después en las primeras construcciones de casas alineadas de la República de Weimar. A fines de los años 20, sin embargo, esta premisa ingenua sufre un cambio y comenzamos a encontrar trabajos que están específicamente diseñados en función de su entorno. Uno de los cambios más dramáticos a este respecto se ve en la obra de Hannes Meyer, donde pasa del escenario de *tabula rasa* de su presentación para el concurso de la Sociedad de las Naciones (1927), al paisaje orgánico de sutiles contornos que rodea su Escuela Sindical (1930) en Bernau.

Uso el término *orgánico* aquí para indicar un enfoque sensiblemente orientado hacia la ubicación de la construcción en su entorno, y que sintetiza las a veces conflictivas exigencias de acceso, orientación, grado de inclinación del terreno, nivel hidrostático, vientos prevalecientes, condiciones ecológicas y demás, sin apelar inmediatamente a efectos estéticos pintorescos. Los miembros más sofisticados de la vanguardia soviética hacia fines de los años 20 adoptarían una actitud similar, así como los últimos funcionalistas europeos de la República de Weimar y del Estado de



Claude Nicolas Ledoux: El abrigo del pobre, 1796.

Hannes Meyer: Escuela de la Federación General de Sindicatos, Bernau, Berlín, 1928-30.



Bienestar sueco. Tal actitud es evidente, por ejemplo, en la propuesta de ciudad lineal de Moisei Ginzburg y Mikhail Brashch conocida como la Ciudad Verde (1930) y en el proyecto urbano desmaterializado de aproximadamente la misma fecha de Ivan Leonidov, en su Parque Cultural para Moscú y su ciudad lineal para Magnitogorsk.

Tres conceptos fundamentalmente distintos atraviesan la evolución del paisaje moderno en lo que respecta a los arquitectos «progresistas» del siglo XX. El primero de éstos es de origen griego, y es el concebir a la forma construida básicamente como un conjunto de *temenos*, en contraste con la vastedad del espacio y del tiempo; el segundo es de inspiración japonesa y presupone un jardín introspectivo resguardado de las turbulencias de la vida cotidiana. La línea griega es evidente en diversos grados en la obra de Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe, mientras que la línea japonesa, iniciada por Frank Lloyd Wright, es cabalmente enunciada por los arquitectos pioneros de la escuela del sur de California, por los alumnos de Wright, Rudolf Schindler y Richard Neutra. Finalmente, debe hacerse notar el tercer concepto, la tradición islámica del «Jardín Paradisiaco», dado que también aparece en la obra de arquitectos tan diversos como Wright y Hans Poelzig. Esta tradición resurge como una forma moderna abstracta en la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán y en la de la escuela que desde entonces lleva su nombre.

Mientras que Le Corbusier demostró poco interés en los remilgos del diseño de jardines, era sin embargo profundamente sensible al poder evocativo del paisaje. Estaba poseído por una visión panorámica que parecía incorporar en su trayectoria el recorrido literal de la historia. Su temprana visión de la Acrópolis tal como está presentada en *Hacia una Arquitectura*³, anticipa su posterior concepto de un espacio acústicamente centrípeto, en el cual la forma del templo dibuja el paisaje en su terreno gravitacional.

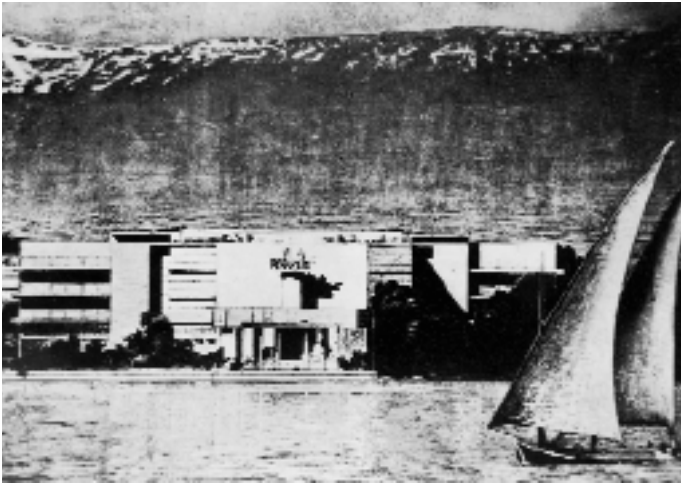
Este sentimiento por la imagen griega reaparece a lo largo de la carrera de Le Corbusier y alterna en su período Purista con la intimidad de sus *promenades architecturales*. Esta última es una visión pictórica compleja que, concebida como una experiencia kinética, pasa de una percepción media del paisaje circundante como un campo enmarcado, plano y con fondo figurativo, hacia una identificación cercana con una real posibilidad de penetrar la capa de vegetación en profundidad –una oscilación espacial de lo superficial a lo profundo comparable a aquella que existe en el interior de la casa. Este sentido neocubista del espacio se combina por primera vez con el grecopictórico en el proyecto de Le Corbusier para la Sociedad de Naciones, al alternar franjas de formas artificiales y naturales arregladas en contraste con el *datum* horizontal del Lago Lemán y los Alpes. Que Le Corbusier poseía

una capacidad única para combinar lo monumental con lo íntimo es evidente a partir de su propia descripción de su *Plan Voisin* de 1925: «De un lado los pisos de las casas de lujo –la nueva *Rue de la Paix*– del otro, espacios verdes extendiéndose más allá de la ciudad. Este es un mar de árboles, y aquí y allá se encuentran las formas prismáticas puras de cristales majestuosos, gigantes y límpidos. Majestad, serenidad, alegría, vivacidad... La noche ha caído. Como una multitud de meteoritos en un equinoccio de verano, los autos marcan rutas de fuego a lo largo de la autopista. Doscientos metros arriba en los *roof gardens* de los rascacielos, hay grandes terrazas pavimentadas plantadas con evónivos, laureles, hiedras y embellecidas con tulipanes y geranios arreglados en macizos o cruzados por senderos bordeados por una mezcla de colores vivaces... luces eléctricas trasuntan una silenciosa alegría, la noche hace crecer la calma, aquí y allá hay sillones, gente conversando, orquestas y bailarines y otros jardines a lo lejos en todas direcciones, al mismo nivel parecen plataformas extendidas de oro suspendido. Las oficinas están a oscuras, los frentes están apagados, la ciudad duerme»⁴.

En contraste con esta visión romántica podemos ubicar el espacio normativo del plano pictórico purista, como parece aparecer en la vivienda Pessac de Le Corbusier (1926): «El escenario en Pessac es muy seco. Las casas grises de concreto producen una insoportable masa comprimida, a la que le falta el aire. El color puede traernos espacio. Así es como hemos establecido determinados puntos invisibles. Algunos frentes están pintados en color siená. Hemos hecho que las líneas de otros retrocedieran, a través del azul claro ultramarino. De nuevo hemos confundido ciertas secciones con el follaje de jardines y árboles, a través del uso de frentes de color verde pálido»⁵.

Esta parece ser una variación de las técnicas de camuflaje «disfrazadas» usadas durante la Primera Guerra Mundial, donde planos de colores que avanzaban y retrocedían al azar podían confundir la percepción a la distancia de una forma particular.

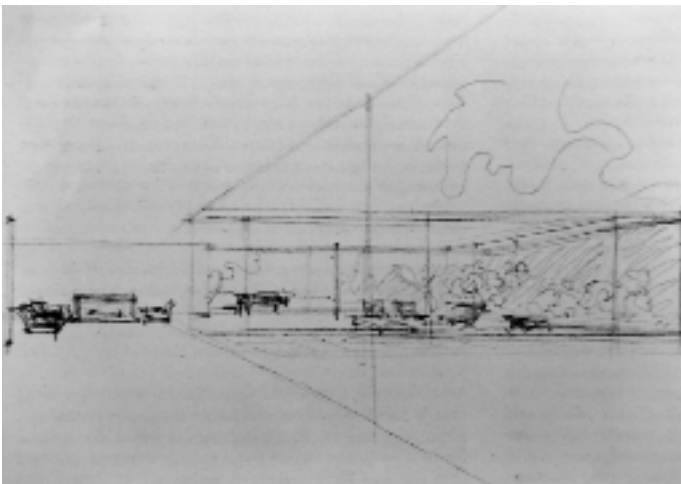
La terraza Beistegui de Le Corbusier (1931) es tratada como un espacio alquímico-cosmológico, cuyo techo es el cielo y cuya terraza-jardín es la tierra, convenientemente cubierta con césped. Esta sustitución de lo natural por lo artificial, este uso del pasto en lugar de una alfombra, junto con los hogares Rococó sin chimenea, evocan la antítesis surrealista del Purismo: el lado oscuro, por decirlo así, de la imaginación de Le Corbusier. Aún aquí, lo panorámico juega un rol en las asociaciones formales que sirven para relacionar el Arco de Triunfo con los bustos de chimenea decorativos sobre los falsos hogares. Este dramático cambio en la escala y el contenido es reforzado por la presencia oculta de un periscopio voyeurista. Similarmente, aunque menos arbitrarias, las distorsiones de la escala pueden encontrarse en las



Le Corbusier: Proyecto para el Palacio de la Sociedad de las Naciones. Perspectiva.

