

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

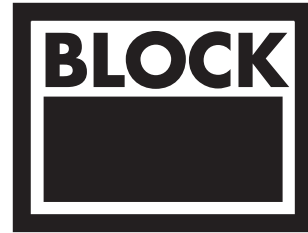
Kenneth Frampton  
Fernando Aliata  
Fernando Pérez Oyarzun  
Jorge Francisco Liernur  
Graciela Silvestri  
Carlos Ferreira Martins  
Anahi Ballent  
Luis Müller  
Rosario Pavia  
Robert Harbison

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

---

## Naturaleza y arquitectura en América Latina<sup>1</sup>

Inasible la mayoría de las veces desde las metodologías de aproximación tradicionales de la crítica y la historia, la relación arquitectura moderna-naturaleza se presenta, en nuestro contexto, como un impreciso objeto de estudio. Desde el más elemental Ambientalismo hasta el Paisajismo o la Geografía Histórica, pueden ser invocados como herramientas acordes para dar respuesta a esta cuestión que leída con ligereza, se revelaría de una extensión capaz de incluir, a la manera de la definición morrisiana, a la totalidad del ambiente natural transformado o a transformar por la arquitectura. Fuera de toda propensión a encontrar un resultado global de tal magnitud este artículo se propone, en cambio, indagar ciertos problemas puntuales dentro de un universo acotado. Se trata fundamentalmente de profundizar acerca de las relaciones que unen a la idea de naturaleza y la noción de entorno natural con la disciplina arquitectónica, dentro del fenómeno más general del proceso de modernización en América Latina.

Esta trayectoria, que puede ser seguida con cierta regularidad en el terreno de la arquitectura clásica, donde la naturaleza es fuente constante de imitación y punto de partida básico de la ciencia de proyecto, se complejiza profundamente en ámbito moderno. No sólo a partir de la existencia de una mayor libertad formal y conceptual propias de una disciplina que ha entrado en crisis, sino también teniendo en cuenta las aceleradas mutaciones que las ideas acerca del entorno natural sufren en el conjunto de la cultura contemporánea. A todo esto debemos sumar una tercera temática que, si bien aparece como complementaria, no es por eso menos importante: las características de la estructura de la naturaleza latinoamericana que implican, en principio, una singular relación entre entorno físico y obra arquitectónica.

En ese sentido, el medio geográfico americano y su topografía, se plantean dentro de la cultura occidental como un particular problema. Ya desde las primeras narraciones de los descubridores europeos adquiere el significado material de lo diverso, de lo desconocido, de una realidad «otra» que necesariamente pone en crisis las concepciones geográficas vigentes. Pero al mismo tiempo, este ambiente natural diferente se transforma en uno de los elementos que más profundamente recibe las consecuencias del proceso de asimilación e intercambio que la conquista supone desde sus inicios. Un proceso que va desde una primera etapa de en-

cantamiento a una posterior y sistemática fase de destrucción del hábitat natural de las culturas precolombinas. Dicha fase, coincide fundamentalmente con el momento de inserción definitiva de la región en la «economía mundo» y en ese contexto, el sistema del monocultivo y la explotación de las riquezas minerales, son los modelos económicos que se imponen como hegemónicos. En el largo plazo, ambos modelos, tienen importancia en relación con el plano físico, ya que su implementación termina por devastar amplias zonas transformando su apariencia original en modo extremo.

Pero más allá de estas alteraciones reales del medio natural, debemos destacar también el hecho de que la civilización occidental debe enfrentarse permanentemente en este nuevo territorio con aquellos elementos ambientales que le son absolutamente extraños en su contexto original. Vastedad, soledad, cambio de escala, gran dimensión o exuberancia, son cuestiones a incorporar por primera vez al imaginario de los colonizadores y constituyen, durante largo tiempo, una de las particularidades más destacadas y determinantes en las caracterizaciones que la cultura europea construye sobre la realidad americana. Sin embargo, dichas cuestiones tampoco se mantienen como valores inmutables; sufren, durante el largo proceso de conquista y ocupación, un cambiante rol de acuerdo con la evolución más general de las ideas acerca de la naturaleza.

De ello dan cuenta con claridad, desde los inicios del proceso de asimilación del continente al nuevo ámbito cultural, el arte y la literatura. En efecto, las *relaciones* asombrosas y a la vez ingenuas de descubridores y viajeros frente a una diversidad natural que no pueden sino comparar con un paraíso bíblico inmutable; la celebración russoniana de la floresta tropical de la *Oda a la agricultura* de A. Bello; o la visión pesimista ligada al determinismo geográfico del Romanticismo, que implica un correlato directo entre carácter psicológico de los personajes y entorno natural –visible sobre todo en *La Cautiva* de Echeverría–; nos muestran una naturaleza que adquiere significados cambiantes y a veces contrapuestos.

Pero debemos considerar que, en un vasto arco de tiempo, diversos modos de aproximación al problema se suceden y también conviven y se superponen en un mismo espacio temporal, por lo que sería imposible pensar en construir una estructura

histórica absolutamente diacrónica en lo que se refiere a los modos de interpretación de la naturaleza. Un rápido pasaje por las diferentes concepciones parecen probar esta hipótesis. Efectivamente, si durante la dominación hispánica se tiende inexorablemente al sometimiento y exterminio de la población indígena, sin que esto implique el reconocimiento de la naturaleza como enemigo –sólo es un dato más su extraña vastedad y diversidad inabarcable–, en los decenios posteriores a la independencia, la problemática sufre una mutación considerable. Sobre todo a partir de que el ambiente natural adquiere a los ojos de las élites gobernantes de los nuevos estados, el valor de «vacío» contra el cual debe organizarse una verdadera guerra santa, ya que su fuerza, su influjo misterioso, comienza a ser entendido como la causa fundamental del atraso estructural latinoamericano que es puesto en evidencia definitivamente una vez concluido el proceso emancipador. En ese contexto, como afirma Canal Feijoo, es que el término naturaleza viene temporalmente reemplazado por aquel de «selva» o «desierto»<sup>2</sup>. Dicha transformación, no es para nada arbitraria ni tiene implicancias puramente semánticas o culturales, ya que en definitiva determina un profundo cambio en la consideración de amplias extensiones geográficas del continente que, a partir de ese momento, pasan a ser porciones disgregadas del bloque cultural hegemónico a las cuales se les desconoce su particularidad histórica y sus características indígenas o coloniales. De esta manera, a importantes regiones del territorio se les niega cualquier estatuto de legitimidad, son meros vacíos a llenar por la civilización y el progreso. Sólo como vacíos pueden entonces ser radicalmente transformados por una prédica que, como aquella presente en la obra de Sarmiento, llama a una gran acción fáustica que implica la ocupación real del espacio territorial como única garantía del desarrollo de las potencialidades escondidas del continente. Pero a esta visión que recorre la segunda mitad del siglo XIX y que constituye uno de los puntales del proceso de modernización, se le superpone otra que es en general resultado del lento cuestionamiento de este proceso en la medida en que su desenvolvimiento, comienza a mostrar importantes y profundas contradicciones. Es así que alternativamente se pasa de una idea de naturaleza como ilimitado terreno de la realización humana, a su constitución como límite insalvable de las aspiraciones al desarrollo y causa negativa fundamental del atraso o estancamiento de la región. En este contexto reaparece la noción de «naturaleza épica», noción que si bien no es nueva, implica la aceptación de una renovada y permanente oposición entre obra humana y ambiente natural. Se trata fundamentalmente de la comprobación de la existencia de una naturaleza activa, salvaje, bárbara, borrada circunstancialmente por el liberalismo pero que fatalmente emerge, siempre victoriosa, ante las fuerzas que quieren destruirla.

Dicha noción, que definiría en parte el rasgo distintivo de una caracterización regional frente al denominador común del sistema cultural occidental, ha sido ampliamente desarrollada en las últimas décadas por la novela latinoamericana en un amplio abanico de obras que van desde: *La vorágine* a *Doña Bárbara* o *Cien años de soledad*. En ellas la naturaleza es una fuerza inevitable que arrastra a la tragedia, o un instrumento que hace finalmente prevalecer un tiempo eternamente cíclico que logra suprimir periódicamente, las profundas huellas de la historia<sup>3</sup>. Pero a esta visión contrapuesta que convive con el proceso de modernización y que es matriz, además de la literatura, de expresiones diferentes y alternativas de la cultura latinoamericana, se le superpone en los últimos años aquella otra imagen que escapa a las dos nociones que hemos enunciado y plantea una novedosa ruptura: la de una naturaleza que pensada a escala planetaria, presenta límites concretos. Una naturaleza que ha sido mancillada, que debe ser preservada de la agresión permanente de la civilización, ya que no es una fuerza invencible dispuesta a ganar siempre la partida, sino un sistema que, atado irreversiblemente a la transformación humana del planeta, manifiesta dramáticamente su precario equilibrio.

En este contexto de permanente dialéctica entre la aceptación de la fuerza irreversible de la naturaleza, el optimismo derivado de la confianza en las posibilidades de su transformación pero también, la conciencia de su finitud, es que se desarrollan diferentes actitudes desde la disciplina arquitectónica que intentaremos explicitar en este artículo. Pero no se trata de una traslación mecánica de estas variables nociones de naturaleza al campo de la arquitectura, sino que las mismas deben ser interpretadas a la luz de la existencia de un conjunto de preocupaciones que desde la particular especificidad de la teoría arquitectónica, proponen respuestas al problema.

Es que a las propias variaciones del modo de entender la cuestión, debemos adjuntarle el debate surgido de una teoría arquitectónica que tiene en la *natura* un referente constitutivo fundamental. En efecto, el problema del origen natural de la arquitectura y su vinculación con el ambiente, que está en la base de la tradición del clasicismo occidental, no desaparece totalmente de la escena teórica contemporánea. Persiste casi subterráneamente en las determinaciones que el modernismo toma en su complejo y variado diálogo con la naturaleza.

Dentro de la tradición del ordenamiento clásico, si la arquitectura es «orden», «fundamento», «principio», frente a un medio natural que se presenta como «caos» diverso de este sistema jerárquico de organización, el problema fundamental se reduce a establecer una relación posible entre ambos conceptos<sup>4</sup>. Relación que resulta paradójica ya que la misma arquitectura, como el resto del arte occidental, no puede constituirse si no es a través de una

imitación, aunque indirecta, de la naturaleza. Es decir, que sus propios principios teóricos tienen origen en aquello de lo cual debe necesariamente separarse. Pero, ¿por qué separarse? Por que lo que se está imitando, en definitiva, no es la apariencia de la naturaleza, sino su esencia, su contenido. Un contenido último, situado más allá de la imperfecta imagen real, frente a la cual el resultado no puede ser sino diferencia.

Esta doble condición, que por un lado implica el reconocimiento de un origen natural de la disciplina y, por el otro, la compleja cuestión derivada de una resultante material abstracta que debe establecer nexos con el entorno físico, recorren la historia del desarrollo de la teoría arquitectónica y constituyen la serie de términos que definen el marco general de nuestras hipótesis.

