

Graciela Silvestri

LA PAMPA Y EL RÍO.

UNA HIPÓTESIS DE REGISTROS Y PERIODIZACIONES  
EN EL PAISAJE RIOPLATENSE.

1.

Este artículo resume algunos de los problemas con los que puede enfrentarse el historiador de la región rioplatense si se propone estudiar sus pampas, sus costas, sus ciudades, desde el punto de vista de su constitución como *paisajes*. Cuando se habla aquí de paisaje no se refiere a ninguna unidad regional o estructura ecológica. Se apunta a fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, a los que se le atribuyen determinados significados<sup>1</sup>. El historiador debe enfrentar, así, cuestiones de transformación técnica o cuestiones simbólicas que remiten tanto a coyunturas de un lugar y un tiempo particulares, como a estructuras de larga duración en la historia occidental, ya que es esta complicada articulación la que permite la comprensión histórica de un espacio físico en tanto paisaje.

El primer problema que surge para quien se inicia en este tema es el de la ausencia de una renovación de los estudios históricos sobre los paisajes argentinos y uruguayos en los últimos años, en el sentido aquí otorgado al término; ausencia que contrasta con una abundante literatura internacional. Aunque esta ausencia local puede —y debe— vincularse con las vicisitudes sociales y políticas de nuestros países, la pregunta no puede ser resuelta con una excusa genérica —no todos los temas son de tal modo trivializados. En gran parte, esta ausencia también obedece a una dificultad intrínseca a la constitución de un campo posible para este tipo de estudios, que necesariamente debe reunir especificidades disciplinares con epistemologías diversas y muchas veces antitéticas para definir el objeto. La resolución de la articulación de esta variedad no resulta tampoco satisfactoria en lugares con amplio apoyo a la reflexión, como sucede con la catarata de estudios culturales norteamericanos sobre este tema —que aplanan estas diferencias— o con las versiones ya tradicionales de la escuela francesa, deudoras de Braudel y los Annales, cuyo manejo de las temporalidades ya ha sido suficientemente criticado, y mucho menos con las vagas propuestas

<sup>1</sup> La definición de paisaje que aquí se suscribe sigue la de Georg SIMMEL: «Filosofía del paisaje», *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986.



San Juan. *Vista de los escasos relieves pampeanos.*

«interdisciplinarios», con la aún fresca marca del funcionalismo sesentista, que el campo académico local ha privilegiado en forma de «proyectos de investigación». Los textos internacionales más estimulantes sobre la cuestión del paisaje en el sentido que aquí se precisa son textos «de autor» —casi una nueva literatura de viajes, como *El Danubio* de Claudio Magris (Barcelona, 1988)—, o textos fundantes de la historia cultural cuya primacía aún no ha sido cuestionada (como *The country and the city*, de Raymond Williams, Londres, 1973, o *La máquina en el jardín*, de Leo Marx, Oxford, 1964). El primer grupo de textos logra la síntesis a través de un trabajo literario; los textos de Williams o de Marx están instalados en una aún fuerte convicción teórica acerca de una determinada relación entre los bienes simbólicos y los bienes materiales, cuya fuente puede encontrarse en la tradición marxista. La crisis actual no parece favorecer demasiado nuevas reflexiones.

En los dos grupos de textos mencionados, el problema de la escritura es central: en los primeros, porque se trata fundamentalmente de textos literarios; en los segundos, porque es la literatura y la poesía sobre el paisaje la que se estudia en relación a los procesos materiales. Para otro tipo de registro, debemos considerar historias particulares, con objetivos restringidos a la propia tradición (historia de la pintura de paisajes, historias de las transformaciones técnicas del territorio, historia del jardín, etc.). La construcción diversa de los objetos según las disciplinas, sus diversos referentes, se encuentran en estrecha relación con el tipo de discurso propuesto.

Básicamente, pueden identificarse tres formas de abordar problemas históricos que conciernen al paisaje (que reconducen a las formas de representar la síntesis histórica): la narración, la descripción, y la metáfora. Las historias de acontecimientos políticos, o de biografías, y de vicisitudes en la producción íntimamente ligadas a estas cuestiones, trabajan en el plano de la narración. La narración produce una trama verosímil, sintetizando los múltiples elementos del material con que trabaja —y en este punto el problema es el género que se adecue a tal objeto. Las historias de la técnica o de la economía trabajan, en cambio, ya con descripciones «latas» —las utilizadas en el «discurso común» o con un vocabulario técnico-descriptivo preconstituido y aparentemente neutro—, ya con estructuras ideales a las cuales los fenómenos deberán acomodarse. En el caso de las estrategias descriptivas, el objeto habla a través de su funcionamiento, su utilidad o adecuación; en el caso del discurso funcional-estructural, a través de esquemas dentro de los cuales las cosas, en sentido material, se disuelven, para pasar a constituir signos, huellas, de aquel proceso ideal que ha sido esquematizado previamente. A diferencia de la narración, que esboza una mimesis verosímil del tiempo, en estos casos el tiempo es prácticamente abolido, o tratado sin cualidad, como simple sucesión lineal.

En el discurso de la historia del arte, por último, la metáfora es fundamental. Se entiende aquí metáfora como una «atribución impertinente» que permite «comprender mejor», lo que significa explicar en forma adecuada el objeto<sup>2</sup>. La metáfora permitiría redescibir una realidad inaccesible a la descripción directa: «coloca ante los ojos» o «pinta» un rasgo espiritual del referente metaforizado, que de otro modo se mantiene oculto. La metáfora trabaja por analogía: «metaforizar bien es percibir lo semejante». Sin embargo, aunque esta estrategia posee ventajas en la comprensión del mundo material —de aquello distinto al hombre y, agregaríamos, de todo aquello distinto a la cultura del hombre occidental— posee la gran desventaja de carecer de un control externo a su lógica (ni en la «prueba», ni en la argumentación). La narración histórica ha eliminado la cualidad y la alteridad de las cosas en función del proceso que es el que le da sentido a sus apariciones en el texto; la descripción técnica y los acercamientos estructurales no sólo borran cualquier presencia material en el sentido más lato, sino que también eluden el problema temporal; el acercamiento metafórico ha redundado, en cambio, en crítica impresionista, plagada de metáforas que no son nuevas descripciones sino arbitrarias atribuciones.