Mies van der Rohe: Casa Gericke, Wannsee, Berlín, 1930. Bosquejo.

Mies van der Rohe: Casa Tugendhat, Brno, 1930. Interior.



casas más modestas de Le Corbusier de los 20 y los 30 donde el objetivo, en parte, era conferir una ilusión de mayor tamaño.

El origen de la arquitectura de Mies van der Rohe en la cultura prusiana del romanticismo clásico, explica ampliamente la disposición italianista de sus casas clásicas de los años 30, en las cuales invariablemente combinaba un formato asimétricamente schinkeliano con una estética desmaterializada en la cual lo artificial y lo natural se funden. La casa Gericke (1930), nunca construida, es típica de esta fusión dialéctica combinando vistas panorámicas sobre el Wannsee con la quietud de un atrio desmaterializado. En todos los proyectos de casas de Mies, los volúmenes vivientes fluyen ininterrumpidamente hacia el atrio distribuidor y viceversa, estando el espacio total articulado en términos de paredes de vidrio y paneles móviles. A esta visión prístina se agrega un sentido romántico de decadencia complaciente, un rasgo que está considerablemente ausente en la obra de Le Corbusier. Aquí y allá, paredes de ladrillo están cubiertas de hiedra, como un contrapunto, por así decirlo, a la vegetación fosilizada que aparece como imágenes reales o virtuales en las paredes de mármol y vidrio. Este juego entre la fosilización, el reflejo y la transparencia es una clave de la estética de la casa Tugendhat (1930) en Brno, donde el jardín de invierno aparece como un tercer término, mediando entre la forma fosilizada de la superficie de onix en el centro del living y el verdor natural que se extiende más allá.

En la casa Resor de Mies (1938), proyectada para Jackson Hole, Wyoming, el paisaje circundante es encuadrado y mantenido a distancia por el vidrio, y desde esta obra en más la naturaleza se encontrará más fuera que dentro en los edificios de Mies. En esta línea, su casa Farnsworth (1950) en Plano, Illinois, encuadra la vegetación en la que se sitúa, estando el follaje ya sea reflejado oblicuamente en el vidrio o alternativamente encuadrado por el ventanaje como una suerte de «empapelado» ilusorio. La casa actúa como un mirador que confiere una intensidad perceptiva a sus alrededores. Mies reconoció esta intención en una entrevista con Christian Norberg Schulz: «La naturaleza también debe vivir su propia vida, no deberíamos destruirla con los colores de nuestras casas e interiores. Deberíamos tratar de amalgamar a la naturaleza, las casas y los seres humanos en una unidad superior. Cuando se ve la naturaleza a través de las paredes de vidrio de la casa Farnsworth, cobra un significado más profundo que en el exterior. Al convertirse la naturaleza en parte de un todo mayor, es más lo que demandamos de ella»⁶.

Mientras que Le Corbusier y Mies estaban ambos influidos por el grecopictórico, el sentimiento de Frank Lloyd Wright por el paisaje era mucho más naturalista, como podemos deducir de su descripción de sus orígenes rurales: «A ambos lados de las sierras, yacían valles fértiles, bañados luminosamente y suavizados por

la luna. Cada árbol dibujaba su propio y especial diseño cuando la luna brillaba sobre ellos, contraponiéndose a sus más queridas y oscuras siluetas. Las flores no tenían color pero sus cálices y corolas brillando con el rocío eran como pálidas gemas... Amplias y superficiales brumas, destiladas del profundo rocío, flotando por debajo en amplias y frescas sábanas, se recostaban libremente sobre las copas de los árboles en largas y finas cintas. Todo estaría en silencio si no fuera por el adormecedor y apagado sonido de los insectos veraniegos. El antiguo elemento humectante parecía prevalecer allí como una especie de luz inundante. Las profundas sombras albergaban misterios tentadores y amistosos»⁷.

Independientemente del manifiesto sentido de orden *Beaux-Arts* que modera los jardines naturalistas de sus primeras casas, parece haber habido tres fases decisivas en la evolución de los paisajes de Wright. La primera de ellas, de 1906, estuvo motivada por su primera visita a Japón. La segunda, fue su propia experiencia directa del paisaje del sur de California, mientras trabajaba con Aline Barnsdall en su famosa casa Hollyhock (1920) en Los Angeles. La tercera fue su encuentro inicial con el desierto del sur-oeste de los Estados Unidos, que experimentó por primera vez al construir su campo Ocatilla en Chandler, Arizona, en 1929.

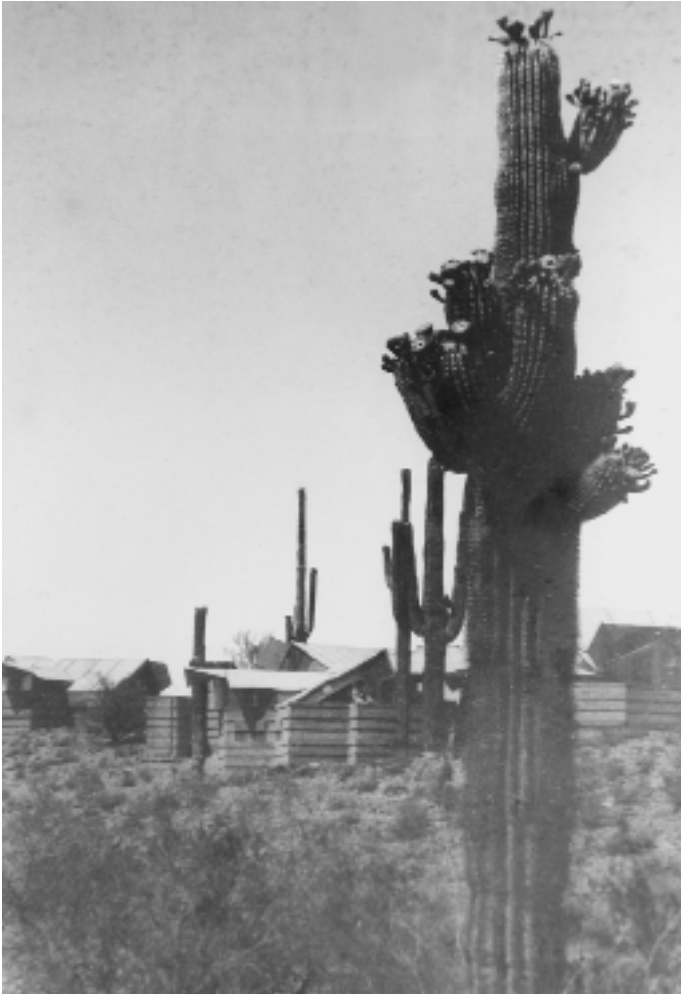
Si bien Wright había estado influenciado por la cultura japonesa desde que había visto el jardín y templo de Ho-o-den en la Exposición Mundial de Columbia de 1893, sus primeros jardines debían su orden asimétrico al uso de una serie de ejes contrabalanceados en la tradición *Beaux Arts*, más que a los típicos senderos serpenteantes de los jardines de Kioto. Esto es evidente en el diseño de la casa Darwin D. Martin (1904), Buffalo, y la casa Avery Coonley (1908), Riverside, Illinois. En ambos casos, los ejes de simetría de las casas contrastaban fuertemente con sus entornos informales. Al mismo tiempo, los principios ordenadores de la casa y el jardín a menudo se desplazan mutuamente. Por ejemplo, mientras que el living en el frente de la casa Martin está encerrado axialmente por un semicírculo de arbustos, los jardines del fondo de la casa están organizados informalmente alrededor de una serie de ejes contrabalanceados. Un arreglo similar se logra en la casa Avery Coonley, donde el principal alineamiento axial entre el living y la piscina ornamental contrasta fuertemente con la plantación irregular que ocupa el resto del terreno. Aquí, como en otros casos, paredes de ladrillo cubiertas de piedras, rodeadas de canteros y acentuadas por macetas sirven como elemento unificador entre la casa y el jardín. Estas paredes bajas no sólo afirman la casa en su sitio, sino que también delimitan pequeñas áreas dentro de las cuales distintas plantas herbáceas pueden ser arregladas libremente sin alterar la composición total.

Un enfoque más plástico aparece en el diseño de la casa Hollyhock de Barnsdall, terminada doce años después; aquí pare-



Frank Lloyd Wright: Casa Darwin Martin, Buffalo, 1904.

Frank Lloyd Wright: Avery Coonley, Illinois, 1907-8.