Pero la ecuación se modifica profundamente con la llegada del Modernismo, aunque de un modo complejo y articulado, ya que si bien es cierto que la declinación de la idea de la existencia de un absoluto origen natural de la arquitectura es perceptible ya desde el siglo XVIII, esto no implica la desaparición de la noción clásica de la presencia de diversos grados de *mimesis*. Aún frente al advenimiento de los estamentos más radicales de las vanguardias, que defienden la posibilidad de definir el campo disciplinar a partir de la noción de que la obra de arte no se refiere a nada fuera de sí misma, pues su objetivo no es producir ni imitar nada sino constituirse como pura invención, el problema de la imitación natural persiste.

Sucede que la supresión de la confianza en la existencia de una «segunda naturaleza» de la cual la arquitectura es referente o representación, no elimina el mecanismo de recurrencia a la *mimesis*. Supone en cambio el regreso a lo que Todorov ha denominado «grado cero» de la imitación<sup>5</sup>. Es decir, el retorno a aquella noción que implica la imitación directa, sin mediaciones de la cultura o la historia, del medio natural. Una noción que vuelve a colocar otra vez al objeto en un diálogo inmediato con el entorno, lo que permite la aparición de un nivel de fusión e identificación entre ambos términos desconocido en la tradición precedente.

Este retorno a un primitivo contacto frontal con la naturaleza es el factor que determina una profunda evolución de la disciplina en relación con el entorno físico. La arquitectura surgida del modernismo se permite, entonces, una amplia gama de libertad y experimentación que va desde el mayor grado de artificialidad y extrañamiento del medio natural, a partir de objetos que buscan referencias en territorios bastante alejados del naturalismo, a una identificación tan absoluta entre objeto y entorno que cuestiona radicalmente los fundamentos primarios de la teoría arquitectónica. En el interior del arco que generan estas posiciones extremas se despliega, sin embargo, un amplio margen de modalidades de acercamiento entre naturaleza y obra de arquitectura que define

buena parte de las múltiples expresiones que el Modernismo adopta desde sus inicios<sup>6</sup>.

Este complejo cuadro que hemos intentado trazar en el cual se entremezclan tres haces diferentes en la consideración del problema: las razones singulares derivadas de esta condición diversa del medio geográfico americano, la evolución constante de la noción de naturaleza en el campo de las ideas, así como las condiciones propias del desarrollo de la teoría de la arquitectura en el momento de surgimiento del Modernismo, posibilitan la organización de una estructura clasificatoria que necesariamente implica un acercamiento general y sumario del tema. Dicha estructura, se articula en cinco fases que combinan las variables antes enunciadas y que no podríamos asimilar a un esquema diacrónico, ya que muchas veces estas fases se superponen y coexisten, como corrientes antagónicas, en el mismo momento histórico.

I. La primera de ellas está caracterizada por la tentación de la disciplina a ejercer el dominio del ambiente natural, mediante una arquitectura de gran dimensión que compite de igual a igual con la geografía del continente. Hecho al que podemos identificar como un intento de formalización arquitectónica de esta noción fáustica, propia del proceso de modernización latinoamericano, que se corresponde directamente con algunas de las expresiones más utópicas de las vanguardias. Esta arquitectura implica la negación de todo concepto de imitación del medio natural, pero también impone como principio la separación más absoluta entre arquitectura y ambiente. En ella la obra humana es un objeto más que compite o dialoga directamente con la vastedad geográfica.

II. La segunda se centra en una continuada y sostenida necesidad de adopción de las particulares características formales de la naturaleza americana para otorgar color local a las nuevas experiencias que, necesariamente, deben diferenciarse de las corrientes internacionalistas. Sus contenidos y desarrollos tienen especiales implicancias en el desenvolvimiento posterior de la paisajística latinoamericana. Dicha fase incluye, a la manera de la tradición del jardín pintoresco, la aspiración a recrear o imitar una naturaleza «otra» que se obtendría mediante la superposición de sus fragmentos más significativos, a los efectos de construir una «floresta análoga» cuyo resultado fuese la corrección de los errores cometidos por la imperfecta naturaleza física.

III. La tercera, en cambio, es producto de un momento en el cual es posible pensar en un cierto equilibrio entre objeto y entorno natural, a partir del acercamiento y relativa fusión entre ambos elementos teniendo en cuenta la existencia de diversos grados y matices. Dicha fase, dominada por el desarrollo técnico y la estética brutalista, retoma ciertos principios de la arquitectura de «gran dimensión», pero con una perspectiva integracionista del mundo natural dentro de la obra arquitectónica. Esta perspectiva

integradora, implica la idea de lograr una armonía avanzando gradualmente, dentro de un precario equilibrio, entre aquel tipo de objeto que negaba todo posible acercamiento a la naturaleza y una floresta que, domesticada ya por el paisajismo, se acerca y se superpone a la arquitectura que sin embargo mantiene su propia unicidad formal como principio.

IV. La cuarta se diferencia del anterior fundamentalmente a partir de que el acercamiento a la naturaleza se produce a través de lo que ha sido denominado como diseño «biotécnico». Esta tendencia se corresponde en realidad con una de las formas que adquiere la teoría de la imitación, según hemos ya enunciado. Se trata de restablecer el principio de armonía imitativa, a partir de los descubrimientos que la ciencia realiza con respecto a la estructura de la naturaleza, entendida como nuevo vocabulario básico que otorga legitimidad a la experiencia arquitectónica. En este segmento pueden englobarse las experiencias de las corrientes de la arquitectura estructural que, a partir de la década del 50 y en base a analogías biológicas, incorporan formas tectónicas inusuales derivadas en buena parte del estudio científico del comportamiento de ciertos objetos naturales como: plantas, estructuras óseas, etc.

V. En último término debemos considerar el problema –propio de la arquitectura moderna– que surge al calor de las primeras experiencias desarrolladas a los efectos de resolver en modo articulado la cuestión de los límites entre el objeto arquitectónico y la naturaleza circundante. Nos encontramos frente al más radical retorno del «grado cero» de la *mimesis*, que implica una clara aceptación de la naturaleza real como elemento con el cual la arquitectura debe confrontarse. Se trata de lograr un principio de fusión entre ambos opuestos que compromete, en un modo más considerable que en las anteriores fases, a la forma arquitectónica. Esta cuestión aparece en principio conectada directamente con los desarrollos de las estrategias organicistas en el campo internacional, que basan buena parte de su poética en la atención extrema hacia el entorno físico circundante del objeto. Dichas estrategias, si bien tienen en la primera etapa del modernismo latinoamericano un rol menor, constituyen el antecedente directo –ya que se plantean como alternativas no agresivas– de las tendencias más contemporáneas de recuperación de una naturaleza a la que se considera degradada por los procesos de expoliación a los cuales el continente se ha visto sometido. Esta última actitud encuentra su correspondencia práctica en las experiencias contextuales, en la «arquitectura enterrada», así como en el renovado paisajismo preservacionista.

De estas fases puede decirse que la primera, la segunda y la quinta, recorren el conjunto del Modernismo del siglo XX y constituyen las formas de aproximación a la naturaleza propias de la arquitectura contemporánea en América Latina. La tercera y

la cuarta, en cambio, son resultado de influencias externas a la mecánica que hemos señalado. La tercera parece derivar de la poética de la gran dimensión en un contexto cultural diverso influenciado por el desarrollo de la técnica; la cuarta de la evolución más universal de las teorías proyectuales y la reconsideración moderna de la *mimesis*. Sobre esta serie de posibles modos de relación arquitectura-entorno natural e ideas acerca de la naturaleza, es que desarrollaremos nuestro discurso analizando solamente algunos ejemplos característicos, dentro de una vasta y compleja producción, imposible de ser resumida en este breve artículo.

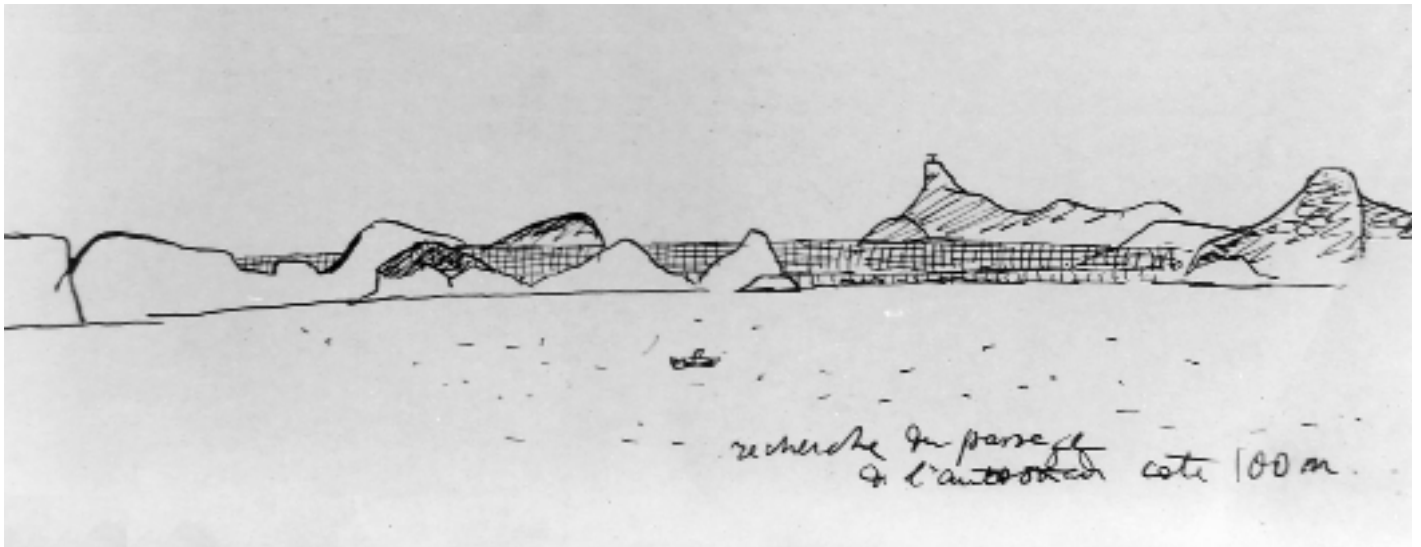
## **I. La ciudad frente al desierto. La estrategia de la gran dimensión**

El deslumbramiento que el paisaje y la gran dimensión de un horizonte extraeuropeo provoca en Le Corbusier durante el viaje sudamericano del 29, es clave fundamental para entender el desenvolvimiento de su experiencia arquitectónica durante los años posteriores. Tanto el uso de los materiales naturales que impregnan las obras de la décadas del 30 y 40, como la preocupación por incorporar particularidades locales que caracterizan a los grandes planes urbanos de postguerra, pueden encontrar su antecedente en las impresiones de las intensas jornadas vividas por el arquitecto en América de las que existen múltiples testimonios. No intentamos aquí reproducir las vicisitudes del evento, ni tampoco interpretar los signos de una compleja experiencia de alimentación recíproca entre Le Corbusier y el medio americano que, por otra parte, ha sido ensayada ya con éxito en los últimos años<sup>7</sup>. Trataremos solamente de iluminar ciertos aspectos relevantes de una particular relación que, desde ese momento en más, el modernismo arquitectónico establece con la gran dimensión americana, relación en la cual la creación de una novedosa estrategia proyectual se presenta como el rasgo más característico.

