



Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Maestría “Paisaje, Medioambiente y Ciudad”

Programa Alfa - Red Pehuén

Universidad de Chile - Pontificia Universidad Católica de Chile - Universidad de la República, Uruguay
Ecole d'Architecture de Paris La Villette - Universidad Politécnica de Madrid
Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Tesis de Maestría:

Representación y usos del paisaje. Aplicación sobre un caso de estudio: El Uruguay terrestre, la puesta en valor de sus paisajes mediterráneos.

autor: **Arq. Teresa Martínez**

director: **Dra. Arq. Graciela Silvestri, Universidad de Buenos Aires**

La Plata, noviembre de 2007

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 4 |
| 2. MARCO TEÓRICO | 14 |
| 2.1. PAISAJE Y MEMORIA | 16 |
| 2.1.1. En relación a Identidad y Cultura | 16 |
| 2.1.2. Emoción y paisaje | 23 |
| 2.1.3. Cultivar el propio jardín | 27 |
| 2.2. PAISAJE Y REPRESENTACIÓN | 31 |
| 2.2.1. Del lugar a la mirada paisajística. | 32 |
| 2.2.2. Que vemos cuando miramos | 34 |
| 2.2.3. Persuasión iconográfica | 37 |
| 2.2.4. Otra Percepción | 0 |
| 2.2.5. Experiencia Recorrido + Arte y comunicación | 44 |
| 2.2.6. Cartografías- mapas- guías de viaje | 47 |
| 2.3. PAISAJE Y PRODUCCIÓN | 52 |
| a. Considerar el espacio/tiempo... | 53 |
| b. El rol del paisaje como insumo turístico | 55 |
| d. La necesidad de considerar lo ambiental | 57 |
| 3. PROPUESTA INSTRUMENTAL y LINEAMIENTOS CLAVE | 61 |
| 3.1. EXPERIENCIA + REPRESENTACIÓN | 62 |
| 3.1.1. Hacia un proyecto icónico del paisaje | 63 |
| 3.1.1. Una red de correspondencias con el arte | 65 |
| 3.1.2. Modelos de análisis/elaboración | 67 |
| 3.1. PRACTICAR LA SENSIBILIDAD | 75 |
| a. mirada y artificio, la mirada desde la invención: la Fotografía. | 75 |
| b. la dimensión tiempo. | 77 |
| c. más allá de los colores, la expresión lúdica y abstracta. | 80 |
| d. las escalas sensoriales | 84 |
| e. el cambio de perspectiva | 86 |
| f. voluntad de comunicar: la cartografía | 89 |

| | |
|---|-----|
| 4. PRESENTACIÓN DE CASO DE ESTUDIO | 91 |
| 4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS | 92 |
| 4.1.1. Campo problemático | 93 |
| 4.1.2. Destino elegido | 99 |
| 4.2. CONFORMACIÓN DE URUGUAY Y SU TERRITORIO | 100 |
| 4.2.1. Entre pradera y mar | 101 |
| 4.2.2. Algunos rasgos políticos | 103 |
| 4.2.3. La historia rural uruguaya | 104 |
| 4.2.4. Génesis del pueblo oriental | 107 |
| 4.2.5. El turismo en Uruguay | 110 |
| | |
| 5. EL PAISAJE TERRESTRE | 115 |
| 5.1. PRIMERA PARTE: Como lo vemos, como lo expresamos | 116 |
| 5.1.1 Norte y Sur: la tierra pura. | 117 |
| 5.1.2. Una condición sutil | 121 |
| 5.1.3. Los horizontes del paisaje terrestre... la suave infinitud | 127 |
| 5.1.4. Formas de la transición: Los Cerros | 130 |
| 5.1.5. Los caminos y su belleza oculta | 139 |
| 5.2. SEGUNDA PARTE: Como lo vemos a partir de la visión de los artistas | 144 |
| 5.2.1. Arriba del horizonte...la energía cósmica de los cielos | 145 |
| 5.2.2. Algunos actores del Universo terrenal | 154 |
| 5.3. TERCERA PARTE: Como lo vemos lo ya conocido | 162 |
| 5.3.1. San Gregorio | 164 |
| 5.3.2. Valle edén | 167 |
| 5.3.3. Iporá | 170 |
| | |
| 6. EXPLORACIONES (conclusiones) | 173 |
| 6.1. ALGUNOS REFERENTES GRÁFICOS | 174 |
| 6.2. EXPLORACIONES MAPA CREATIVO: | 178 |
| | |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 190 |

1. INTRODUCCIÓN

El término *paisaje* ha ido cambiando su significación a lo largo de la historia, ampliando su universo semántico de aquella primera condición más restrictiva que lo ceñía a lo netamente artístico. Con el paso del tiempo ha dejado su lugar secundario o de “fondo” tan vinculado a ideales de belleza – camino para alcanzarla –, para convertirse en objeto de interés primordial y medio de acción esencial para entender la configuración del territorio. Fruto del acoplamiento cultural, su entendimiento como estructuración socio-espacial pasa a ser medio de transformación y de acción afectando la realidad que nos rodea. Antes era el paisaje un motivo más a “representar” como paso previo e ineludible en la búsqueda de una belleza, sólo posible a través del encuentro hombre-naturaleza; hoy por el momento cultural que vivimos acontece lo inverso. Es decir, a través del paisaje podemos “lograr una mirada”, rotando así el punto de vista permanentemente. Un sinnúmero de experiencias lo demuestran como bastimento en un abanico que va desde los estudios de paisajes culturales hasta el paisaje como producto de consumo, pasando por lo patrimonial o geográfico por mencionar solo algunos.

Con el concepto *representación* ocurre una evolución similar, coincidente en cierto punto: en efecto el mismo término designa diferentes significaciones según el contexto como ser: la forma de verlo (el mensaje), de expresarlo (el estilo) y de apropiarse de él (la técnica). Una representación puede portar el signo de una determinada manera de ver y por ende denota una inscripción cultural, así como la captura de distintos tiempos cronológicos. Es una expresión del arte, vía hacia el entendimiento de determinada cultura, y por tanto constituye un discurso tan válido como el de las palabras, por más que no pueda sustituirlas y que siempre termine doblegándose frente a éstas. Por esta razón, si bien nos parece central el evocar el imaginario, también comprendemos que las imágenes no bastan y que la argumentación se hace, por ende, necesaria. Las imágenes contienen un gran poder que es justamente aquel que pretendemos invocar, pero que utilizado sin circunspección podría resultar falaz o ilusorio. Es decir que no es menester quitar valor alguno al lenguaje de las palabras o al iconográfico, sino por el contrario se persigue una conjunción de ambas partes haciendo hincapié en lo complementario –y necesario – del discurso icónico, generalmente desatendido. Bajo sus códigos y trascendiendo hacia el significado inmaterial de lo representado apelamos a lo expresado con motivo de una exposición acerca de que «en los últimos años ha resurgido el interés por la representación del paisaje desde las nuevas prácticas artísticas. Este género, tan imbricado en la tradición clásica se revela de nuevo como uno de los campos de investigación más fértiles dentro del arte contemporáneo».¹

Paralelamente, el reconocimiento del paisaje como recurso, en tanto que objeto de consumo, nos lleva a pensar en lo necesaria que se vuelve la puesta en valor de determinados paisajes. Es así que, aunada a la inquietud teórica, aparece esta voluntad de explorar la aplicación

¹ Tomado de catálogo para la exposición “Paisaje y Memoria” desarrollada en el año 2004 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), de Las Palmas de Gran Canaria, dirigida por Alicia Chillida.

de dichas formulaciones en un caso muy cercano donde esto ocurre: el tema paisajístico en Uruguay. Precisamente partiendo de la presunción de que todos los paisajes tienen una valía, es que notamos que esta realidad no es siempre considerada. Existiendo factores que ponen en apreciación ciertos territorios y dejan de lado otros, se presenta la realidad de este país con paisajes y lugares hoy casi escondidos que esperan ser justipreciados y hacia los cuales es necesario dirigir miradas. Causa o consecuencia de una marcada falta de estudio en la temática – en particular, la rural – es que como punto de partida elegimos estudiar el paisaje de las regiones más ignoradas en este sentido. Bajo la mencionada hipótesis de que todos los paisajes poseen un interés, y de la necesidad de revisión en un cierto territorio elegido particularmente, se invita a reflexionar acerca del rol de las imágenes y con dicho fin se realizan las exploraciones elegidas como aplicación en forma de pautas planteadas para su posible aporte en tal problemática. En ese sentido es que titulamos el presente trabajo como “*Representación y usos del paisaje. Aplicación en forma de propuesta sobre un caso de estudio: El Uruguay terrestre, como ejemplo de puesta en valor de sus paisajes mediterráneos*”. A través de involucrarnos con el paisaje podremos entender y proyectar para la sociedad y el medio en que nos movemos. En tal sentido nuestro aporte pretende ser el de colaborar a generar y hacer posible una nueva conciencia del paisaje, hallando conveniente que dicho aporte tenga que ver con divulgar lo propio.

Cierta dicotomía de intenciones al momento de abordaje redundante en un trabajo que pretende ensayar su transcurrir de dos maneras: desde el plano teórico pero a la vez por otro lado, considerando las condiciones del entorno, llevarla a la práctica aplicando lo estudiado a un caso de estudio en el propio país. Resumidamente y con este propósito, el trabajo de campo nace entonces conforme a dos pilares de la interpretación: la experiencia y la representación. Si por un lado la primera nos permite el contacto directo y las sensaciones centrando la búsqueda en lo actual (el recorrido, el trayecto en sí) persiguiendo con ello incluir cierto matiz propositivo (ideas difíciles de reproducir en dos dimensiones), la segunda colabora a que ese encuentro se produzca y afecta la forma en que ello ocurre, trabajando en aquello que no sólo acompaña durante la experiencia misma, sino que la precede y la sucede. En suma, por un lado descubrir los argumentos necesarios y por otro lado, en un caso elegido aplicar los conceptos estudiados.

Ambas partes apuntando siempre como premisa conductora hacia la valoración de cierto paisaje, tema difícil de emprender pero absolutamente necesario, ya que tal como expresa el geógrafo italiano Carlo Socco, «si no afrontamos este argumento, no podremos nunca explicar las razones que impulsan a ocuparse del paisaje».²

² Socco, Carlo *El problema de la valorización del paisaje* tomado de Socco, Carlo, 1999, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervención en el forum “Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni”, Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, 28-29 de mayo de 1999.

Para afrontar al paisaje, desde estas dos variables imprescindibles y bajo dicho desdoblamiento teórico-práctico, en un primer capítulo, y en forma de marco teórico los puntos que nos llevarán a pensar en argumentaciones pasarán por una trilogía que incluye temas de memoria, a la propia representación y también a la producción. Estas tramas son la base desde la cual se recurre a la historia y antecedentes del caso de estudio, para luego tratar también algunas otras cuestiones específicas. Todas ellas son halladas como necesarias (dado el contexto de la investigación), en tanto que relacionados con un motivo llamador de atención, una forma de llevarlo a cabo desde la representación y un fin posible considerando la funcionalidad del paisaje como insumo, sugiriendo suministrar provechos y mantener sus valores.

Es así que la primera mención de esta recapitulación teórica es para la *memoria*, la acción de recordar, no sólo base para actuar mejor, con más sabiduría y prudencia como ya explicaremos, sino fuente donde sondear y fundamentar ese relato “de palabras”. Pero también hacia una memoria que en la ilusión de capturar el tiempo y el espacio en alguna de sus formas, también sea base donde sonsacar los valores de un paisaje intersubjetivo en juego bajo expresión de memoria colectiva que tanto tiene que ver con el primero. Además de su mención por el sólo hecho de ser inherente a toda tarea de preservación ya que en definitiva parte de esa *memoria que se nos va* y que tiene directa relación con la cultura popular también es un tema a pensar al momento de conformar una selección para determinado relato (relatos divulgados, poesías, poemas). En palabras de los historiadores Aliata y Silvestri:

«...para que exista un paisaje no basta que exista “naturaleza”; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta; es consustancial al paisaje, por lo tanto, la separación entre el hombre y el mundo...en donde lo que se mira se reconstruye a partir de recuerdos, pérdidas, nostalgias propias y ajenas que remiten a veces a larguísimos períodos de la sensibilidad humana, otras a modas efímeras».³

La segunda referencia teórica, buscando acercarnos a ciertos cambios epistemológicos, se relaciona con la representación, la cual se intentará enfrentar desde distintos ángulos del arte, buscando praxis aplicables al momento del caso de estudio. Ella es el hilo conductor del trabajo y por tal razón es que estará presente desde la teoría y asimismo desde la praxis, aplicada en los gráficos que se proponen como conclusiones de lo indagado.

Cerrando el capítulo teórico incluiremos alguna mención de aquello considerado importante al momento de intentar un trabajo de cánones semipropositivos. Un trabajo que procurará dejar un camino abierto a otros fines ya que, a la luz de lo recién comentado acerca del paisaje como objeto

³ Silvestri, Graciela- Aliata, Fernando, *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, SAIC, 2001, p.10.

de consumo, surgió la inquietud hacia pensar también en aspectos productivos. Fue así que confluimos en una tercera parte teórica donde se roza el tema de fuentes turísticas, de manera de poder hablar de pautas para motorizar un proceso para la propia gente del lugar, viable pero no impositivo a través de considerar vinculación con un impulso productivo a dichas regiones y las problemáticas que ello implica: elementos de promoción, alternativas para la producción a pequeña escala, tendencias turísticas. Un acercamiento al turismo, por entenderlo positivo en el contexto sudamericano, como alternativa posible para comenzar a integrar en mayor medida el territorio, dinamizar los lugares que se han ido despoblando y perdiendo sus recursos. No obstante, dada la amplitud del concepto, preferiremos aquí referirnos al turismo no en sentido amplio, sino en algunas de sus formas que consideramos atienden más cabalmente a los problemas sociales y ambientales, como puede ser el ecoturismo o turismo cultural. Asegurar sustentabilidad en los usos del territorio y los recursos naturales, valorizar y posicionar el destino turístico mediante un buen desempeño ambiental, sobre todo tomando aportes de experiencias avanzadas, considerando y evaluando la forma de medir la carga antrópica que podrían recibir y resistir estos lugares. En suma, investigar y proponer cómo preservar las condiciones naturales del entorno y la calidad ambiental a través de ese proceso que quedará abierto a la acción de la propia gente del lugar, a los actores locales y asimismo visitantes. De la información recabada en la investigación extraemos y adherimos, además de los lineamientos generales, la prefiguración en sí de este desarrollo a través de lo turístico y principalmente a la detección de itinerarios y puntos de interés. Si lo planteamos como actividad dinamizadora es pensando en que puede ser muy positivo para la puesta en valor de las singularidades del territorio del Uruguay. Nuestra aspiración es la de proponer una experiencia: la del recorrido a través del cual creemos es posible comenzar a constituir esa visión que contemple el alma del lugar y con ello un transcurso que trascienda más allá del estudio, convocada por la propia gente del lugar quien en definitiva hará germinar esa invitación.

Se invita a través de estos tres temas presentados: memoria, representación y producción, a intentar una matriz de abordaje que busque relacionarlos desde una lectura que calibra un objetivo común y concluyente: el cambio de paradigma de cierto paisaje no considerado. Son las variables integrantes de una grilla donde se encuentran naturaleza y cultura, realidad y artificio, intersubjetividad y ciencia, y de cuyo cruce resulta el paisaje.

En un segundo capítulo se transcribe un compendio histórico donde son sintetizados algunos puntos considerados clave para entender la contextualización del caso de estudio. Intentando identificar más formalmente los motivos que apriorísticamente nos hicieron optar por dicho tema y por los cuales justamente se fue conformando el correspondiente marco teórico. Anticipadamente a este trabajo ya era posible saber que hoy en Uruguay muchas energías están volcadas casi exclusivamente a la región costera, las cuales centradas básicamente allí, le dan la espalda al resto del país. Se ignora así, una realidad distinta que en muchos aspectos constituye una

alternativa a la costa, desconocida para muchos, ajena para otros, ignorada para la mayoría. En el contexto elegido esta realidad es muy marcada ya que muchas veces se piensa paisajísticamente en Uruguay únicamente en alusión a sus costas, imagen proyectada no sólo a nivel macro sino de cabida entre los propios uruguayos. Pero dentro del mundo globalizado en que vivimos el Uruguay tiene mucho para ofrecer: sus paisajes y un ambiente catalogado como uno de los primeros por su calidad. Los uruguayos poseemos un país pequeño, abarcable y accesible, sin embargo, la problemática económica hace cada vez más insalvable esa distancia y sus paisajes tienen vastas extensiones con un potencial no explotado, siendo inminente su abandono rozando casi el despoblamiento. Lugares que ni siquiera el tiempo parece haber visitado, ya que muchos de estos pagos están tal y como los relataban historias de antaño, cuando aún no *eran* historia. Para ello pensamos necesario empezar por estudiar los caminos hacia su inclusión en la cultura, posible gracias a un proceso de construcción donde surgen interrogantes que tienen que ver con la integración o no de estos relatos como parte de nuestra cultura paisajística. En relación al Uruguay terrestre, ello querrá decir encontrar algunas respuestas a, por ejemplo, preguntas que tienen que ver con indagar qué tan presente tenemos algún paisaje, así como interrogantes acerca de cuales son las referencias citadas al explorar los imaginarios colectivos ¿Qué paisaje le viene a la mente a un individuo fuera de su país? ¿Qué importancia tuvo el paisaje del campo en expresiones del arte uruguayo? Y para valorarlo ¿qué elementos pueden colaborar a ponerlo en valor? o ¿es posible hacerlo a través de la cita al pasado? Así como, de ser posible lo anterior, ¿Cuáles son los aspectos del pasado que aportan interés para ir hacia este primer objetivo? Del intento a responder estas inquietudes sinópticamente, surge la necesidad de conocernos desde las sutiles diferencias: “conocer para conocernos” es lo que se propone aquí sin querer con ello aspirar a taxonomías que serían erróneas de nuestra parte. Pero también es cierto que creemos que existe una fuerte identificación –aunque no identidad – que debería ser reconocida: es la propia de una pequeña escala y por ende vinculada a una geografía abarcable en más de un sentido, y al respecto coincidimos con Abella cuando explica que justamente ese hecho nos convierte en más sencillos y a la vez más explicables como objeto de estudio de lo que usualmente creemos. Dar a conocer un territorio para que sea identificado y conocido por la totalidad de los uruguayos como parte integrante del patrimonio nacional. Empezando por los “locatarios” para, una vez considerado por éstos, poder así de esta manera –explorando sus enormes posibilidades en tal aspecto – extrapolarlo fuera de los límites de nuestro país.