En ambos tipos de discurso se privilegia ya la forma, ya el tiempo, y este conflicto, fundamental en las reflexiones sobre morfología e historia, es el conflicto principal de la literatura sobre el paisaje. Ésta puede ponerse en relación íntima con los estudios históricos sobre la ciudad, que enfrentan un tipo de problemas similar. La diferencia estriba en que, en el caso del paisaje, el orden de los problemas obliga a articular formas producidas por

<sup>2</sup> Esta reflexión sobre la metáfora se basa en Paul Ricoeur: *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, y *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987. «Mientras que la redesccripción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad habitable, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores temporales» (*Tiempo y narración*, I, p. 35).

el hombre con formas naturales. Éstas se mueven en un tiempo cíclico, sin medida humana ni progresivo, mientras que el mundo de la ciudad se conformó a través de una acción humana cuyos productos debían ser, si no eternos, permanentes, y se encontraban en estrecha relación con los acontecimientos. Tal aparente dualidad, sin embargo, se articuló en diversos momentos históricos a través de los mecanismos de la analogía, que es precisamente el tipo de pensamiento que ocupa la gestación de *formas*. El problema de escribir una historia de esta articulación entre «lo natural» y «lo artificial» no radica tanto en las diferentes cualidades substanciales y temporales de los objetos reales abordados, sino en las formas en que su relación debe plantearse. ¿Cómo atender al placer de los sentidos, a la larga duración en la historia, a la alteridad radical, una vez que ninguna teoría —y ninguna metodología, por lo tanto— ya no ofrece ningún punto de sostén? (Cuando aquí se atiende al discurso, debe aclararse, no es en función de considerar la historia sólo como cuestión de formas literarias: la función referencial se utiliza aquí no en el sentido más utilizado en la disciplina lingüística —como categoría interna al lenguaje—, sino como posibilidad de relación concreta con lo externo al espíritu, lo que sitúa lo verosímil en cierta relación con la verdad).

No excluyo, aunque se halla en diferente plano, el problema del peso de la coyuntura actual para evaluar la relación entre acción humana y naturaleza que constituye el paisaje. Valores morales se encuentran de tal manera imbricados en esta relación que habitualmente las conclusiones de largos estudios no superan los clisés ecologistas. ¿Cómo sustraerse al clima de los tiempos con un esfuerzo argumentativo, cuando es precisamente la argumentación racional lo que se ataca?

—

En el Río de la Plata, estamos en una etapa previa a la de la discusión que hemos planteado. A pesar de los problemas metodológicos que aparecen en este breve estado de la cuestión, no cabe duda de que quien enfoque el tema en Estados Unidos o Europa encuentra gran parte del camino allanado, mientras que en Argentina todavía es necesario explicar la particularidad del tema, desbrozándolo de la historia de los parques o del paisajismo como disciplina, de los enfoques operativos sobre el hábitat en general o de la concepción geográfica tradicional.

Las fuentes secundarias de que se dispone, así, constituyen por un lado escasas monografías puntuales que apenas pueden considerarse historias, y por el otro, trabajos específicos con objetivos distintos —historia de la literatura o del arte, y trabajos de historia política, económica o social. La ausencia de apoyo secundario en algunos campos centrales, como la historia de la técnica, agravan la situación de partida.

¿En qué aspectos y en qué períodos habría que hacer hincapié para evitar una total dispersión en un área de estudios sin tradición particular, en la que abruman las ausencias? No me interesa aquí desarrollar los problemas teóricos que apenas he delineado, sino proponer, en el marco planteado, algunos registros necesarios para comprender la construcción material y simbólica del paisaje rioplatense, y de qué manera cada uno de ellos juega y se intersecta con los demás. La selección de aspectos centrales a la construcción de los paisajes nacionales o regionales obedece tanto a problemas generales del habitar humano y de su percepción —por lo tanto: a problemas de larga duración característicos del problema del paisaje en general— como a cuestiones particulares del objeto elegido, que privilegian ciertos registros y no otros, y períodos comparativamente breves que colocan a la luz contradicciones que desaparecen en otras temporalidades. He tomado el tema sólo en los siglos XIX y XX, ya que en principio no puede hallarse una mirada paisajística anterior sobre el territorio rioplatense, a diferencia de lo que sucedió en otros países. La problemática principal en el Río de la Plata, en parte por el momento de su emergencia, articula fuertemente en sus inicios palabra escrita, sensibilidad naturalista y significados políticos; esta articulación permanece aunque cambia su sentido a través de estos dos siglos. Puede considerarse un primer momento de condensación de las figuras retóricas para observar este paisaje, que coincide con las letras románticas; un segundo momento, entre 1860 y fin de siglo, en el que el naturalismo predominante otorga al tema una inflexión particular; la renovación de la figura paisaje se produce de la mano de una reacción espiritualista e introvertida que, aunque ya palpable hacia fines de siglo XIX, consolida sus formas entre 1925 y 1950, articulando naturaleza y repertorio lingüístico moderno. Posteriormente, el tópico del paisaje disminuye su eficacia, en la medida en que una de sus características definitorias, la representación estética del mundo, pierde valor, aunque permanece largamente en las convenciones sociales.

## 2.

Los investigadores del paisaje han hecho hincapié en los últimos años en el estudio de los orígenes de la geografía moderna, hallando un testimonio relevante en la obra de Alexander von Humboldt (*Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, 1809-1824, y *Kosmos*, 1849) la que, como señala Prieto, «debió impresionar como un poderoso montaje textual en el que la anotación científica, la efusión estética, la preocupación humanística podían acoplarse o desglosarse, alternativamente, de la voz del narrador y de su cautivante relato de revelaciones y accidentes personales»<sup>3</sup>. Humboldt innova tanto en la literatura de viajes como en las ciencias, a partir de una particular conexión discursiva entre peripecias, observación y «sentimiento de la naturaleza», y su trabajo de crítica de la vieja geografía aparece en íntima relación con la reflexión sobre el orden social, sobre

<sup>3</sup> Adolfo PRIETO: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, Sudamericana, 1996.

<sup>4</sup> Franco FARINELLI: «L'Arguzia del paesaggio», *Casabella* 575-76, enero-febrero, 1991.

la diversidad de las culturas, sobre las posibilidades de incidencia en la opinión pública. Se trata, en fin, también de un trabajo político, que utiliza la seducción estética del paisaje —que alude siempre a nuevas armonías con el mundo— para refundar dominios alternativos para la burguesía progresista. Con Humboldt, dice Farinelli, el paisaje pasa definitivamente de concepto estético a concepto científico clave en las ciencias de la tierra y las ciencias naturales<sup>4</sup>. Pero, precisamente en la permanencia no explícita de su carga estética reside su poder político. En esta articulación política entre ciencia, estética y técnica descansa el paisaje en el siglo XIX, y la construcción del río de la Plata en tanto paisaje no se aleja de ella.

Para nuestras tierras, la aventura de Humboldt no interesa sólo como marco de referencia para los estudios locales: Mary Louise Pratt habla de una verdadera reinención ideológica de Sudamérica a ambos lados del Atlántico durante las primeras décadas del siglo XIX, reinención en la que Humboldt posee un lugar destacado. Aunque Humboldt no recorrió las regiones del Plata, Prieto prueba convincentemente, siguiendo las huellas de Pratt, su peso en la literatura de viajes sudamericanos de entonces —proporcionando tópicos estéticos extrapolados de una región a otra para describir paisajes extraños: los bosques tropicales de Cunamá se reconocen en los bosques tucumanos, el cruce de los Andes puede describirse igual en el Sur que en el Norte de Sudamérica, y, sobre todo, «la pampa que recuerda el océano» convoca imágenes de las estepas rusas o los llanos venezolanos. La retórica del paisaje aparece ya madura cuando los escritores románticos locales, Sarmiento, Alberdi, Echeverría, absorban el material «no literario» de los viajeros ingleses para iniciar los caminos de la literatura nacional.