En la advertencia al prólogo de *Precisiones* Le Corbusier aclara que el relato que encabeza sus diez conferencias dictadas en Buenos Aires, «no tiene nada que ver con la arquitectura americana, pero expresa el estado de ánimo de un arquitecto en América»<sup>8</sup>. Ciertamente, tanto en esta narración autobiográfica como en el resto del libro, no hace referencia a la arquitectura local sino de manera tangencial a partir de algunos comentarios dirigidos a la edificación menor. Su atención en general se vuelca hacia el paisaje. Es en el paisaje donde Le Corbusier descubre más que en ningún otro plano la diversidad, pero también un impensado problema: la destrucción de los límites.

Si en América se rompen las complejas ataduras que ligan a la práctica con las presiones del «espíritu de lo viejo» de la cultura



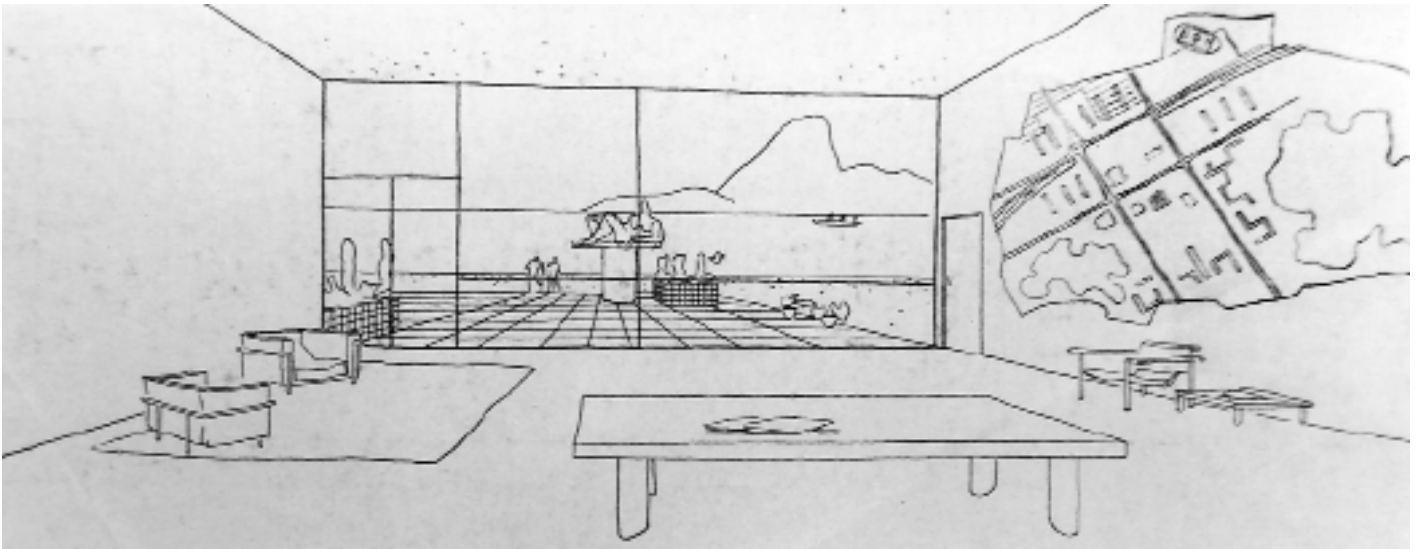


Le Corbusier: Plan para Río de Janeiro, propuesta de 1936. Boceto desde la Bahía de Guanabara.

européa, si es mucho más inmediata en los cálculos del arquitecto la posibilidad de establecer contactos con la élite gubernamental, la dificultad a resolver radica en una cuestión más específica y acuciante que corresponde directamente al terreno de las realizaciones. Desde su llegada a Buenos Aires, Le Corbusier comienza a preocuparse por fijar una dialéctica entre la arquitectura y la ausencia de límites que impone la gran dimensión de la geografía americana. El hecho es visto como un desafío «se trata de jugar una partida en la afirmación del hombre contra o con la presencia de la naturaleza».

En ese sentido, la relación entre la gran ciudad y este espacio sin límites extraeuropeo es una nueva condición proyectual que el arquitecto debe resolver en forma acuciante durante su corta estadía sudamericana. Desde la perspectiva del aeroplano descubre la gran dimensión, pero también la profunda huella que la ocupación humana ha dejado en un territorio virgen hasta hace sólo cincuenta años. Una tentación fáustica recorre los razonamientos corbusieranos: la de emular las transformaciones que la infraestructura ha desarrollado en el territorio, la de crear una arquitectura geográfica. Una arquitectura acorde al espíritu pionerístico –considerado por el mismo Le Corbusier como motor de la historia latinoamericana– cuyos ecos cree encontrar en los personajes de la élite a quienes dirige su esperanzada prédica. Pero no puede conmover a la opinión pública y aún a las autoridades, si no es mediante una respuesta contundente al problema urbano que cada capital le sugiere. En un corto lapso, ante la necesidad de encontrar posibles comitentes y frente a la particular problemática que la naturaleza le plantea, intenta concretar respuestas espectaculares. De allí que en función de la gran dimensión, su estrategia solo puede ser gestual; es decir, una operación arbitraria que desde fuera del campo de la racionalidad orga-

nice mediante ideas simples y absolutas el orden de las cosas. Desde ese punto de vista, Le Corbusier parece comprender que la estructura del Plan del 25, que implica de *tabula rasa* del centro de París, no puede ser desarrollada en el caso de las grandes capitales sudamericanas. La necesidad de dar soluciones efectistas que coronen sus conferencias, el desconocimiento en profundidad –no privado de geniales intuiciones– de las características y la historia urbana de las ciudades tratadas, allanan el camino hacia este tipo de estrategia de diseño «gestual». La necesidad de conseguir encargos inmediatos modera, por otra parte, su terrorismo urbanístico y, por lo tanto, las intervenciones no afectan a la totalidad de la urbe sino que se desplazan hacia los bordes. En general se resuelven a partir de un común denominador: la generación de un fragmento arquitectónico que, colocado entre el paisaje y la ciudad, comience a resolver la relación entre hombre y naturaleza. Frente a un espacio urbano caótico e indiferenciado, el trabajo de cualificación urbanística sólo puede realizarse a escala territorial para restablecer una presencia de orden frente al paisaje. El desafío que en ese sentido propone Buenos Aires, «la ciudad sin esperanza», como ejemplo emblemático de moderna metrópoli –un conglomerado edilicio que ni siquiera posee los rastros del universo preindustrial que el «*Plan Voisin*» rescata con extremo cuidado– es aleccionador para el arquitecto. En su vertiginosa experiencia bonaerense Le Corbusier ensaya y construye su teoría gestual. Frente a la línea inmutable de un horizonte sin particularidades, sólo existe la alternativa de un gesto desesperado de verticalidad que supone la posibilidad de superar la barrera amorfa de la ciudad y proyectarse hacia el río. Recuperar el control de la relación con el paisaje que parecía irremediabilmente perdida, mediante una operación de absoluta artificialidad que plantea una profunda cesura entre objeto y entorno físico. En ese sentido



Le Corbusier: Primer proyecto para el Ministerio de Educación, Río de Janeiro, 1936. Vista desde la antecámara del ministro.

tanto Montevideo, como San Pablo o Río, son oportunidades de aplicar y probar un método que utiliza como herramienta una línea recta u ondulada de colosales dimensiones con el objetivo de organizar, bajo la mirada humana, una orografía cambiante. El borde entre el ambiente natural y el territorio urbano ocupado alternativamente por una lámina continua o grupos de rascacielos, se constituye en dichas ciudades como la demostración fragmentaria y didáctica de las posibilidades de la civilización maquinista. Se trata de un nuevo modo de organizar espectacularmente la forma de un mundo futuro que se cree posible; un anticipo incompleto de todo aquello que debe remplazar a la ciudad histórica que necesariamente desaparecerá, en la medida que la transformación pueda ser desarrollada.

Pero la preocupación de Le Corbusier con respecto a estas estructuras no finaliza aquí, sino que se prolonga hacia la problemática de la definición técnica del límite. La membrana vertical que separa el interior del exterior de las gigantescas láminas ondulantes, que evoluciona desde el proyecto de Montevideo hasta el plan Obús, será, para el arquitecto, una obsesión importante en esos años. Las iniciativas resultantes de su labor se ordenarán en un proceso que va desde el muro de respiración constante a los *brille-soleil*, más adaptables a los países templados y tropicales. El objetivo parece ser, también desde este punto de vista, la incorporación visual del «desierto» a la ciudad, la integración de una naturaleza domesticada pero que todavía conserva la fuerza, el carácter que otorga la «gran dimensión», como denominador común que unifica los diversos paisajes latinoamericanos.

A pesar del inicial fracaso producto de su dimensión utópica, la poética derivada en parte del primer contacto de Le Corbusier con la «gran dimensión», hallará su plena realización y su reencontramiento con la escala geográfica en Brasilia. No ya como voluntad

de forma para cambiar el destino de la ciudad, sino como modo de organización de la ciudad misma.

A diferencia de las propuestas corbusieranas, el gesto que da nacimiento a la ciudad es ante todo un gesto arcaico. La cruz que antecede la propuesta de Costa, es el acto inicial que presupone en las antiguas culturas mediterráneas la fundación de una estructura urbana. De manera opuesta al plan de Río o al Obús, donde los elementos del paisaje son considerados como *ready-made objects* a los que la nueva estructura arquitectónica ofrece unidad, Brasilia es oposición a un vacío desconocido del cual no pueden tomarse a préstamo demasiadas sugerencias. Como tal, no se trata ya de un «juego de igual a igual con la naturaleza», sino de un acto de separación del orden frente al caos. Una acción propia de una poética que puede aunar los principios de la tradición clásica con los elementos característicos del lenguaje moderno, en un equilibrio pocas veces alcanzado en el interior de la cultura contemporánea. Sin embargo, el producto final no resulta vinculado con el presente, si no es mediante una retórica visual que aspira a condensar la representación del mito técnico-modernista, propio de la época del desarrollismo latinoamericano cuando, un renovado optimismo fáustico, se embate nuevamente contra el vacío natural del continente. La naturaleza no es en este caso un modelo a imitar sino un espacio desconocido e inquietante del cual la técnica debe adueñarse. Aquí la poética de combinación de formas puras y formas abiertas, característico de la vanguardia brasileña, se tensa hacia la recuperación de una forma absoluta que implica una simbología no carente de resonancias históricas. En efecto, Brasilia se manifiesta ante todo como una nueva acrópolis, pero con la ausencia del lleno que debe contenerla. El espacio circundante, al menos en un principio, antes que la ciudad real desdibujara sus contornos, es sólo la vacía meseta del Planalto

Flavio Da Carvalho: Proyecto de Palacio de Gobierno. San Pablo, 1927. Vista con jardines aterrazados.