Frank Lloyd Wright: Ocotillo Desert Compound, Arizona, 1929.

cería encontrarse por primera vez en la obra de Wright, un jardín compuesto por plantas esculpidas de formas libres, que se colocan como figuras contrastantes con la mole de la casa casi sin ventanas. Este criterio en la selección y la ubicación de las plantas, en parte islámico y en parte japonés, se transformará más tarde en un motivo identificador de la arquitectura y el diseño de jardines del sur de California.

El desierto del suroeste de los Estados Unidos estimuló a Wright a repensar su posición en cuanto al diseño del jardín y su vinculación con el terreno. Esto es evidente ya en Campo Ocotilla, donde el planeamiento y la distribución son determinados en gran medida por los contornos y la ubicación de cactus pitas gigantes, diseminados en el terreno. Siguiendo sus principios cuasi japoneses, Wright abandonó toda simetría en Arizona, mostrando su sentido de unidad a través del diseño natural de las plantas y rocas ubicadas libremente. Más aún, Wright consideraba la estructura intrínseca de la flora local como una analogía con un nuevo tipo de arquitectura orgánica: «La gran albañilería de la naturaleza que vemos surgir de las grandes mesetas es toda la noble arquitectura que Arizona tiene para mostrar actualmente, y que no es arquitectura en lo más mínimo. Pero es inspiración. Un modelo de lo que la arquitectura de Arizona bien podría ser se encuentra escondido en el Sahuaro. El Sahuaro, ejemplo perfecto de la construcción edilicia reforzada. Sus vástagos verticales interiores lo han sostenido rígidamente erguido, apuntalando su gran masa en forma de columna aflautada por seis siglos o más.

Y todas estas notables plantas del desierto muestran una economía científica en el modelo de su construcción. Sus troncos, particularmente, son una enseñanza para cualquier arquitecto o ingeniero que sea lo suficientemente modesto e inteligente como para aceptar lecciones. En estas construcciones del desierto, podría ver esta economía no sólo en los vástagos reforzados y científicamente empleados, como en la carne del Sahuaro, sino también en el perfecto entrelazado de juncos y en la unida construcción tubular del tallo de la cholla o *staghorn*, y en la construcción celular del *water-barrel*, Bignana. Vale la pena estudiar aún la carne del nopal por su estructura científica. En la mayoría de los cactus, la naturaleza emplea construcciones plásticas, como tejidos de celdas o formaciones tubulares. Por medio de la plasticidad la naturaleza hace que la continuidad sea fuertemente efectiva en todas partes, sin tener que reducir el esquema a construcciones envaradas y afectadas...

Para nuestro propósito necesitamos quince cabinas en total. Dado que todo será temporario las llamaremos efímeras. Y pronto se las verá como un grupo de mariposas gigantes con manchas escarlatas en las alas, adaptándose graciosamente a la corona floreciente de roca negra astillada que surge suavemente del suelo del desierto»⁸.

La experiencia de Wright en el desierto lo llevó a reducir la sintaxis de sus formas domésticas a esenciales básicos. Al mismo tiempo, conscientemente buscó sacar a relucir las características naturales del lugar tanto como fuera posible. El así llamado *genius loci* era de la mayor importancia para Wright. En base a ello, cuando construyó Taliesin West en Arizona a principio de los años 30, eligió una prominencia particular y acomodó sus masas construidas en el lugar de forma tal de sugerir un asentamiento perdurable. Este sentido de continuidad histórica y casi mística era reforzado por la inclusión por parte de Wright de petroglifos encontrados en el sitio o en las cercanías.

Supervivencia a través del diseño

Esta técnica de Wright de incrustar literalmente el edificio en el entorno fue tomada directamente por sus asistentes californianos en los años 30, principalmente por Rudolf Schindler y Richard Neutra, quienes fueron extremadamente sensibles al diseño paisajístico tanto en sus carreras individuales como trabajando juntos.

Es sorprendente que Neutra, quien en sus paisajes fue uno de los arquitectos más sensibles de los años 30 y 40, haya escrito tan poco sobre diseño de jardines, particularmente dado que había sido aprendiz durante un breve período en 1919 del jardinero suizo Gustav Ammann. Las habilidades de horticultura y planeamiento del entorno que adquirió de Ammann habrían de serle útiles por el resto de su carrera, como así también durante sus primeros años en Berlín, donde diseñó jardines para los arquitectos Erich Mendelsohn, Ernst Freud y Arthur Korn. Más aún, tras su emigración a Los Angeles en 1926, cuando comenzó a colaborar con su compatriota Schindler, la contribución de Neutra parecía estar restringida al campo del diseño de jardines. Por ejemplo, la casa Howe de Schindler (1925) en Los Angeles y la casa Lovell (1926) en Newport Beach, tenían jardines diseñados por Neutra. La primera obra integrada de Neutra vino de la mano de la famosa casa de salud Lovell (1929) en Los Angeles, donde oscuros arbustos y vistarias complementaban el blanco, gris y azul noche de la paleta de colores de la casa misma.

Entre 1935 y 1947, Neutra realizó cinco casas canónicas: la casa von Sternberg (1935) en el Valle de San Fernando, California, la casa McIntosh (1937) y la casa Nesbitt (1942), ambas construidas en Los Angeles, la casa Kaufmann (1946) en Palm Springs y finalmente, la casa Tremaine (1947) en Santa Bárbara. En cada caso, las extensiones paisajísticas de la casa jugaban un rol dominante en la composición, derivando en gran medida su cualidad poética de la articulación con el jardín. En toda esta obra, debe darse un reconocimiento tardío a la poco conocida paisajista Gertrude



Aronstein, quien aparentemente colaboró con Neutra en muchas ocasiones y quien obviamente lo ayudó a especificar y armar el material a plantar.

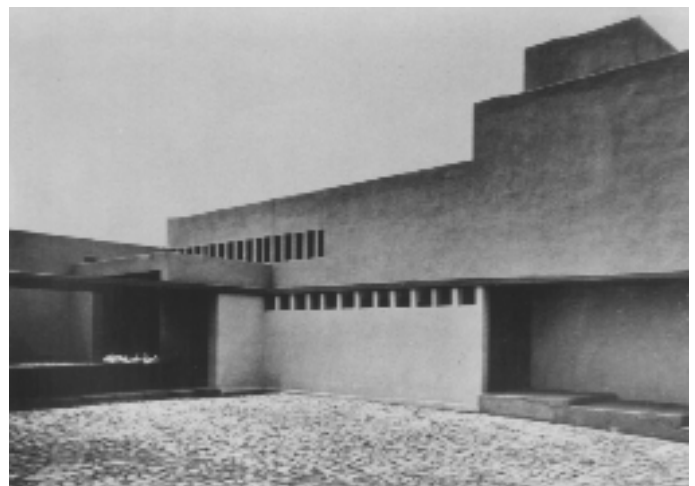
Una idea del enfoque paisajístico de Neutra se encuentra en su libro *Mystery and Realities of the Site* (1951), donde escribió sobre la casa von Sternberg: «El arquitecto que es sensible a su entorno no se contenta simplemente con excavar los cimientos... Como un medio más profundo de anclaje en el entorno puede lanzar tentáculos de estructura para atrapar o enganchar algún rasgo saliente del terreno... Por ejemplo una pared de metal elegantemente curvada, rodeada por fosos refrescantes, y conteniendo un patio de piso veneciano...»⁹.

En la modesta casa McIntosh, los elementos paisajísticos están más velados, mientras que la integración total deriva de la oportuna organización de unos pocos elementos decisivos en un entorno pequeño. El impulso unificador de la composición se inicia con un camino de ladrillos que se extiende desde la entrada al interior de la casa, mientras la terraza opuesta al living está orientada hacia las brisas predominantes y el sol del sudoeste. Cinco años más tarde, Neutra finalizó su casa Nesbitt, cuya cualidad táctil dependía en gran medida del contraste entre los aleros de madera con declive vertical y la mampostería trabajada a la junta ancha. Estos elementos rústicos servían para neutralizar la delicadeza del jardín japonés en el patio trasero. Esta secuencia completa es coronada por una obra maestra, la casa Kaufmann en el desierto, donde la esencia poética se logra por medio de dos recursos complementarios: por la continuidad hedonista del espacio horizontal del interior de la vivienda y la piscina, extendiéndose hacia la espaciada distribución de la vegetación salpicada de rocas del desierto, y por el agudo contraste entre los vastos florecimientos rocosos del lugar y la delicada y liviana estructura de aluminio de la casa. La casa Tremaine es en muchos aspectos el recíproco absoluto de la casa Kaufmann, pues donde la última articula la ininterrumpida chatura del desierto, el techo de la primera se muestra como una saliente horizontal artificial bajo la cual la casa y el jardín frescos, toscos y salpicados de piedras descienden en una serie de pasos controlados. En la casa Tremaine Neutra combinó un sentido de intimidad hedonista con un paisaje de fondo montañoso de infinita extensión: «Una suave terraza, en realidad el techo del área de juegos de abajo, empuja el espacio de la habitación libremente hacia el paisaje... Al comienzo de los escalones (ascendiendo desde el jardín inferior) está la terraza comedor. Está calefaccionada por radiadores, de manera que, en las noches apacibles puede actuar como una extensión de la casa. Las puertas-ventana de vidrio de la vivienda pueden ser completamente abiertas sobre la terraza y la suave y difusa luz de la casa puede derramarse sobre ella... Dado que el living está



Luis Barragán: Jardines del Pedregal, Casa E, López Prieto, México, 1950.