Como caso de estudio, entonces, se elige estudiar un ejemplo que pertenezca al Uruguay de dentro, del interior, *Uruguay terrestre*, en una explícita referencia a la obra del antropólogo Daniel Vidart, de manera de cumplir con otro objetivo buscado: promover en particular aquello que no pertenece a la costa, el paisaje mediterráneo del Uruguay, no considerado prácticamente hoy. Si bien esta realidad pareciera estar cambiando muy recientemente, algún informe consultor parece

ser pesimista en tal aspecto y casi desmoralizante en términos económicos. Aún así apostamos a la esperanza de poner la lupa en lugares más allá de esa extensión costera, inspirados en palabras de Vidart: «una geografía armoniosa no supone una sociedad igualitaria y feliz. Pero en más de un sentido la anuncia, la prepara y la aguarda», razón que señala una realidad no sólo estimulante para actuar sino factible de posibilidades.

De esta manera una vez explicados los rasgos históricos en el tercer capítulo, y partiendo de estas preguntas y sus posibles respuestas, el cuarto capítulo se dedica de lleno a líneas de conexión con la experiencia y la representación, afiliándolas a voluntades ya enunciadas. Así, se trabajará con una proposición tanto empírica y sensible como teórica y reflexiva, formalizando un relato por entenderlo como una pieza, especialmente en el caso de estudio, importante para que ese *grand tour* ocurra. Un relato hacia el conocimiento, plataforma para empezar a sentir propio un paisaje, y su posterior posible valorización.

Tal vez porque es una forma de conocimiento desde lo empírico, pero sobre todo debido a que, coincidimos con Marc Augé cuando manifiesta que «una de nuestras tareas más urgentes sea volver a aprender a viajar, en todo caso a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver».⁴ Para aprovechar el goce del binomio paseo-paisaje desde la vinculación a circuitos para su estudio, promoción y cuidado es que se decide construir un relato enrabando estos puntos, haciendo especial hincapié en la creación de dichos recorridos como pauta esencial y matriz interventora para la atención al territorio en cuestión. Es de este modo como llegamos a inmiscuir a la experiencia, que ciertamente es parte hacedora del paisaje, involucrando sensaciones que asimismo son representaciones que tienen que ver con movimiento, con recorrido, con emoción, es decir con cuestiones más “directas”.

«Pero tal vez, para descubrir el paisaje debamos abandonar el punto de vista de aquel que analiza con mirada científica ese complejo sistema de sistemas que es la Tierra con nuestro territorio, y debamos adoptar otro punto de vista, no menos científico, que haga descubrir que cosa es aquel paisaje que nuestra memoria genera como parte inseparable de nuestra identidad cultural».⁵

Entonces, buscando como colaborar en este sentido surgen distintos registros y diferentes formas de representación, distintas artes y la fórmula de enlazarlas en un mismo relato conformando una fusión de todos esos elementos amalgamados por aquel. Surgen de la búsqueda de ciertos momentos del siglo pasado donde la representación asociada al paisaje ha tenido puntos fuertes, la idea del mapa así como otros distintos aportes de los cuales hacemos cierta

⁴ Augé, Marc, *El viaje imposible*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1997.

⁵ Carlo Socco *Territorio, ambiente, paisaje* tomado de Socco, Carlo, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervención en forum “Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni”, Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, 28-29 de mayo de 1999.

recapitulación en el tiempo histórica. Cabe aclarar desde ya que si bien no podemos elaborar un mapa con la producción que deseáramos, igualmente serán presentados a modo de muestra, aunque más no sea intentando trabajar dichos gráfico en forma de pautas.

Un trabajo con imágenes⁶ que busque presentar de otra manera el paisaje que no se ve, recalcando la importancia del trabajo icónico. Adentrarnos en el lenguaje icónico utilizando recursos de percepción visual, así como indagar su significado en la ausencia, en su función de reemplazar lo que no está, es decir a su carácter simbólico. Todo ello nos interesa especialmente para ver un paisaje que por no ser valuado, tampoco está presente completamente: a través del manejo icónico como instrumento para ser considerado y pensado como utilitario, no necesariamente desde un manejo como el publicitario. Estamos ante una transición epistemológica que ha ido cambiando la forma del conocimiento primero oral a través de la memoria, siguiendo por lo escrito y luego por las imágenes, las cuales son protagonistas hoy más que nunca en una época donde la comunicación se da a través de ese medio por ser el más inmediato, adquiriendo una cada vez mayor importancia, proceso del que no tenemos total conciencia. Como bien explica Rojas Mix, en su libro del *Imaginario*, se está produciendo una nueva definición del saber, de sus fuentes, de los tipos de conocimientos posibles y de los grados de verdad o verosimilitud que cada uno de ellos conlleva. Un conocimiento que debemos asumir, y con ello crear nuevas metodologías para procesarlo. El autor agrega que son las propias universidades las que especialmente deben integrarlo ya que esto va a afectar nuestra sabiduría tradicional. Nos referimos a esa dialéctica experiencia y representación en forma conjunta pensando que para realizar ese viaje, a la luz de la era virtual y visual, y frente a una realidad que desconoce mucho de su paisaje, nuestra contribución puede constituirse en comenzar por explorar el diálogo entre paisaje y conocimiento, también desde lo icónico.

En el acercamiento al paisaje existen muchos caminos a “recorrer” en busca de aportes; el hecho de elegir aquí trabajar tanto con argumentación escrita como gráfica soslayadamente denota la voluntad de apelar a la creatividad que la formación arquitectónica nos provee. Un acercamiento a lo proyectual, proponiendo un primer paso a través de pautas o ensayos significa reconocer también el aporte que la arquitectura tiene para dar a la edificación en común del paisaje con las otras disciplinas. Comenzar por proponer búsquedas y cruzamientos nuevos debe ser, en primer lugar, como toda nueva generación una contribución desde el indagar formas “frescas” tomadas de

⁶ Pensemos simplemente en el concepto tradicional de *imagen* y en *icono*, y en sus significados literales pareciera constituirse una primera explicación en muchos sentidos: *imagen* de raíz indo-báltico-céltica: *yem*, lexema original que significa “hacer doble” o “fruto”⁶ o en la etimología “*imago*” que quiere decir figura, sombra e imitación, y en la voz griega “*eikon*”, o sea icono o retrato, visión creada o reproducida de una realidad. Es decir la búsqueda de frutos, a través de figuras y para producir una visión creada de la realidad.

la realidad que nos toca vivir, interpelando lo ya expuesto como formas de saber.⁷ Variables que, dado el caso las necesidades que están próximas a nuestra acción, elegimos como primeras para poder plantear luego reconocer, caracterizar y promover un lugar para transformarlo en paisaje. Además de considerarlas acciones necesarias ellas pueden tener desenlaces positivos como agregado en la dimensión material del lugar.

De esta manera metodológicamente transitaremos la praxis de lo recabado desde la teoría en relación a algunos de los puntos que conectan representación y paisaje, con el fin de adentrarnos en la aplicación y lograr indagar pautas que puedan colaborar a provocar esa nueva mirada, que entendemos como primordial intentar generar. Exponer los rasgos de las distintas huellas que componen su paisaje y su relación geográfica es la excusa para señalar la invitación a conocerlo, incitada doblemente desde aquella dialéctica, que puedan contribuir a dejar planteado, a través de ello, una inquietud plausible de generalización, aplicable a otros sectores del país, con igual problemática. Si insistimos ya en este punto es desde la convicción de que para apreciar un lugar, para establecer afectos con un paisaje, primero hay que conocerlo y apropiarse de él y también porque distintas formulaciones nos vuelven a esa dialéctica experiencia-representación; así, cierta *espiralidad* que tuvimos como dificultad, refleja la propia definición que fue tomando nuestra investigación y que implicó el desafío de ir integrando, en cuanto al marco teórico, nuevas inquietudes al trabajo sobre el caso de estudio (como ya se hará notorio los temas teóricos son a la vez objeto y medio de abordaje). Asimismo esa sensación circular se ve en las experiencias seleccionadas en el mencionado marco teórico, donde se demuestra que también los artistas citados aún queriendo salir de la abstracción también terminaban en cuestiones miméticas reproduciendo lo real.

«Para que haya paisaje, no sólo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. (...) El poder de las palabras es necesario cuando quien ha visto se dirige a quienes no han visto».⁸

El objetivo de construir tal relato a través de la creación de un circuito temático hacia el Uruguay terrestre, (ejemplificado en el departamento de Tacuarembó), explorando posibilidades de graficación creativa, significantes, la identidad propia del lugar es imbuir al conocimiento y recorrido del lugar. A través de la composición de un relato-itinerario, basado tanto en distintos

⁷ Ejemplo de esto son los nuevos cruces de disciplinas antes impensables, como puede ser el de la psicología y la ecología, en lo que hoy ya se constituye como materia aparte en la llamada psicología ambiental, así como la Geografía histórica o turística o también, más específicamente, conceptos como “contaminación sonora”, etc. Estos deben acompañar el relato intelectual con la creatividad que nuestra disciplina les puede aportar.

⁸ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, p. 85.

elementos del presente como en las huellas de estos lugares, se propone generar una mirada “inducida” desde y hacia estos paisajes. Un viaje entendido dicotómicamente desde una desmembración que tiene que ver por momentos con el conocimiento y por otros con la experiencia misma. Es por ello que la propuesta rondará en la idea de un *viaje*, acerca del cual no podemos asegurar que sea el convencionalmente entendido bajo ese término, pero repetidas veces será vehículo para invitar *hacia* algún destino: hacia la invención, hacia la creación, en suma, hacia algunas formas de conocimiento. Porque sólo a través de ello podemos pensar en definitiva en valoración.

«...quizás, ese fructífero viaje sólo pueda hacerse en la dirección contraria a la tradicional, desde aquellos agujeros negros hacia nosotros (reencarnados ahora en los nuevos indígenas de otra forma de naturaleza salvaje);...objetos de una belleza turbulenta por venir»⁹

Los problemas a enfrentar ya desde el momento de plantear una investigación de este tipo, son numerosos y muchos de ellos se escapan a las posibilidades de este trabajo, pero aún así pareció importante dejar planteados los que presumimos como más significativos. También transitaremos a través de obras de diferentes artistas y autores, desde la pintura hasta la literatura. Acompañar el análisis de ejemplos relacionados a la promoción; imágenes, fotografía y mapas alternativos llegando a pautas gráficas como producto prototípico de divulgación.

Ante todo, como premisa general, estará presente esa condición inherente al caso de estudio que hace que tenga una belleza y particularidades a ser puestas en valor de forma especial, en ese sentido hablaremos de *educar la sensibilidad*, buscando esos elementos que lo pongan en estimación aún desde sus detalles mínimos adoptando su perfil bajo, no sólo frente a una capital y su costa, que se llevan toda la atención, sino también frente a otras propuestas dentro del continente sudamericano que por sus condiciones fuera de serie tienen otra convocatoria.

En suma, proponemos la “conquista” de un territorio a través del análisis de su paisaje, teniendo como meta final el cambio en nuestra mirada hacia el mismo, poniéndolo en escena a través de su memoria mientras paralelamente ello nos guíe hacia una propuesta proyectual que prevea una continuación en lo productivo. Quizás justifique, o al menos explique, este camino largo, algo difícil de exponer en forma sintética, que intentaremos recorrer justamente del mismo proceso exploratorio.

En ese sentido este estudio pretendió, tomando prestadas palabras de Ray Bradbury, «encender una lámpara de no demasiados vatios pero que, aun así, daba un poco de luz».¹⁰

⁹ Ábalos & Herreros, artículo *Una nueva naturalidad (7 micromanifiestos)* publicado en Revista 2G, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

¹⁰ Bradbury, Ray, *Libro para inspirar a curas, rabinos y pastores desanimados*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 2001.

2. MARCO TEÓRICO

Expresamos la inquietud de esta investigación acerca de colaborar con el generar una nueva mirada, a través de la cual se integre determinado paisaje a una cultura. Se trata de una nueva visión que evoque y convoque a aquellos lugares que en la actualidad no están en el imaginario colectivo o no son pensados como paisajes en el sentido más completo del término. Para comenzar entonces, se explicarán algunos conceptos teóricos sobre los cuales se decidió hacer foco al momento de emprender este estudio de paisaje, por considerarlos clave para el desarrollo de la presente investigación. El término paisaje, en su condición miscelánea, implica un gran cruce de caminos dentro de los cuales, como ya se adelantó en la introducción, se opta por una búsqueda teórica que se podría sintetizar en tres grandes materias a través de las cuales decidimos abordar al paisaje: memoria, representación y producción. Tres temas, cada uno de los cuales se creyeron interesantes para la investigación no sólo por su riqueza, sino por el aporte que entendimos –dado el caso de aplicación – podría surgir de vincularlas en una relación donde cada tema es plataforma y herramienta para analizar al otro. De dicha reciprocidad justamente es que partirá finalmente la labor planteada sobre el caso de estudio, incorporando además otras bifurcaciones, propias de la información obtenida del análisis. Concientes de que en cada uno de esos tres conceptos elegidos, memoria, representación y producción –por el sólo hecho de mencionarlos – se abre un universo de significados e interpretaciones, se debe dejar en claro donde nos ubicamos al momento del estudio. Es decir, explicitar por qué ellos son traídos en esta síntesis teórica y sobre todo manifestar también, de esta manera, en qué sentido nos referimos a ellos. Si bien son tres temas cardinales, y base teórica, no se pretende que sean desarrollados exhaustivamente desde otro punto de vista que no sea el del paisaje. No se persigue ni es posible en esta instancia, dedicar el estudio a realizar un trabajo *de Memoria de Representación o de Producción* –por cierto, a cual más amplio – sino que se recurre a ellos desde su relación con el paisaje y es desde ésta que parten los argumentos que siguen. A través de ellos se construye la exploración teórica, punto de partida para elaborar esta propuesta de análisis en relación al paisaje ya que como inmejorablemente define Ábalos:

«Cambios a lo largo de la historia y la geografía han formado el paisaje. Con cierta perspectiva, éste puede entenderse como una acumulación de huellas de distintas épocas, como un libro sobre el que se ha escrito varias veces, con diferentes textos y estilos – ha sido comparado a un palimpsesto-; también puede entenderse como un tejido vivo con una cierta unidad orgánica en el que existen conexiones y canales que relacionan sus diferentes partes. Estas tramas o líneas de conexión serían la base para la funcionalidad del paisaje, la que le permite suministrar servicios y mantener sus valores».¹¹

¹¹ Ábalos, Iñaki, *Campos de Batalla*, laboratorio de técnicas y paisajes. contemporáneos ETSAM, 2002/2003, Editorial COAC, Colegio de Arquitectos de Cataluña, p. 37.

2.1 PAISAJE Y MEMORIA:

Kublai: No sé cuándo has tenido tiempo de visitar todos los países que me describes. A mí me parece que nunca te has movido de este jardín. (...)

Polo: Todo lo que veo y hago cobra sentido en un espacio de la mente donde reina la misma calma que aquí, la misma penumbra, el mismo silencio recorrido por crujidos de hojas. En el momento en que me concentro en la reflexión, me encuentro siempre en este jardín, a esta hora de la noche, en tu augusta presencia, mientras sigo remontando sin un instante de descanso un río verde de cocodrilos o contando las barricas de pescado salado que bajan a la bodega.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹²

2.1.1. En relación a identidad y cultura, algunas consideraciones



Desde tiempos de antaño la asociación naturaleza-hombre y con ella la cultura han estado presentes en los estudios antropológicos, históricos, sociales y ahora paisajísticos. Siendo hoy un hecho constatable la vinculación directa entre paisaje y cultura, se puede discurrir que la valoración de un paisaje está estrechamente ligada a ella. La primera cuestión a pensar es que ello ocurre cuando pasa a ser considerado por la sociedad, es decir como producto de una construcción cultural, motivo por el cual se inicia el marco teórico con este punto. Teniendo presente esta afirmación acerca de la existencia del paisaje a través de la construcción cultural, es que elegimos para la investigación teórica a la memoria, considerando justamente su importancia en muchos sentidos como conector entre naturaleza y hombre, más bien entre paisaje y hombre.¹³ Comprender el paisaje desde este enfoque implica una traslación de ámbitos puramente estéticos y la consecuente adhesión de nuevas consideraciones. Si bien siempre la historia ha sido evocada, hoy sin dudas se vive cierta compulsión por los temas de memoria, fenómeno al cual el etnólogo francés Joel Candau se refiere como *mnemotropismo*, es decir, un proceso donde se rinde culto a la memoria evidenciado a través de cierta euforia por todo lo que tiene relación con lo patrimonial, conmemorativo, genealógico, retrospectivo, interés exacerbado por la búsqueda de “raíces”, biografías, y tradiciones.¹⁴ Por su parte Andreas Huyssen habla de una *memorabilia*, la cual explica

¹² Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.115.

¹³ Sabiendo que la complejidad que implica la polisemia de la palabra memoria, es que entendemos el tener que intentar definir a cada paso en que sentido nos estamos refiriendo a ella, una acción aún más difícil de explicar conexamente con el paisaje, otro concepto con gran cuota de amplitud.