G. Warchavchik: Casa en la calle Itapolis, San Pablo, 1927.

brasileño. Son los simples sólidos de la más elemental geometría aquellos llamados por la arquitectura para confrontarse con la inmensidad de la monótona geografía. En una inmensa plataforma ceremonial, los edificios proyectados por Niemeyer a manera de templos, recrean, en esta inhóspita soledad natural, los principios más arcaicos de la arquitectura occidental casi como si se tratase de una refundación clásica.

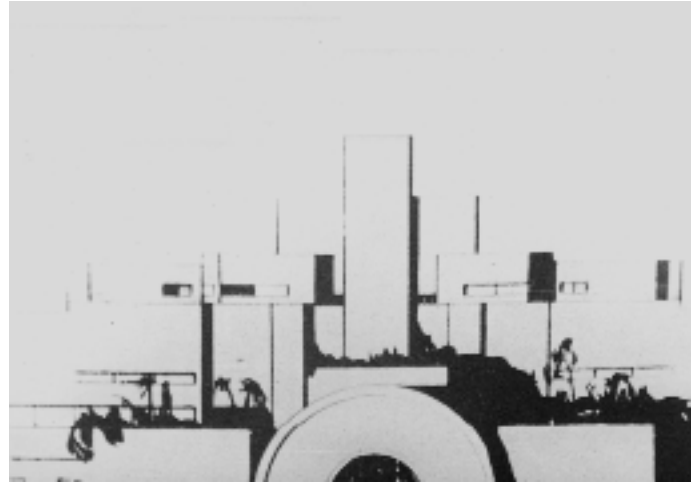
Pero si el proyecto mancomunado de Lucio Costa y Oscar Niemeyer para Brasilia no logra arribar al equilibrio alcanzado en los primeros trabajos conjuntos, aún así representa la culminación feliz de ciertas búsquedas de la vanguardia brasileña que se atreve a organizar desde la nada, en el centro del vacío geográfico americano, una estructura que contenga programáticamente tanto la tradición occidental como también una noción, que puede ser compartida o no, del desarrollo de su propio futuro. A diferencia de los demás proyectos del concurso para la nueva capital que están estructurados como ideas sistémicas, el impulso gestual de las primeras propuestas de Le Corbusier para las grandes ciudades latinoamericanas reaparece esta vez como la única manera de responder con coherencia a la vasta naturaleza y a la gran dimensión. Pero una diferencia separa a la operación gestual de L. Costa de aquella del arquitecto suizo: está claro que a fines de los años 50, la utopía de hacer entrar el desierto en la ciudad se ha debilitado irremediamente, es la ciudad la que finalmente se instalará en el corazón del desierto.

## II. La *mimesis* de lo americano como «segunda naturaleza»

Frente a la experiencia fáustica de Le Corbusier y el gestualismo de «gran dimensión», se desarrolla paralelamente una poética de la naturaleza que tiene como objeto la creación de una disciplina moderna del paisaje en ámbito latinoamericano.

Uno de los puntos de partida de este fenómeno lo hallamos en el desenvolvimiento, dentro de la vanguardia brasileña, de una nueva *mimesis* naturalista en parte similar y en parte diversa de los principios que sustentan a la teoría del jardín pintoresco. Se trata, como hemos anticipado, de encontrar las bases de un ambiente natural tropical que permita conformar un lenguaje diferente. Un lenguaje construido con aquellos mejores fragmentos de la naturaleza real que, en manos del artista, se transforma en una «segunda naturaleza», corregida y perfeccionada, que exalta los elementos característicos del color local.

En efecto, la explícita vocación que la vanguardia sentía por la incorporación del propio ambiente al proyecto moderno, está ampliamente documentada, aún antes de la llegada de



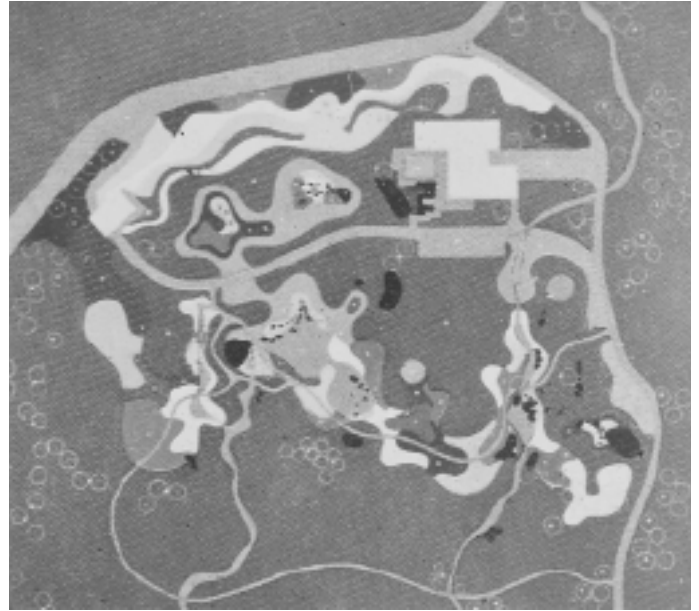
Le Corbusier, en las primeras casas modernistas de G. Warchavchik o en el revolucionario proyecto para el Palacio de Gobierno de San Pablo de F. Da Carvalho. El jardín de cactus de la casa de la calle Itapolis (1930) de Nina Wachavchik y Brecheret, o las terrazas tropicales que ocupan la fachada principal del Palacio de Gobierno (1927), son manifestaciones embrionarias de una preocupación que intenta unir esta particularidad de la naturaleza brasileña y los fundamentos programáticos que tienden a conformar un arte nacional.

Dicha preocupación no es ajena a la importante relación de la vanguardia figurativa local con el Expresionismo alemán durante las primeras décadas del siglo, y el interés de este último por ampliar las fuentes de la cultura occidental hacia los dominios de lo primitivo. En ese sentido el universo brasileño y especialmente su naturaleza exuberante y diversa, se presenta como inagotable

fuelle de recursos para un arte que quiere pasar de la edad primigenia a la modernidad, sin las mediaciones agobiantes de la tradición europea.

Desde esa perspectiva, a diferencia del carácter indistinto que asume el primitivismo y el naturalismo exótico en el interior de las vanguardias centrales, el contenido del arte local será el de asumir las particularidades más sobresalientes de su «condición nacional» como programa. Paradójicamente, la mirada lanzada desde el centro guía, en este caso, buena parte de los impulsos que permitirán a la periferia reconocerse como tal. Es así como los manifiestos de la vanguardia intentarán homogeneizar el arte primitivo de los indígenas del Brasil, los complejos aportes de la cultura africana, los amplios desarrollos e invenciones del período barroco, y el carácter exuberante de la naturaleza tropical en un proyecto de pacífica síntesis.

A ese intenso campo cultural de los años 20 corresponde la formación de la poética de Roberto Burle Marx. Alumno de L. Prutz y de C. Portinari, su presencia en Alemania en 1928, donde estudia pintura, lo llevará casualmente a descubrir la flora brasileña presentada como exótica en los invernaderos del Jardín Botánico de Dahlem en Berlín. Asimismo, el conocimiento concreto de los jardines ecológicos de Engler y de las teorías que se elaboran en Alemania para la conformación de un nuevo parque a partir de la evocación de un paisaje nacional, completarán el complejo cuadro que concurre a definir su perfil profesional. De allí que resulte explicable el interés de L. Costa por su trabajo que se materializa en una invitación, realizada en 1932, para realizar tareas de parquización en un proyecto conjunto con G. Warchawchik. Es a partir de esta intervención que Burle Marx comienza a ser funcional a la vanguardia en cuanto posibilidad de acercar la cuestión de la naturaleza local, entendida como uno de los puntos básicos de partida, al fenómeno del desarrollo del Modernismo brasileño. Esa naturaleza que como ya anticipamos es redefinida por el atento trabajo del novel paisajista como «segunda naturaleza tropical», se transforma en una necesaria prolongación de una arquitectura que a la vez la evoca permanentemente en el uso de los materiales o la pintura mural. Tal voluntad de «arte total», manifiesta en la colaboración que Burle Marx realiza para el proyecto del Ministerio de Educación de Río (1937), no hacen más que acentuar la tendencia, producto de su condición de artista plástico, a la utilización de los recursos del arte figurativo como técnicas de organización. Los mismos asumen dentro de su personal poética el valor de «principios generales del arte» a los cuales la composición de los jardines debe atenerse. Es así que en su doble rol de pintor y paisajista, Burle Marx efectúa una amplia renovación del vocabulario figurativo en el tratamiento del espacio verde sin precedentes en la cul-



tura contemporánea pues, no sólo se trata de construir un nuevo paisaje con los fragmentos de una naturaleza reencontrada, sino también de reorganizarla mediante técnicas precisas. En efecto, más allá de las ya citadas analogías con la obra de H. Arp y la voluntaria celebración de una particular naturaleza, la interpretación de sus jardines está ligada a la lectura del procedimiento de composición. La distribución de los volúmenes, las frecuencias rítmicas del color y de la forma, las repeticiones, las yuxtaposiciones, la oposición por contraste o por diferenciación de superficies, son los elementos que definen sus primeros trabajos complementarios de los edificios que el modernismo brasileño construye durante las décadas del 40 y 50 como el parque de Pampulha (1942) o el Jardín del Museo de Arte Moderno (1955). Pero otros problemas aparecen más allá de la composición, allí donde el jardín, definido por Burle Marx como «impulso ordenador», debe confrontarse con la naturaleza real. Si la idealización del ambiente natural brasileño es la cuestión a resolver, el cuidado, desde las primeras obras, está puesto en la diferenciación entre esta naturaleza artística y la naturaleza real. Si no se está imitando ningún exotismo, si el modelo está presente y sólo se trata de organizar una cuidada selección de los fragmentos más significativos: ¿dónde y cómo establecer los límites entre paisaje real y paisaje artístico? La aplicación de barreras arbóreas o de

muros cuidadosamente trabajados dentro de las premisas del «arte total», definen una primera etapa de trabajo evidenciable entre otros, en los Jardines Olivo Gómez (1951) y Salles (1952), donde el problema es abordado desde la separación absoluta hasta la gradación casi imperceptible de los límites que dividen ambos elementos. Una segunda etapa, como veremos, estará centrada, en un nuevo tratamiento de la cuestión que intentará superar críticamente esta primera oposición entre procedimiento artístico y paisaje natural.

Un camino diferente presentan las propuestas de jardines elaboradas en esos mismos años por Luis Barragán en México. Si bien podemos decir que parten de una base común con Burle Marx, el plantearse desde las márgenes de la tradición paisajística, extrapolando instrumentos y técnicas de otros lenguajes a los efectos de modificar el vocabulario tradicional, los resultados obtenidos son profundamente diversos. Se trata de un trabajo sobre una naturaleza diferente a la exuberancia tropical, en la cual la aridez y la esencialidad del desierto coinciden con las particulares búsquedas del arquitecto mejicano y su biografía intelectual. En efecto, los primeros ensayos de jardín se corresponden con el momento en que se produce una brusca salida romántica del período modernista que caracteriza la obra de Barragán en la ciudad de México.