Luis Barragán, Max Cetto: Casa en Av. Las Fuentes, México, 1948.





Luis Barragán: Casa Egerstrom, México.

separado de la naturaleza sólo por las altas puertas corredizas de vidrio finamente enmarcadas, el espacio habitable se extiende hacia delante por varias millas hasta que es cortado por las montañas. La montaña es por cierto el “telón de fondo” de este espléndido living»¹⁰.

Si del enfoque de Neutra y Aronstein puede decirse que representa una sutil fusión del típico jardín tropical de cactus de América con la tradición del paisaje diminuto japonés, los jardines del arquitecto mexicano Luis Barragán atienden a una característica similar, derivando igualmente de dos fuentes antitéticas: por un lado, de la corriente *Color Field* de la pintura abstracta (Barnett, Newman, Josef Albers y otros), y por el otro, de la tradición jardinera hispano-islámica, tal como había encarnado en las formas coloniales españolas.

Entre 1927 y 1945 Barragán construyó unas veinte obras antes de dedicarse, a los cuarenta y tres años, al diseño de jardines y a la creación de composiciones en las cuales la casa es inseparable del jardín. Este cambio de perspectiva llevó a Barragán a la creación de casas rancheras con patio donde los volúmenes más importantes eran externos, bordeados por grandes paredes despojadas y superficies abstractas, a menudo pintadas en pálidos pasteles o colores muy vibrantes. Esta expresión lírica y minimalista alcanzó su apoteosis en la urbanización El Pedregal, en las afueras de la

Ciudad de México, donde entre 1945 y 1950 transformó 750 acres de formaciones de lava improductivos en un conjunto de casas con patios, antepatios y piscinas con fuentes. Entre las inspiraciones indigenistas que subyacen a esta evocativa operación de irrigación de un paisaje volcánico, están las memorias infantiles de Barragán de la aldea de Mazamitla: «En esta aldea, el sistema de distribución de agua consistía en grandes troncos ahuecados en forma de canales, que corrían sobre una estructura de horquillas de árbol a cinco metros de altura, sobre los techos. Este acueducto cruzaba la ciudad llegando a los patios, donde había grandes fuentes de piedra para recibir el agua... Los troncos acanalados, cubiertos de musgo, goteaban agua sobre toda la ciudad. Le daban a esta aldea la atmósfera de un cuento de hadas»¹¹.

A través de la combinación de superficies monumentales con aventanamiento mínimo, aliviadas por acueductos, piletas, abrevaderos, y vegetación intermitente, Barragán (y con él una generación entera de arquitectos mexicanos) ha creado un nuevo paisaje regional que es intrínsecamente crítico de los no-lugares de la megalópolis, que debe gran parte de su virtud al énfasis puesto en la pared que bordea a los lugares, definiéndolos. Como lo ha expresado Barragán en relación a su percepción general de la privacidad: «Cualquier obra de arquitectura que no exprese serenidad es un error. Por este motivo ha sido un error reemplazar la

protección de las paredes con el actual uso inmoderado de enormes ventanas de vidrio»¹².

Desde un punto de vista estilístico, Barragán, Neutra y el arquitecto paisajista brasileño Roberto Burle Marx difícilmente podrían haber sido más opuestos, sin embargo cada uno habría de alcanzar una cultura del jardín doméstico orientado hacia la tranquilidad y el cultivo del espíritu, que Neutra caracterizó como una supervivencia a través del diseño. De hecho, se podría argumentar que las obras de Neutra y Barragán, conjuntamente, se encuentran en la delicada frontera donde la arquitectura como tal comienza a disolverse en el diseño paisajístico.

Jardines en el paisaje moderno

Para la época en que Christopher Tunnard publicó *Los Jardines en el Paisaje Moderno*, en 1938, los arquitectos paisajistas ya habían adquirido el hábito de integrar las abstracciones del arte moderno con conceptos traídos de las tradiciones formales y pictóricas de los siglos XVII y XVIII. Tunnard, por su parte, sabía perfectamente que el parque del siglo XVIII estaba en proceso de ser destruido por la suburbanización. En concordancia con esta idea, en su proyecto para un jardín y una casa en la Colina de Santa Ana, Chertsey (1936), colocó la villa, diseñada con Raymond McGrath, como una contratesis no sólo del anticuado paradigma de lo pintoresco, sino también contra la marea invasora de casas semidesmontables suburbanas que la rodeaban completamente. En la Colina de Santa Ana, Tunnard trató de reconciliar tres estadios sucesivos de transformaciones históricas: primero, el arreglo de la Colina como un parque en el siglo XVIII; segundo, su ornamentación a través de la horticultura exótica del siglo XIX: raras araucarias, rododendros, y demás; y por último, su propio reordenamiento del espacio del jardín como un dominio espacial abstracto. Dos años después, Tunnard propuso una reconsideración radical del paisaje, basada en nociones más complejas que las del siglo XVIII sobre la naturaleza, el arte y la sociedad, y este síndrome particular modeló el resto de su carrera. Fue esto lo que lo condujo, eventualmente, a alejarse del diseño del paisaje hacia la temática más amplia del manejo del medio ambiente.

Como diseñador, Tunnard pensaba que el *parterre* del siglo XVII era tan viable como herencia como el parque del siglo XVIII, y que se debía luchar para integrar ambas tradiciones en la forma del jardín moderno. Para este fin *Los Jardines en el Paisaje Moderno* proponía una serie de arreglos formales que iban desde la terraza ornamental de Gabriel Guévrekian diseñada para la gran terraza que Robert Mallet-Stevens construyó para el Vizconde de Noailles en Hyères, hasta el jardín de Jean Caneel-Claes cons-

truido en su propia casa en Bruselas hacia fines de los 30. Evitando la práctica horticultural pequeñoburguesa de los jardines municipales ingleses, Tunnard se sentía atraído por los diseños más orgánicos y naturalistas preferidos por los arquitectos del Estado de Bienestar europeo, que estaba emergiendo en ese momento en Holanda, Suiza y Suecia. Tunnard cita con aprobación el discurso del Presidente de la Asociación de Arquitectura de Jardines de Suecia, en ocasión del Primer Congreso Internacional de Arquitectura de Jardines que tuvo lugar en la Exhibición Mundial de París de 1937. Los diseños de Tunnard, sin embargo, eran más austeros que el naturalismo orgánico practicado por los arquitectos *funkis* (funcionalistas) suecos de los 30, como resulta evidente en el jardín que diseñara para la casa Halland de estructura de madera, de Serge Chermayeff en Sussex (1938). Aquí el espacio de la casa se extiende hacia el paisaje a través de un camino recto y una pantalla ortogonal que, además de encuadrar la vista, contrapone una figura reclinada de Henry Moore atinadamente ubicada.

Tunnard pensaba que existían tres enfoques por los cuales se podía desarrollar una apropiada tradición moderna del paisaje: primero, a través de una programación sociofuncional del espacio abierto; segundo, a través del uso rítmico del material vegetal; y tercero, a través de la integración total de los elementos plásticos dados en la topografía circundante. La naturaleza esencialmente escultórica de éste último enfoque, le hizo ver los riesgos de adoptar un acercamiento indebidamente pictórico para el diseño de jardines, atemperando siempre su propia «paleta» de forma tal de acomodarse al lugar y a las luces del ambiente. Influenciado por la pintura contemporánea, sobre todo por las abstracciones de Ben Nicholson y por los *objects trouvés* de Paul Nash, Tunnard fue siempre consciente de las limitaciones de la luz inglesa, su tendencia al brillo o alternativamente a la iluminación sin sombras, condiciones en las que el color tiende a ser absorbido. Su sensibilidad respecto de esto era cercana a la del crítico Adrian Stokes. Tunnard escribió en 1938: «En Inglaterra, la luz presiona desde arriba. No es la blanca y clara luz de los países cálidos, pero es dominante; hay un resplandor al mediodía sobre las hojas lisas y las lustrosas y vacilantes flores que quita la vida del color, de tal forma que sólo bajo un cielo plomizo o bajo el crepúsculo puede un efecto planificado alcanzar su mayor valor... Este es un argumento para el uso de macizos de plantas de un solo tono o de aquellas combinaciones que serán efectivas tanto bajo una iluminación brillante o apagada. La eliminación del exceso de luz es imposible; por lo tanto es un hecho que debe ser tenido en cuenta. La eliminación de verdes incompatibles es posible en cierta medida, de tal forma que el color pueda ser liberado para realizar su tarea... Tómese por ejemplo el contorno nebuloso de un tejo en la

tierra gredosa, donde aparece esporádicamente y crece hacia una mayor perfección que muchos otros árboles perennes. No guarda conexión con la luz ondulante del césped verde, ni ningún lazo de similitud o aún de contraste con los alrededores. El pasto se eleva, el tejo lo aplasta; hay una falta de equilibrio en colores y formas. Véase el mismo árbol contra la blancura dentada de un pozo gredoso, y el efecto estético es inmediatamente satisfactorio. La oscura sombra se recorta fuertemente contra un fondo contrastante, que le da la bienvenida porque el contraste es efectivo. La intensidad del tono en el árbol y el suelo es similar, y por consiguiente, se amplían y se atraen mutuamente, pero individualmente cobran una mayor presencia. Similarmente, un tejo en un prado es menos poderoso emocionalmente que uno ubicado en relación a edificios; de las piedras grises del patio de una iglesia obtiene la iluminación necesaria para aumentar su forma»¹³.