¹⁴ Candau, Joel, 1996, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, p. 6.

bajo la hipótesis de que dicho auge es una manera de luchar contra la aceleración del tiempo y del espacio (ejemplificado en el “tiempo real” de Internet). Su tesis se centra en que la cultura de la memoria, entre otras cosas, puede colaborar a frenar un poco dicha celeridad, ampliando las extensiones del tiempo y del espacio: donde existe ese culto, además de otras batallas imbricadas como la de los derechos humanos y la justicia, hay voluntad de imponer un sentido del tiempo y del espacio.¹⁵

Por otro lado, si una intención anunciada para este trabajo es la de transitar nuevas búsquedas, cierta objeción al respecto podría ser ¿por qué sumarse a ese *mnemotropismo*, recurriendo también aquí a la memoria? La respuesta, en primer lugar, es: porque buscando argüir sobre paisaje a través del hombre, binomio inseparable por cierto, se considera importante la memoria, por ser ésta quien nos caracteriza y define como seres humanos. Es a partir de ella que construimos nuestro conocimiento; la facultad de la memoria tiene suma importancia en la vida de una sociedad y si queremos pulsar el tema de la cultura para acercarnos al paisaje, consideramos un buen comienzo estudiar y analizar *donde* estamos parados, razón primera para creer importante el manejo de algunos argumentos en relación a la memoria. Al momento de intentar este trabajo se pretendió colaborar a un proyecto de conocimiento que se involucre desde la perspectiva del paisaje y sus fuentes en el pasado; es mirando hacia atrás, a la historia y a la tradición para avanzar y construir un futuro más sensato, como también se constituye un modo de aprender a mirar.

«La acción de recordar, esa mirada retrospectiva hacia el pasado, no se agota en la experiencia interna de “atribuir un sentido”, sino que es ante todo, la voluntad de construir un proyecto sensato. El modo prospectivo como funciona el cerebro humano nos capacita para interrogarnos sobre nuestro futuro, a partir de la comprensión del presente y el recuerdo del pasado. Después de habernos planteado la pregunta “¿Qué es recordar?”, surge la interrogante “¿Por qué recordamos?” La respuesta es simple, aunque todavía esta todo por hacer: “Para actuar mejor, con mas sabiduría y prudencia... pues los pueblos sin memoria son pueblos sin porvenir».¹⁶

El propio término *memoria* es muy complejo, aun pretendiendo únicamente rozar su estudio desde la conexión Paisaje-Hombre-Memoria, en el avance del mismo se abrió un mundo semántico con cierta sensación de espiralidad. Podemos hablar de memoria en términos colectivos o individuales, en sentido emotivo o físico, y encontramos distintas formas de asociación en una

¹⁵ Hyussen, Andreas, *Presentes: los medios de comunicación, la política, la amnesia*, en Achugar, Hugo, D'Alessandro, Sonia, (compiladores), 2002, *Global/local: democracia, memoria, identidades*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 217-239.

¹⁶ Changeux, Jean-Pierre, *Definición de la memoria biológica*, en: Barret-Ducrocq, Françoise, (dirección)- Elie Wiesel (pref.), 1998, *¿Por qué recordar? Foro internacional Memoria e Historia*, Unesco, La Sorbonne, Barcelona, Ediciones Granica, p.20.

cadena que incluya ambos conceptos. Ciertamente esta complejidad semántica se traduce pues en una pluralidad que va desde lo funcional a lo institucional; el vocablo puede referir a una comprensión ejemplar (según conceptos de T. Todorov que define a la memoria como institucional y ejemplar) de legitimación o identitaria, a un sentido individual o colectivo, al legado de índole intelectual que mantiene una sociedad o la capacidad gracias a la cual funcionamos cognitivamente, por ende también a definiciones que pueden denotar tanto objetividad como subjetividad si a sensaciones refiere. Consecuentemente con la amplitud del término y su sentido tortuoso, esta variabilidad semántica no escapa a lo funcional, la memoria denota ciertas variantes que tienen que ver con su funcionamiento no preciso, maleable, modificable, inconsciente y hasta huidizo, por afectación de factores diversos (altos y bajos según define el profesor Paolo Montesperelli).¹⁷ Es importante no omitir esta observación ya que si bien seguimos pensando a favor del argumento de la Memoria tampoco se pueden obviar sus debilidades. Igualmente, a lo que en definitiva se quiere dar apoyatura aquí, más allá de estas carencias observadas antes, es a su función de afirmar la identidad ya que concordamos en que de cierta manera:

«...perder identidad es perder la memoria y los vínculos con nuestras raíces. Perder los vínculos con las raíces es ignorar que somos parte de una realidad regional rioplatense y latinoamericana, y que una red invisible de lazos fraternos nos unen a todos los pueblos del mundo, no a los estados o países en su actual configuración. Si un pueblo pierde su identidad puede ser saqueado en sus recursos naturales y no reaccionar ante la destrucción de Ecosistema del que forma parte».¹⁸

Al mismo tiempo indagar en estas experiencias sobre la base de un imaginario paisajístico tiene vinculación con elementos constitutivos de nuestra identidad individual pero también colectivo. En tal sentido, el geógrafo italiano Carlo Socco, ha señalado que «no existe memoria colectiva sin un propio imaginario paisajístico: si no hubiera un imaginario paisajístico no sabríamos donde estamos ni donde queremos ir».¹⁹ A lo cual podríamos agregar, que existe una relación inseparable y mutua: el paisaje se define a través del hombre y nosotros a través de la memoria re-elaboramos al paisaje, motivo por el cual encontramos un fuerte vínculo y correspondencia entre ambos temas. Socco defiende también vivamente que «fuera del sentido de

¹⁷ Dicha observación la hace vinculándola, con uno de los cuadros –a nuestro entender más sugestivos y famosos y por eso nos gustó tanto– de Salvador Dalí: *Persistencia de la memoria*. Véase Montesperelli Paolo, 2003, *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1ª ed. 2004, p. 75.

¹⁸ Abella, G., *Mitos, leyendas y tradiciones de la Banda Oriental*, Mdeo, Betum San Ed., 2001, p.12.

¹⁹ Al respecto el mismo autor agrega que «En el trabajo de la memoria, que una comunidad cumple en la continua búsqueda de sí, los significados posibles del propio paisaje...son potencialmente abiertos, si no ilimitados, en su conjunto irrepresentable». Socco, Carlo, 1999, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervención en el forum “Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni”, Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, 28-29 de mayo de 1999.

la escena de lo vivenciado, nuestra memoria se pierde: fuera de la escena que constituyen el imaginario paisajístico de nuestra memoria somos inenarrables». ²⁰ Porque todo nuestro aprendizaje sucede a través de la memoria, proceso por el cual en una continua retroalimentación se carga de nuevos significados todo individuo, afectando por tanto, con ello, al paisaje.

«El paisaje teatro y su sentido son todo uno con nuestra memoria colectiva y parte inseparable de nuestra identidad cultural. No podemos, pensar, imaginar, soñar un futuro diverso fuera de un paisaje pensable, imaginable, soñable. El paisaje nace en esta continua interacción entre memoria y materia; una interacción en la cual la memoria transforma la materia en sentido, en la incesante búsqueda de otro y de otro lugar que es justamente la aventura de nuestra vida». ²¹

Relación recíproca entre paisaje, memoria e identidad son sólo algunas de las diversas fases de un núcleo denso y difícil de manejar para llegar a la cultura. Los elementos que a nuestro juicio integran el proceso de valoración de un lugar hacia el paisaje: Paisaje – Emoción – Memoria – Significado- Identidad =Valor- Cultura. Existe un fuerte vínculo entre los paisajes retenidos en nuestra memoria y su apreciación, son ellos quienes de alguna manera pasan a tener un valor, tanto a nivel individual como colectivo. Es que la memoria es lugar de reinterpretaciones y reformulaciones, y su función es dar un sentido de continuidad y conservación de una identidad. Es por eso que pensando inicialmente en la relación paisaje y memoria, fácilmente se terminará transitando por temas de identidad, cultura, emoción y valor, este concepto puede extrapolarse a la idea de paisaje colectivo o intersubjetivo. Maurice Halbwachs es quien impuso la noción de *memoria colectiva*. En el siglo XX, él y otros autores dislocaron la cuestión de la memoria, haciendo que pase a ser de una cuestión estrictamente de la biología hacia la cultura. Al respecto indica que «la memoria colectiva extrae su propia fuerza y su propia duración del hecho de que tiene por soporte a un conjunto de hombres; por otra parte, son los individuos, en tanto miembros de un grupo, quienes recuerdan [...] Cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva: este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en su interior y, a su vez, este lugar cambia según las relaciones que yo mantengo con otros círculos sociales. No debe asombrar, pues, que del instrumento común cada uno no saque el mismo partido». ²²

²⁰ Carlo Socco habla de memoria histórica y memoria colectiva. La primera es el producto de la investigación historiográfica y con respecto a ella nos dice que «puesto que no hay vida que pueda ser reconstruida más allá del propio territorio, podemos decir que no existe Historia sin Geografía Histórica (y viceversa)» la Geografía Histórica nutre esta memoria a la luz de los hechos y de reconstrucciones que hacemos a través de los archivos cartográficos, de los viajes, de las narraciones de la cultura. Socco, Carlo, 1999, “Memoria storica e memoria collettiva”, en *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, op. cit.

²¹ Socco, Carlo, 1999, “Memoria storica e memoria collettiva”, en *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, op. cit.

²² Halbwachs, 1949/1996, *La mémoire collective*, París, p. 61, tomado de Montesperelli, P., op. cit., p. 75.

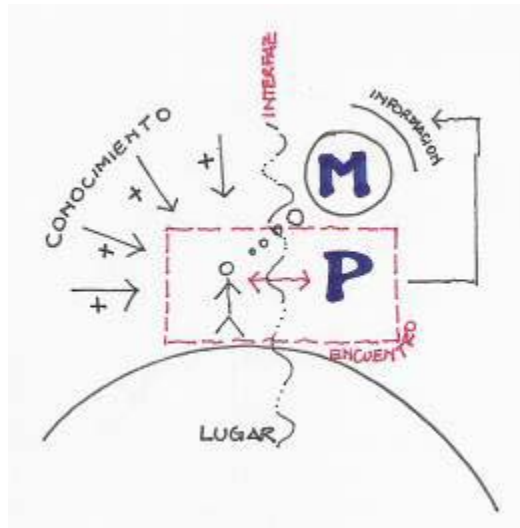


FIG. 1 Esquema de ideas en torno a huellas individuales y colectivas.

Como construcción, por parte de una sociedad, es un sistema que se encuentra inserto en relaciones espacio-temporales, a través de las cuales los individuos se forman y reconocen. «Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”».²³

Entendemos que los lugares tienen además, su propia memoria, la cual se descubre a través de las distintas disciplinas conformando un saber que refracta en el hombre en formas de memoria colectiva²⁴ e individual, constituyendo nuevos *input* en la visión que tenemos de ellos: la memoria va conformando la cultura y modelando el mundo que percibimos, producto transformado del mundo real, a través de tradiciones, creencias, escalas de valores, que nos son dados al nacer y luego seguimos integrando como conocimiento adquirido. Augustin Berque ha centrado todo su desarrollo en la relación entre sujeto y objeto para explicar como ocurre la noción de paisaje. Su sentido, al igual que la memoria, abarca lo colectivo y lo individual, partiendo del sujeto como expresa él, «en nuestra relación con el mundo, la percepción se mueve sin cesar entre el sujeto y el

²³ Didi-Huberman, Georges, 2000, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p. 40.

²⁴ «La pertenencia de un individuo a una sociedad pasó a explicarse ya no por factores filogenéticos sino por su socialización». Memoria que no sólo almacena el saber cultural sino también lo transforma. «La memoria, en esa perspectiva, incluye y excluye sentido y controla el cambio entre el recuerdo y el olvido. Con otras palabras, regula la “desemiotización” y la “resemiotización” de los significantes. Consecuentemente aparece como el “movimiento” mismo de la cultura». Joachim, Michael & Schäffauer, Markus Klaus, 2003, “Géneros entre medios y memoria: pasajes cronotópicos” en revista *Figuraciones Teoría y crítica de arte, Memoria del arte/Memoria de los medios* editada por O. Steimberg y O. Traversa, Asunto Impreso ed., p. 274. y también Candau, J., *Antropología de la Memoria*, op. cit., p. 60.

objeto”, relación a través de la cual vamos modelando el mundo, en la “apropiación recíproca de un pueblo y de un país, de la humanidad y de la Tierra». ²⁵

También se puede decir que los paisajes tienen un pasado a descubrir por el hombre, el cual desde su origen lo compone y hace que se vaya perfilando en diversos estratos formados a lo largo de la historia. Así, han surgido los signos evidenciados en el tiempo presente a través de su forma física, que por tanto es “la que vemos” y en un pasado no tan evidente, sino a ser descubierto por el hombre. Sucesos que tienen que ver con su genética y sus características adquiridas, convocan a su geología, historia, geografía humana. Desde aquí queremos entonces invocar a la memoria en forma de las distintas piezas que lo integran, tanto al presente como al pasado, a lo palpable como a lo no tangible, a lo visible como a lo no visible, a lo biológico y físico como a lo lírico y espiritual. Para bajo tal desdoblamiento, poder considerar de esta manera la faz “que se ve” y la que no se ve, lo no visible. Ir hacia temas de memoria significará revisar lo que nos rodea intentando entonces develar eso no visible, ese paisaje que existe en forma *criptosistema*²⁶ y que no está sino en forma de silencio. Para ello es necesario salir al encuentro de las distintas huellas que están latentes en dicho paisaje, ideando un “viaje” primeramente desde este “laboratorio”, observando y asimilando lo que dicho paisaje tiene para contarnos.

«El paisaje que acoge los depósitos de la historia es silencioso, quieto, no habla, no relata en forma evidente. Somos nosotros que, como arqueólogos que van a hurgar en aquellos depósitos de la historia, atribuimos valor de significantes a los elementos que componen el paisaje haciéndolo hablar, relatar». ²⁷

Porque la experiencia del paisaje no existe en el vacío, sino en la dimensión material del lugar; esa sustentación es el espacio geográfico, soporte concreto del paisaje, el cual se convierte así en un libro abierto y dinámico, casi como aquella expresión que lo compara con un *museo al*

²⁵ Él continúa con la noción que Dardel nombró *geograficidad* en *L'homme et la Terre*, publicado en 1952, donde la geografía comienza a abrirse a la fenomenología, para llegar a la idea de *ecumene*, que supone la biosfera, el planeta; pero no se reduce a ella, porque supone también de entrada la subjetividad del ser humano. Y en esta «trayectoria /trayección- este despliegue contingente de la ecumene entre los dos polos teóricos del sujeto y del objeto - aparece la noción de paisaje, primero en China en el siglo IV, luego en Europa en el Renacimiento». Berque, Augustin, *La trayección paisajística*, artículo publicado en www.hypergeo.free.fr. En su discurso abre camino al punto de vista de la mediación, en «las huellas de la fenomenología y de las epistemologías constructivistas», ya que todos los pueblos habitan la Tierra según una cierta mediación, apropiándose de un territorio, en esta relación de trayectoria de constitución: la territorialidad. Berque, Augustin, *La trayección paisajística*, artículo publicado en www.hypergeo.free.fr, tomado el 20 septiembre, 2006 donde aparecen resumidos algunos conceptos desarrollados en seminario “Paisaje y ecumene”, Maestría Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad” UNLP, abril 2006.

²⁶ Podríamos explicar esta dualidad que queremos mantener como inherente al paisaje, tomando prestadas las definiciones de González Bernáldez, quién en su libro *Ecología y Paisaje* define en relación al paisaje a su fenómeno aparente o *fenosistema*, pero también a lo no visible en forma de *criptosistema*, un sistema esencial y constitutivo. Véase González Bernáldez, F., 1981, *Ecología y Paisaje*, Madrid, H. Blume Edic.

²⁷ Turri, Eugenio, 2004, *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio Editore, Venezia, p. 163.

tamaño natural. Así geografía e historia dialogan y conforman una red, y nosotros las evocaremos en forma de paisaje y memoria para entender la relación entre el hombre y su hábitat, hacia «la construcción de un itinerario mental, el *grand tour* de la memoria en el paisaje, un tejido nuevo y fantástico que nos permite visualizar, construir la mirada, construir la red».²⁸ La memoria colectiva de una sociedad está entonces profundamente ligada a un lugar y tiempo, porque es a través de ella que el paisaje nos sobrevive. Ellos se conectan e integran conformando una red, sustento para el cruce donde se encuentran elementos provenientes del individuo y de la colectividad, de lo real y de lo simbólico. En definitiva lo expresado aquí acerca de la memoria, sus huellas, colectivas o individuales, es explicado como base para introducirnos en el entendimiento de algunos rasgos de las sociedades y culturas contemporáneas ya que se encuentra «dentro de la mente y la sensibilidad humanas; es un constructo espiritual, un fondo de reserva mnemotécnico y psíquico del grupo».²⁹

²⁸ La cita corresponde a *Campos de Batalla*, ensayo realizado como producto final del curso de paisaje dictado y guiado por Iñaki Ábalos durante el 2003-2004, en la península ibérica, basado en los trabajos realizados por el Laboratorio de Técnicas y Paisajes Contemporáneos de la ETSAM sobre la relación entre paisaje, memoria y producción. Los mencionados trabajos desarrollaron como poner en valor las áreas donde tuvieron lugar algunas de las batallas históricas más significativas, y el objetivo de darlos a conocer en dicha publicación es desde la convicción de que un proyecto de estas características es positivo y conveniente tanto desde el punto de vista ecológico como desde el comercial-turístico y el arquitectónico. La idea base de dicho ensayo, guía del curso donde se realizaron los trabajos es que no basta con la invención de un lugar memorable, de un espacio donde geográficamente están depositados los rastros del tiempo y de la memoria. Ese lugar, a través de su memoria, nos dirá que no fue enclave para dicha batalla por azar, sino que fue elegido por la historia por sus valores estratégicos y captando toda esa energía acumulada que hay en él. Se transfieren así las ideas más importantes que fueron parte integrante del fundamento teórico de esta investigación al momento de definir el enfoque de estudio. En el mencionado texto, además se agrega que conoceremos los “fantasmas” que nos hablan del paisaje para «adquirir los conocimientos que nos permitan hacer visible, actual, lo que de sublime había en él, oculto y velado. (...) El paso del tiempo, las distintas memorias de nuestra geografía, el paso de los romanos, visigodos, árabes, franceses, las pugnas internas, la memoria sintética de los pasos que se dieron para ser lo que somos y fundir ambos argumentos, trazar las líneas de la memoria a los pliegues de la geografía, dibujar la península, sus climas, pliegues, líneas y atravesarlas con las líneas y fugas de la memoria, desde el tiempo geológico, del movimiento de placas (...) hasta el tiempo histórico, convergiendo ambos para adoptar formas que se alumbran y alumbran, dan sentido. Esa es la belleza de una red, la máxima simplicidad y elegancia a la que aspiramos.» Ábalos, Iñaki, 2003, *Campos de Batalla, laboratorio de técnicas y paisajes contemporáneos*, ETSAM, Editorial COAC, Colegio de Arquitectos de Cataluña, pp. 37, 68, 129-130.