Frente al desierto de Pedregal, la intención de sus trazados paisajísticos no es entonces, comunicarse con la gran dimensión sino todo lo contrario. Un retorno a la tradición mediterránea del «*hortus conclusus*», del recinto como escape hacia el intimismo y a la individualidad parecen guiar su búsqueda. No hay en este tipo de espacios una atención hacia lo público, se trata de jardines privados donde los elementos de la dramática naturaleza desértica son rescatados como objetos singulares, como «*objets trouvés*» naturales, que se jerarquizan mediante un marco donde, no casualmente los aterrazamientos, los planos murarios y las escaleras, son los recursos que definen los espacios mínimos. Rincones, fuentes, ángulos, pequeños universos cuyo origen probablemente esté en los microcosmos que mediante espejos de agua y juegos de ingenio hidráulico creó la arquitectura musulmana en Andalucía, componen este despojado vocabulario. De allí la «arquitectura» de esta etapa de sus jardines que reproducen, en el ambiente natural, ciertas constantes de sus producciones edilicias.

### III. Tecnología y primitivismo

El auge del nuevo tecnicismo estructural que recorre en buena parte la arquitectura latinoamericana durante las décadas de los 50 y 60 coincide, no siempre de manera directa, con una



mutación en la concepción de la naturaleza y sus relaciones con la disciplina. Se trata del particular momento de máximo impacto de los proyectos «fáusticos» del desarrollismo pero, también, de los inicios de su cuestionamiento y desencanto. Frente a los clamores de modernización, de cambio y desarrollo, encontramos por otro lado la serie de debates que parten de una cultura que comienza a colocar nuevamente en primer plano a la naturaleza y sus fuerzas, como valor último, como esencia fundamental inherente a la problemática del subcontinente. Según este punto de vista, la «sustancia natural» de la América Latina, que estaría por detrás del proceso modernizador, puede reaparecer siempre, desnudando las contradicciones de cada incumplido y utópico proyecto de transformación del orden existente. Desde esa perspectiva, una modernidad regional tendría como obligado programa el cometido de incorporar aquellos elementos del mundo

americano a los que el «falso liberalismo» habría dado la espalda; entre ellos la naturaleza y las formas arcaicas derivadas de esta, ocuparían un rol determinante. En este replanteo, que provoca un profundo debate en el seno de la cultura latinoamericana y cuyas más polémicas etapas abarcan buena parte de las décadas del 60 y 70, el problema de la afirmación o negación del modelo de desarrollo tradicional adquiere un especial protagonismo. Al respecto, las proposiciones arquitectónicas que analizaremos parecen presentarse como formas ideales de conciliación. Conciliación optimista que, mediante los recursos de la vuelta a lo primigenio, quiere reunir en un mismo plano naturaleza y arquitectura, intentando aunar en una síntesis arcaísmo preclásico y retórica tecnológica. No se trata aquí, como veremos, de constituir o desdibujar el límite entre el objeto y la naturaleza, sino de lograr una múltiple integración. Una fusión que abandone tanto la abstracción más absoluta de las primeras aproximaciones modernistas, como la posterior iniciativa hacia la construcción de una segunda naturaleza que estaba presente en los ensayos de la vanguardia brasileña.

Una de las vertientes más importantes dentro de esta tendencia hacia la fusión atemperada, está protagonizada por los desarrollos locales del Brutalismo. A diferencia de las experiencias inglesas donde este movimiento asume una carga ética derivada de su vocación realista y su compromiso social, el Brutalismo latinoamericano se relaciona, salvo contadas excepciones, directamente con aquella vuelta al primitivismo, a una visión arcaica y naturalista que caracteriza la última obra de Le Corbusier, donde la forma y su relación sin mediaciones con el medio natural es fundamental. Se trata, en general, de las arquitecturas inspiradas en el Le Corbusier de la postguerra con toda su carga onírica y su abandono de las iniciativas de compromiso radical.

Precisamente es Emilio Duhart, uno de sus colaboradores estrechos en el conjunto de Chandigarh, quien traslada de manera más exacta la nueva poética del maestro al medio latinoamericano mediante una obra que está todavía a mitad de camino entre el deseo de fusión y la arquitectura de respuesta a la gran dimensión. En efecto, el edificio construido para las Naciones Unidas en Vitacura, Santiago de Chile (1960-66), es en ese sentido significativo ya que implica la idea de una vuelta hacia lo primigenio, pero también el acercamiento al perfeccionismo que brindan las nuevas técnicas del hormigón armado. En ese sentido la rígida organización del anillo perimetral apoyada en espaciados pilares cruciformes, que permiten una expansión del edificio hacia el paisaje, sirve también como contención a las formas abiertas del espacio central. Un espacio cuya estudiada composición, adquiere dimensiones simbólicas mediante analogías naturalistas que dialogan a distancia con el perfil de los Andes.



Pero no es sólo diálogo a distancia con el medio natural lo que encontramos en la arquitectura derivada del tecnicismo brutalista. Una coherente síntesis de nuestro discurso podríamos hallarla más precisamente en el Colegio de México (1975) de T. González de León y A. Zabludovsky. El edificio, proyectado inicialmente desde una elección tipológica que tiene que ver con los viejos colegios o monasterios de la época de la dominación hispánica, no hace otra cosa que utilizar los recursos de la técnica y la naturaleza existentes para modificar la rigidez del modelo. Es la escarpada topografía y la intromisión del ambiente natural circundante lo que transforma la tipología claustral, pero no por ello desaparece la forma como protagonista de la organización del conjunto. La pérgola y las vigas de borde gigantes que cierran el edificio, son los límites virtuales elegidos para contener una serie de espacios que se escalonan de manera compleja incorporando, dentro del sistema arquitectónico, una parte del relieve rocoso existente. En este caso, a diferencia del proyecto de Duhart, el diálogo naturaleza-arquitectura no está mediado por la distancia, sino que implica una pacificación transitoria donde los elementos propios de la disciplina modifican y son modificados por el entorno natural hasta el grado de tensión máxima permitido por la organización volumétrica.

El llamado a la utopía, pero también las posibilidades de una nueva relación entre arquitectura y naturaleza a partir del uso de las modernas técnicas del hormigón armado, son los elementos que caracterizan buena parte de los desarrollos de los brutalistas brasileños y también la temprana obra de Amancio Williams.

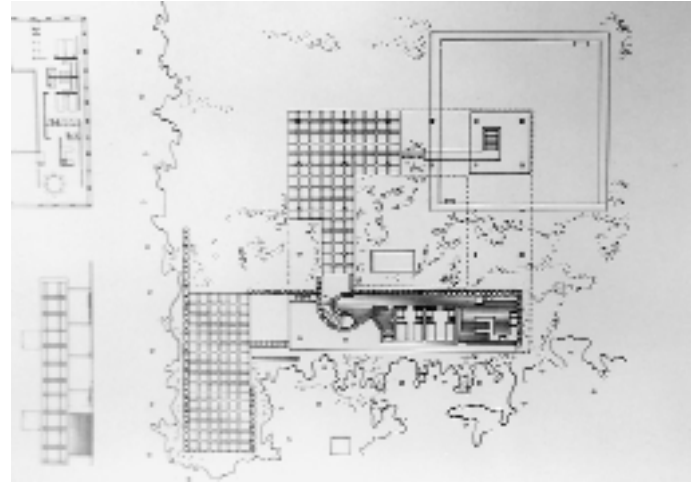
Dotado de una particular capacidad para reflexionar sobre los temas más esenciales de la disciplina, lo que le permite recrear críticamente un segmento de sus formas prototípicas en cada uno de sus escasos proyectos, Williams otorga a la naturaleza un rol

central dentro de un rígido diagnóstico de la realidad. En dicho diagnóstico, que no se modifica con el paso del tiempo, el horror ante los desajustes de la metrópoli moderna es el elemento movilizador que estructura sus ideas más radicales. Pero su ideario no es una reacción contra los contenidos del Modernismo, sino un intento de superación en el cual, junto al ambiente natural, la técnica ocupa un rol central. Su utilización tiene como cometido fundamental liberar el suelo de las pesadas estructuras del pasado, volver a generar el diálogo de los objetos con el entorno a partir de un tenso juego dialéctico que modifica profundamente la lógica tectónica de las formas constructivas tradicionales. Sin embargo, a diferencia de otras respuestas organizadas desde una matriz puramente estructural, la existencia –en Williams– de una forma totalizadora, que por otra parte niega cualquier tipo de *mímesis* naturalista, no destruye la posibilidad de integración o fusión con el entorno físico.

Precisamente es con la serie de dos casas en Mar del Plata (1943-1946), que Williams logra plasmar una de las obras más significativas dentro de la corriente que estamos analizando. Se trata de un ejercicio de modificación de los dos géneros arquetípicos de la casa tradicional Argentina: patio y galería, a la luz de las nuevas relaciones que pueden plantearse con la técnica y la naturaleza.

En la casa de patio Williams replantea la noción originaria de elemento cerrado, convirtiendo al ámbito claustral en una planta libre en contacto directo con el medio natural. Dicho ámbito es sutil y ambiguamente reconstruido en el piso superior, a partir de una distribución funcional bastante diferenciada de las prácticas tradicionales. La transformación adquiere mayor radicalidad en la otra casa –la casa puente– proyectada posteriormente para el predio y finalmente la única construida, que parece a primera vista el resultado de posar un objeto absoluto sobre la naturaleza. La simple operación –en apariencia– se enriquece substancialmente a partir de que la continuidad virtual que se establece entre la curvatura artificial del arco y la depresión natural del cauce del arroyo.

A diferencia de la casi contemporánea Casa de la Cascada de Wright (1937), donde la arquitectura se apropia de la naturaleza y opera como filtro entre el sujeto y el ambiente haciendo suyos el agua y las rocas para devolverlas al observador dentro de un marco tectónico que elige los detalles que deben ser resaltados; en la obra de Williams, la tensión entre objeto y naturaleza no desaparece. Se exalta a partir de un diálogo que se establece desde un punto de equilibrio que no desdeña la tradición de la disciplina y tiende a recuperar el dominio absoluto sobre la forma. Se trata de un tipo de fusión en la cual edificio y entorno conservan su absoluta independencia mediante un juego de oposiciones. La idea de permanencia de la morada, contra el eterno fluir del río, o el uso de la moderna tecnología para sostener la tradicional



tipología de la casa galería que gracias al artificio técnico ha perdido la posibilidad de relación inmediata con el ambiente, constituyen los planteos fundamentales que permiten determinar la excepcionalidad de la experiencia. La casa del patio y la casa galería, representan en el fondo una profunda reflexión sobre los alcances de la modernidad y su relación con un pasado arcaico e idealizado. En ese contexto, para Williams, la técnica es el único vehículo posible para recuperar la tradición. Una tradición que ha demostrado su imposibilidad de relacionarse verdaderamente con una naturaleza ahogada por el proceso de modernización, emerge resignificada en sus diseños. No hay en Williams entonces un ejercicio de radicalidad que asuma a la modernidad como ruptura, sino como instrumento de recuperación crítica de valores definitivos.