El diseño paisajístico moderno surgió por sí mismo en 1938, cuando Tunnard emigró a los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de Harvard, hallando allí no sólo los valores resguardados de la Escuela Harvard Olmsted, fundada en 1900 por Frederick Law Olmsted Jr., sino también una cantidad de jóvenes estudiantes americanos que más tarde contribuirían a un movimiento transcontinental en el diseño paisajístico. La reveladora descripción que Garrett Eckbo hace de este movimiento merece una cita completa: «Cuando llegué a Harvard en 1936 como un californiano que acababa de cruzar la frontera, me encontré con una universidad en la cual las autoridades de la Facultad de Paisajismo creían que, dado que los árboles no se hacían en las fábricas, no era necesario que la disciplina se ocupara de las nuevas ideas en la arquitectura o en las artes. El viejo sistema formal-informal, probado y cierto, había funcionado desde el siglo XVIII y continuaría siendo cómodo y confiable.

Dado que estábamos en la planta baja en el Robinson Hall y que arquitectura estaba en la planta alta, era difícil para nosotros no enterarnos de lo que ocurría arriba. El Decano Joseph Hudnut había arribado unos años antes decidido a modernizar la arquitectura. En 1937, trajo a Walter Gropius de Inglaterra. La atmósfera en la Escuela de Graduados de Diseño era eléctrica, controvertida y excitante. De los veinte estudiantes de arquitectura paisajística, tres –Dan Kiley, Jim Rose y yo– estábamos tan entusiasmados por las nuevas ideas de la planta alta que por nuestra cuenta empezamos a explorar nuevas formas de arreglos que pudieran reflejar las nuevas ideas en diseño. En nuestra experiencia en Harvard, sí aprendimos sobre anteriores esfuerzos en Europa, particularmente los de Christopher Tunnard en Inglaterra y Pierre le Grand en Francia.

Al mismo tiempo, en San Francisco, y sin nosotros saberlo, Thomas Church, influido por William Wurster y otros arquitectos

modernizantes, comenzaron una exploración similar en su práctica jardinera.

Los resultados de estos dos esfuerzos paralelos son bien conocidos, y no es necesario que me extienda sobre ello. Se convirtieron en el enfoque del diseño moderno que ha dominado la arquitectura paisajística americana durante el tercio central del siglo. Básicamente hizo posible la eliminación de vocabularios de diseño preconcebidos, y el desarrollo de formas y arreglos que se referían a lugares, clientes y usuarios específicos, a contextos locales y culturas regionales»¹⁴.

La visión de Eckbo del rol que habría de jugar el diseñador de paisajes en la sociedad moderna, habría de ser más ecológica que la relativamente individualista tradición del norte de California de Thomas Church y sus discípulos; en este sentido, su posición se acercaba más a la de Tunnard. Veía el diseño paisajístico como una parte necesaria de una práctica medioambiental más amplia y reconocía que ni el diseñador ni el ejecutor podían realizar esta tarea solos. En su libro *Paisaje para Vivir* de 1949 escribió: «La contradicción entre las relaciones sociales y el uso individual de la tierra, que existe en todas nuestras comunidades, no está dada por la subdivisión en sí y la estructura de la comunidad, sino por la subdivisión entendida sólo como una operación destinada a producir grandes ganancias y por las exigencias irracionales en el uso de la tierra. La admisión por todas las partes involucradas, incluida la mayoría de los miembros de la triada banquero-constructor-vendedor, de que las subdivisiones anteriores habían sido poco funcionales, irrealistas e irresponsables, es en sí misma una admisión de esta contradicción. La pregunta ahora es cuánto podemos mejorar esas prácticas. El “planeamiento comunitario” de los constructores operativos (especuladores) y del FHA, se supone que representa la súbita explosión de la tierra prometida frente a nuestros ojos asombrados. Pero cualquier examen objetivo sobre los planes producidos por estas operaciones indicará cuán verdaderamente diminuto es el paso adelante que han dado»¹⁵.

Es descorazonador reconocer que nada ha cambiado a nivel de políticas públicas en los cuarenta años que han transcurrido desde que Eckbo escribió esas palabras, a pesar de sus propias sugerencias específicas para formas más responsables del uso de la tierra en el futuro. Al margen de su lucha de por vida por formas más sensatas de desarrollo ambiental, Eckbo disfrutó de una larga carrera como arquitecto paisajista. Su práctica ha estado caracterizada por un enfoque escultórico altamente abstracto del diseño de jardines, como resulta evidente en sus jardines privados de fines de los 40. El arte abstracto era una vez más la inspiración, pero la actitud era más glíptica que pictórica, con el mayor énfasis puesto en las cualidades táctiles de las paredes limítrofes, invariablemente construidas en ladrillo natural, o formadas por cercos y

Roberto Burle Marx: Jardín para la casa de Odette Monteiro, Petrópolis, 1947.



entramados. La contribución a la arquitectura pública más importante de Eckbo en los años 40 se encuentra en los jardines que propuso para la United States Housing Authority y para la Farm Security Administration durante los últimos años del New Deal. Su obra pública durante este período abarcó desde el acondicionamiento paisajístico de campos de trabajadores migratorios en Texas, hasta el diseño de las primeras subdivisiones de postguerra, como en su proyecto Marvista Homes para el oeste de Los Angeles en 1948. En todas estas instancias una sintaxis similar fue empleada, comprendiendo macizos de arbustos, caminos, terrazas, y determinadas formas de árboles que vagamente reflejaban los motivos formales del arte abstracto, aunque lo que Eckbo tenía en mente era un programa cultural total más que un ejercicio estético aislado.

No se puede concluir esta breve reseña de la tradición paisajística de Harvard sin mencionar la contribución clásica de Dan Kiley y el trabajo de una de sus discípulas, Cornelia Oberlander. A pesar de su preferencia por el paisaje abierto, lo mejor de Kiley se ha visto en situaciones urbanas. Esta inclinación parece ser evidente en puntos culminantes de su carrera, desde los jardines que diseñó para las terrazas del Museo de Oakland, California (1962), hasta su patio ajardinado para los interiores del edificio de la Fundación Ford, New York, 1967, diseñado por Kevin Roche y John Dinkeloo. Kiley habría de jugar un rol igualmente seminal

en el parque urbano que completara recientemente en sociedad con Harry Wolf, para el edificio de la casa matriz del Banco Nacional de Carolina del Norte en Tampa, Florida. Es significativo que tanto el Parque Costero de Kiley en Tampa y la plantación de Oberlander para el Complejo de Arthur Erickson en Robson Square en Vancouver (1979) sean jardines situados en (y por cierto en contra de) escenarios artificiales, compuestos por una matriz de superestructuras de hormigón elevadas, en las cuales el material vegetal está organizado de tal manera de dar vida a la matriz. Por ejemplo, la infraestructura de tartán de Wolf para el Parque NCNB y los Tribunales en hileras de Erckson en Robson Square, con sus extensiones aterrizadas, son ambas matrices dentro de las cuales Kiley y Oberlander diseñaron sus respectivos jardines. Y si bien en cada caso la arquitectura actúa como un importante catalizador, no sería nada sin el embellecimiento de las formas botánicas.

Roberto Burle Marx era ya heredero de una tradición local de jardinería moderna en el momento en que diseñó su primer jardín para la casa de Alfredo Schwartz, en Río de Janeiro (1933) habiendo sido la casa en sí diseñada por Gregori Warchavchik y Lucio Costa. Burle Marx se basó en el diseño de este jardín en los trabajos pioneros de Brecheret y Mina Warchavchik, de soltera Klabin, quien había diseñado los jardines de las primeras casas de este último.