Existe otra particularidad en nuestras tierras, sin embargo, que no se resume en la apropiación y adecuación literaria de figuras retóricas para describir lo extraño: se trata de la escasa transformación técnica e ideológica del «mundo natural» previa a este tipo de apropiaciones. La circulación de tropos caracteriza también otras culturas: los viajeros amantes del *bel paesaggio* italiano describen a través de Virgilio, y el problema de los poetas ingleses es el de *anglizar* un repertorio heredado. Pero antes de que la mirada romántica unificara alma y paisaje, la tradición del jardín había irrumpido en el espacio por fuera de sus muros: la tecnología orientada a la utilidad y la belleza transformó substancialmente aquellos espacios que luego fueron descriptos y admirados paisajísticamente. Transformaciones territoriales y representaciones —con base sustancial, en ambos ejemplos, en la pintura tanto como en la poesía— aparecen entrelazadas de manera simultánea, en un diálogo permanente, en el viejo mundo. No es este el caso de los Estados Unidos, una referencia más cercana a las experiencias locales. Pero aquí no existe nada similar a la pasión por el jardín edénico, traducida en el culto a la pura naturaleza, que llevó en el norte a constituir tan tempranamente las



Vista de la Puna.

primeras «reservas», como la de Yosemite, con total prescindencia del hombre. Tampoco la contracara de esta ideología pastoral llevada al extremo: la alteración radical de una naturaleza considerada como caída del hombre en la tradición del trabajo puritano.

En este primer momento de construcción local de la forma de los paisajes no hay pastoral: los proyectos técnicos se articulan con una versión que cruza tópicos naturalista e ilustrados con el mismo horizonte de progreso. La política constituye el común denominador.

No se advierte, desde el punto de vista de la organización territorial y de su percepción, un quiebre claro entre la versión ilustrada y los enfoques naturalistas posteriores a la organización nacional. La ilustración rivadaviana, en materia de observar la organización territorial, aparece como escandida, artificial y «utópica», aspectos que, ciertamente, ya habían sido criticados por la generación posterior. Pero muchos motivos (la naturaleza higiénica y purificadora, la técnica como avanzada del progreso, el ambiente como aspecto determinante en el carácter de los pueblos) continúan con diversas inflexiones. La centralidad de la cuestión política tiñe todos los registros hasta la unificación definitiva del territorio nacional. Esta cercanía de diversos registros, su mismo horizonte pragmático, explica en parte la persistencia de los proyectos territoriales rivadavianos después de la organización nacional, y la primacía del ensayo literario-político cuyas figuraciones no se alejan tanto del ideal ilustrado.



Juan Manuel Blanes, *Entre dos luces*. S/f. Óleo sobre tela, 81 x 100. Colección privada, Montevideo, Uruguay.

Es lógico: la burguesía ilustrada hizo de la naturaleza su bastión, en contra de la «artificialidad» absolutista, y esto se condensó en la figura *paisaje*. El paisaje, para Sarmiento como para Humboldt, es el recurso lingüístico que asegura la unidad y la continuidad, así como presenta temas abstractos como el del gobierno adecuado de manera persuasiva. No existe aquí nada semejante al regodeo en el Edén virgen antes de 1970. La transformación técnica se daba por descontada: lo que se discute con la mirada ilustrada no es ni la centralidad de la naturaleza ni la intervención sobre ella. Lo que se discute es de segundo grado: cómo intervenir, cómo conocer, cómo representar. Recordemos, por ejemplo, las clásicas relaciones planteadas en la literatura política entre ambiente y sociedad; ellas aparecen tanto en las discusiones del Congreso

de 1816 como en el *Facundo* de Sarmiento, casi treinta años después. Qué tipo de gobierno conviene a las llanuras, cuál a las montañas y cuál a las costas, el tema desarrollado por Montesquieu en *El espíritu de las Leyes*, no reduce su vigencia con los cambios, en otros aspectos ostensibles, de la ciencia, de la técnica, de la cultura y del arte. Finalmente, la cuestión del «tipo de gobierno» se consolidó tardíamente en el Plata, y la inflexión positivista no hizo más que acentuar el determinismo del medio que ya estaba presente en Montesquieu.

La pura imagen (la elocuencia de la pintura), sólo aparece aquí mediada, y su definición es posterior al momento de emergencia del mundo local como paisaje. En los viajeros ingleses cuyo material es fundamental para comprender esta historia, la figuración plástica, en el caso de existir, era sólo un apéndice del relato en donde se jugaba la descripción literaria como principal. Sólo producciones de excepción, como la de Vidal, ofrecen un equilibrio entre texto e ilustración. (Finalmente: tampoco en Humboldt se destaca la ilustración gráfica. Los grabados de los nuevos lugares semejan jardines; su novedad parece poco destacable en comparación con la seducción de sus textos. Tal vez, que aún entonces la palabra fuera el vehículo de transmisión principal de la novedad, redundando en consecuencias permanentes hasta hoy en el «nuevo mundo».) Esto marca una diferencia importante con la tradición europea. Dentro de la iconografía uruguaya y argentina, también se destacan algunos pintores topográficos, como Pellegrini: su formación de ingeniero vuelve a acercar las ilustraciones a otros objetivos. Si pensamos que en Italia el paisaje fue procesado por Claude o Rosa; o que en Inglaterra los acuarelistas no sólo funcionaban como «cámaras fotográficas», sino que fueron una de las fuentes ciertas de transformación radical de la pintura —baste con citar a Turner—, la debilidad local es incontestable. Blanes, de lejos el mejor intérprete del paisaje pampeano (es él



quien, desde mediados del XIX, fija la forma plástica de absorber la soledad de las pampas, reuniéndola con el tipo clásico de gaucho) no se aparta de la tradición académica que había absorbido en Florencia.

¿Cómo opera esta articulación fuerte entre palabra, política y tecnología en la configuración de paisajes concretos y en las representaciones sociales? La pregunta implica sumergirse en matices: qué palabra, qué tecnología, qué aspiraciones de síntesis armónica. En las fuentes secundarias locales, siguiendo en gran medida esta tradición, el aspecto más estudiado es el literario. De Viñas a Prieto, son los textos sobre literatura los que poseen más sugerencias para los historiadores del paisaje. El problema es que mientras literatura y política conforman ya, al menos, un ensamble verosímil, la articulación con la técnica —abordada como cultura: proyectos, representaciones, realizaciones— queda obliterada: o aparece como contexto genérico, o simplemente se omite. La técnica suele considerarse como impertinente para análisis artísticos o literarios, o, viceversa, omnipresente, con lo cual escapa a la mirada *relativa* de la cultura. La transformación técnica del territorio en épocas rivadavianas es sin embargo clave: y no es neutra ni se deriva sólo de cálculos exactos. Se mueve, como otras acciones humanas, también en el plano de las ideas. La importancia de la representación técnica del mundo (el mapa, el catastro, la perspectiva eliminada de las representaciones geográficas pero consustancial a ellas, etc.) ha sido suficientemente remarcada para evitar redundancias en este texto: lo cierto es que articulaciones como dominio territorial —en nuestros países, tan directamente relacionados con objetivos militares—, técnicas de representación e ingeniería civil permanecen aún casi sin estudiar. No es menor, tampoco, la inspiración fisiocrática —cuyo centro estaba en el aprovechamiento del campo— en la mirada paisajística.