#### **IV. El retorno de la analogía: formalismo y diseño biotécnico**

La otra forma de relación arquitectura-naturaleza que comienza a manifestarse de manera categórica a mediados de siglo es la del diseño estructural de origen biotécnico, o sea aquella que toma a las estructuras naturales como modelo a imitar desde fundamentos técnicos o morfológicos. No nos encontramos en principio frente a una categoría que presente particularidades notables dentro de la arquitectura regional o que tienda a definir una especial impronta diferenciada de otras experiencias internacionales, sin embargo la cantidad de cultores y la importancia de las realizaciones obliga a un cuidadoso tratamiento.

Esta particular categoría de la «imitación natural» tiene en la historia de la arquitectura como hemos ya anticipado, anteceden-

tes variados e importantes. Pero es a partir del descubrimiento de la composición de los cristales en el siglo XVIII que se hace posible, en este campo construir una teoría acerca de la existencia de una estructura general de la naturaleza basada en un infinito acoplamiento de simples sólidos geométricos. Posteriormente, en función de las experiencias de estudio de la conformación de los objetos naturales, desarrolladas entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas de este siglo, es que un amplio camino de relaciones puede establecerse permitiendo recrear, sobre bases supuestamente científicas, un nuevo universo mimético que se constituye fundamentalmente a partir de analogías minerales o biológicas con la arquitectura. Así como el método de composición de Durand podía invocar su legitimidad a partir de la semejanza de sus «grillas» y su simple geometría con la estructura de los cristales, la amplia gama de desarrollos estructuralistas que pueden encontrarse a partir de la década del 50 utilizarán, como razón última de su existencia, su semejanza con la «racionalidad» de las estructuras naturales descubiertas por la moderna investigación científica.

Pero debe advertirse aquí que no todas las experiencias derivadas del diseño biotécnico pueden ser calibradas desde una misma matriz crítica. Si por un lado existen aquellas que son consecuencia directa de una aguda reflexión técnica que implica una profunda investigación matemática y estructural; también existen numerosos casos donde la metáfora analógica es producto de un ejercicio formal que sólo se apoya en las apariencias de un universo tecnológico que le es ajeno.

En ese sentido, dentro del primero de los grupos, resulta emblemática la obra en México de Félix Candela que, a diferencia de otros autores que se acercan tangencialmente a las posibilidades de este nuevo universo tectónico, pone el centro de su poética en el problema del diseño estructural. Sus primeros trabajos significativos, como la iglesia de la Virgen Milagrosa de Narvate (1954), o la capilla de Cocayán (1956), realizada en colaboración con Enrique de la Mora, dan cuenta ya de esta preocupación donde la analogía naturalista es un elemento más dentro de un complejo sistema donde concurren el cálculo estructural y los desarrollos de la moderna geometría. De allí que no sea posible aseverar la existencia de una marcada imitación naturalista en la totalidad de la producción de Candela. Sólo algunas obras, como la cubierta para la banda de música en Santa Fe (1956) o la Catedral de Villa Hermosa en Tobasco (1960), presentan una inconfundible matriz vegetal que nos permiten inducir una meditada elaboración teórica acerca del problema. Sin embargo ambos trabajos demuestran una de las paradojas de este tipo de *mimesis* naturalista: los objetos creados por imitación a las estructuras naturales, sean minerales o vegetales como en este caso, dan como resultado edificios

absolutamente diferenciados y extraños al entorno físico que los rodea, verdaderos objetos antinaturales resultado de un grado de abstracción conceptual que implica la imposibilidad de un diálogo real con una naturaleza imperfecta. Las formas emergentes, cuya razón última puede encontrarse en el estudio científico de los caracoles marinos, el tallo de una planta o la estructura de una flor, resultan incompatibles con el entorno físico donde están implantados.

Un camino diferente lo constituyen aquellos trabajos que implican un acercamiento puramente formal a la *mimesis* con los elementos naturales donde, obviamente, el compromiso con el problema estructural adquiere un tono menor. Estas arquitecturas, derivadas directamente del formalismo norteamericano de la década del 50, de las obras de Utzon y Saarinen o del último Wright, terminan caracterizándose por un irracionalismo formal que, abandonando las garantías de la tradición tectónica, se sumergen en un universo donde la búsqueda analógica es la única garantía de validez del objeto resultante. La analogía, por lo tanto, se convierte en el elemento convalidante de la totalidad del proyecto. En ella cada una de las fases y cada una de las partes está absolutamente predeterminada ya por la idea original. Se trata de un sistema que es totalmente contrario a la *simedoché* clásica en la cual, a partir de un elemento singular es posible inferir la totalidad, ya que el conjunto de la obra es resultado de una concatenación de partes armónicas. El ejercicio proyectual analógico, en cambio, consiste en acomodar con menor o mayor virtuosismo un programa dado dentro de una forma «apriori» cuya elección no obedece a los cánones tradicionales del Funcionalismo, sino a una imitación casi directa de ciertos objetos ligados a la naturaleza. La imagen de la montaña o la conífera que reiteradamente aparece en la primera producción del equipo liderado por Justo Solsona y que culminan en su revolucionario proyecto para la Biblioteca Nacional (1962), las osadas estructuras que distinguen al Niemeyer formalista de finales de la década del 50, evidenciables aún hoy en obras como el Museo de Arte Moderno de Niteroi (1997) que emerge como una solitaria gema engarzada en el paisaje rocoso, representan un tipo de arquitectura que además de evadir todo compromiso tectónico para refugiarse en un experimentalismo formal, implica serias dificultades para el control final de su configuración material. En efecto, se trata de objetos que en aras de la originalidad más absoluta deben abandonar el contacto con la experiencia tradicional de la disciplina e «inventar», cada vez que deben materializarse, su propia construcción como universo tectónico cerrado en sí mismo. Coronamientos, aberturas, superficies, accesos, fachadas, etc., deben ser proyectados borrando todo conocimiento previo cada vez que se crea un nuevo objeto, ya que la idea de unidad que organiza a estas archi-



tecuras analógicas hace que, tomados aisladamente los elementos que la constituyen, carezcan de puntos de referencia. Cada operación proyectual que incluye el uso de estas nuevas formas, sobre todo cuando la organización estructural no es el principal elemento aglutinante, determina un riesgo e implica, la mayoría de las veces, la necesidad de realizar verdaderas proezas técnicas de dudoso resultado.

## V. Los límites del mundo natural: del Organicismo a la conciencia ecológica

La otra vertiente que no podemos dejar de considerar, dentro de las relaciones que la disciplina arquitectónica establece con la naturaleza americana, es aquella que intenta como camino, no la interacción de la estructura tectónica pura con el medio natural, sino la asimilación del objeto a la topografía mediante su adaptación formal al paisaje.

De todas las variantes que hemos enunciado se trata de aquella cuya caracterización está centrada más profundamente en una arquitectura contemporánea que, teniendo en cuenta los antecedentes del Pintoresquismo y el Historicismo, experimenta profusamente la ruptura de la tensión emergente entre objeto y medio natural.

El problema central que está detrás de estas búsquedas es la cuestión del límite entre arquitectura y naturaleza. Es decir, el retorno al «grado cero», a la posibilidad de imitar no una segunda naturaleza, sino el entorno físico real que rodea a cada obra arquitectónica. En este camino cuyos recorridos se acercan a la empatía, la asimilación, la ruptura del volumen geométrico puro, la casi desaparición de la obra humana en el paisaje natural, la cuestión a resolver pasa por dilucidar los modos posibles de gradación entre naturaleza y objeto arquitectónico. Pero esta gradación está también marcada por el fenómeno común a la mayoría de los modernismos: la transparencia. Transparencia pensada como contrapartida de la opacidad cuya consecuencia es en definitiva la ruptura del límite entre lo externo y lo interno y la asunción plena del ambiente natural. La idea de que la definición del «interior» no se detiene en los muros que lo contienen, sino que se prolongan en el paisaje a través de grandes aberturas, produce a la larga y como consecuencia, un «estallido» de la planta hacia el exterior y plantea, en nuestro caso, el problema de cómo enfrentar desde esta arquitectura la particularidad del vacío natural latinoamericano. Enmarcar la naturaleza, organizar filtros de transparencia –teniendo en cuenta la existencia de una variedad climática compleja y diversa a la de los países centrales– y ligarse a la topografía, parecen ser las tareas que desde diversas tendencias y posicio-

nes son propuestas para solucionar la cuestión durante un largo arco de tiempo que se prolonga hasta nuestros días. En dichas corrientes las arquitecturas aterrazadas, o aquellas que intentan desaparecer o perderse en el terreno asumiendo una empatía con el paisaje natural, se transforman en las expresiones materiales más emblemáticas. Su territorio no es ya la metrópoli, el corazón de la ciudad enfrentada al vacío natural como en el caso de Le Corbusier, sino el espacio del suburbio o del mundo rural.

Esta tendencia que parece definirse desde un extremo radicalmente opuesto a la alternativa de la «gran dimensión», sólo encontrará un lugar destacado en los primeros años 40, dentro de ciertas variables regionalistas, pero recién adquirirá un espesor mayor, a partir de la masiva difusión en la década del 70, de las alternativas ambientalistas y del Contextualismo.

En principio, dichas manifestaciones estarán en general fuertemente unidas a la perspectiva de integración topográfica y de analogía naturalista de F. L. Wright. En ese sentido es que podemos leer la figura de Eduardo Sacriste, uno de los más atentos lectores de la obra del maestro norteamericano. La serie de casas rurales construidas durante su etapa de residencia en el Noroeste argentino, no hacen sino reiterar un meditado y riguroso análisis de las analogías naturalistas del Organicismo, pero también denotan una profunda experimentación acerca de la inclusión del objeto en el medio natural local. No es ajeno a esta serie de obras el pormenorizado estudio sobre los modos de gradación entre objeto y entorno natural que Sacriste realiza en su libro *Usonia*<sup>9</sup>. Sin embargo, a pesar de tomar en consideración en profundidad la totalidad de la producción wrightiana, su elección es puntual y precisa a la hora de encontrar premisas operativas; su interés no se traslada al Wright de las casas usonianas o de la etapa de la pradera, sino al de las últimas y controvertidas experiencias formales del período de la segunda postguerra. Sobre todo su atención se centra en la casa H. Jacobs (1948) que parte de una combinación entre voluntad geometrizable (forma circular) –más afín probablemente a sus orígenes racionalistas– y asimilación al entorno. Acerca de este problema reflexionará Sacriste en una serie de viviendas rurales que van desde la Posse (1956), García (1964) Ahualli (1974) y Arizmendi (1981); obras donde el sitio, el relieve y la gradación hacia el paisaje, contenidos en las propuestas del maestro, serán declinados con cuidadoso respeto por las condiciones locales.

También la influencia wrightiana es notoria en las manifestaciones tempranas de la Escuela Paulista. Las primeras casas de Vilanova Artigas, sobre todo su casa Paranhos, son una clara manifestación de esta tendencia que desaparece rápidamente de la producción del arquitecto, en la medida en que se modifican sus concepciones estéticas y políticas.