Además de estos diseñadores autodidactas, el botánico Henrique de Lahmeyer Mello Barreto habría de ejercer una influencia de por vida en la obra de Burle Marx. Por cierto, mucho del conocimiento del paisajista sobre el material vegetal vino de Barreto y de sus expediciones botánicas conjuntas por los bosques tropicales de Brasil. La familiaridad de Burle Marx con el tema fue suficiente para que fuera nombrado Director de Parques Municipales en Recife en 1935.

Tres años más tarde, a los veintinueve años de edad, Burle Marx se convirtió en paisajista independiente con el notable jardín que diseñó para el Ministerio de Educación en Río de Janeiro, donde le dio al principio cubista de *mariage de contour* una interpretación tridimensional en términos de plantaciones tropicales y formas sinuosas. Esta paleta paisajística neocubista fue articulada en una escala topográfica en el jardín de Odette Monteiro construido en Correias, sobre Petrópolis, en 1947. La descripción de Henrique Mindlin de este notable paisaje encierra los principios esenciales buscados por Burle Marx: «El canto rodado y las plantas esculpidas reflejan la forma de las montañas y los dedos vegetales de color rojo póker... apuntan estratégicamente hacia un árbol “pintoresco” que conduce la vista hacia los bosques de las laderas inferiores. Un lago artificial en forma de ameba refleja el cielo y las montañas a la vez que provee un hogar para las plantas acuáticas. Un camino de piedras lo cruza y se espacia sobre el césped que lo continúa, elevándose hacia un lecho de follaje que refuerza la forma del lago. Desde la distancia, los rojos, verdes y grises son una pintura vegetal abstracta, pero se convierten en un juego de volúmenes con la cercana proximidad. Ubicado en una región de granito y gneis, el jardín hace un uso ecológico de las rocas y las canteras típicas de esta tierra, y que raramente fueran usadas en los jardines brasileños antes de Burle Marx. Un fluido sendero se mueve a lo largo del jardín casi como en el estilo inglés del siglo XVIII»¹⁶.

La sintaxis arriba descripta sería reiterada, con diferentes mutaciones, al pasar Burle Marx de una escala a otra –de, digamos, el desarrollo habitacional de Affonso Reidy en Pedregulho, al Aeropuerto Santos Dumont, o de su jardín intimista de Carlos Somlo en Río de Janeiro (1948) al Parque de Este, Caracas (1962).

El excepcional conocimiento de Burle Marx de las cincuenta mil diferentes especies de plantas que enriquecen el paisaje tropical de Brasil (que supera largamente a las once mil quinientas especies del suelo europeo) lo convirtieron en un ecologista militante. Como lo manifestara en una reciente entrevista: «La gente está tan poco educada. La naturaleza es siempre destruida en nombre del progreso. La naturaleza es un ciclo de vida que se debe comprender para poder tomarse libertades con ella conscientemente. Los medios de los que disponemos como las grandes

aplanadoras, el fuego, las deforestadoras, pueden ser usados tanto para bien como para mal, pero en Brasil son usados para crear miseria»¹⁷. En otra parte del mismo reportaje remarcó el autoconsciente regionalismo ecológico de su visión: «No digo que en mis jardines no planto plantas extranjeras; lo hago. Pero deben ajustarse a nuestro paisaje. Es importante que un jardín sea el resultado de nuestro propio paisaje existente y de nuestra flora»¹⁸.

Tales ecosistemas postindustriales asumen un rol particularmente trágico mientras el bosque tropical de Brasil continúa siendo diezmado. No se trata sólo de la destrucción de una ecología particular, es también la destrucción de una síntesis bioquímica irremplazable, por no mencionar la de innumerables especies de plantas y animales, y el ahora comprobado recalentamiento de la tierra.

El nuevo modelo regional

Entre la declinación de la Escuela de Olmsted y el surgimiento del modernismo anglo-americano se ubica el trabajo del emigrado danés Jens Jensen. Llegado a Chicago en 1884, Jensen se desempeñó como superintendente de parques en el apogeo del sistema de parques de Chicago (1893-1920) y continuó con una próspera práctica privada, empezando alrededor de 1908 con su diseño para el paisaje irregular adjunto a la casa Avery Coonley de Wright. A pesar de que Wright y Jensen sólo colaboraron en raras ocasiones, ambos estaban igualmente comprometidos en la recreación de un paisaje de pradera aborigen casi mítico. En 1906 Jensen rediseñó el sistema de parques del oeste de Chicago que implicaba un mejoramiento de los parques de Garfield, Douglas y Humboldt respectivamente, proveyendo, entre otras cosas, una pradera para el primero, un lago poco profundo para el segundo, y un canal reconstruido para el tercero. En cada instancia Jensen trató de restaurar el paisaje de Illinois según su idea de lo que había sido antes de la apertura del oeste. Poco después de haber fundado la Reserva Forestal de Chicago, Jensen realizó las obras maestras públicas de su carrera: el Parque Columbus de Chicago y el Bulevar Knickerbocker en Hammond, Indiana. Este último llegó a ser un diseño suburbano que en su totalidad era más majestuoso que cualquier cosa que Olmsted hubiera conseguido. Como el arquitecto de Chicago Alfred Caldwell ha escrito: «Los parques de Jensen son diametralmente opuestos al barroco; determinados por la naturaleza y no por el estilo –la naturaleza es el estilo. Las plantas y el paisaje tienen su propia expresión. Las expresiones no le son impuestas –están fuera de él. El poder de los parques de Jensen es el poder de la naturaleza –no el poder despótico del hombre. En principio los parques de Jensen tam-

bién se oponen al parque romántico de los siglos XVIII y XIX. El parque romántico, como el barroco, era también un estilo. Estaba relacionado con la simulación de la naturaleza, y la provocación del humor melancólico o el idealismo. Los arrebatos del príncipe Puckler al ver las ruinas de la Abadía de Tintern –la Abadía de Tintern de Wordsworth– casi no serían sentidos por Jensen quien, en otra época, estaba ocupado con la naturaleza viviente, no con la pátina del pasado muerto»¹⁹.

Habiendo sido aprendiz de Jensen, Caldwell habría de convertirse en algo así como una figura puente, desarrollándose desde sus paisajes neowrightianos de 1936, en el Parque Eagle Point en Dubuque, Iowa y en el Parque Lincoln en Chicago, hasta su posterior colaboración con Mies van der Rohe en el diseño del Parque Lafayette en Detroit. La trayectoria de la carrera de Caldwell no termina aquí, sin embargo, dado que es tanto un arquitecto como un paisajista, como podemos ver en su propia casa y estudio en Bristol, Wiscónsin, en continua construcción desde 1948.

El desempeño de Caldwell como arquitecto ha cubierto una amplia gama, desde una actitud casi Zen con el juego intangible de elementos tectónicos y naturales, hasta su posterior reinterpretación de la cultura de la «pradera» de Jensen. Su madura sensibilidad, sin embargo, es virtualmente inseparable de la visión de postguerra de Ludwig Hilberseimer, formulada en *The New Regional Pattern*, el primer libro de Hilberseimer en inglés publicado en 1949. Está claro que la brillantez de Caldwell como diseñador y como artista fue esencial para la representación de la sublime visión desurbanizadora de Hilberseimer. Al mismo tiempo, la particular sensibilidad de Caldwell, tal vez más china que japonesa, es más evidente en el demolido patio ajardinado de su Parque *Eagle Point*, ahora en proceso de restauración. De su mampostería estratificada al estilo Jensen, escribió: «Este pequeño patio muestra la fusión de la naturaleza y la arquitectura, resultando en una especie de misterioso *continuum* de luz y sombra, una realidad fluctuante de un mundo entrevisto e indefinible, incierto e hipnótico. Esto es, en breve, su arte y su defensa. Esta cualidad visual como una idea –tomando este detalle como un símbolo– presupone que la realidad no es clara. La realidad no tiene ningún límite riguroso de certeza. Es, como el significado de la vida misma, elusiva hasta el final. Puede ser analizada, pero no puede ser formulada. Tal es el significado de la naturaleza en la arquitectura»²⁰.

Los estudios de planeamiento regional de Caldwell y su proyecto de demostración unipersonal en la práctica del planeamiento regional, la granja que ha estado construyendo en el Wiscónsin rural, pueden ser comparados con las críticas a las políticas medioambientales diversamente defendidas por Wright, Tunnard,

Eckbo y Hilberseimer. Cercano al espíritu de la *Broadacre City* de Wright, pero en cierta forma apelando a una relación más simbiótica entre el hombre y la naturaleza, el regionalismo de Caldwell tiene un marcado carácter político. Su profunda preocupación por un retorno consciente a una forma de vida más fundamentalmente simbiótica se acerca a las actuales estrategias de «retorno a la tierra» defendidas por Helen y Scott Nearing²¹. Sobre su propio modelo de uso regional de la tierra Caldwell escribió: «Por lo tanto, estos estudios de pequeñas granjas y jardines no son en realidad más que unas notas tentativas en una enorme página –una premonición, una corazonada– y no mucho más. Casi todo debe aún ser resuelto. Es suficiente con ver que, como anda ahora el mundo, la crisis de la tecnología, eliminando empleos por miles de millones, llevará al desempleo masivo, al empobrecimiento económico y consecuentemente a la dictadura política en las ahora naciones democráticas del mundo. Es sencillo ver que una situación tal finalmente conducirá a la guerra nuclear y al Armagedón del mundo entero... Sin embargo, creo que el desempleo y la pobreza –que crean las guerras modernas– pueden ser eliminadas por pequeñas granjas y jardines *part-time* para trabajadores industriales y oficinistas. Creo que la pobreza puede ser transformada en lo que solía llamarse la buena vida. Creo que el desempleo puede ser reemplazado por la autoconfianza. No tengo ninguna prueba. Sólo tengo una idea y he estado trabajando en ella por sesenta años»²².