Johan Moritz Rugendas, *El rapto* (1845). Óleo sobre tela, 80 x 100. Colección Horacio Porcel, Buenos Aires.

El tema de las formas de habitar en relación al paisaje y al gobierno adquiere un giro decisivo con el peso de las ciencias positivas en la segunda mitad del siglo: no desaparece la articulación planteada sino que adquiere notas nuevas. Es conocido el peso del naturalismo (palabra que utilizamos con preferencia a la más estricta y filosófica de *positivismo*) en el río de la Plata, y su orientación pragmática, por lo que este conjunto ideológico ha sido calificado como «positivismo de acción». Por cierto, el interés en la naturaleza real no era novedoso, y muchos autores colocan la

emergencia de la mirada paisajística en paralelo con la emergencia de una filosofía natural en el siglo xvii. Pero el quiebre de las teorías fijistas en función de las articulaciones biologistas y evolucionistas, y los cambios de mentalidad del mismo período que colocan el yo en primer plano, dando lugar a una visión del mundo que intenta escapar a las normas —y a la nueva «abstracción científica»— para intentar una reverberación directa entre el mundo y el alma, aparecen como temas centrales desde fines del xviii. ¿Qué implica esto en la visión sobre la naturaleza y, por consecuencia, en el paisaje? El lenguaje de transformación de los espacios abiertos —jardines, luego parques— siempre invocó una mimesis con el movimiento natural: pero cuando éste deja de articular signo y símbolo, cuando el mundo de la naturaleza se propone íntegro como paradigma de armonía, la mimesis posee entonces otro objeto: no la armónica relación de proporción y número, sino lo que poco antes había sido identificado como caos. Las leyes de este caos deberán ser distintas: aún hoy se trata de perseguirlas, y no era distinta la inflexión que planteaba Goethe en su *morfología*. No se oponía a las leyes, sino a la mecánica de Newton extendida a todos los procesos: a la disociación, a la separación y al análisis. El acercamiento artístico produjo la ilusión de continuidad, la metáfora adecuada para que la continuidad del mundo pudiera emerger. En el Río de la Plata, el verosímil de lo «orgánico» sólo pudo abordarse densamente en la literatura —para la poesía, para la pintura, para la arquitectura, habrá que esperar la irrupción de los nuevos lenguajes de la vanguardia.

El problema de la continuidad fue decididamente tomado en las tecnologías, con determinadas características. Aunque esto ya ha sido suficientemente remarcado, no existen en nuestro país estudios en los cuales los matices del naturalismo (el vasto abanico que puede englobar a Darwin o a Lamarck, al positivismo y a los vagos restos del saint-simonismo) se enlacen con la constitución formal de campos disciplinares que se constituyen en paradigmas de estos enfoques (ingeniería, medicina, paleontología), con la construcción de una burocracia técnica ampliamente dominada por alguna de ellas, en cuyas manos están los instrumentos concretos de transformación del territorio y con las consecuencias de esta trama en la forma territorial, que a su vez no se reduce directamente a estos presupuestos. Entre 1850 y 1890, es esta trama la que pesa de manera fundamental en los espacios físicos que genéricamente podemos denominar *paisajes*.

Tomemos el caso de la articulación entre ciencias naturales y práctica ingenieril. No es la ciencia especulativa la que primó en este mundo. Cuando se funda la Sociedad Científica Argentina, poco de científico tiene: la especulación o la ciencia básica no tienen lugar. La ciencia implica aplicaciones prácticas en «las artes, industrias y necesidades de la vida social», y por ello los ingenieros están llamados a tener un papel central en la asociación. La Universidad de Buenos Aires, a pesar de las intenciones originales de

Gutiérrez, se transforma en una usina de profesiones, no de investigación —tradición que aún se mantiene—. Por dos profesiones —medicina e ingeniería— pasan las decisiones territoriales concretas. Sobre la historia de la medicina, del higienismo y de las disciplinas concomitantes —la química, la biología— podemos encontrar cierta literatura secundaria para apoyar los estudios sobre conformación del paisaje, aunque ellos son de calidad muy diversa. El peso de las disciplinas ligadas a la higiene sobre la construcción del espacio ha sido largamente señalado, pero se trata en general de afirmaciones laxas. Por ejemplo, no existen trabajos que analicen las diferencias y persistencias de la «mirada higiénica» ilustrada y la emergencia de una sensibilidad distinta hacia el problema, después, de la organización nacional. El campo médico, que en 1860 constituía prácticamente el único sector profesional con autoridad «científica» para opinar sobre las modificaciones territoriales, va perdiendo parte de su hegemonía hacia fines de siglo, cuando la resolución técnica concreta de los problemas sanitarios del territorio coloca a otras profesiones, principalmente la ingeniería, en un lugar clave en la conformación de la estructura burocrática del estado. Para 1880 la ingeniería local, con sus primeros egresados de la UBA [Universidad de Buenos Aires], retoma cierta centralidad de la que carecía desde los balbucesos rivadavianos. Pero ¿de qué tipo de ingenieros se trata, que instrumentos de intervención conocían, qué mirada sobre el espacio proponían? Sobre la historia de la ingeniería, contamos sólo con recopilaciones de datos que a duras penas pueden llamarse historia, de manera que sobre el tema apenas pueden proponerse hipótesis. Análisis de ciertas personalidades de gran influencia como paradigma de lo que un ingeniero argentino debiera ser, como el caso de Huergo, pueden arrojar luz sobre la sensibilidad técnica de este período. Huergo escribe indistintamente sobre puertos, canales, pavimentos y puentes, pero también sobre geología, sobre economía, sobre cuestiones políticas y económicas, sobre el funcionamiento del cuerpo humano, basándose en las analogías orgánicas que el propio naturalismo proponía. Una idea que podríamos llamar *ecológica* de interrelación sin saltos de las diversas esferas del mundo, compartida en el momento, permite estas traslaciones. La indefinición de los límites profesionales, y la actitud universalista de los personajes más destacados, se pierde rápidamente por las necesidades específicas de orientaciones diversas dentro de la burocracia estatal; el ingeniero no llega nunca a ocupar plenamente el lugar del médico en el imaginario social rioplatense —tal como lo ha descripto Barrán— aunque mantiene el monopolio de la tecnología<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> José P. BARRÁN: *Poder médico y sociedad en el Uruguay del novecientos*, Ediciones de la Banda oriental, 1995.