²⁹ Vidart, Daniel, 2000, *La trama de la identidad nacional, tomo I: indios, negros, gauchos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, p. 119.

La identidad cultural³⁰ implica, entre otras cosas, que hay, como explica Rojas Mix, una parte importante del equipamiento mental con que el hombre ordena su experiencia visual. Esta capacidad es variable y depende en gran medida de su familiaridad cultural.³¹ Interesante resulta siempre la forma en que realiza Augé sus definiciones: «la identidad se construye estableciendo una negociación con diversas alteridades: los antepasados, los compañeros de nuestra misma franja etaria, los aliados por matrimonio, los dioses, etcétera».³² La memoria colectiva acompaña el flujo de lo vivido con su continua interpretación narrativa, que es aquella reinterpretación del sentido de lo visual, ya que si lo visto no fuese acompañado por el «continuo laboratorio de la memoria, individual y colectiva, nuestro actuar finalizaría paralizándose, por la simple razón de que no sabríamos más quienes somos y que cosa queremos hacer».³³

2.1.2. Emoción y paisaje



La experiencia del individuo se fija y se conforma a través de lugares, espacios, paisajes en una relación de mutua reciprocidad a través de la memoria. «Banalmente buscaremos en el paisaje de la geografía el valor de la belleza, porque esa no nace de aquel sistema de sistemas que es la Tierra con nuestro territorio, pero si de aquel mecanismo generativo del sentido que es nuestra

³⁰ Nos parece interesante aquí acotar una salvedad que hizo Vidart distinguiendo entre identidad e identificación: «la identificación, tarea descriptiva, y a menudo clasificatoria, responde a un acto cognitivo del sujeto cuyo trámite, según intervenga o no el método científico, oscila entre la gnosis superficial y la episteme profunda. La identidad, contrariamente, concierne a un reclamo interior del sujeto que, a un tiempo, es también el objeto indagado mediante un acto introspectivo.» Términos que por su parte, para él son comúnmente confundidos, especialmente en América latina «en efecto, buscando el árbol de la identidad se pierden a menudo en el bosque de la identificación». En particular ejemplifica con: «Que los uruguayos seamos tristes, o grises, o disconformes, o envidiosos, o ultracríticos, o que nos declaremos satisfechos con las medianías de nuestros proyectos cul-à-terre, propios. (...) Pero que nos proclamemos charrúas, o afroamericanos, o “descendientes” de los barcos, o triétnicos, o ciudadanos del mundo, constituye una afirmación de identidad. La identificación indaga por el cómo somos (...) la identidad, siempre en busca de un paradigma histórico o un modelo etnocultural, pregunta pro el quiénes somos, o quiénes suponemos ser. Para conocer el qué y el porqué de nuestras identidades, y el para qué de nuestros modestos proyectos políticos y de nuestras razonables utopías, es preciso emprender estos trabajos en el meollo del Uruguay visceral, en el redañó interior de la República». Véase Vidart, Daniel, *El rico patrimonio de los orientales*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004, pp.81-83. Por su parte, Zygmunt Bauman, para hablar de la identidad cultural, nos dice que pensamos en ella cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; ante la evidente profusión de estilos y pautas de comportamiento, donde “Identidad” es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre. Bauman, Zygmunt, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad” en Hall, Stuart, Du Gay, Paul (comps.), 1996, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu ed., 1 ed. 2003, p. 40.

³¹ Sino que como nos explica Rojas Mix, implica conocimiento y familiaridad, entendiendo por familiaridad la interacción entre el contexto social y cultural en cada lugar y en cada grupo o sector social (incluyendo el barrio y la aldea) en un momento dado de sus historia. Rojas Mix, Miguel, 2006, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros, p. 119.

³² Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, p. 74.

³³ Socco, Carlo, 1999, “Memoria storica e memoria collettiva”, en *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, op. cit.

memoria: es con el paisaje de la memoria que advertimos la presencia de la *estesis*». ³⁴ Al momento de la percepción del entorno físico, en directa relación con el paisaje, entrarán en juego elementos de carácter histórico –cultural, factores que de una manera u otra pasan por la recordación, y en función de ello, lo mental. También es a partir de recuerdos individuales que se empieza a generar la memoria colectiva como legado no sólo para nuestra sociedad contemporánea, sino para los que nos sobrevivirán. En efecto, el recuerdo individual es sustentado y organizado por la memoria colectiva, es decir por un contexto social integrado por el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y del espacio, las relaciones que el hombre mantiene con la memoria de sus pares en un mismo ambiente social. ³⁵ En este sentido es también la detención en la relación entre paisaje y memoria, ya que al hablar del primero es innegable su construcción también a través del impacto de las emociones y su consecuente fijación en la experiencia de cada individuo por la vía de la segunda, la memoria, y viceversa.

«Como si no bastase, la memoria pone en acción aquella dimensión cognitivamente imperfecta de la esfera del sentido donde residen nuestras emociones, de las cuales en cualquier modo deberemos también dar razón, si no queremos descuidar una parte importante del sentido del paisaje». ³⁶

De sólo pronunciar la palabra sin duda existe implícito algún efecto emotivo; para González Bernáldez, «la valoración más característica evocada por la expresión paisaje es la referida a los recursos de carácter estético o emocional, la llamada “belleza” del paisaje». ³⁷ El autor menciona la complementariedad entre las modalidades sensorial-empírica y abstracto- cuantitativa en el conocimiento de la naturaleza, sabiendo que evaluar al paisaje a través de sus valores emocionales y estéticos verdaderamente es un proceso difícil de llevar a cabo pero necesario. Inclusive por los propios parámetros involucrados trae una complejidad agregada no exclusiva al paisaje sino inherente a toda valoración estética en general. Sin embargo por más que resulte difícil, es innegable la necesidad de aproximarnos a su consideración, cada vez más viable a través de disciplinas relativamente nuevas como la Psicología Ambiental por mencionar un ejemplo. Justamente desde esta materia, el profesor José Antonio Corraliza nos explica que «gran parte de la experiencia vital del individuo se fija y se conforma en lugares, espacios, entornos emblemáticos o

³⁴ Dice Socco: «El teatro de la cotidianidad es inseparable de la narración de nuestra existencia y el sentido, que eso autónomamente manifiesta, finaliza por ser parte de aquello que aceptamos ser y de aquello que aspiramos a ser: nuestro paisaje que representa, relata nuestro pasado y reserva nuestro futuro y de su relato no es separable la emoción, que acompaña la vida con su mitos, con sus símbolos y con su estética.» Socco, Carlo, 1999, “Memoria storica e memoria collettiva”, en *Paesaggio, memoria...*, op. cit.

³⁵ Montesperelli, Paolo, op. cit., p.12.

³⁶ Socco, Carlo, 1999, “Memoria storica e memoria collettiva”, en op. cit.

³⁷ González Bernáldez, F., 1981, *Ecología y Paisaje*, Madrid, H. Blume Ediciones, p. 4-8, 179-190.

paisajes, de la misma forma que el humus se va fijando y conforma el lecho de un río” (el ser humano “crea” e “influye” sobre el ambiente, y luego, el ambiente o una parte del mismo crea o influye sobre la persona).³⁸ Por tanto, en cuanto a la valoración del paisaje en relación con este primer tema de la memoria nos preguntamos: ¿cuales son los significados con los que la memoria puede colaborar a enriquecer los diferentes acercamientos que de un lugar tenemos en camino su valoración?

El rol medular de lo emotivo muy notorio se vuelve en el caso de los cambios de apreciación provocados según diferentes niveles de experiencia o familiaridad (término ya definido antes) con un paisaje determinado.³⁹ Los efectos de la distancia y el recuerdo, así como el aumento de sentimientos de aprecio dado por la pérdida de un paisaje dado. Los autores Aliata y Silvestri nos definen la mirada paisajista justamente como la del exiliado y nos dicen al respecto que:

«...la mirada paisajista es la mirada del exiliado, del que conoce su extrañeza radical con las cosas pero recuerda, o más bien construye, un pasado, una memoria, un sentido.»⁴⁰

En relación al exilio también Rojas Mix nos explica como la memoria bajo dichas circunstancias magnífica, entre otros, el recuerdo de la tierra, de la nacionalidad. Así, nos habla de la imagen del exilio como *compósita*, es decir toda imagen que reconstruye la memoria, cuando nuestro sistema conceptual remodela y selecciona los recuerdos, ilustrando la nostalgia.⁴¹ Resumidamente importa en este punto mencionar a la memoria individual en tanto marcada por una realidad perceptible, que atañe a nuestro comportamiento emocional y de modos diversos, termina afectando nuestra forma de relacionarnos con el entorno y la historia. Aun siendo difícil de catalogar existe esa serie de impresiones que deja huellas en nuestra memoria y tienen su participación en la valoración del paisaje.

Otro factor, adicional al emotivo, es el estético, en el cual existe también marcado énfasis. Se podría decir que perduran hoy ciertos cánones estéticos que obedecen a modelos exógenos a

³⁸ Corraliza, José Antonio, 1994 capítulo *Emoción y ambiente* a cargo de José Antonio Corraliza publicado en Aragonés, J.I. – Américo, M. (comp.), 1998, *Psicología Ambiental*, Madrid, Editorial Pirámide.

³⁹ «Cuando dejo mi patria para visitar como un peregrino las ciudades de Italia, puedo decir de verdad que *omnia mea mecum porto*. Y sin embargo no dejo nunca de construirme lugares para la memoria». La cita corresponde al personaje que Egidio de Viterbo escribió en honor a Pedro de Ravenna, célebre teórico del siglo XV del arte de la memoria. *Phoenix seu artificiosa memoria*, Venecia, 1491 en Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires, Edit. Nueva Visión, 1991, p.47.

⁴⁰ Silvestri, Graciela - Aliata, Fernando, 2001, *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, p.10.

⁴¹ Con relación a esto último, movimientos migratorios que suceden a nivel mundial, tan intensos en la región sudamericana, (especialmente en cono Sur) acrecentado primero por exilios políticos y hoy por el tan “vigente” exilio económico, merecería un estudio específico, considerando como son vividos esos paisajes desde la nostalgia en el extranjero. Pero aun sin detenernos demasiado en la mención a la añoranza de un paisaje, ella nos introduce más directamente en lo que hace a la subjetividad de la vivencia del paisaje, donde seguramente son las emociones, desde lo individual del sujeto, las que juegan un papel fundamental.

nuestro continente y época en forma de “paisaje ideal”, los mismos que provocaron un aprecio tardío a ciertos paisajes agrestes, hostiles, que según las distintas modas de la época, respetaba a los primeros y relegaba a los segundos.⁴² Asimismo no queremos dejar de mencionar la relación entre memoria e imagen desde el recuerdo: porque sabido es (distintos *test* lo comprueban) que las expresiones abstractas se recuerdan menos fácilmente que aquellas con referentes a los cuales asociar una imagen visual a lo cual debemos agregar que lo que se recuerda *es* porque hay un prontuario de imágenes que ha colaborado a ello.

A esa relación encubierta, producto de valores estéticos y emocionales, difícil de desentrañar en términos cualitativos y cuantitativos, es a la que también referimos cuando hablamos de huellas individuales. Como explica Paolo Rossi: la “memoria fotográfica” (que parece más común entre los niños y los adolescentes que entre los adultos) en la cultura de hace algunos siglos habría estado más difundida o más presente que hoy ya que a las imágenes se les había asignado una doble tarea, lo memorativo y lo “ético”, ambas confiadas a la fuerza de las imágenes: fijar los conceptos en la memoria, actuar sobre la voluntad y modificar, consecuentemente, los comportamientos.⁴³ Pareciera que lo estético y lo afectivo se unen también en la memoria, no sólo en la forma de recuerdo sino en aquella relación. Justamente acerca de la distinción entre memoria y recuerdo: «este último constituye una especie de “memoria privada” recortada sobre la vivencia del individuo, mientras que el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad individual».⁴⁴

«El argumento de Paisaje y Memoria es un crucigrama que permite una lectura multidireccional, propiciando un debate abierto entre las imágenes, como si se tratara de un montaje cinematográfico. Para comprender es necesario desplazarse y mirar desde todos los puntos de vista.

⁴² Desde un ángulo muy distinto podría haber la mención a las experiencias del pasado, en América, concretamente en la época de las grandes expediciones de conquista o de observación científica, cuando una primacía estética era claramente evidenciable.

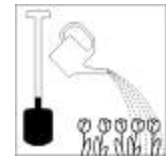
⁴³ «Podían tener en mente, *tenían* en mente, en un inmenso tapiz mnemónico, un paisaje vasto o quizás infinito en el cual cada cosa podía ser vista o aislada en relación con otra». La cita corresponde a un caso de estudio de dos gemelos con patología de exceso de memoria, cfr. Sacks, Oliver, 1987, *El hombre que confundió a su mujer con sombrero*, Barcelona, Muchnik, citado por Rossi, Paolo, 1991, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, p.45. donde además agrega: «Muchas veces me he referido a la intensidad y a la fuerza de las imágenes (...) Las imágenes, como se ha visto, deben golpear con fuerza, imprimirse en la mente y en la imaginación a causa de su fuerza, de su carácter extraño e inusitado o incluso escandaloso. Todavía hoy, cuando hacemos referencia a la cultura de masas, discutimos sobre la fuerza de las imágenes o su exceso o la perturbación que pueden provocar. En el mundo contemporáneo, incluso después de la supresión o remoción de las artes de la memoria, existen todavía personas que están fuerte y profesionalmente interesadas en fijar nociones, y sobre todo imágenes, en la memoria (como nunca hoy superpoblada) de sus oyentes. Se remiten a la semiótica, a la epistemología, a las formas simbólicas, a la psicología del comportamiento, a la psicología de lo profundo, a la antropología cultural, pero, como muchos psicólogos y psiquiatras, no conocen nada de la milenaria tradición del *ars memorativa*». op. cit., p. 88.

⁴⁴ Montesperelli, Paolo, op. cit., p.12.

Así, tal y como propone Simon Schama, mediante una serie de viajes a través del tiempo y el espacio, podemos examinar nuestra relación con el paisaje que nos rodea, el impacto que cada imagen tiene sobre nuestra cultura e imaginario y la manera en que nosotros, a cambio, les hemos dado forma para que respondan a nuestras propias necesidades. Pues aunque estamos acostumbrados a separar naturaleza y percepción humana en dos esferas, en realidad son indivisibles. Antes de ser una respuesta a los sentidos, el paisaje es producto de la mente. Su escena se construye más a partir de los estratos de la memoria que sobre los lechos de las rocas». ⁴⁵

Marcamos que las claves emocionales y estéticas son un camino de valoración difícil de abordar y también en este último sentido señala las mismas dificultades que existen en torno al arte en general, pero así como para el arte se vuelve necesaria una definición a cada paso, probablemente estemos frente a similar proceso si hablamos en términos paisajísticos. «Sería conveniente lograr incorporar una definición de paisaje que vislumbre su comprensión, sin la exclusión de las emociones». ⁴⁶ Y por ese motivo, entre otros, es que decidimos lanzarnos en el presente trabajo a través de su enlace con el arte.

2.1.3. Cultivar el propio



Hasta aquí presentamos algunos argumentos acerca de la memoria en general, pero aquí se expondrá la razón específica, más allá de la inquietud teórica, por la cual acudir a ella. Los grupos y las sociedades construyen su identidad en base a dos registros de la condición humana, por una parte, el deber o necesidad de memoria; por otra parte el deber o la necesidad de olvido. Según una definición de Joel Candau, «solamente después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo». ⁴⁷ Curiosamente, y con ciertas coincidencias, al hablar de memoria se pensó en el título que el poeta uruguayo Mario Benedetti (justamente oriundo del departamento de Tacuarembó, caso de estudio) da a una de sus poesías *El olvido está lleno de memoria*. Pese a la afirmación que profesa dicho título, creemos también que en algunos casos, por el contrario, la memoria está llena de olvido y con esto queremos significar que lo cercano y propio muchas veces queda relegado. Amén de compartir este juego de palabras, a donde realmente se quiere llegar con lo planteado bajo este título es a la importancia del énfasis en lo local. Según lo

⁴⁵ Catalogo CAAM

⁴⁶ Socco además al respecto expresa, que aunque aquí se pone un problema de conciencia científica; «el objeto de la averiguación no es justamente la materia de la Tierra y del territorio, sino el modo en el cual la memoria, individual y colectiva, que aplicándose a la percepción de la Tierra y del territorio, genera aquel texto narrativo que es el paisaje de nuestra identidad cultural y de la inevitable valorización emotiva que de la interacción entre identidad y mundo consigue». Socco, Carlo, 1999, en op. cit.