La delicada y oriental interpretación de Caldwell de los «nuevos modelos regionales» de Hilberseimer –es decir, esta visión kropotkiana de «casi nada», de viviendas de poca altura, alta densidad y un solo piso envueltas en un mar de árboles– está igualmente cercana al espíritu de Jensen o Mies. Es presentada como una forma de renovación espiritual y de práctica política, ajena completamente de nuestras nociones tecnológicamente distorsionadas de la naturaleza, el arte y la sociedad.

Las primeras propuestas de asentamientos de poca altura y alta densidad de Hilberseimer datan de fines de los años 20. Miradas retrospectivamente, tras sesenta años de desarrollo megalopolitano, pueden ser vistas como un primer indicador de una crítica, en la que el modelo de casa de un solo piso con patio, la llamada *Teppischehauser*, es presentada como una estrategia con la que mediar la dispersión urbana que trajo el automóvil. Podemos hoy mirar hacia atrás sobre medio siglo de pensamiento crítico ambientalista y comprobar que, si bien durante este tiempo el alojamiento con patio de baja altura y alta densidad fue proyectado e inclusive construido, rara vez, si acaso alguna, fue adoptado como un tema de política pública por ninguna administración cívica o inversor de gran escala. Un impulso crítico similar puede ser rastreado también, por ejemplo, desde los Tribunales de frontera de

Rudolf Schindler en Pueblo Rivera (1923) en la Jolla, a través de las casas Usonianas de Wright, hasta los apartamentos Strathmore de Neutra (1937) en Los Angeles, o alternativamente, a través de los modelos de terrazas escalonadas de Roq and Rob de Le Corbusier (1946) hasta una versión modificada de una tipología similar de bóveda en cañón construida en las afueras de Berna (1960), hasta los diseños de Atelier 5.

Una readaptación de esta línea residencial de poca altura y alta densidad se manifiesta a través de los modelos de asentamiento propuestos por Serge Chermayeff y Christopher Alexander en su libro *Comunidad y Privacidad* (1963), y es también tomada por Roland Rainer en *Entornos Habitables*, que fuera publicado tres años después. Rainer habría de recapitular los argumentos urbanos ecológicos de sus predecesores, según se desprende del último párrafo de su libro: «El concepto básico social, alcanzar metas económicas con medios técnicos, está ahora, en vista de la destrucción del medio ambiente, la inhabitabilidad de la ciudades y la huida de sus habitantes, experimentando una crisis que amenaza a la sociedad con la ruina total. ¿Aprenderá la sociedad de la crisis? ¿será capaz de aprender que en el futuro ya no habrá posibilidad de obtener fines económicos con medios técnicos? Primero, la sociedad deberá darse cuenta del enfoque opuesto: la subordinación de todos los puntos de vista económicos al fin del bienestar humano, lo que al mismo tiempo significa la cuidadosa preservación, vigilancia y cultivo de sus recursos naturales, la prioridad incondicional del punto de vista psicológico y biológico en los métodos de trabajo»²³.

Hoy, seguramente, se puede rastrear una cierta convergencia entre los tempranos microentornos «biorrealistas» de Neutra y Schindler, sus exquisitos jardines del sur de California de los años 20, y los actuales defensores de los emprendimientos densos, de baja altura y megalopolitanos. En todas estas instancias, la carga de la prueba se desplaza, por decirlo así, de la casa al jardín, y de la obra de valor estético unitaria al paisaje como un todo.

Escenarios cambiantes

En su discurso a la Liga de Arquitectos de New York en 1982, Vittorio Gregotti argumentó que el origen de la arquitectura no era la choza primitiva, sino más bien el acto primordial de marcar el terreno. Como dijo: «Antes de transformar un soporte en una columna, un techo en un tímpano, antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre colocó la piedra sobre el suelo para reconocer un sitio en el medio del universo: para tomar nota de él y modificarlo». Este procedimiento cosmológico es de particular importancia hoy, cuando hay una continua proliferación de obje-

tos en el paisaje. La dispersión de «escombros» construidos en el ambiente reviste una nueva importancia en la creación de entornos demarcados y en la aparición de formas más sutiles de modificar los dominios territoriales. En ninguna obra ha sido más evidente esta sensibilidad que en el trabajo del arquitecto griego Dimitrios Pikionis. La cualidad peculiarmente mediterránea de esta experiencia inocente pero crítica, se evidencia en un ensayo que Pikionis publicara hace más de medio siglo: «Nos regocijamos ante el progreso de nuestro cuerpo sobre la insegura superficie de la tierra y nuestro espíritu se alegra por el juego sin fin de las tres dimensiones que encontramos a cada paso... Aquí el terreno es duro, de piedra, escarpado, y el suelo es frágil y seco. Allí la tierra es plana; el agua surge de áreas mohosas. Más allá, la brisa, la altitud y la configuración del terreno anuncia la cercanía del mar»²⁴.

Este reconocimiento de una narración topográfica, experimentada en términos del cuerpo, conforma la obra mayor de la carrera de Pikionis: su parque y paseo corriendo entre la Colina Philopapou y la Acrópolis en Atenas. La obra fue cuidadosamente desarrollada por el arquitecto entre 1955 y 1962. Puede verse retrospectivamente como un mosaico topográfico, como una narración glíptica, cuyo lecho de piedra varía de acuerdo con las necesidades respectivas de los peatones o del movimiento vehicular. Donde la inclinación se acentúa, Pikionis introduce espacios de descanso con bancos de piedra, mientras que en todas partes, intrincados diseños en el pavimento aluden a entidades cósmicas y míticas, a las ruinas de civilizaciones pasadas, y a las letras proféticas alfa y omega, incrustadas al azar en el lugar.

Una noción similar de topografía sin tiempo fue evocada en el frente marítimo Plaza del Tenis, realizada en San Sebastián en 1986 en base a los diseños de Luis Peña Ganchegui y el escultor Eduardo Chillida. Este lugar existía ya en la memoria experimental del escultor con anterioridad a su realización, como fue confirmado en una entrevista con Chillida: «Ese lugar capturó mi imaginación antes de saber que iba a hacer algo en él... Mucho antes de convertirme en escultor... Mucho antes de terminar el colegio secundario... Debía tener catorce años entonces preguntándome de donde vendrían las olas... Entendí que debía construir un preámbulo a las esculturas en un lugar que es el principio y el fin de la ciudad... como un símbolo del encuentro entre la ciudad y la naturaleza. De una ciudad que acaba en un absoluto que es el océano»²⁵.

Los temenos aterrazados de Peña Ganchegui en granito rosado de Porrino están, de hecho, rodeados de dos absolutos: la piedra volcánica erosionada del acantilado y la incansable agitación del mar. Este último hace sentir su presencia no sólo por la incesante embestida contra el malecón, sino también entrando por

una alcantarilla en desuso bajo la plaza y explotando como rocío a través de pequeñas aberturas en el piso de granito. Esta conexión con el mar produce pequeños efectos de arcoiris bajo el impacto de la luz.

Un topos de naturaleza más crítica y compensatoria es el «laberinto» llevado a cabo entre 1980 y 1986 por Georges Descombes y Alain Leveille del llamado grupo CREX en Ginebra. Aquí, en la ex-municipalidad urbana de Lancy, ya nada queda de un paisaje originalmente rural, salvo los remanentes de un espacio intersticial. Por lo tanto, y al contrario de la Colina Philopapou o la Playa de la Concha en San Sebastián, aquí uno se enfrenta con el deterioro del desarrollo moderno, con espacios sobrantes entre bloques de casas sin carácter y ubicuas autopistas. El grupo CREX no tenía más opción que conectar los restos fragmentarios en un laberinto intersticial. Como lo dijo Descombes: «El objetivo era intentar “revertir” lo que hasta ahora había sido una negación del lugar, de su historia, de las acumulaciones sedimentarias de los restos dejados por sus procesos de formación y transformación, por presiones de expansión económica que negaban... toda relación entre los objetos arquitectónicos y la morfología total de su contexto.