Otras disciplinas articuladas con el naturalismo imperante marcaron a su modo la mirada sobre el territorio rioplatense. El entusiasmo paleontológico de la década de 1870 concita a legos y profanos; en cierta forma, Ameghino es producto de este clima de ideas. Recordemos, nuevamente, el peso de Ameghino en la Sociedad Científica Argentina y la estrecha interrelación



Benito Quinquela Martín, *Elevadores a pleno sol*. Óleo sobre tela, 200 x 164, Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Cf. Jorge LIERNUR y Graciela SILVESTRI: *El umbral de la metrópolis*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

en el campo científico-técnico —su fundador, Zeballos, resulta un ejemplo característico: había cursado estudios de ciencias exactas, de derecho, y pasó a la historia local como historiador, etnógrafo y geógrafo—. La orientación eminentemente práctica de las ciencias, que hace que Ameghino opine de cuestiones tales como las inundaciones de la provincia de Buenos Aires, aparece matizada: Ameghino también opina sobre el Cosmos.

El particular naturalismo rioplatense ha creado, además de una metodología práctica, un imaginario estético cuyas consecuencias recién pueden medirse en el recodo del centenario. La emergencia de un mundo antiguo —más antiguo que el clásico— que aún podía verse y tocarse, cautivó a nativos y extranjeros. Los resultados prácticos o especulativos de la ciencia argentina a veces emergen en competencias totalmente distintas.

¿Cuánto deben nuestros paisajes a esta particular inflexión de las ciencias, a esta centralidad de la técnica que sin embargo constituía un campo débil o al menos un campo en el que no se confiaba del todo —las principales obras de infraestructura fueron contratadas a ingenieros extranjeros, expertos en obras coloniales? ¿Cómo se articula la débil pero persistente tradición de la ingeniería ilustrada con la naturalización de la tecnología que proponen los hombres de la segunda mitad del siglo, en abierta discusión con sus antecesores? La transformación de la costa bonaerense o uruguaya no puede comprenderse sin abordar estos temas: las formas de los puertos, por ejemplo, aluden a enfoques específicos de relaciones tales como naturaleza y ciudad que no necesariamente aparecen explicitados en las memorias descriptivas. La forma misma de las costas habla en el contexto de la hegemonía naturalista<sup>6</sup>. La oposición al puerto de Buenos Aires, el puerto Madero, se desarrolló en el campo de la ingeniería en base a los argumentos de «artificialidad». Ella iba de la mano con la falta supuesta de conocimiento del lugar de ingenieros extranjeros. Sin embargo, no diríamos hoy que Huergo proyectó un puerto natural: no podría haberlo hecho, ya que en el Río de la Plata sólo Montevideo contaba con las condiciones para un puerto natural. En cambio, las costas porteñas fueron tratadas muy modernamente por Huergo: es la *serie*, y no la

*forma*, la que interesa en su proyecto. Una serie repetida de muelles, que se anclan en el motivo arcaico del muelle, adaptado a las características que la ciencia había puesto de relieve para el movimiento del río. El naturalismo porteño en materia tecnológica une lo más antiguo con lo más moderno, lo orgánico con las funciones comerciales y económicas. No atiende en absoluto, en cambio, al aspecto estético ni al desarrollo de cuestiones como la cultura urbana, que en antecedentes como los de Pellegrini —en el que se basa el proyecto Madero— aparecían centrales: la armonía, que era el punto decisivo para la apreciación estética clásica, es cancelada en una instancia directa. Sin embargo, aparece una visión estética siempre que observamos una acción técnica, aunque más no sea a través de convenciones que la ausencia de reflexión sólo hace perdurar indefinidamente.

### 3.

La revista *Sur*, en su primer número del verano de 1931, se propone «estudiar los problemas que nos conciernen, de modo vital, a los americanos». Este objetivo adquiere un sentido preciso en la abundancia de artículos en los que el espacio físico y sus características resultan la llave de acceso a los secretos de una sociedad distinta o propia. Repasemos: *La selva*, de Waldo Frank; los «casamientos de sangre y lugar» de Drieu La Rochelle; las notas de un diario de viaje de Jules Supervielle; y, sobre todo, las ilustraciones que abren la serie: cuatro fotografías de «paisajes argentinos» (la pampa —como un océano— un paisaje andino, las cataratas del Iguazú y tierra del Fuego), ilustraciones que hoy resultarían ingenuas por lo obvias, pero que buscan resumir, de un sólo golpe de vista, este sur. Las ilustraciones del segundo número no son menos elocuentes: son paralelos entre formas arquitectónicas y técnicas y formas naturales: una viruta de acero y el tallo de un zapallo, un engranaje y la sección de una raíz, una pagoda y la ampliación de una planta invernal.

Los motivos que reúnen naturaleza y progreso moderno, o paisaje y destino de cada pueblo permanecen desde el siglo XIX, como también las figuras retóricas para identificar tal o cual lugar.

Pero hacia mediados de los veinte, nuevos paisajes ingresan al repertorio típico (la Boca del Riachuelo o el barrio borgiano son algunas de estas construcciones) y, en las huellas de una débil iconografía pictórica, la fotografía y el cine difunden como nunca antes las perspectivas características de los lugares seleccionados como paisajes.

No se trata sólo de novedad de técnicas de representación o de ampliación en el repertorio de figuraciones. El sentido que la articulación entre técnica, naturaleza y belleza destila en los paisajes ya es distinto en un nuevo marco social y cultural. Las nuevas técnicas de la representación visiva no

pueden separarse de las nuevas formas de difusión en una sociedad de masas. Los «paisajes de la patria», cada vez más, no sólo estarán disponibles en estampas escolares o para grupos de elegidos; la extensión desde los años treinta de las vacaciones, el viaje turístico o la casa de fin de semana, en sectores medios y medios-altos, redundará definitivamente en la misma transformación de los lugares paisajísticos. Por otro lado, la articulación técnica-naturaleza hallará una expresión nueva en las figuraciones de la incipiente vanguardia local.

Algunos ejemplos pueden poner de relieve las características de esta nueva constelación. De 1934 data la creación de la Administración de Parques Nacionales, aunque las primeras reservas comienzan a funcionar a principios de siglo. Su objetivo enlaza los dos motivos característicos de las próximas tres décadas: «mantener intactos los tesoros naturales de las regiones más bellas del país, y ofrecerlas, luego de su debida preparación, como centros mundiales de turismo»<sup>7</sup>. Este nuevo apogeo de la fruición paisajística se articula también con la modernización de la infraestructura vial, que desplaza el ferrocarril por las carreteras: la acción del Automóvil Club es característica de la agregación progreso-belleza natural-turismo que por entonces se consolida, y que continúa hasta la década de 1960<sup>8</sup>. El mayor interés lo posee, precisamente, el tipo de construcción que representa esta agregación: se trata de una construcción que sigue el repertorio moderno, pero que no se aleja de una idea académica de caracterización. Las construcciones del ocio serán de piedra en Mar del Plata o Bariloche, conservando ciertos recursos de lo pintoresco; y, en cambio, agresivamente «modernas», blancas y puras, tanto en la ciudad como en el campo llano — aunque la dimensión y los materiales también establecen entre ellas una distinción. Las costas hallan frecuentemente un distintivo a la vez moderno y analógico en la arquitectura náutica.