⁴⁷ Candau, Joel, op. cit., p. 7.

expresado entonces se desprende que recurrimos a la memoria, por creer que afecta, especialmente en este caso, a la relación de la sociedad con su patrimonio paisajístico y a su vez de ella debe partir la escala de valores, privilegiando la tangibilidad de lo próximo y las metas alcanzables.⁴⁸ Siguiendo en el “juego” de las asociaciones pareció interesante traer aquí algún comentario de otro escritor uruguayo, Tomás de Mattos, también tacuareboense, quien en su artículo llamado “La brújula de las comunidades (o un mito no demasiado cándido)”, insta a los lectores –recordando a *Cándido* de Voltaire – a *abocarse apenas a cultivar el propio jardín*, de ahí el título de este apartado. Cultivar lo próximo, lo inmediato, lo modificable; no proponerse lo irrealizable, la apropiación y el cultivo de un vasto universo. Para él no hay transformación viable del mundo posible que no empiece por la construcción de la identidad en el contexto cercano:

«Cultivar el jardín, no el mundo; satisfacer indiscriminadamente las necesidades que están próximas a nuestra acción; mirar abajo, a la ciudad que nos rodea, no hacia arriba, al cielo remoto y enceguecedor; no desvelarse por fraguar espejos o levantar vanas atalayas y compartir los diminutos fuegos que apenas entibian e iluminan la noche.»⁴⁹

Hablando de la realidad de su pueblo, justamente Tacuarembó, de Mattos asevera el hecho de que es más fácil enterarse de noticias superfluas y ajenas antes que cualquier crónica local, habiendo llegando al extremo de que la mejor forma de anunciar algo es colgar un cartel como pasacalles o en los árboles de la plaza o en las columnas de los semáforos de las principales

⁴⁸ Reflexionando acerca de temas de identidad cultural, sabemos que mucho se ha escrito en relación a los efectos desestabilizadores de la globalización. Algunos autores además suman a esto la necesidad de apuntar a los procesos simultáneos de “re-territorialización” a través de los cuales los límites y las fronteras de diversos tipos, en lugar de desdibujarse, se vuelven más visibles. Históricamente, se consideraba que las culturas estaban arraigadas en el espacio, con personas haciendo las mismas cosas en los mismos lugares, pero esta correlación entre espacio y cultura actualmente ya no está tan clara y el mundo ya no puede dividirse con tanta facilidad en esos mundos demarcados con tanta precisión, porque la migración de información, mitos, lenguas y personas propios de la globalización hace que las áreas más aisladas se integren, en lo que se expresa como “*ecumene global*”. En el mundo de hoy, la distribución de lo familiar y lo extraño ha sido evidentemente cambiada hacia algo complejo de manejar. Pensemos, por ejemplo, en el simple uso de imágenes televisivas de cierto contexto que pueden ser vistas en los lugares más remotos y aislados: con frecuencia, las nociones de lo diferente y lo lejano se ven trastocadas alterando los valores culturales en cada sociedad. Con las ventajas y desventajas que ello implica, por un lado el quitarle espacio a lo propio, por otro por esta misma migración de flujos, la posibilidad de apelar a ella para difundir lo propio. Siendo espacios potenciales de pertenencia, ya que aún –entre tanta invasión de información en general– tienen su llegada y recepción en lo individual por ser/ estar. La importancia de desarrollar criterios propios, en forma equilibrada. Al respecto David Morley, en su artículo *Pertenencias. Lugar espacio e identidad*, propone apelar a un “esencialismo estratégico”, entendido en esta tesis como la expresión de la construcción cultural que «de un sentido de lo ‘simbólico nacional’ es efecto tanto de la circulación virtual de las imágenes de los paisajes y monumentos ‘sagrados’ de la comunidad en forma mediatizada, como la circulación física de la población por esos sitios». en Hall, Stuart, Du Gay, *op. cit.*, pág 40

⁴⁹ De Mattos, Tomás, “La brújula de las comunidades (o un mito no demasiado cándido)” en Achugar, Hugo, D’Alessandro, Sonia, compiladores, 2002, *Global/local: democracia, memoria, identidades*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, p. 22.

esquinas.⁵⁰ Estos hechos son para de Mattos la misma ceguera que describe Saramago, una ceguera que no es defecto sino exceso de luz, una superabundancia de datos que en el marco de la globalidad nos ha vuelto a todos invisibles.⁵¹ La sugerencia del autor de «cultivar el propio jardín», no sólo nos inspiró este apartado sino que la tomamos prestada como doble metáfora para el tema que desarrolla esta tesis, lo *propio*, porque se propone aquí poner en valor paisajes que tienen la carga ineludible de ser mitad integrante de Uruguay, y el *jardín*, porque es a través de su paisaje que se entiende la forma primera y necesaria de hacerlo. Precisamente jardín, reunión de mitos colectivos como símbolo primero de naturaleza, o más bien de equilibrio con ella. Según la propia ideología japonesa tampoco era necesario “volver a la naturaleza” para alcanzar el “paraíso”, sino que más bien se acudía a una naturaleza creada por el hombre, precisamente un jardín. Ya que «no podemos defender nuestro patrimonio de naturaleza ni nuestro patrimonio cultural si perdemos la memoria».⁵²

Pero también nos interesa la alusión al jardín de tantos otros autores, especialmente la que hacen Gilles Clément y Claude Eveno, como jardín global quienes mencionan al jardín planetario respondiendo a lo que debe tomarse como una nueva conciencia planetaria. «La Tierra es un jardín: los sabemos por la visión que tenemos cuando nos alejamos de ella». Este es el mejor jardín que podemos cuidar pensando en el patrimonio de la humanidad y su memoria.

Por otro lado, se nos ocurre que es justamente el hecho de constatar la presencia de vida, mas allá de lo humano, una necesidad del hombre para entenderse como tal y a su vez sentirse protegido como especie, es decir fuera de peligro de extinción. En la preocupación del hombre por lo natural, patentado en el paisaje, existe una preocupación por sí mismo y ello concierne a todo el abanico que estudia y actúa sobre la naturaleza, yendo desde las posturas ecológicas (donde se evidencia más claramente) hasta otras más emocionales o estéticas. Nunca dejaremos de ansiar y amar esa naturaleza, y ella concretada a través del jardín nos ofrece seguridad como si este jardín tuviera el poder de protegernos mientras nos rodea. Quizás motivo que nos lleva también a esa búsqueda de armonía entre lo “natural”, representado por *Physis* o salvaje, y la acción del hombre, como fase de *Thesis*, sabiendo que ya en el mismo hecho de la búsqueda se denota esta última por ser intrínseco al hombre. Equilibrio que pareciera darse en los jardines, por implicar en su arte sostenido en la arquitectura del paisaje con la poesía implícita en sus requerimientos formales y

⁵⁰ Todos estos signos de lo que él resume como una *vacua entropía*, de *dispendio de energía*, de desaprovechamiento de las potencialidades de la ciudad para lo cual citando a Saramago, en su ensayo sobre la ceguera, «una albura tan luminosa, tan total, que devora no solo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles». De Mattos, Tomás, op. cit., p. 28.

⁵¹ «En la doble ceguera contemporánea, la brújula de la comunidad se me ocurre que es un instrumento antiguo, insuficiente pero indispensable. Sin ella no hay presente, personas, ni futuro con que nos reconstituya como rumbo compartido» De Mattos, Tomás, op. cit., p. 34.

⁵² Abella, Gonzalo, op. cit. p.13.

creativos, recursos técnicos estos que hacen que podamos de hablar de una invención lingüística, reunióntiva, así como su relación con la tradición desde sus celebraciones. Toda una formalización deseable y propugnable aun desde lo mínimo como puede ser figurado en un pequeño jardín.

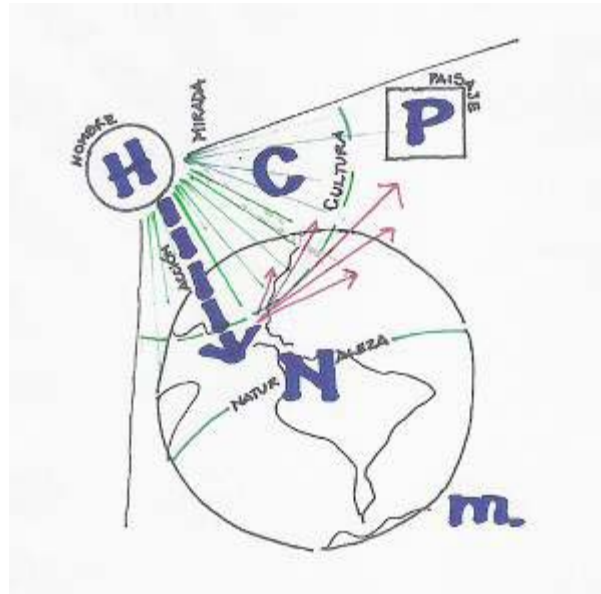


FIG. 2 Esquema

Además la finitud del planeta en cuanto a las posibilidades para conocerlo por completo hace verlo globalmente tomando la real dimensión de espacio de la humanidad: es por eso que por último para terminar esta es la idea que ante todo quisiéramos asociar: memoria para tener presente al jardín planetario, que nos pertenece y concierne a todos. Evocando el mensaje propulsado por la labor de Clément y Eveno: «que la tierra haya dejado de ser un infinito, que se conciba dentro de límites queda planteado aquí como una oportunidad, una posibilidad técnica y mental de encarar la utopía realista de una gestión de los paisajes del planeta entero con el cuidado de un jardinero en su recinto ahora inmenso, la utopía de un jardín planetario».⁵³ Así el gráfico intenta mostrar las variables en juego en el jardín global y destacadas aquí, según su hilado a través de la memoria. El paisaje como construcción cultural, la memoria como un factor en juego y la relación hombre-naturaleza afectada en parte por ella.

⁵³ Clément, Gilles, Eveno, Claude, 1997, *El jardín planetario*, Montevideo, Ediciones Trilce, p. 10.

2.2 PAISAJE Y REPRESENTACIÓN:

– De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades – había dicho el Kan –. Tú en tus viajes verificarás si existen.

Pero las ciudades visitadas por Marco Polo eran siempre distintas de las pensadas por el emperador. (...)

– También yo he pensado en un modelo de ciudad del cual deduzco todas las otras – respondió Marco – Es una ciudad hecha sólo de excepciones, exclusiones, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es absolutamente improbable, disminuyendo el número de los elementos anormales aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente exista.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* ⁵⁴

Continuando este recorrido que tiene como meta al paisaje, otro de los caminos a indagar es el de la representación; con este fin se expresará en este apartado, que se persigue significar con el término y su inclusión teórica, así como con diferentes contingencias convocatorias del arte iconográfico y del uso de imágenes, en sus posibilidades de cartografías, fotografías. Reparando en ello es que comenzamos hablando de mirada y de visualización, por creer que para todo estudio o intento de propuesta el primer paso es la observación, más aún cuando se estudiará un contexto al cual le hace falta, justamente, ser observado. Ciertamente pensar el paisaje desde este plano y según un punto de vista y un espectador nos llevó a pensar en su punto de encuentro materializado en la representación.

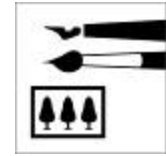
Iñaki Ábalos enuncia, en su libro del *Atlas pintoresco*, que para documentar el paisajismo moderno tan importante como acudir a obras e ideas es hacerlo a través de legitimar las técnicas de observación, representación y transformación que fueron construyéndose en el tiempo, es decir un registro de la evolución de dichas técnicas del paisajismo. Esto, que el autor da en llamar *el proyecto del proyecto*, debe también cambiar y adaptarse a nuevas realidades y sensibilidades, haciendo hincapié en dos momentos del proceso: el análisis y la representación.⁵⁵ A dichos temas a el autor les dedica capítulo especial en su último libro, y siguiendo su línea serán temas recurrentes también para el presente trabajo, dejando claro que el objeto de investigación pretende justamente vincularse con la técnica proyectual debatiendo, re-ordenando y enriqueciendo lo ya heredado. En relación al análisis Ábalos agrega además, una puntuación muy elocuente por dejar en evidencia una realidad no siempre meditada; cuando nos define como «técnicos con una doble sensibilidad hacia la arquitectura y el paisaje» y anuncia importantes modificaciones instrumentales en este

⁵⁴ Calvino, Italo, 1972, op. cit., p. 83.

⁵⁵ Ábalos, Iñaki, 2005, *Atlas pintoresco Vol. 1: el observatorio*, Editorial G. Gili, Barcelona pp. 68-76.

sentido, por las cuales se torna necesario construir esa otra mirada que nos entrene para las nuevas demandas de observación y análisis.

2.2.1. Del lugar a la mirada



Entonces será primordial analizar especulando con el poder de esa mirada, y ello refiere a prestarle atención al Uruguay desconocido pero también a pensar en el acto mismo de ver y percibir. En las páginas que siguen la propuesta es investigar algunas fases de este proceso y sobre todo cuáles son los posibles caminos para ayudar a una apreciación desde otro punto de vista. En efecto, en la presentación del caso de estudio y la forma de análisis se trasuntará el esfuerzo en buscar formas de mostrar el paisaje de manera diferente, recurriendo, en primer orden, por supuesto a la iconografía, apelando a su poder convocatorio e iniciador intentando rozar algunos lineamientos artísticos, que por ejemplo tengan que ver con el campo de la *invención* o de la *artialización*⁵⁶, recalcando la palabra rozar ya que estos términos son probablemente dos de los más utilizados en la literatura paisajística contemporánea. Si estas expresiones son traídas es porque pretenden ilustrar en conjunto y en síntesis la importancia del arte y la gestación de paisaje desde el mismo.⁵⁷

«Aprendimos a admirar la naturaleza guiados por el arte: la naturaleza contemplada es paisaje. Ante el paisaje, que se disfruta mirando, oliendo, escuchando, recorriendo, también se piensa; existe una conexión necesaria entre este tipo de contemplación visual y pensamiento».⁵⁸

Así como fuimos aleccionados por el arte apelamos a la representación como cualidad disparadora de ideas, y como conector entre argumento y objetivos, como forma de provocar el encuentro entre el hombre y la naturaleza para llegar a la construcción de carácter cultural en base a la cual se conforma una noción de paisaje, donde se conjugan la realidad visible y la realidad

⁵⁶ Esta valoración es posible comenzar a gestionarla y a promoverlas tanto *in situ*, donde tiene un rol fundamental, como *in visu*, como explica Alain Roger a través de la *artialización*. Es decir, la elaboración *in visu*, en un caso como este, donde se busca un cambio de mirada, es fundamental y posible desde lo “previo” al lugar. Véase (AA. VV.) *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éd. de La Villette, 1999.

⁵⁷ *Invención*, concepto acuñado por Bernard Lassus. probablemente el término más frecuentemente utilizado por la literatura teórica y la crítica para mencionar que el paisaje no siempre existió, sino que éste es el resultado de una actividad a veces cognitiva y productiva, de una actitud para relacionarse con la naturaleza y de una intervención sobre ella misma. Desde el estudio de Kenneth Clark sobre el paisaje y el arte (1949) hasta los más recientes contribuciones en el dominio artístico, literario y cinematográfico, en una investigación los tiempos y los modos a través de los cuales, en las diferentes culturas y en los diferentes países, ha tomado forma el paisaje: un paisaje entendido como objeto de conocimiento, de contemplación estética y, seguido, de consumación, como dominio de intervención más igualmente, como resultado, de la actividad humana. Cf. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London: John Murray, [1949] Jean Mottet (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, 1999.

⁵⁸ Silvestri, Graciela, Aliata, Fernando, op. cit., p. 10.

pensada: «quizás el debate en su totalidad se basa en los dos sentidos de la palabra “representación”. En su sentido normal, que es el que manifiesta la obra clásica, la representación designa una copia, una ilusión, una figura analógica, un producto semejante; pero, en su sentido etimológico, la re-presentación no es sino el retorno de lo que ya ha sido presentado; en ésta, el presente revela su paradoja, que consiste en haber tenido lugar *ya* (ya que no se sale del código): así, lo que resulta más irreprimible en el artista...»⁵⁹

Pero si bien el análisis y la representación hacen germinar numerosos aportes, también el arte se carga con nuestra propia condición humana, por eso tan importante como los miramientos profesionales, serán aquellos que no provienen de ninguna disciplina específica como la del ingeniero, del arquitecto, del biólogo, del geógrafo, del historiador, del artista, del arqueólogo. Así también como de las figuras históricas, por ejemplo al momento de estudiar el caso elegido serán el gaucho, el indígena, o actuales, el paisano, el turista. En suma conseguir y lograr por igual confluir la mirada de las ciencias naturales, humanas, la mirada estudiada, la casual y la productiva, y tantas otras, motivos de sobra para evocar motivación desde el estímulo del viajero, la agudeza del antropólogo o el ojo del artista.⁶⁰ Por además es claro que la arquitectura del paisaje- con el dinamismo que implica por definición – al estar sometida a leyes biológicas y de la naturaleza, puede hallar a los medios tradicionales de representación inadecuados. En cierta medida pueden ser insuficientes al momento de mostrar propiedades vivas, que requieren representar cuestiones fenomenológicas con técnicas diferentes.

« (...) hay que aprehender el paisaje en su devenir múltiple, orgánico y completo, como la experiencia de una implicación brillante. A partir de la composición de diversas condiciones- la actitud, la perspectiva, el cuerpo, la tierra y el deseo-, esta dinámica de tamaño natural, donde realidad y ficción se entrelazan de una forma perpetuamente enigmática, genera un resultado de una complejidad admirable (...) »⁶¹

En esa *dinámica de tamaño natural* la complejidad se ve incrementada aún más por el hecho de pensar cualquier tipo de pauta o proyecto en la era mediática que nos toca, aun cuando esta condición pueda implicar ciertas ventajas. Asumir también las desventajas que ello implica, entre otros factores, es el de proyectar en cierto marco de incertidumbre por la velocidad con que los cambios se producen. El impulsar a través de gráficos debe considerar este punto que abre un amplio espectro, por parte del mundo de la informática y de Internet, con tal incremento en el uso

⁵⁹ Barthes, Roland, 1973, “Lo obvio y lo obtuso”, de Réquichot, Bernard, Barthes, Roland, Billot, Marcel, Pacquement, Alfred, *La Connaissance*, Bruselas, p. 232.

⁶⁰ Ábalos, Iñaki, 2005, *Atlas pintoresco...op.cit.* p. 69.