A la influencia de Wright podemos agregar la de su discípulo R. Neutra, quien establece con América Latina una particular relación. Neutra intenta aunar las problemáticas de la vanguardia centroeuropea con la naturaleza latinoamericana insistiendo en construir una teoría de determinación de la forma ligada a factores geográficos (clima, materiales, paisaje) de amplia repercusión en la arquitectura regional<sup>10</sup>. En estas coordenadas podemos leer los trabajos de R. Levi y su tendencia a incorporar el tema del Jardín a la estructura de la casa. Sin que esto signifique una ruptura de cierto geometrismo, Levi juega fundamentalmente con la planta libre eliminando los límites físicos entre exterior e interior, aprovechando los recursos estructurales para generar terrazas cubiertas y sombreados que no se entremezclan con la naturaleza real, sino con una naturaleza controlada hecha de pequeños jardines definidos en el estricto recinto de un lote suburbano.

Pero el Organicismo y sus derivaciones no es la única tendencia arquitectónica llamada a establecer esta relación de fusión con el paisaje, también ciertas derivaciones de otras corrientes modernistas que buscan un camino de renovación, encuentran maneras aptas de dar respuesta al problema. De allí la permanente y numerosa aparición de una arquitectura que, a pesar de estar organizada desde otras bases, encuentra en la mirada hacia el paisaje, en el respeto por la topografía, o en la libertad volumétrica, su modo de constitución fundamental. Barrios suburbanos, villas veraniegas, centros hoteleros etc., comparten esta común matriz en la cual muchas veces es difícil destacar actitudes de reflexión homogénea y coherente que se diferencien de la mera absorción mecánica del recurso en función de una situación geográfica particular o un programa estrechamente condicionado.

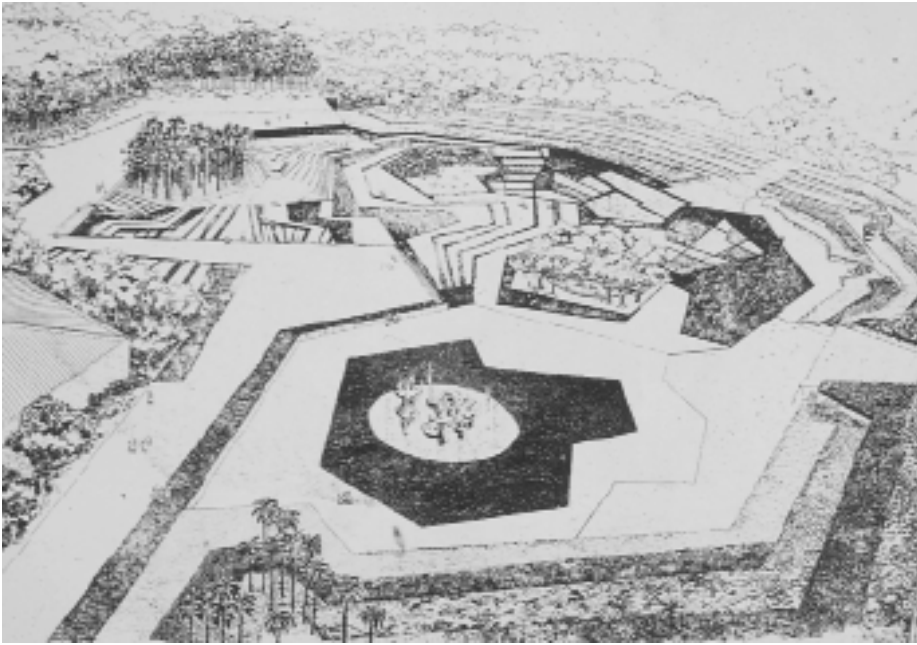
En una vertiente que escapa a la matriz organicista norteamericana, pero que se hace cargo de las nuevas valencias planteadas por la arquitectura de la segunda postguerra, podemos ubicar a Rogelio Salmona. Su producción no adquiere relevancia sino en los primeros años 60, después de una prolongada actuación en el estudio de Le Corbusier, con quien mantiene una relación problemática. Pero si de éste hereda como veremos, su actitud hacia el paisaje, también incorpora a su práctica, a la par de toda una generación de arquitectos colombianos, conceptos comunes a las tendencias más críticas de la segunda posguerra. De allí su obsesión por la participación del usuario o la cuidada elaboración espacial de sus trabajos, contraria a un mero esquematismo funcional. Desde esa base programática, común por otra parte a múltiples líneas del quehacer arquitectónico en la década que va del 55 al 65 aproximadamente, Salmona constituye su específica poética. En ella es posible encontrar sistemas compositivos organizados por ejes espaciales u abanicos planimétricos, comunes también a la producción aaltiana, que dan como resultado una



elaborada «arquitectura topológica». Esta se desprende cada vez más de aquel Funcionalismo profesionalista que, por otra parte, desde los grandes estudios, es alentada como la única respuesta posible para afrontar los grandes encargos.

Frente a esta cuestión la obra que produce Salmona se transforma en una acción alternativa, culta y minoritaria, con escasa incidencia en la construcción del hábitat local que sufre, como en el resto de América Latina, el *boom* de las migraciones internas y el crecimiento urbano. El camino de esta arquitectura, imposibilitada de actuar en las grandes decisiones que hacen a la gestión de la ciudad, será su aceptación de las márgenes. Márgenes que, por otra parte, son la resultante lógica de una forma de organización profesional y proyectual que sólo puede depender de la cualidad artesanal del operador y de las técnicas edilicias tradicionales. No es casual que la obra de Salmona se concentre entonces sobre la cuestión de la relación con la naturaleza, donde la mirada hacia ese mundo suburbano que la contiene se transforma en elemento fundamental de su poética. Allí su ligazón con Le Corbusier se hace clara y el recuerdo de sus esquemas aterrizados, cobra una significativa importancia. Entre ellos, el proyecto de las viviendas de Cap Martín, del que pertenecen al arquitecto colombiano –según M. Waisman–, algunos de los dibujos publicados en la obra completa del maestro suizo.

En ese sentido el barrio para la Fundación Cristiana de la Vivienda resulta significativo. Salmona continúa con la propuesta de Corbu y enriquece el conjunto con una mayor movilidad a partir de la utilización del recurso de la planta en abanico y las diagonales. De esa manera, puede acentuar y exasperar casi dramáticamente la relación visiva con el entorno de los Andes. Pero esta cuidada armonía tal vez se hace más débil cuando el intento es colocar esta «arquitectura topológica» en el interior de la ciu-



Roberto Burle Marx, con Haruyoshi Ono y José Tobacow: Parque recreativo de Brasilia. Plaza de las fuentes. Perspectiva.

En la página siguiente: Emilio Ambasz: Cooperativa de viñateros mexicanos-norteamericanos, California, 1976. Perspectiva.

dad. Su conjunto Del Parque (1966), organizado como vivienda de alta densidad que se retuerce en una complicada organización en planta para obtener unidades individuales respetando las vistas más ventajosas, revela sus limitaciones al reproducir en un ambiente de cualidad arquitectónica, el caos morfológico de las modernas metrópolis. La pequeña escala, la baja densidad, la posibilidad de establecer relaciones directas con el paisaje, parecen ser los límites infranqueables que permiten realizar con éxito este tipo de experiencia.

En relación a la dialéctica entre ciudad y medio natural, la experiencia cumplida en su última etapa por R. Burle Marx resulta significativa. El conocimiento de la flora brasileña, a partir de intensas campañas de búsqueda y clasificación de especies vegetales que cumple durante varias décadas, provoca en el desarrollo de su obra un importante cambio en la consideración de la naturaleza, que abandona el papel de material de trabajo artístico dentro de un proyecto de «arte total», para constituirse en sí misma como problema global a resolver.

En primer término la profundización del saber botánico trae aparejado el reconocimiento de las técnicas del Paisajismo como especialidad no asimilable totalmente al mundo del arte figurativo, ya que la existencia de la tridimensionalidad, la temporalidad y la dinámica de los seres vivos, deben ser tenidas en cuenta dentro de la composición que adquiere, de esa manera, leyes propias que difieren de aquellas derivadas de la técnica pictórica.

En segundo término el conocimiento de la flora brasileña implica también el conocimiento del peligro de su destrucción, operada en forma alarmante en función del crecimiento económico de las últimas décadas.

Es a partir de la consideración de este doble punto de partida que la última producción de Burle Marx sufrirá cambios cuali-

tativos importantes. La puesta en crisis de la analogía entre jardín y pintura traerá, como consecuencia, la ruptura de los límites impuestos por el problema de la composición y la asunción del paisaje como un «*continuum*» que involucra la totalidad de la naturaleza y la cuestión de su conservación. Dicha posición implica una consciente militancia en favor de la defensa del medio natural evidenciable en el mensaje que Burle Marx lee ante el Senado Federal en 1976, denunciando el empirismo y la superficialidad con el cual es tratado el problema por el estado y los particulares. Su respuesta ante esta situación puede ser leída principalmente en los criterios de tratamiento dados a los parques y áreas verdes urbanas. No casualmente su etapa de trabajo más reciente está signada por los encargos de gran escala, en los cuales es posible evidenciar no sólo las respuestas a un programa de recreación de la población de las grandes ciudades, sino también la de organizar las áreas verdes como una secuencia didáctica.

La concepción de un parque didáctico estaba ya planteada en el inconcluso jardín de Araxá (1944), pero en el parque recreativo de Brasilia la idea se desarrollará con mayor amplitud. Este se ofrece como supremo esfuerzo reivindicativo de la naturaleza amenazada. Se intenta convertir al verde urbano en un lugar donde las masas puedan comprender los valores de la naturaleza a través de un ordenamiento didáctico por regiones fitogeográficas que configuran verdaderos «cuadros ecológicos», al límite entre el parque organizado y la reserva natural. En este caso la función del paisajista se reduce a la puesta en evidencia de la flora brasileña, lo que implica en el fondo un peligroso acercamiento hacia los lineamientos de la museografía.

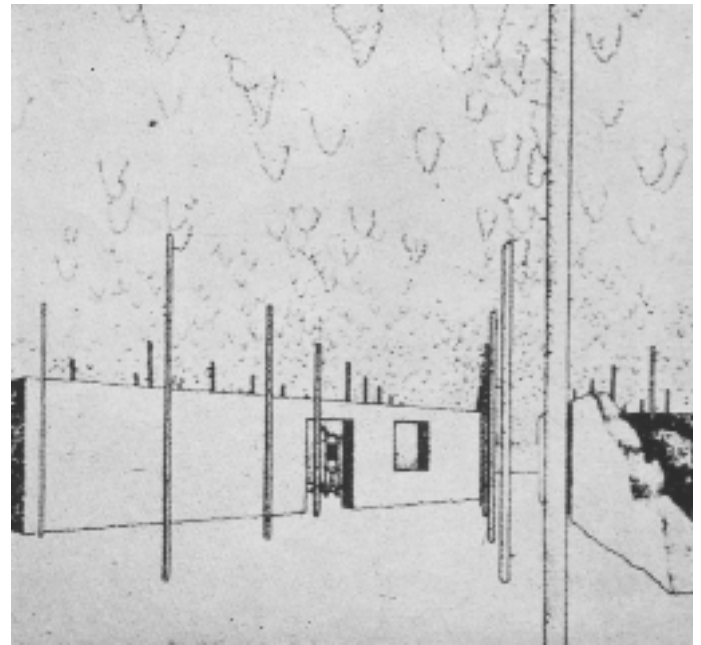
Pero ya no existe la necesidad de límites o gradaciones entre naturaleza real e «impulso ordenador» del jardín. Los límites de la

naturaleza real son ahora en realidad determinados por el crecimiento económico y las distorsiones que éste provoca en el medio ambiente. Es que al mismo tiempo que la cultura brasileña celebra las síntesis alcanzadas por las grandes manifestaciones de sus propias artes visivas, debe comenzar a preocuparse por el inicio del proceso de destrucción de las que fueron consideradas, en un principio, sus propias fuentes.