Ya hacia fines de siglo pasado se había producido un quiebre en las formas de interpretar el sentido de los paisajes, en la medida en que la confianza en una transformación progresiva también había cesado. Las miradas se vuelven sobre la *resistencia* de los caracteres de los lugares, que implicarían un destino determinado, más que sobre figuraciones futuras que transformarían estos datos de partida — como fue, sin ir más lejos, el parque de Palermo. Las discusiones sobre el sitio de la primera Buenos Aires, por ejemplo, en el período que va del primer Centenario de la República, en 1910, al cuarto Centenario de la fundación en 1936, trabajan con la idea del *genius loci* (unidad de acontecimiento y signo, unidad fundacional que articula tierra y espíritu, y determina los destinos de los pueblos): es la línea de Fustel de Coulanges, que bien puede responder como modelo de narraciones sociológico-históricas, como en el caso de la famosa *Ciudad Indiana* de Juan Agustín García, o modelo de los entusiastas discursos de Levene en sus charlas de 1936, o de la inflamada retórica de Marechal. El

<sup>7</sup> Memorias de la Administración de Parques Nacionales correspondientes al año 1938, citado por Ramón GUTIÉRREZ y Sonia BERJMAN: *La arquitectura de los parques nacionales*, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, Bs. Aires, 1988.

<sup>8</sup> Adrián GORELIK: «La arquitectura argentina condensada: Antonio Ubaldo Villar, 1887-1966», *Cuadernos de Historia* N° 6, Instituto de Arte Americano, FADU-UBA, Buenos Aires, 1996.

acento, así, se desplaza del viejo tema que articula ambiente y política al más novedoso, romántico-determinista, de *ambiente como marca original y destino futuro*.

La inflexión «metafísica», cuyas características en la literatura estudió Viñas en la opción de Güiraldes (el rechazo de París, la ciudad de las luces y la corrupción, la calma purificadora de la geografía pampeana), continúa largamente en las letras de las décadas siguientes. Pero hacia 1920 aún no había hallado una figuración novedosa, y mucho menos una opción arquitectónica, en donde la relación arquitectura-naturaleza propia pudiera revelarse. La novedad en las décadas entre 1930 y 1950 consiste en que se trata de esos raros momentos en que operaciones de naturaleza diversa —técnicas y estéticas en este caso— parecen engarzarse en figuras icónicas. Por cierto, no se trata de agregaciones necesariamente unitarias o coherentes. El paisaje cordobés, por ejemplo, queda definitivamente ligado a la irrupción de técnicas impresionistas, rápidamente absorbidas por la Academia como pintura de género; la boca del Riachuelo evoca el seudo-expresionismo de Quinquela; y no es la pintura, sino la fotografía, la que se acerca a la severidad y despojo formal propuesto por la vanguardia arquitectónica local (que recusa francamente cualquier disolución) para paisajes urbanos modernos, para la sublimidad del río de la Plata o la metafísica de la Pampa. No es un problema entonces de sucesión de tiempos en vinculación a «estilos», sino de deliberadas elecciones «por lugar». Probablemente por esta ductilidad dentro de un horizonte común de celebración paisajística, los paisajes que se asentaron continúan convocando hoy valores vastamente compartidos socialmente como entonces.

#### 4.

Hasta aquí he tratado las coordenadas generales, los temas y los períodos aproximados en los que el tema del paisaje reviste un interés particular. Me gustaría ahora plantear un camino inverso: partir de un elemento de alto valor simbólico en los ensambles que llamamos paisajes, el árbol, para poner de relieve los caminos oblicuos y los tiempos diversos que convoca una comprensión histórica de su papel en una cultura determinada y las maneras en que su particularidad como elemento puede ser restituida y no perdida en



Juan di Sanzo, *Tropilla criolla*, 1935.

la trama histórica. El interés en el árbol proviene tanto de cuestiones generales, que atañen a los paisajes modernos y de las que, por lo tanto, no puede desvincularse la experiencia local, como de su lugar diferenciado en la construcción de las costas rioplatenses en tanto paisajes. En el primer sentido, coloca un problema anteriormente esbozado: se trata de una forma natural, hasta cierto punto independiente de la acción humana, que adquiere un prestigio particular en la modernidad. Para la problemática del paisaje costero rioplatense, la radical diferencia de opción en ambas orillas el Plata, la argentina y la uruguaya, encuentra en el tema del árbol su punto característico.

Los árboles siempre poseyeron una significación inmediata de protección y de fortaleza —basta recordar las analogías con la columna clásica o con la cabaña primitiva nacida del entrelazarse de las ramas—, aunque la reunión de árboles en montes, bosques o selvas no se asoció con la idea de protección sino con la de caos, con *lo otro* de la ciudad. Pero el jardín medieval no era jardín de árboles frondosos, sino, a lo sumo, de frutales pequeños, y más frecuentemente de alfombras de flores. Durante el Renacimiento y hasta el siglo xviii, el árbol aparecía en filas ordenadas, o podado o dirigido en su crecimiento, o se mantenía «salvaje» en un exterior al jardín propiamente dicho, creando un contrapunto particular entre caos y orden.

Es el avance de la sensibilidad de lo pintoresco, bajo los modelos pictóricos de Claude, de Poussin, de Rosa, el que hace que lo salvaje e informe, sin signos artificiales, ocupe un lugar de privilegio. Salvaje proyectado, por cierto: naturaleza compuesta. En el jardín pintoresco, el jardinero debe «hacer hablar» a los objetos naturales; careciendo de dominio sobre las circunstancias (la luz, la lluvia, las nubes, las estaciones del año), posee en el árbol el material fundamental para otorgar carácter al jardín. Comparado su lugar en el reino vegetal con el del hombre en el reino animal, el árbol habla «con su carácter masculino», cuando es frondoso y de corteza ruda; femenino, si es flexible o florido; majestuoso o noble con su gran copa, etc. La moda de plantar árboles, signo de buen gusto, distinción social y de patriotismo en la Inglaterra de fines del xviii, repobló y rearmó los bosques de una isla que ya en los tiempos romanos eran escasos y poco frondosos.

Los valores que leemos en el árbol y en su forma están por lo tanto vinculados genéricamente tanto con viejísimos valores de utilidad-protección, como con la emergencia del paisaje moderno en la Inglaterra de hace dos siglos. Los caracteres atribuidos a él devienen de las analogías clásicas, pero se refunden en la variedad de *especies de belleza* con que los tratadistas del siglo xviii trataban de comprender psicológicamente el problema estético, cuyos principios se desarmaban ante sus ojos. La idea inglesa de carácter o, en las más precisas palabras de Cozens, de belleza compuesta (opuesta a la belleza simple: la de la forma clásica) resulta fundamental en



la jardinería y la arquitectura de los siglos XVIII y principios del XIX, y permanece en sordina, como convención genérica sin los matices de entonces, hasta nuestros días.