⁶¹ Kessler, Mathieu, 1999, *El paisaje y la sombra*, título original *Le paysage et son ombre*, traducción Fernando González del Campo, Barcelona, Idea Books S.A. 2000, p. 13.

de la imagen, que además de llevarnos a la velocidad nos han introducido en un universo visual del cual no somos aún totalmente conscientes. Este hecho en las fases de análisis y representación, ya constituye información en sí, pero dentro de un marco de conocimiento poco abordado como ciencia. El problema es que mientras más imágenes vemos, más estamos sujetos a todo un mundo manejado por ellas con el riesgo inherente de habilitar códigos no siempre evidentes. Porque la ventaja de que la imagen es universal en su lectura, gracias a que simplemente se ve, trae también aparejados peligros como sucede, por ejemplo, con la televisión o con publicidades que nos hacen saber por el hecho de ver las cosas y no por leerlas en el contexto adecuado. Este desarrollo de las «máquinas de ver» como les llama Paul Virilio, mediatizan las representaciones habituales y terminan por devastarles la credibilidad, haciendo «no creerle a los propios ojos».⁶² Es el mundo que nos toca vivir, y no se trata de negarlo sino de hacer un fenómeno patente para tratar de afectarlo beneficiosamente.

2.2.2. Que vemos cuando miramos



«La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso, soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre se *busca*: algo, a alguien. Es un signo *inquieto*: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda».⁶³

No sólo de los códigos visuales y grandes cambios generados por Internet no tenemos conciencia; aun yendo a procesos básicos del ser humano que poco o nada tienen que ver con la tecnología y lo artificial, en el proceso de vinculación con el mundo que nos rodea, la vista tiene un rol tan primordial y fundamental, que normalmente tampoco somos conscientes de ello. Aprendemos a ver antes que a hablar, y es a través de la visión que aprendemos el lenguaje asociando imagen y palabra. La vista es quien nos ubica en el mundo, y el crítico de arte inglés John Berger expresa que además de ello, «explicamos ese mundo con palabras pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él».⁶⁴ Todo paisaje, por lo tanto, además de a las emociones involucradas o a lo que podamos explicar con definiciones, análisis o palabras, viene referido a la capacidad de nuestros sentidos, y en especial a las características del

⁶² Virilio, Paul, 1995, *La velocidad de la liberación*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 120.

⁶³ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 306. Inédito. (Escrito en año 1977 para un trabajo colectivo en preparación sobre la mirada.)

⁶⁴ Berger, John & otros, 1974, *Modos de ver*, Editorial G. Gili, Barcelona, 2000. p. 7.

campo que es capaz de alcanzar el ojo humano. Es precisamente a través del fenómeno de la visión, del acto de ver, que aprehendemos la noción del espacio.⁶⁵

Pero además de referirnos al acto mismo de ver, quisiéramos hacer alguna reflexión apuntando a esa diferenciación en el término mirada que mencionamos antes, entendiendo por esta última la que es producto de una construcción.⁶⁶ Paisaje y visión son vocablos que se superponen uno a otro, convergiendo ambos en la “realidad” paisajística percibida a través del gesto de esa cierta mirada que ocurre cuando se construye. Se quiere aquí hacer especial atención a dos circunstancias, ambas partes integrantes e implícitas en la aprehensión y conformación del paisaje. Por un lado el conocimiento, es decir la fase no necesariamente presencial que implica el asimiento de elementos culturales e históricos, fenómeno por el cual entra en consideración un paisaje. Por otro lado la percepción, mecanismo que involucra al encuentro simultáneo entre hombre y paisaje en contacto directo. Si bien hablamos del conocimiento como una de las partes de este encuentro, ambos hechos, percepción y conocimiento, confluyen en una misma experiencia cognitiva. Entonces para diferenciarlos nos referiremos a la primera como la mirada y a la segunda como la visualización. La primera de ellas, la mirada, referida al entendimiento, porque el paisaje es una mirada del hombre, es bajo su mirada y experiencia que se define y que existe, y como tal este proceso debe ser considerado desde un enfoque amplio que incorpore aspectos: históricos, biológicos, ecológicos, geográficos, sociales, económicos, etc. El segundo término, visualización, será utilizado aquí, para referirnos con él, al proceso por el cual elaboramos una imagen.

Consideramos que para pensar en cualquier análisis, desarrollo, propuesta o proyecto, es necesario entender cómo ese producto llega “materialmente” a nosotros. La suma de las dos acciones explicadas resulta en como “vemos” y con esto también queremos significar –y por tanto abarcar – la recordación, ya que es a través de imágenes mentales que se forma nuestro conocimiento. Algunos autores, refiriendo al conocimiento, afirman que es la mente, en su aspecto individual, la que demuestra ser el método de cambio y progreso en cuanto a la importancia y los

⁶⁵ «Conociendo la manera en que nuestro sistema visual prepara la información para nuestra conciencia podremos entender las espaciales concepciones que implícitamente tenemos de la realidad, y así llegar a comprender mejor esa realidad» Bardier, Dardo, *De la visión al conocimiento*, Montevideo, 2000, p. 29.

⁶⁶ El Prof. Donald Hoffman en su libro *Visual Intelligence* nos dice que la «Visión no es meramente un problema de percepción pasiva, es un proceso de inteligencia de construcción activo. Lo que se ve es, invariablemente, lo que la inteligencia visual construye» Y, él dice, todo esto es hecho inconcientemente al momento en que abrimos los ojos. Nuestro cerebro usa billones de nuestras neuronas y trillones de conexiones sinápticas para terminar esto. No parece requerir esfuerzo para emprender esta tarea aun ella envuelve más computación que la más larga y rápida supercomputadora. Otros investigadores en el campo de la ciencia cognitiva están de acuerdo que mirar imágenes no es el resultado de algún tonto proceso de estímulo y respuesta, sino un sofisticado proceso de construcción. De web: www.architecture-mind.com.

valores que se otorgan a las cosas.⁶⁷ Es en el cerebro por supuesto donde se capta lo nuevo también, pero justamente ante la presencia de algo desconocido recurre a ideas y conocimiento que ya posee y domina, punto que nos interesa remarcar si estamos pensando en difundir algo “nuevo” en materia de paisaje.

«Hoy en día, sabemos perfectamente lo que separa al hombre del animal: no es la comunicación (los animales comunican muy bien), es la significación; y este gran hecho antropológico, nuestro siglo lo explora con una pasión muy particular.»⁶⁸

La obra fotográfica *El paisaje como actitud* del artista uruguayo Luis Camnitzer, muestra como la imagen fotográfica de su propio rostro resulta ser la abrupta topografía sobre la cual se dispone una serie de elementos (rebaño, casa y árbol), que sirven como referentes paisajísticos convencionales. Esta obra viene como ejemplo de esa formulación conceptual de la antigua identificación entre la mirada y su objeto: «el paisaje se contempla a sí mismo a través de los ojos humanos, los cuales forman literalmente “parte de él” y por lo tanto, constituyen uno de los más singulares instrumentos de autocontemplación con que cuenta la naturaleza».⁶⁹ Señalada además como expresión del hombre en tanto que constructor de su propio paisaje pero también por graficar la puesta en crisis de ciertas formas de representación. El hombre proponiendo la invención del paisaje.

«Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto».⁷⁰

⁶⁷ Así proponen que la “mente” o la “inteligencia” son centrales a toda experiencia humana, y que esa inteligencia es lo que proporciona sentido y significación en la construcción de conocimiento. Robins, Kevin, Aksoy, Asu, “El que busca encuentra. Mirada transnacional y conocimiento – experiencia” en Arfuch, Leonor (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005, pp. 202-203.

⁶⁸ Barthes, Roland, *La torre Eiffel*, París, 1966, p. 85. (Prefacio al catálogo de la exposición Marthe Arnould sobre los jeroglíficos egipcios, galería Domec, febrero de 1966).

⁶⁹ Lo que propone esta fotografía, mediante distintas técnicas, nos explica Peluffo Linari, es una referencia al pensamiento antropocéntrico, acerca de la idea de transferir a la condición humana los poderes de la naturaleza. Además de poner en cuestión temas de identidad, del paisaje en la memoria, de lo ajeno (el artista emigró a Estados Unidos en 1965) Véase Peluffo Linari, Gabriel, *El Paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición de Galería de arte “Galería Latina Montevideo” pág. 135

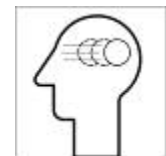
⁷⁰ Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós SAICF, 1980, p.35.



FIG. 5: *El paisaje como actitud*, Luis Camnitzer, 1963

Cuando “vemos” un paisaje nos situamos en él: toda nuestra experiencia aprendida, creencias, cultura y nuestra historia, afectan el modo en que vemos las cosas constituyendo nuestra “mirada” sobre el mismo. Así por ejemplo una de las acciones más difíciles, es mirar los lugares conocidos en lo cotidiano con la objetividad del que nunca los vio, tal como lo haría el viajero, el explorador o el turista, quienes ajenos a su contexto seguramente lo descubrirían con mayor facilidad o con otro grado de valor. «Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella». Así nos explica John Berger que para él lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida, para él *lo visible es un invento, sin duda uno de los más formidables*.⁷¹

2.2.3. Persuasión iconográfica



En el mundo de hoy todo tiene que ver con el término imagen, habiendo un sinnúmero de nociones relacionadas a dicho término muy dispares y hasta contradictorias, que pasan por lo ilustrativo, lo religioso, lo recreativo, lo social, todas expresiones reflejo y producto de nuestra historia. Existe cierta actitud contradictoria hacia las imágenes, mayormente visuales, las cuales han adquirido gran poder, pero a la vez ese mismo uso desenfrenado les ha provocado una pérdida de dominio (principalmente a través de los medios). Mientras transcurre la “era de lo visual” estamos rodeados de imágenes y sin embargo no les prestamos atención, vivimos invadidos

⁷¹ «Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía». Con esto John Berger se refiere a que tal vez la realidad, tan confundida con lo visible, exista de forma autónoma. Berger, John & otros, 1974, op cit., pag. 7.

de ellas pero no siempre las entendemos y sobre todo hemos perdido la capacidad de relacionarnos con su sentido más profundo de significación. En el libro *Fotografía e historia* su autor Boris Kossoy expresa que «el significado más profundo de la vida no es de orden material. El significado más profundo de la imagen no se encuentra necesariamente explícito. El significado es inmaterial; jamás fue ni será un asunto visible, pasible de ser retratado fotográficamente».⁷² Hechos ausentes de la imagen, los vestigios de la vida siendo retratada en esa imagen, más allá de la verdad iconográfica. En esta época que vivimos, donde lo virtual tomó un poder excepcional, se acrecienta cada vez más el uso de las imágenes, como método válido de expresión directa.⁷³ Es decir, tenemos incorporado el uso de los signos, entre ellos la imagen, de una manera tal que no hemos sido aún capaces de tomar conciencia al respecto, ni siquiera de cómo lo visual muchas veces sustituye a lo escrito. Esto último dicho no es enteramente una condición nueva, ya que nuestra memoria, por ejemplo, siempre funcionó por imágenes; incluso hasta las prácticas sociales que tienen una relación más directa con la percepción son las prácticas visuales. Tal como recuerda Rojas Mix, la mayor parte de los hábitos visuales de una sociedad no están registrados por escrito, así que volviendo a hacer hincapié en no considerar a las imágenes como simple adorno, nos apoyamos en sus palabras: «en el mundo que habitamos las cosas no sólo son, sino que significan» donde refiere a entorno que nos rodea pero aplicable claro, para pensar en el valor que traen estos significados donde se asientan la identidad y la conciencia crítica.⁷⁴ En la relación paisaje –hombre, estímulo-receptor, significado-significante, es importante atender estos aspectos para poder conocer mejor posibles vínculos entre caso de estudio en cuestión y su representación, y como es el papel que juega la forma en que ellos son vistos o percibidos. Concretamente enfocamos en este uso masivo de las imágenes para complementar nuestra argumentación en forma de relato escrito para hallar promoción de un territorio y paisaje. Ello será a través de una propuesta proyectual que recurra a distintos tipos de iconos⁷⁵: la imagen, el diagrama, la metáfora (en forma de dibujos, bocetos, poesías, fotografías, cartografía) y símbolos (su relación convencional con lo representado). Desde

⁷² Kossoy, Boris, 2001, *Fotografía e historia*, título original, *Fotografía e Historia*, traducción Paula Sibilia, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, p. 79.

⁷³ Las reflexiones de John Berger acerca de la similitud entre algunas pinturas y la publicidad y otra idea similar de Boris Kossoy, acerca de la proximidad que existe entre fotografía y propaganda, en sus obras citadas anteriormente, refuerzan esta idea que explicaré de promoción a través de imágenes. Véase Kossoy, B., 2001, op. cit., pp.21–23, 90-92.

⁷⁴ Nos parece importante al respecto un comentario que hace Paolo Rossi, «De todas formas, en el “estilo de pensamiento” de los publicitarios sobreviven, y con fuerza, algunas convicciones antiguas: 1) que las imágenes sean una fuerza de lenguaje universal particularmente apta para los iletrados, los niños, los no-doctos.; 2) que la transmisión del saber mediante “pinturas” tenga funciones persuasivas, es decir, sirva para dar lugar a convencimientos que se traduzcan en comportamientos; 3) que lo que verdaderamente cuenta no es la coherencia de las argumentaciones y la coerción de las demostraciones, sino la fuerza de las sugerencias» en Rossi, P., op. cit., pp. 89-90.

⁷⁵ Para dicha clasificación me baso en la explicación que hace Martín Joly en *La imagen fija*, p. 43 acerca de la clasificación de Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Senil, 1978.

la convicción, además, de que si bien las imágenes dejan una vía de libre interpretación, están generalmente “escondiendo” una argumentación tan potente como la de las palabras. Así ocurre con la argumentación del fotógrafo o del dibujante, por ejemplo, donde el autor hace una selección cultural y estética de la realidad, fragmento de ese mundo real visible y convierte en testimonio un acto creativo. Tal vez esto explique esa sensación de la seducción posible, - especialmente para lo desconocido, para invitar a- a través de lo “visual” y sea la causa de esa proximidad entre fotografía y propaganda o entre pintura y publicidad. « (...) Lo que una buena fotografía revela al ojo y a la mente apreciadores no podrá revelar a la mirada apresurada».⁷⁶

Más allá de toda argumentación justificando el uso de imágenes –basada en hechos inherentes a la realidad actual – el hecho de convocar y evocar la temática de paisaje a través del uso de la representación, tiene como trasfondo la intención manifestada anteriormente de recurrir al arte y en particular a lo iconográfico como medio convocatorio. Pensando entender las plataformas desde donde dar forma y dirección al análisis al momento del caso de estudio, en relación a un enunciado y su destinatario, entre emisor y receptor, es que surge la inquietud de estudiar ese encuentro entre arte y público, entre paisaje y espectador, es analizado.

Así se explicarán a partir de este punto, y los siguientes, algunas ideas consideradas clave comentar, partiendo de las artes de la representación y dentro de ellas lo que puede significar el trabajar a través frente a una imagen, es decir una visión creada o reproducida de la realidad.. Es decir, el uso de las imágenes como la fotografía, la realización de un mapa, o la inclusión de símbolos como los iconos.

Si bien ya algo insinuamos acerca de la necesidad de las palabras, además de la visualidad necesaria para definir nuestro mundo, es claro que vivimos cambios donde el conocimiento se adquiere ahora mayormente por “ver”. Todo ese mundo icónico se despliega bajo leyes de seducción que día a día sin darnos cuenta, entre otras cosas, hacen asimilar más esta forma de percepción. Justamente a propósito de esto último, Paul Virilio nos define como la primera generación en asistir a una velocidad que permite la conquista del tiempo real de la instantaneidad, asistimos asimismo a la revelación de una última forma de energía, la *energía cinemática*, energía “en imágenes” o, si se lo prefiere, “en informaciones”, que viene a añadirse así a la energía potencial y a la energía cinética.⁷⁷

Por esta razón, y porque las imágenes tienen una seducción innegable, es que se hace hincapié en el uso de los iconos en general y nos parece que merece especial detención. Su inclusión, como trabajo científico. Esto dicho, una vez más, para empezar a considerarlas no como

⁷⁶ Weinstein, Robert A., Booth, Larry, *Collection, use and care of historical photographs*, Nashville, American Association for State and Local History, citados por Kossoy, B. en op. cit., p., 90.

⁷⁷ Virilio, Paul, 1995, *La velocidad de la liberación*, op. cit., p.65.

meras ilustraciones, o como acompañantes auxiliares que adornan un trabajo, sino el entender la imagen como una de las piezas fundamentales a través de las cuales se rige el mundo contemporáneo. La imagen «no puede entrar en la corriente de la conciencia si no es ella misma síntesis y no elemento. No hay, no podría haber, imágenes *en* la conciencia. Pero la imagen *es un cierto tipo de conciencia*. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia *de* algo».⁷⁸ Justamente también fue pensando en la persuasión que imaginamos trabajar con iconos para identificar imagen y mensaje y por tal motivo que cada apartado va acompañado de uno, para reforzar el discurso planteado *en cuanto a y desde* lo icónico. Además del esfuerzo de síntesis necesario para que un icono logre transmitir propiedades y potencialidades del referente, es posible manejar también la originalidad y la comunicabilidad aprovechando la características facilitadoras del reconocimiento del icono, tal como propone en la obra “Mimesis”, el crítico Valeriano Bozal: «ese que llamo gozo estético surge en la novedad de una articulación no prevista y, así, de un mundo inédito que afecta ahora a mi sensibilidad».⁷⁹

2.2.4. Otra percepción



« Libre de fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros»⁸⁰

Muchas veces se estudian y se realizan propuestas sin considerar plenamente como éstas van a ser percibidas o vistas; como bien indica Roland Barthes, «en la aprehensión que hacemos de los objetos, olvidamos con demasiada frecuencia una determinación no obstante decisiva: el nivel de percepción: al subvertir simplemente el tamaño de los objetos presentados, creamos objetos del todo nuevos, aunque siempre se trate del mismo referente: cambiar de nivel de percepción es

⁷⁸ Y a esto agrega Sastre: «Todo el mal provino del hecho de que se *llegó a la imagen con la idea de síntesis*, en lugar de extraer de una reflexión sobre la imagen. Se planteó el problema siguiente: cómo puede conciliarse la existencia de la imagen con las necesidades de la síntesis – sin advertir que en el modo mismo de formular el problema estaba ya contenida la concepción atomista de la imagen. En efecto, hay que responder claramente: la imagen no podría de ningún modo conciliarse con las necesidades de la síntesis, si sigue siendo contenido psíquico inerte». Sartre, Jean Paul, 1936, *La imaginación*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, Colección Índice, pp.128-129.