El proyecto importa una reestructuración, una restauración y una reorientación de un “parque perdido”. La rectitud de las paredes, sus declives tambaleantes, distorsionan la tierra y hacen evidente su energía y la de las fuerzas que la moldean, los pliegues, las pendientes, los arroyos. Sobre este territorio herido y desfigurado, las formas renacen, elevándose y oponiéndose a cualquier nivelación.

La fuente retiene y luego deja caer la catarata: en esta “deconstrucción” del flujo, el movimiento del agua... expresa aquí sus fuerzas intrínsecas, peso, gravedad y fluidez, tornándolas más perceptibles como “presencias” renovadas”²⁶.

El hecho de que la historia precedente, extremadamente bosquejada, sea en gran medida la narración de una causa perdida, es algo todavía insuficientemente apreciado, sobre todo porque el fracaso socio-político del Iluminismo se manifiesta hoy en un completo desconocimiento de cualquier forma natural. Los imperativos del desarrollo económico y de la razón instrumental han llevado en efecto al mundo al desperdicio. Es generalmente aceptado, hoy en día, que si la producción de fluorocarburos hubiera de detenerse mañana, la tierra no recuperaría ningún tipo de estabilidad ecológica por dos décadas, y apenas si podemos vivir aquí debido a la acumulación global de dióxido de carbono que ninguna cantidad de catalizadores podrá comenzar a mejorar. En el largo plazo, el culto del consumismo y del desarrollo perpetuo deberá llegar a su fin, o las especies no sobrevivirán. Ahora vemos que el ideal de finales del Iluminismo de la abundancia

infinita, accesible a todos, era y es una ilusión. Escribir sobre el paisaje moderno como si no fuera nada más que un discurso cultural sería trivializar valores que son esenciales para nuestra supervivencia. Escribir sobre lo moderno es acariciar la esperanza de lo postmoderno; evocar aquello que aún no ha sido construido, transformado, desperdiciado, o arruinado irrevocablemente; y conjurar el inefable «otro» mundo que yace más allá de nuestra actual proliferación de objetos inútiles.

Traducción: Paloma Ochoa

Notas

1. Jean Starobinski, *The Invention of Liberty: 1700-1789*, traducción del francés por Bernard C. Swift (Ginebra, 1964), p. 205.
2. Una traducción del título *Begennung mit Pionieren*, por Alfred Roth (Basel y Stuttgart, 1973). En esta historia, parcialmente autobiográfica, Roth delinea las carreras e influencia de los primeros modernistas, incluyendo a Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret y otros.
3. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, traducción de F. Etchells (Londres, 1927), pp. 189-90. Republicado en 1981.
4. Le Corbusier, *L'Ouvre Complète* (Zurich, 1910-29), pp. 114-15.
5. *Ibid.*, p. 86.
6. Entrevista con Christian Norberg Schulz, en *L'architecture d'Aujourd'hui* (Boulogne, 1954).
7. Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (New York, 1943), p. 47.
8. Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, de E. Kaufmann (New York, 1955), p. 196.
9. Richard Neutra, *Mystery and Realities of the Site* (Scarsdale, 1951), p. 41.
10. *Ibid.*, pp. 21-24.
11. Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán* (New York, 1976), p. 9.
12. *Ibid.*, p. 8.
13. Christopher Tunnard, *Gardens in the Modern Landscape* (Londres, 1938), pp. 112-16.
14. Citado en Elizabeth K. Meyer, «The Modern Framework», en *Landscape Architecture* (marzo-abril 1983), pp. 50-53.
15. Garrett Eckbo, *Landscape for Living* (New York, 1950), p. 245.
16. Entrevista con Roberto Burle Marx en Denise Otis, «Artist of the Garden», *House and Garden*, vol. 158, n° 9 (septiembre 1986), p. 7.
17. *Ibid.*, p. 220.
18. *Ibid.*, p. 220.
19. Leonard K. Eaton, *Landscape Artists in America: The Life and Work of Jens Jensen* (Chicago y Londres, 1964), p. 61.
20. *Architecture and Nature: The Work of Alfred Caldwell* (Boston, 1984), p. 30.
21. Helen y Scott Nearing, *Living the Good Life (How to Live Sanelly and Simply in a Troubled World)* (New York, 1970).
22. *Architecture and Nature*, p. 30.
23. Roland Reiner, *Livable Environments* (Zurich, 1972).
24. Dimitrios Pikionis, «What the Limestone Said», *Keemena*, de Agnis Pikionis (Atenas, 1988).
25. Fragmentos de una conversación con Eduardo Chillida (marzo 1985) en Jesús Bazel, *El Peine del Viento* (Pamplona, 1986), p. 27.
26. Georges Descombes, «Redefinition of a Site», *Georges Descombes: Shifting Sites*, de G. Tironi (Roma, 1988), pp. 57-58.

Universidad Torcuato Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Actividades 1998

La ciudad

1. Berlín/Buenos Aires: Taller DES-LIMITES

El valle del Riachuelo/Matanzas

En la segunda fase de este taller se llevarán a cabo dos actividades:

a. Presentación del Taller DES-LIMITES

Arq. Matthias Sauerbruch (Berlín-Londres), arq. Juan Lucas Young (Berlín), arq. Cecilia Alvis (Buenos Aires) y *el futuro está en el papel pintado de la bauhaus* (Buenos Aires).

En conjunto con el Instituto Goethe.

b. Segundo Taller de proyecto

Dirección: arq. Matthias Sauerbruch (Alemania).

2. Seminario y exposición:

La ciudad contemporánea: el renacimiento de Bilbao

Presentación de las estrategias de transformación de Bilbao y su ría.

En colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

3. Coloquio internacional:

La ciudad y el cine

Estará integrado por tres grupos de actividades:

a. Coloquio internacional

Se desarrollarán los siguientes aspectos:

- I. La ciudad como forma;
- II. La ciudad como problema;
- III. La ciudad como metáfora;
- IV. La ciudad como condición.

b. Concurso de videofilms

c. Proyección de films

4. Seminario:

La ciudad en la economía global. Temas teóricos y metodología

Prof. Saskia Sassen (USA).

5. Seminario:

Ciudad, urbe, metrópoli. Las respuestas arquitectónicas

Prof. Ignasi de Sola-Morales Rubió (España).

6. Conferencia abierta: Rem Koolhaas

7. Simposio:

Arte y espacio público

Catherine David (Francia), Américo Castilla, Adrián Gorelik, Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Pablo Shanton y Lita Stantic (Argentina).

Con el Instituto Goethe y la Fundación Proa.

8. Taller de experimentación urbana

Arq. Jesse Reiser (Reiser + Unemoto, Nueva York).

Arq. Marcelo Spina (Argentina).

El proyecto

9. Ciclo de talleres de arquitectura: Los usos de la materia

a. Taller I: el aluminio

Arq. Richard Horden (Gran Bretaña) con arq. Mederico Faivre (Argentina).
En colaboración con Aluar División Elaborados.

b. Taller II: la madera

Arq. José Cruz (Chile).
En colaboración con la Embajada de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

10. Taller de arquitectura Pablo Beitía (Argentina)

11. Taller de arquitectura Bernard Tschumi (USA)

12. Proyecto Hejduk, etapa final: construcción

Con la colaboración de los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli.

13. El Paisaje

Constará de dos tipos de actividades:

a. Seminario paisaje y arquitectura

Dra. Graciela Silvestri (Argentina) y arq. Fernando Aliata (Argentina).

b. Taller de experimentación proyectual:

El arroyo bajo la casa (Desencuentros- Naturaleza y arquitectura)

Arq. Claudio Vekstein (Argentina).

14. Laboratorio de vivienda

Desarrollo de las actividades iniciadas en 1997. En colaboración con el *Joint Centre of Housing Studies* de la Universidad de Harvard.

15. Taller experimental de diseño: imágenes de la inmensidad

Arq. Gerardo Caballero (Argentina).

La historia

16. Seminario:

Historia de la vivienda: Rusia, URSS, Rusia

Prof. Alessandro De Magistris (Italia).

17. Seminario:

Revisión del Renacimiento

a. Preseminario de lectura de textos

Dra. Graciela Silvestri (Argentina).

b. Seminario 1: La obra y el pensamiento de León Bautista Alberti

Prof. Christine Smith (USA).

c. Seminario 2: Andrea Palladio y su arquitectura

Prof. James Ackerman (USA).

Próximo número: **Aldo Rossi**.

Block recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
es patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar

Constructora Iberoamericana SA

Tecno Sudamericana

Alarqui SA

Ascensores Thyssen

Baucor SRL

Biblos

Sanitarios Cointer

Eseve Maderas SA

Exxal SA

G. T. Eximport

Gabelec SRL

Iggam 2000

Interieur Forma SA

Kalpakian

La Europea SRL

Obras Civiles SA

Phonex Isocor

Richard Ellis

Industrias Saladillo

Cantidad de ejemplares: 1000

Tipografía: Garamond Stempel y Futura

Interior: papel ilustración mate de 115 g

Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas

Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18