En esta perspectiva, y utilizando sólo el motivo del árbol, es posible llegar más a fondo en la interpretación de los clisés sobre el paisaje pampeano en general, y del tema de las costas en particular. Volvamos a la fotografía de 1931 en la revista *Sur*: la pampa vacía y extendida «como el océano», y sólo dos motivos simétricos: dos ombúes. Los recuerdos del famoso escritor y naturalista William Hudson, aunque insisten en las metáforas clásicas, dejan una impresión levemente diferente de estas tierras, más adecuada a una percepción directa y cercana. Los árboles de Hudson aparecen reunidos en montes; los montes, variados en multitud de árboles. El árbol que se repite con más insistencia es el álamo de la Lombardía, y no el ombú. Mirados de cerca, los pastizales y los cardos pueden superar la altura de un hombre; una variedad realmente pintoresca de insectos, batracios, serpientes y pájaros desmiente la monotonía del tópico. La diferencia no está tanto en el objeto, el paisaje en sí, cuyo análogo registra la fotografía de 1931, sino en la perspectiva cercana o lejana. Una visión sublime de las pampas requiere una perspectiva lejana. Requiere, también, grandes dimensiones que no pueden disolverse en anécdotas: por lo tanto, trazos gruesos y definidos. Para cualquier habitante de la ciudad, que disfruta la llanura sólo estéticamente y sin visitarla, la imagen reducida a un cielo, un llano infinito y un ombú resulta más adecuada en su síntesis que la explosión de colores, olores y sabores de Hudson. En la foto de 1931, los dos ombúes se colocan simétricamente, con lo que la monotonía se revela como valor: la construcción sublime suele ser simétrica para aludir a la grandeza, a la solemnidad, a la sustancialidad. Por último, de todos los árboles posibles que poblaban la campiña bonaerense en épocas de Hudson —épocas que para el mismo Hudson, pero también para vanguardias y contravanguardias argentinas, aparecía como la edad de oro definitivamente perdida, armónica, sencilla, natural, antes del avance de la inmigración— la elección recae en el ombú: su carácter, de acuerdo con la tradición arbórea clásica, es definitivamente masculino, y por añadidura salvaje y exótico —una hierba-árbol. La mata de cina cina o de aloe, el cardo característico, no alcanzaban a representar los valores «viriles y simples» de tal pasado en tanto no llegaban a la categoría de árboles; el álamo de la Lombardía no era local, aunque sí mucho más extendido, y por distintas razones ni el sauce colorado, la acacia negra, el árbol del cielo, ni los frutales de los montes con su sabor doméstico, parecían cubrir las necesidades de un paisaje que requería sólo *un* protagonista para no desdecir su sublime unidad.

El campo bonaerense cambió desde las vivencias de Hudson, aunque se mantuvo —en gran parte porque su realidad lo sigue convocando— el clisé del «campo chato como un mar». No hemos entrado en este registro, el de

<sup>9</sup> Un modelo paradigmático para la articulación de miradas estéticas y miradas técnicas orientadas a la necesidad del cultivo puede observarse en SERENI: *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1993.

<sup>10</sup> VIDART, D.: *El paisaje uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1953.

las transformaciones agronómicas, aunque sin duda resultan centrales en la historia de estos paisajes. Un viaje aéreo desde Buenos Aires a Córdoba nos permitiría observar, por ejemplo, la diversidad de la división de la tierra y el tipo de parcelamiento de los cultivos en tres provincias, Buenos Aires, Santa Fé y Córdoba; esta división redundaría en otra estructura estética para cada paisaje<sup>9</sup>. Los colores y texturas de los diferentes tipos de cultivo, el tipo de división (vegetal o artificial) entre los campos, el destino de pastoreo o cultivo, etc., construyeron paisajes reales muy diversos entre sí. Pero la variedad real no desplazó al clisé, revivido por las vanguardias en su mirada hacia lo arcaico.

Las transformaciones de cada espacio rural, además, no reducen la *resistencia* que la misma configuración natural propone. Así, la atribución de caracteres estéticos o «tipos de belleza» suele partir de estas condiciones naturales (muchas veces reconstruidas idealmente) que determinan en parte las transformaciones. Resulta interesante, por ejemplo, la manera en que la naturaleza uruguaya fue presentada a partir de sus muy leves diferencias con los territorios vecinos. Sin montañas salientes pero con ondulaciones marcadas, sin dimensiones de playa o pampa monótonas e infinitas, sino acotadas por el mismo movimiento ondulante del terreno, con una vegetación contrastante con la exuberancia brasileña, permitió obtener un partido estético y político de esta imagen tan pobre como la argentina. Un conocido geógrafo uruguayo contemporáneo, Daniel Vidart, describe el paisaje en estos términos: el relieve «manso, femenino», indiferenciado, «posee gracia, no avasalla el espíritu de los hombres con moles infranqueables, no separa al país en compartimentos estancos, no aburre como el agrio billar de la pampa ni asfixia como el techo ventoso de la puna»<sup>10</sup>. Vidart resume así la retórica de la *mediocritas*, entendida en sentido estético. Y es la *mediocritas* del paisaje, calificada como *gracia*, la que se adapta mejor a los caracteres que la Ilustración fijó en el ambiente para la construcción política de las naciones republicanas y democráticas —la gracia es la estética del parque reformador decimonónico.

Volvamos, entonces, al árbol, en el contraste que ofrece por un lado la pampa espejada en el río inmenso y tan monótono y chato como ella; por otro, las recortadas costas uruguayas que responden sin esfuerzo a la estética de la gracia. En ambos países, como se ha comentado, desde las últimas décadas del siglo pasado hasta avanzado éste, la higiene constituyó un factor decisivo en las transformaciones territoriales. Pero, precisamente, partiendo de esta sensibilidad higiénica sin duda comparable, las acciones de transformación territorial fueron absolutamente diversas. En Uruguay, desde principios de siglo la forestación extensiva de las costas constituyó un factor central, vinculado a la vieja idea de que el verde modificaba decididamente las condiciones higiénicas de un lugar. La forestación está vinculada, también, a la fijación de una forma estable en lugares ambiguos (en este caso, a la fijación de las



Vista de un sector de Buenos Aires.

dunas móviles). Pero no se hubiera necesitado una vegetación arbórea. El verde de la costa uruguaya fue un verde predominantemente arbóreo. Aunque en manos privadas, los loteos costeros de la costa uruguaya siempre estaban precedidos de forestaciones. Lo privado no poseyó sólo motivos de especulación económica; en muchos casos, estas asociaciones privadas se iniciaron con motivos ideológicos determinados. Atlántida, el balneario más conocido en las décadas cuarenta y cincuenta, tuvo en su origen un grupo de médicos decididos a construir un paisaje higiénico cerca de la ciudad; La Floresta es la contrapartida católica de «balneario familiar», pero se inicia con los mismos presupuestos de forestación intensiva; Piriápolis, el emprendimiento de Piria, el principal promotor inmobiliario de la Montevideo de principios de siglo, halla en las utopías seudoanarquistas de su creador gran parte de su fundamentación: también aquí pinos y eucaliptos constituyen bosques amables antes del loteo.