⁷⁹ Bozal, Valeriano, 1987, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, La Balsa de la Medusa, Madrid, p.25-30 tomado de Domínguez Toscano, Pilar M^a, 1997, *Funcionamiento semiótico de las representaciones figurativas, Arte, individuo y Sociedad*, No 9, Servicio de las Publicaciones. Univ. Complutense, Madrid, donde expresa que por distintas capacidades (evocar experiencias significativas, transmitir o custodiar poderes propios de lo representado, emanciparse de la elemental condición significa en la autonomía de su sustancia física), «el icono ocupa un lugar privilegiado en nuestra vida perceptiva, semiótica y estética».

⁸⁰ Dziga Vertov, director de cine soviético, tomada de un artículo escrito en 1923, citado por John Berger en *Modos de ver*, op. cit., p. 24.

revelar lo desconocido...»⁸¹ Conviven involucrados en este proceso múltiples hechos, algunos de los cuales tienen que ver con nuestro funcionamiento físico o psicológico; por ejemplo con la visión seriada, las secuencias espaciales, la memorización de imágenes y hasta el encadenamiento de éstas. Acciones que por supuesto también afectan nuestra forma de aprehender el paisaje y que interesan desde el momento en que esta tesis propondrá itinerarios invitando a un recorrido experiencial. Por tanto el tema del movimiento no sólo estará – inevitablemente de una manera u otra – implícito, sino que además es parte esencial y a la sazón de ello se debe estudiar atendiendo además a sus distintas escalas o velocidades. «Todos sabemos que el aspecto de cualquier objeto cambia cuando pasamos junto a él con cierta velocidad. La alta velocidad hace imposible advertir detalles minúsculos. Está surgiendo un nuevo lenguaje de orientación y de comunicación espaciales, en el cual también la fotografía participa activamente».⁸²

Además, es un hecho que la percepción del espacio ha estado siempre vinculada a una cierta movilidad óptica del espectador ya que el solo movimiento de la cabeza o el de una cámara cinematográfica permite un amplio recorrido espacial. «Esto significa que todo espacio implica una articulación secuencial, la información necesaria para la construcción del paisaje como respuesta. El paisaje se interpreta dentro de este supuesto de la fragmentación de la imagen que tiene el usuario, siendo los hechos espaciales retenidos en su memoria».⁸³ Esto que define Pablo Arias se hace patente en el paisaje urbano fundamentado en el encadenamiento de secuencias espaciales según el desplazamiento del hombre. Igualmente hablar de paisaje implica, en términos más generales, abrirnos a distintos puntos de vista y con ello, evidenciada la diferencia entre la visión de un peatón y la de un conductor por ejemplo, no sólo a un tipo de desplazamiento ni a una velocidad para realizarlo.

«Normalmente hacemos un montaje de encuadres de la realidad que nos rodea, en un orden que no necesita respetar lo contiguo...Lo “contiguo” es un orden de los objetos, mientras que “lo interesante” solo es un orden de la relación de nosotros con esos objetos. La secuencialidad de lo perceptivo significa un recorrido y una sucesión de imágenes espaciales que, superpuestas en la memoria, construyen nuestro conocimiento de la realidad».⁸⁴

Pero el paisaje no es sólo una imagen ni tampoco una realidad separada de la mirada de quien lo contempla: es la mirada subjetiva de un espacio geográfico. Y también involucra al

⁸¹ Roland, Barthes, *La torre Eiffel*, op. cit., p. 173.

⁸² Moholy-Nagy, László (1943) *Espacio-tiempo y fotografía*, en *The American Annual of Photography*, Boston y Londres, núm. 57, tomado de ...*pintura, fotografía, cine* (recopilación)...p.209

⁸³ Arias, Pablo 2003, *Periferias y nueva ciudad. El Problema d el Paisaje en los procesos de dispersión urbana*, ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, España.

⁸⁴ Bardier, Dardo, op.cit., p.29.

espacio geográfico a través de esa experiencia perceptiva. Explorador, viajero, conquistador y turista, tienen en común que ninguno ha habitado ese espacio geográfico, que recorren para conocer y tendrán esa visión ajena, presumiblemente iniciada en forma preliminar a través de mapas, catálogos, cuentos. En su actitud común y pensándolo con cierta actitud hacia ellos, podemos encontrar ese relato capaz de invitarnos a ensayar una nueva mirada, una revisión de valores y alcanzar una dimensión crítica.⁸⁵

Por ello parece importante incluir en la búsqueda, una mención a ciertas exploraciones de determinadas corrientes hacia la ciudad y posteriores prácticas, por encontrar en ellas un gran aporte en cuanto a la experiencia del hombre que percibe un paisaje, aunque se traten de casos mayoritariamente urbanos o suburbanos. Dentro de estas experiencias, si bien es cierto que podríamos remontarnos a la figura del peregrino o la del *flâneur*, sólo se hará referencia a ellos en forma de mención, centrándonos en otras prácticas de recorridos donde hallamos más directamente manifestada la vinculación entre arte y la experiencia de hacer paisaje a partir de ello. Estas son traídas aquí pensando una vez más en el caso de estudio por tener particular relación con el viaje, concebidos como recorrido y como atravesamiento, sus interpretaciones, sus representaciones, las cartografías o al menos su interpretación de las mismas, así como por sus contrapropuestas, puntos para cada uno de los cuales pareció importantísima una detención.

Lo que se tratará a continuación interesa de forma particular adicionalmente, por vincular el tema de lo mental, rozando lo ya visto de la memoria, con otros concernientes a representación y así, una de las corrientes a mencionar en donde algunas obras parecen reunir estos puntos es el surrealismo. Si se piensa, por ejemplo, en Magritte y su obra *La condición humana II* no sólo ocurre esto, sino que la propia temática del cuadro refiere a la relación entre paisaje y representación. En la misma, se representa un mar visto desde el interior de una habitación, donde hay un caballete y sobre éste, una tela en la que se ve pintado un paisaje marino que continúa la figura de la playa, de las olas y del cielo. Paisaje y artificio confundidos, se complementan miméticamente sin límites precisos entre uno y otro. El plano del pavimento continúa en la playa, el cielo pasa de la tela a la arcada, evidenciando más aún paisaje y representación del mismo con demarcaciones difíciles de definir. Los surrealistas, apoyándose en los fundamentos del naciente psicoanálisis, se lanzaron hacia los territorios del inconsciente convencidos de que el espacio urbano podía atravesarse al igual que nuestra mente y que en la ciudad podía revelarse una realidad no visible. «Uno de los motivos por los que el Surrealismo constituye un giro en la historia del arte moderno viene determinado por el más típico de sus procedimientos: aquel mediante el cual imágenes absolutamente verosímiles, o

⁸⁵ «En efecto: ¿cuál es el verdadero árbol? ¿El percibido cuando se está detenido, y del que puede detallarse visualmente cada una de las ramas, cada una de las hojas, o el percibido en el desfile estroboscópico del parabrisas del auto, o, aun, en la extraña ventanilla televisual?». Véase Virilio, Paul, 1995, *La velocidad de la liberación*, op. cit., p.119.

incluso obvias, se asocian y se combinan con un contexto *escandalosamente* incongruente, inexplicable, absurdo». ⁸⁶ La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad (urbana o no), produce y acoge territorios que pueden explorarse, paisajes por donde uno puede perderse y experimentar la sensación de lo cotidiano.



FIG. 4. *La condición humana II*, R. Magritte

Posteriormente a estas experiencias, se acuña una palabra nueva: la deriva, una actividad lúdica colectiva, que no sólo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad sino que también se propone investigar, a través del paso por ambientes diversos de la ciudad, apoyándose en el concepto de “psicogeografía”⁸⁷, es decir los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. En el libro *Walkscapes*, su autor Francesco Careri define el término *deriva* como: «...el concepto de deriva esta ligado indisolublemente al reconocimiento de

⁸⁶ La obra nos llamó la atención por el juego encontrado entre paisaje y representación, pero parece interesante agregar lo que comenta Giulio Argan sobre esta obra: «Es la ambigüedad entre una imagen de la realidad (el cuadro) y una imagen de una imagen de la realidad (el cuadro). La pintura es puntillosamente realista: el *trompe l'oeil*, el engaño óptico, se hace engaño psicológico. ¿Y la pelota? Puede rodar sobre esos planos, hacia aquí y hacia allá, hacia donde sea, en el espacio real y en el ilusorio. Magritte está obsesionado por lo banal y por el misterio, que a menudo hace coincidir; pero lo que, sobre todo, pone en cuestión es el cuadro como tal: es decir, un medio a través del cual se recoge un trozo de realidad, uno se consigue apropiarse gratuitamente de algo real, para constatar que fuera de su contexto original no significa otra cosa distinta. En definitiva, la representación no es menos real, aunque sí sustancialmente distinta de las cosas representadas». Argan, Giulio Carlo, 1988, *El arte Moderno, Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Akal, 1991, pp. 441-443.

⁸⁷ Psicogeografía es el primer estudio de los efectos del medio geográfico al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Con la psicogeografía se estudiaría el reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes, de su localización espacial.

efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo (...).⁸⁸

Si bien prácticamente ninguna de estas corrientes logró trasladar sus experiencias a mapas (los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos pero no las representaciones reales de las trayectorias reales de sus derivas), y más bien recurrieron a la literatura, nos interesa su evocación aquí no sólo por los conceptos que incorporó de viaje sino por todas las investigaciones en torno a él que significaron sus experiencias y ante todo su forma de expresarlo.

2.2.5. Experiencia Recorrido + Arte y Comunicación



A continuación de estas experiencias, otros muchos artistas lo hicieron ahora sí confrontándose completamente con el mundo del arte y con el problema de la representación: Hamish Fulton, Richard Long y Robert Smithson fueron algunos de ellos y son seleccionados por tener particular vinculación con los mapas y con los atravesamientos. En especial los dos primeros, recurren al uso de mapas como instrumentos precisos. Como explica Careri, refiriéndose a la obra de Fulton, «la representación de los lugares atravesados configura un mapa en un sentido abstracto. La representación del recorrido se resuelve por medio de imágenes y textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, sabiendo que nunca será posible captarla por completo a través de la representación». Esta en especial es la razón que llevó a incluir a Fulton aquí; para mencionar como él crea su propia forma de mostrar lo registrado en cuanto a experiencia y percepción del espacio de sus recorridos, en exposiciones, a través de frases y signos que se interpretan como cartografías evocando las sensaciones de los lugares, datos altimétricos, toponimias, distancias recorridas. En cambio Long expresa su andar en una acción que interviene en el lugar, él dibuja sobre el terreno y esto sí, puede trasladarse a una representación cartográfica. Según analiza Careri en el caso de Long, «el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente». Long utiliza la cartografía como base donde proyectar sus propios itinerarios. Robert Smithson incorpora, a la acción de antecesores que actuaban descubriendo nuevos paisajes, el hecho de poner atención en las cualidades del espacio atravesado. Estas actitudes en especial interesan porque conducen a algo que parece cardinal para el trabajo: la convicción de que los artistas podían cambiar la visión del público sobre esos territorios, re-proponerlos bajo una mirada

⁸⁸ Debord, Guy, 1956, “Théorie de la dérive”, en *Les Lévres nues*, 8/9, vuelto a publicar en 1958 en *Internacional Situationniste*, 2: (versión castellana: “Teoría de la deriva” en *Internacional Situacionista*, La realización del arte, Literatura Gris, Madrid, 1999) tomado de Careri, Francesco, *Walkscapes, El andar como práctica estética* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 94.

distinta, descubriendo sus valores estéticos.⁸⁹ De las tres menciones, el caso de Smithson, es el que nos interesa destacar por su vinculación con viajes, mapas, y por la atención que pone en los territorios abandonados, donde la actitud fue como de descubrir la tierra, con el fin de explorar *una tierra que ha olvidado el tiempo*. Todas empiezan y terminan con la experiencia en relación al arte, por eso es que particularmente nos detuvimos en estas prácticas, cada una de las cuales, a su manera, converge en esta inquietud común, que es el viaje, en estos casos más que nada el andar, o viajes mentales, los cuales además son llevados a cabo en lugares desconocidos, residuales, abandonados, como los postindustriales o los grandes desiertos. Asimismo, otros ejemplos de arte recorrido y paisaje nos interesan por el poder convocatorio que hallamos en ellas: a partir de algunas, «el arte se convierte no sólo en una producción física, sino también en un sistema de comunicación a distintos niveles, capaz de crear un sistema de interferencias entre los arquitectos, la comunidad y el paisaje».⁹⁰ Tal es el caso de la obra *Running Fence*, de Christo, la cual atraviesa el paisaje para “*dar forma al viento*” o la de *Stalker* donde se llega a un paisaje mental representado en la *performance*. Otro ejemplo son los *Earth-Works* también de Smithson, quien en 1968 organizó exposición homónima para mostrar en ellos «una voluntad de salir del sistema, del mundo tradicional del arte, con objeto de dedicarse a proyectos de mayores dimensiones, para los cuales no existe un mercado, sino tan sólo un fuerte deseo de transformar una praxis. El campo de acción no debe alterarse: se trata tan sólo de una tentativa para hacer legible la realidad. La acción se propone reencontrar o, mejor, desvelar el espacio, pero no el espacio físico sino el mental».⁹¹

Lo anterior es propuesto como referente para el paisaje mediterráneo de Uruguay que poco tiene que ver con el paisaje inglés – donde muchas de estas obras se hicieron – o con los postindustriales o con el de los grandes desiertos de Estados Unidos, porque independientemente de las condicionantes, físicas, económicas, históricas, la acción e inquietud podría ser seguida como ejemplo o al menos como disparador por estos lados, nuestras latitudes. Por último destacar de la obra de Smithson y los otros, el hecho de que sus trabajos estén sometidos a una serie de prolongaciones en varias direcciones: en la reelaboración que el mismo realiza de todo su material, refleja que las obras no tienen porqué estar terminadas sino que pueden permanecer abiertas hacia otros caminos. A nosotros además del invaluable aporte que significan todas estas corrientes, motivo por el cual se reseñaron en este apartado, también nos sugirió un comentario: para esta investigación hemos recurrido a las teorías de *Artscapes*, *Walkscapes*, *Waterscapes*, *Groundscapes*,

⁸⁹ Careri, Francesco, op. cit., pp. 144-167.

⁹⁰ Careri, Francesco, op. cit., pp. 144-167.

⁹¹ Galofaro, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2003, pp. 97-108.

todos ellos en pro de nuestro futuro caso de estudio: El paisaje terrestre, acaso, ¿se podría tomar desde su traducción del término *Landscape* y bajo este parentesco pensar como atenderlo?

Un ejemplo de aprender a ver lo que no se ve, es el planteado por Venturi & Scott Brown en *Learning from Las Vegas*, donde se busca un valor de comunicación y no de espacio en la arquitectura de esa ciudad, y se critica justamente como se ha menospreciado esa iconología que se da en el arte comercial popular, la ciencia persuasiva que impregna todo un entorno, desde las páginas publicitarias de *The New Yorker* hasta los súper paneles electrónicos de Houston. Compartible o no, viene aquí a modo de ejemplo no sólo de formas de ver, sino también en cuanto a la comunicación que domina un espacio como elemento del paisaje

«Aprender del paisaje existente es la manera de ser un arquitecto revolucionario. Y no de un modo obvio..., sino de un modo distinto, más tolerante: poniendo en cuestión nuestra manera de mirar las cosas».⁹²

Su labor nos enfrenta ante una nueva dimensión del paisaje donde la persuasión comercial de una carretera, además de provocar una fuerte impronta en el mismo, lo define y lo caracteriza. Tal vez entonces se podría proponer –con algo de imaginación– la metáfora del desierto, según un paralelismo entre ese *strip* en el desierto de Las Vegas y el paisaje del caso de estudio en su infinitud. Ambos poseen cierto punto de contacto en el hecho de que son grandes extensiones atravesadas –a lo sumo– por una carretera: en el primero, el observador que lo transita es guiado por señales comerciales, en el segundo, por los elementos que salen a su cruce. Por último tomar cierta reflexión de este parangón entre ambos casos; el hecho de que Las Vegas es la apoteosis de la ciudad del desierto, su *strip* se desarrolló en un desierto virgen, en poco tiempo y ella es hoy pura comunicación, “intensiva” a lo largo de la autopista; si no hay anuncios, nos quedamos sin lugar. Esto es lo que los autores del mencionado estudio explican como la *arquitectura de la persuasión*, término ya referido anteriormente y que según este último ejemplo, se refiere a aquella provocada *en y por* el propio lugar. Posicionados de esta manera podemos aprender nuevas y vivas lecciones sobre dicha *arquitectura impura de la comunicación* en ciudades *del desierto*, al borde de las autopistas y a cuenta del caso de estudio también es que viene planteado como ejemplo. Vale la aclaración a esta altura, de que no se querrá hacer aquí una apología de métodos de engaños o convicción, sino manifestarlos en calidad de una realidad que vivimos, para entenderlos y saber dónde estamos parados al momento de actuar. No se querrá convertir el caso de estudio en Las

⁹² Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural*, Cambridge (Massachusetts), The Massachusetts Institute of Technology Press, versión en castellano: *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, (colección “GG Reprints” 2006), p. 22.