La respuesta en el plano arquitectónico a esta problemática, propia de las últimas décadas, parece enfocarse por un lado hacia la revalorización y la redefinición de las diferentes corrientes organicistas latinoamericanas dentro del concepto más amplio de Ambientalismo y por otro a la aparición de una verdadera «arquitectura subterránea» que implica un grado de fusión casi absoluto entre ambiente y objeto.

Probablemente sea el grupo liderado por Justo Solsona en la Argentina, a lo que podríamos agregar algunas obras de Enrique Browne o Christian de Groot en Chile, quien con mayor insistencia ha explorado estas posibilidades. Fundamentalmente a partir de una serie de obras de diverso género entre las cuales se destaca la planta de la televisora ATC (1978). Un edificio organizado a partir de un gran plano inclinado, una plaza que viene a continuar el relieve de un parque existente, del cual parecen emerger los volúmenes gigantescos de los estudios. Pero la continuidad del relieve no es en este último caso puramente mimética. El carácter artificial de la obra es asumido en la gran plaza resultante que se llena de pequeñas anécdotas propias de la estética del jardín pintoresco. El lago con su isla, la serie de pérgolas, la torre, el curso de agua, la columnata, los manchones de verde, se constituyen como piezas de un variado catálogo destinadas a jugar como oposición a la rígida y mecánica regularidad derivada del plano del solado dividido en grandes paños cuadrados. La aparición de esta serie de recursos no es, como parece suponerse en un primer examen, una simple y superflua lectura local del código postmoderno. La cuestión de las alternativas de organización que pueden afrontarse desde las «arquitecturas enterradas», la recuperación del valor retórico de la forma a partir de la desaparición visual de sus componentes tectónicos, es un problema que está muy ligado al desarrollo presente y futuro de este tipo de trabajos en los cuales, más allá del ejemplo que hemos analizado, la figura de Emilio Ambasz cobra especial significación si queremos comprender a fondo sus desarrollos.

A pesar de trabajar en el medio norteamericano, la primera etapa de la producción de Ambasz –tal vez la más interesante– está desarrollada en función de una perspectiva latinoamericana, donde la recuperación del valor arcádico de la naturaleza del continente juega un rol importantísimo. Sus proyectos se basan en la consideración agresiva de la civilización, pero su respuesta no se



desprende de la misma, sino de las tecnologías alternativas que toman auge a partir de la crisis energética del 73. Se trata de las denominadas tecnologías blandas o limpias introducidas en un mundo de utopía donde el diseñador no sólo inventa los objetos, sino que repropone formas y ritmos de vida que deben acompañar su existencia. En estas construcciones alternativas, cuyos usuarios son la mayoría de las veces aquellos pertenecientes a los sectores más marginales, el esfuerzo del diseño está en la constitución de un sitio, un hábitat refundante de la identidad y superadora de las condiciones de vida originales en el cual la arquitectura se disuelve como disciplina tradicional para organizarse de otra manera. Se trata de una vuelta a un clima de «cabaña primitiva» que a la vez plantea un aprovechamiento de los recursos, ya que para Ambasz está claro que el retorno a un ambiente arcádico no es posible, sin el concurso de la técnica más sofisticada. Pero la posibilidad de inserción y de aprovechamiento de los medios existentes es absolutamente lo contrario al camino fáustico; si bien no se renuncia a los niveles de confort frutos del proceso de modernización, estos se alcanzan mediante otros medios que implican por su radicalidad una constante remisión a la utopía, una voluntad de hacer de cada obra un manifiesto poético. En efecto, sus proyectos fuera de toda lógica dentro de la tradición de la disciplina, sólo pueden ser comprendidas mediante una atenta lectura de sus «programas-texto». Estos son en definitiva la consecuencia de que la vuelta a Arcadia implica como condición y también como problema, una hiper-intervención del diseñador en la construcción del proyecto que necesariamente modifica la vida del usuario y su relación concreta con el entorno natural. No sólo mediante un imaginativo sincretismo entre tradición y modernidad se crean espacios –y aquí la referencia a A. Williams es explícita–, sino que se fijan actitudes, modos de

vida, horarios o programas de trabajo. En el proyecto de la Cooperativa de viñateros mexicano-norteamericanos (1976) todo está predeterminado por el arquitecto, aún los ritos arcaicos que deben acompañar la celebraciones religiosas de los colonos chicanos. A éstos se les propone como última etapa del proyecto una vida comunitaria que supone la desaparición de la propiedad privada como consecuencia final de la interacción de los factores climáticos y ambientales. Un paulatino y pautado retorno a la naturaleza, pero a partir del entendimiento de que esta no es hostil y que sus condiciones, aparentemente adversas, pueden ser aprovechadas totalmente exasperando al máximo sus propios recursos.

Más allá de las experiencias de asimilación, de inversión de la lógica con que cada problema se presenta, de la utilización ingeniosa de tecnologías blandas, la obra del arquitecto argentino, que continúa desarrollándose en el ambiente internacional en un clima muy diverso al contestatario de los años 70, sigue sin embargo siendo sugerente acerca del futuro de la relación arquitectura-naturaleza. La arquitectura enterrada que se transforma en uno de los *leitmotifs* de la producción de Ambasz, revoluciona finalmente, en parte, los modos de operar propios de la ciencia arquitectónica. Como vimos en el ejemplo de la Televisora ATC, si la técnica permite el retorno a la caverna, al subsuelo, la tríada vitrubiana en la cual se asientan los principios constitutivos de la disciplina puede disolverse y la arquitectura visible puede volver a ser únicamente *venustas* retornando a un diálogo directo con la naturaleza que le ha dado origen. En ese sentido el laboratorio Schiumberger (1982), se presenta como un «jardín texto» en el cual el arquitecto coloca sus signos favoritos, experimentando libremente desde un retorno al primitivismo, en el cual no hay lugar para la lógica industrial. Ella está contenida en el subsuelo, el sitio en el cual los laboratorios cumplen estrictamente con el programa funcional, permitiendo que resurjan con fuerza en la superficie la serie de arquetipos que pertenecen a la historia de la cultura: *utilitas* y *firmitas* se separan de *venustas*. Algo que también parece suceder con otra vertiente utópica de la reciente arquitectura latinoamericana: la del grupo chileno de la cooperativa Amereida de Valparaíso. Empeñados desde los años 60 en construir arquitectura en relación con la poesía y el paisaje, el grupo proyecta y construye la Ciudad Abierta (1973) sobre el Pacífico y luego una serie de interpretaciones poéticas de la relación del hombre con el paisaje en las denominadas «travesías», reflexiones arquitectónicas que rozan los límites de la escultura, ubicadas en las diversas geografías americanas, testimonios de la frágil pero perenne relación del hombre con el cosmos. De esta manera, como en los proyectos de Ambasz, la arquitectura puede volver a jugar con la naturaleza y a replantearse claramente, al

menos en sus partes visibles, como rito, como juego del orden frente al caos, para terminar siendo sólo «tumba o monumento». Sobre esta posibilidad, se plantean algunos de los desafíos futuros de la disciplina en un momento donde, la degradación del mundo natural y las estrategias para su recuperación, no son un capítulo marginal en la crisis general de nuestro continente.

#### Notas

1. Este artículo es fruto de la común reflexión sobre la arquitectura latinoamericana realizada en la Cátedra: Problemas de la arquitectura contemporánea de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Debo agradecer especialmente las sugerencias de su profesor titular, Jorge Liernur, y del resto de los docentes: Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Alejandro Crispiani y Claudia Shmidt.
2. Canal Feijoo, Bernardo: *Teoría de la ciudad argentina*, Buenos Aires, EMECE, 1951.
3. Sobre el particular ver: Halperín Donghi, Tulio: «Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta», en *El espejo de la historia, problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1987, pp. 283-286.
4. Nos basamos en el análisis del término arquitectura desarrollada en Teyssot, Georges: «*Mimesis della architettura*», introducción a: Quatremere de Quincy, *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Padova, 1985.
5. Todorov, Tzvetan: *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: I fatti simbolici nella storia del pensiero occidentale*, Garzanti, Milano, 1984, pp. 161-179 (edición original francesa, París, 1977).
6. De todos modos, dentro de un territorio que parece ser dominio casi exclusivo de esta ecuación de «grado cero» de la *mimesis*, pueden encontrarse aún resabios de los desarrollos tradicionales de la teoría de la imitación arquitectónica. En efecto, de la lectura de un intrincado encuadre teórico cuya explicación escapa a los límites de nuestro discurso, es posible diferenciar distintos grados del obrar mimético y entre ellos distinguir dos maneras que continúan teniendo presencia dentro de las diversas corrientes modernistas: La imitación de una naturaleza ideal que supera una realidad material necesariamente imperfecta –un género propio y tradicional de la *mimesis* arquitectónica– y la imitación no ya de la naturaleza real, sino de los principios de los modos de obrar que la sustentan.
7. Fundamentalmente: Liernur, Jorge y Pschepiurca, Pablo: «Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina, 1929-1949», en *Summa*, noviembre 1987. Otros volúmenes interesantes son: Pérez Oyarzun F.: *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Santiago de Chile, 1991; AA.VV.: *Le Corbusier en Colombia*, Bogotá, 1987; Bardi, Pietro M.: *Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Italia, Brasil*, São Paulo, 1984; AA.VV.: *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, 1987.
8. Le Corbusier: «Advertencia» a *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1978 (edición original Francesa, París, 1930).
9. Sacriste, Eduardo: *Usonia. Aspectos de la obra de Wright*, Infinito, Buenos Aires, 1960.
10. Una completa guía de las relaciones de los maestros del Movimiento Moderno con América Latina puede verse en: Liernur, Jorge: «*Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte della America Latina da parte della cultura architettonica del xx secolo*», en *Zodiac* n° 8, 1992.

# 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**

**Iggam 2000**

**Ascensores Thyssen**

**Interieur Forma SA**

**Baucor SRL**

**Kalpakian**

**Biblos**

**La Europea SRL**

**Sanitarios Cointer**

**Obras Civiles SA**

**Eseve Maderas SA**

**Phonex Isocor**

**Exxal SA**

**Richard Ellis**

**G. T. Eximport**

**Industrias Saladillo**

**Gabelec SRL**

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