Mientras que la costa uruguaya observa una línea continua de forestación hasta por lo menos Punta de Este, la orilla argentina alterna vegetación «natural» —en la franja apenas transformada del bosque marginal que alcanza desde la periferia de Buenos Aires hasta Punta Lara— o transformaciones antrópicas decididas y con un carácter particular, como el Tigre (que así se constituyó como paisaje diferenciado). La relación de la vegetación con el río en la Argentina no es diferente si, siguiendo la costa, llegamos al



Antoni Bonet, *Plan de Urbanización de Punta Ballenas*, 1945. Equipamiento.

mar. Las urbanizaciones, a diferencia de la costa uruguaya y con pocas excepciones, no se iniciaron con forestaciones intensivas. Estas diferencias no se pueden atribuir sólo a las condiciones naturales, ni existe una cultura tan contrastante, ni modos de gestión tan diversos como para explicar estas diferencias.

¿Es la forma de ver, más precisamente: es la forma de interpretar los elementos pre-existentes la que llevó a estos diversos tipos de acción?

En la década del cuarenta, un arquitecto catalán, Antoni Bonet, trabaja en ambas costas con presupuestos diferentes, aunque con el mismo ideario de vanguardia. Dos intervenciones permiten aclarar las formas en las que el carácter de cada lugar elaborado culturalmente durante años, pesa para definir las particularidades de cada proyecto: la urbanización de Punta Ballena en Uruguay, cercana a Punta del Este (1947), y el proyecto del Bajo Belgrano, en Buenos Aires (1948). En ambos casos, se trata de proyectos costeros que asoman al mismo río: un río que es *río* en Buenos Aires, pero *mar* en Uruguay. No voy a detallar otros factores que hacen la diferencia entre ambos proyectos, como el destino programático, o, en el caso del de Buenos Aires, su inserción en un plan urbano mayor, sino que voy a hacer hincapié en las maneras en que la forestación previa determinan un repertorio particular.

El Bajo Belgrano era una zona disponible de la ciudad, «vacía». Los proyectistas, interesados sobre todo en presentar el proyecto como emblema del plan general, proponen una relación entre arquitectura y naturaleza que se expresa perfectamente en el título de un documental fílmico realizado *ad hoc*: *Buenos Aires desde el río*. El río, o más precisamente, la recuperación del río, es el signo que remite aquí a la recuperación de una relación orgánica entre arquitectura y naturaleza. El repertorio lingüístico de las viviendas —bloques en altura que liberan el suelo— no alude, ni tamizado, a ningún pintoresquismo. Y no sólo porque se trata de un programa urbano de habitación y no turístico, sino porque los clisés sobre el río y sobre la pampa convocan otro repertorio. Las perspectivas desde la que el habitante se relaciona con el río son panoramas desde la altura: lo sublime se aprecia siempre desde una cierta distancia —física y estética. La costa es trabajada como un parque costanero, separada por una vía rápida del conjunto de viviendas. Los árboles se disponen también como en un parque: pequeñas agrupaciones que otorgan la mínima variedad para que la monotonía no se convierta de sublime en aburrida, para que la habitación cotidiana goce de

la sombra imprescindible, del descanso ocasional. Una perspectiva de Clo-rindo Testa es un documento más que elocuente: aérea, permite observar el pasaje de la trama abigarrada, representada como caótica, de la ciudad, a los amplios gestos del proyecto, en donde la naturaleza juega el papel de un vacío que gradúa la relación con la completa ausencia de carácter del Río de la Plata. Esta ausencia de carácter (ausencia de anécdota, de variación: que puede fácilmente resumirse en la idea decimonónica de belleza clásica) es paradójicamente el carácter de la costa pampeana.

Por contraste, Punta Ballenas posee presupuestos bien distintos. Aquí el bosque es el elemento central del proyecto. Como en los casos antes aludidos, el emprendimiento de Punta Ballenas, realizado por Antonio Lus-sich, había comenzado en una forestación intensiva que, a la naturaleza de playa, laguna, y serranía baja, había agregado un bosque. Bosque y playa resultan para Bonet la materia primordial del proyecto. La «exaltación del bosque como unidad» posee diversas consecuencias: explícitamente, se rechaza en base a este presupuesto una parcelación geométrica; se plantean los mínimos caminos pavimentados para el automóvil, atravesados por sencillos puentes de madera para la continuidad de la circulación peatonal; las vistas hacia el mar se estudian a través del bosque. El bosque se convierte así en el organismo que articula la obra «puramente humana», la casa, las instalaciones de servicio, las carreteras con lo puramente natural, el río y la playa, que se integran en una gradación calculada sin costaneras ni obras artificiales visibles. De esta experiencia, probablemente, Bonet adquirió la habilidad de articular el repertorio pintoresco tradicional con la ausencia de carácter que una versión lavada del modernismo vanguardista parecía plantear. El árbol descubría un camino posible a tal gradación, tanto en la combinación de técnicas específicas (el uso de la madera es sistemático), como desde el punto de vista del paisaje. Ya no tenemos aquí un vacío continuando otro vacío, sino una pantalla de árboles plantados recientemente que operan ellos mismos como sutiles velos a la contundencia del río-mar infinito, en las sutiles ondulaciones de



Antoni Bonet, *Casa Berlingieri*, Punta Ballenas, Uruguay, 1947. Dos perspectivas.

la geografía uruguaya. La operación moderna, en fin, permanece anclada en los tópicos culturales de interpretación de los paisajes; las pequeñas y cautas fisuras en las convenciones sociales que esta operación ofrece, operan en un tiempo más largo, y son apenas visibles en las operaciones contemporáneas.

G. Silvestri  
CONICET (Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
IDEHAB, Universidad Nacional de La Plata

#### RESUM

Aquest treball exposa alguns dels problemes amb els que s'enfronta l'historiador de la regió rioplatense quan es proposa estudiar les seves pampes, les seves costes, les seves ciutats, des del punt de vista estètic, és a dir: de la seva constitució com a paisatges.

#### RESUMEN

Este trabajo expone algunos de los problemas con los que se enfrenta el historiador de la región rioplatense cuando se propone estudiar sus pampas, sus costas, sus ciudades, desde el punto de vista estético, es decir: de su constitución como paisajes.

#### ABSTRACT

This work brings forward some problems that the «rioplatense» historian has to face to study the pampas, coastlines and cities of the River Plate's area from an aesthetic point of view, that is, from its conception as landscapes.