Vegas y por eso mismo es que trataremos de explicar algunos porqués de los ejemplos traídos a mención para no dar lugar a interpretaciones más allá de lo que se quiere expresar. Lo que queremos decir es que si, por ejemplo, mencionáramos como caso el poder de la imagen aludiendo a Helene "Leni" Riefenstahl y su labor fundamental como fotógrafa para construir la imagen del régimen nazi, sería sólo para ilustrar ese efecto que puede llegar a producir determinado manejo de la imagen y no por ello compartir el fin buscado por dicha fotógrafa.

Aún así, no se debe olvidar que el viaje turístico, cómo ya se comentó, es un ejemplo donde lo visual tiene que ver no sólo con la comprensión, percepción y contemplación en el momento que sucede el viaje, sino que lo visual puede llegar a guiar o influir desde una instancia anterior al viaje en sí, en acciones que influyen sobre la posible motivación al viaje, como muchos autores señalan, entre los que se encuentran el propio Augé. Algunos autores han referido a ideas similares acerca del hecho de que cuando viajamos lo que vamos a buscar son imágenes. Entonces parte de la investigación indagará en la dimensión del imaginario yendo a ese mundo que, como bien recuerda Rojas Mix, se ocupa «tanto de la creación y utilización de imágenes para informar, convencer, seducir, legitimar procesos, de su influencia; cuanto de la documentación visual en la cultura, disciplinas académicas y en las maneras de pensar».

2.2.6. Cartografías- mapas- guías de viaje



«...una representación puede portar el signo del pasado independientemente de lo que represente».⁹³

Pero el paisaje además de conocimiento es creación, resultante a su vez de la actividad geográfica del hombre, afecta a determinado ámbito de la Tierra como *el vestido con el que el hombre cubre el cuerpo primitivo de la Tierra*. Intentando búsquedas para interpretar su lectura, desembocamos una vez más en la representación, ahora para estudiar aportes de la ciencia de la cartografía, fuente que supo reunir en el pasado voluntades de conocimiento, y de divulgación para hacer uso de su poder.

«Los cartógrafos confeccionan poder; son los creadores de un panóptico espacial. Su poder está inserto en el texto cartográfico: podemos hablar de un “poder cartográfico” así como hablamos del poder de la palabra o del libro como una fuerza de cambio. En este sentido, existe una “política

⁹³ Bergson, H., 1930, *Le possible et le réel* citado en Virno, Paolo, 2003, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, Ed. Paidós, p.19.

de los mapas”, un poder que se entrelaza con el conocimiento y es inherente a él: se trata de un poder universal.»⁹⁴

El análisis de los planos, entendidos en su forma antigua, es un recurso clave que permite incluir en un mismo escenario una multiplicidad de elementos. Por eso es importante no sólo revisar en antecedentes cartográficos la forma de conquistar un territorio y de conocerlo, las interpretaciones antiguas y su correspondiente representación, sino también contraponer esta última con las formas de representación actuales, que a la luz de las técnicas y avances actuales contradictoriamente no incluyen casi elementos en los mapas, empobreciéndolos en la concepción geográfica cada vez más. A revertir esto último es a lo que nos referimos con retomar esa actitud iniciada en el siglo XVII por holandeses, y continuada por todas las expediciones al continente desconocido, en su claro uso de dichas cartografías como herramienta de un afán de conquista pero también producto de una visión científica la voluntad de compartir las impresiones obtenidas de la observación. El papel fundamental que se asignó a imágenes en los viajes político científicos, de registro fiel de lo vivido y observado, las sitúa en un lugar central que nos apela a interrogarlas como representaciones privilegiadas de las relaciones entre visualidad, conocimiento y dominio, tal como manifiesta Marta Penhos.⁹⁵ A esto se podría agregar el hecho de tomarlas como ejemplo, en el contexto del rol que tuvieron para la reconversión de un lugar desconocido en paisaje, en las acciones de los primeros exploradores que pisaron el continente americano y de ello estudiar esa actitud científica y su necesidad de transmitirlo a los demás a través de cartografías. Los viajeros literarios del siglo XIX según feliz definición de Augé «viajando para escribir, para contar su viaje, relataban el sentido que hace de él algo dependiente del regreso y de la mirada retrospectiva en la que habrá de construirse. Desde la misma partida, se expresaba ya en antefuturo».⁹⁶

La descripción naturalista de paisajes, costumbres y naturaleza tuvo su apogeo entre mediados del siglo XVIII y fines del siglo XIX, en la época del esplendor de las ciencias descriptivas. Cientos de exploradores y viajeros recorrieron el mundo recolectando testimonios culturales y antropológicos, observaciones de flora, fauna y anotaciones de la geografía y el clima,

⁹⁴ J. B. Harley, “*Deconstructing*”, p.16, nota 10 en Harley, J.B. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001 p. 44

⁹⁵ Penhos, Marta, *Ver conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 18.

⁹⁶ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, p. 64.

en un desenfrenado afán por documentar la diversidad del planeta.⁹⁷ Existe un inmenso legado hoy muchas veces evocado como creación artística, pero aun en la cartografía más decorativa los mapas no sólo son creaciones estéticas, sino documentos históricos y sociológicos que transmiten mucho acerca de aquello desconocido de otras civilizaciones, de su vínculo con la Tierra y con la Naturaleza. Ellos reflejan además en su multiplicidad de expresiones la heterogeneidad de culturas y espíritus reinantes. Estas obras de arte, *metáforas del mundo*, cuentan la historia de cada país, permitiéndonos entender mejor los lugares y las historias representados. Para completar lo comentado hasta aquí acerca de las formas de representación, es deseable la inclusión de la temática cartográfica, como un ejemplo mimético más y su correspondiente sistema de signos:

«Los mapas son textos en el mismo sentido en que los son otros sistemas de signos no verbales como los cuadros, las impresiones, el teatro, el cine, la televisión y la música... Los mapas son un lenguaje gráfico que se debe decodificar. Son una construcción de la realidad, imágenes cargadas de intenciones y consecuencias que se pueden estudiar en las sociedades de su tiempo. Al igual que los libros, son también producto tanto de las mentes individuales como de los valores culturales más amplios en sociedades específicas.»⁹⁸

Ellos deben tener, por tanto, su mención aparte, dentro del análisis, por ser una construcción de la realidad desde la metáfora de sus propios códigos. Los mapas nunca son imágenes sin una intención detrás, existe un valor en la selección de su contenido, signos y estilos gráficos, son ellos «una manera de concebir, articular y estructurar el mundo humano que se inclina hacia, es promovido por y ejerce una influencia sobre grupos particulares de relaciones sociales».⁹⁹

⁹⁷ La cartografía es una ciencia que tuvo su nacimiento con las primeras civilizaciones, y su evolución a lo largo de los siglos ha permitido llegar a la moderna concepción y elaboración de los mapas actuales. Ya en los textos bíblicos encontramos referencias y descripciones de algunas regiones de Asia y África. La actividad comercial que empezaron a desarrollar los pueblos más itinerantes, como los fenicios, convirtió en una necesidad conocer las tierras. Sólo en las puertas del siglo XIX se consiguió superar las técnicas y acabados que habían logrado los holandeses del siglo XVII. El color en los mapas dejó de tener una función decorativa, para ser más funcional, utilizándolo para destacar las divisiones administrativas y políticas de un país, dejando los colores vistosos de los siglos anteriores a un lado, así como las guirnaldas, adornos y otros objetos. Esta combinación de detalles topográficos que recreaban una parte de la vida y los aspectos más vistosos de cada lugar, convertía a los mapas en auténticas guías turísticas. A partir del siglo XIX esta tradición se fue transformando para acercarse cada vez más a la moderna concepción que tenemos hoy en día de los mapas: atendiendo únicamente a su función cartográfica, descriptiva y de ubicación, donde se da más importancia a la precisión de datos que a los detalles decorativos o informaciones complementarias. Véase *Mapas del mundo*, 2000, Madrid, Editorial Libsa.

⁹⁸ Harley, J.B., 2001, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, p.62.

⁹⁹ Cf. el análisis del arte en “Art as ideology”, en Wolf, Janet, *The Social Production of Art* (N.York, St. Martin’s Press, 1981, p. 49).

El siguiente cuadro muestra un paralelismo (partiendo de los conceptos de Panofsky) entre el significado del arte y el cartográfico que nos interesó desde el momento en que compara dos recursos considerados, para este trabajo, como caminos primordiales para revisar y expresar lo que se persigue: el arte y la cartografía, *Paralelismos iconográficos en el arte y la cartografía*¹⁰⁰

| <i>Arte</i> (Se usan los términos de Panofsky) | <i>Cartografía</i> (Paralelismo cartográfico sugerido) |
|---|--|
| 1. Tema primario o natural: motivos artísticos | 1. Signos convencionales individuales |
| 2. Tema secundario o convencional | 2. Identidad topográfica en los mapas: el lugar |
| 3. Significado o contenido intrínseco | 3. Significado simbólico en los mapas: ideologías de espacio |

Ambas disciplinas hacen un manejo de determinados motivos y convenciones, si bien no tienen un discurso común, tanto en el arte como la cartografía la estética es centro que rige su composición además de un mensaje a transmitir a través de un significado simbólico.

Con respecto a las guías de viaje, y de igual forma los atlas, también de origen muy lejano en el tiempo, existe un gran abismo en cuánto a producción de los mismos y la atención que se les presta. Importa aquí obedeciendo al concepto de “accesibilidad” o de “consumo” del paisaje, no sólo de los turistas, sino y sobretodo por parte de sus propios habitantes. Ellas constituyen otra forma de conocimiento de la realidad, o un acercamiento a ella en su oferta de cómo mirar y recorrer un territorio y sus ciudades; ellas crean una imagen al seleccionar hitos, diseñar cartografías, elegir épocas y personajes relevantes. Son un fuerte apoyo a la creación cultural al momento de incorporar, como es el caso de estudio, enfoque en nuevos lugares de interés y carreteras. En ese sentido hasta proponen y muestran al visitante datos que en esa elección sugieren (a construir o consolidar) cierta identidad nacional, factor agregado para poner especial atención en su elaboración.

Existen a esta altura investigaciones que se plantean como a través de las guías se puede llegar a realizar, una construcción de la identidad del lugar. Al respecto expresa Augé: «esta fabricación de imágenes (y de recuerdos) resulta tan acaparadora para algunos que podría decirse que viajan entre dos series de imágenes: las que vieron antes de su partida y las que verán a su vuelta (...)».¹⁰¹ Analizar cuestiones concernientes a la articulación topográfica de los espacios, los panoramas y los expositores, a fin de evidenciar como pueden en el discurso del lugar crear diferentes efectos-ciudad, confrontando elementos variables e invariables de los singulares textos

¹⁰⁰ tomado de Harley, J.B., 2001, op.cit., p.75.

¹⁰¹ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, p. 64.

para llegar a descubrir las diversas representaciones del lugar.¹⁰² Antes de la “partida” hay numerosas imágenes; los mapas, los esquemas de itinerarios, así como las guías turísticas deben construir un objeto cognitivo, atrapante, práctico, abastecer al lector de una representación clara y lo más rica posible.

¹⁰² El comentario remite a ejemplos como el del estudio realizado por A. Giannitrapani, *Forme di Construzione dell'Identità dei luoghi: Erice nelle guide turistiche*, publicada en la revista *Revista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* on line, www.associazionesemiotica.it, el 15 de marzo de 2006.

2.3 PAISAJE Y PRODUCCIÓN:

En el fondo, era inútil que para hablarle de sus ciudades Marco recurriese a tantas zarandajas; bastaba un tablero de ajedrez con sus piezas de formas exactamente clasificables. A cada pieza se le podía atribuir cada vez un significado apropiado: un caballo podía representar tanto un verdadero caballo como un cortejo de carrozas, un ejército en marcha, un monumento ecuestre; y una reina podía ser una dama asomada al balcón, una fuente, una iglesia de cúpula puntiaguda, un árbol de membrillo.

(...) Al contemplar estos paisajes esenciales, Kublai reflexionaba sobre el orden invisible que rige las ciudades, en las reglas a que responde su manera de surgir y cobrar forma y prosperar y adaptarse a las estaciones y marchitarse y caer en ruinas. A veces le parecía que estaba a punto de descubrir un sistema coherente y armonioso por debajo de las infinitas deformidades y desarmonías, pero ningún modelo resistía la comparación con el ajedrez.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹⁰³

Otra línea teórica, que parece importante emprender, como tercer y último camino, es la que nos introduce a investigar aquellos aspectos que tienen que ver con el paisaje desde un ángulo productivo. Cuando se habló anteriormente del cambio en las formas epistemológicas, también se quiso significar la convicción de lo positivo que puede ser el prefigurar y dejar planteadas alternativas más allá de este trabajo, imaginando que del mismo pueden surgir oportunidades asociadas a determinadas actividades. Entendiendo además que el paisaje puede llegar a ser una herramienta en este sentido, porque –entre otras cosas– el hecho de poner la lupa sobre un territorio también puede connotar el atender y revisar sus posibilidades productivas. Partiendo de la convicción de que en un país con necesidades básicas no cubiertas, apelar a fuentes nuevas de trabajo –en términos ecológicamente razonables– es muy positivo y constituye *per se* una de las coyunturas que abre la “puesta en valor”. Es decir, el intentar el hecho de llamar la atención hacia determinado lugar puede dejar como agregado el planteo de lineamientos para pensar a futuro.

La experiencia europea tiene gran tradición en el manejo paisajístico asociándolo con los medios de producción: el paisaje agrícola (donde existe una vasta normativa que estimula producción *paisajera* en relación a la agricultura), o el paisaje como insumo turístico (donde el proyecto paisajístico es parte germinal en las inversiones) o muy frecuentemente la combinación de ambos, por mencionar sólo algunos ejemplos. De su tradición se pueden reseñar diversas prácticas a ser tomadas no sólo como aportes por el camino que llevan allanado, sino también como usos que

¹⁰³ Calvino, Italo, 1972, *Las ciudades invisibles*, op. cit., p. 131.

pueden ser bien contextualizados en la realidad latinoamericana. Si bien elegimos afiliarnos a los caminos del arte quisiéramos, aunque en forma muy menor (sobre todo por el acotado que debe tener esta tesis), prestar cierta atención a aspectos socioeconómicos y no dejar de establecer algún contacto con ellos desde la inclusión del paisaje como recurso y en especial como insumo turístico.

En el marco de la tendencia actual; que ha virado las formas tradicionales de descanso y turismo hacia la recreación que busca vincularse con actividades de aventura, de conocimiento del ambiente, y de contacto con lo “no urbanizado”; el continente sudamericano tiene un gran potencial en sus rasgos de vastedad e infinitud. Esta condición implica el doble compromiso de apreciar al paisaje en sus potencialidades y de estudiar formas para su preservación. Preservación entendida como cuidado y no como un congelamiento del mismo ya que creemos que el paisaje tiene una identidad que implica por si misma acción. Conforme la situación ambiental actual - el paisaje como recurso no renovable- territorios casi vírgenes, “sin descubrir” deben llegar a un equilibrio entre generar interés, sin verse invadidos y mantener un cuidado como recurso no renovable. El atender a su custodia significa también observar la relación hombre-naturaleza en lo contemporáneo, desde propuestas que no pueden rechazar los aspectos ecológicos por eso es que se insistirá desde ya en el aprovechamiento de este recurso sin exterminarlo o modificarlo inadecuadamente.

Desde la convicción anterior es que pensamos en la acometida a través del arte y la técnica para su “acceso” o consumo ya que puede tener como resultado el terminar siendo una herramienta que ayude a dar impulsos beneficiosos para la zona en cuestión. Dicha opción se decide sobre la base de advertir antecedentes en la propia región, tal como explicaremos adelante, donde las experiencias locales demuestran que es posible.

2.3.1. Considerar el espacio/tiempo - fuentes de producción



Dos términos básicos y fundamentales a todo estudio del paisaje – el tiempo y el espacio - son utilizados frecuentemente y muchas veces sin reparar en su análisis. Existen factores en juego como la subjetividad de la percepción del medio y la transformación del entorno, que demuestran la relación con el espacio y con el tiempo y nos llevan a mencionar alguna consideración y posterior inclusión desde las exploraciones. Porque planteamos una experiencia que no ocurre en el vacío sino que tiene que ver con un espacio y con un tiempo. Dice Bauman: «El paso a través del espacio es una función del tiempo», la “distancia” se traduce como “demora”, las distancias se miden por el tiempo necesario para abolirlas. Una forma de abolir distancias es a través del viaje, no sólo físicamente sino en el mismo sentido en el que viajar pueda ser un peregrinaje, donde las huellas de los pasos vayan grabándose en un conocimiento y familiaridad con los lugares recorridos. Con

respecto al tiempo, por su dificultad y amplitud es un tema a ser analizado en términos más allá de nuestras posibilidades, pero aún así pareció válido señalarlo atendiendo a que no es intención llegar a un planteo a ese nivel, pero sí el mencionar algunas de las tantas consideraciones que se han hecho ligadas a la producción.¹⁰⁴

«La travesía del paisaje significa una duración concreta, un presente estirado por la voluntad y la memoria al tamaño de un espacio».

En relación al espacio, también deberemos hacer alguna puntuación diferente a la que desde nuestra profesión estábamos acostumbrados. El espacio no es una superficie únicamente y, hasta en ciertos términos, empieza a verse también alterado por el *encogimiento del mundo* que provocan los avances tecnológicos. Debe ser considerado como parte necesaria para la generación, la producción, de lo nuevo.

«El espacio del trabajo contiene técnicas que permanecen en él como autorizaciones para hacer esto o aquello, de esta o aquella forma, a este o a aquel ritmo, según esta u otra sucesión. Todo esto es tiempo. El espacio distancia es también modulado por las técnicas que dirigen la tipología y la funcionalidad de los desplazamientos. El trabajo supone, el lugar, la distancia supone la extensión; el proceso productivo directo está adecuado al lugar, la circulación está adecuada a la extensión. Esas dos manifestaciones del espacio geográfico se unen, así, a través de esas dos manifestaciones en el uso del tiempo».¹⁰⁵

El geógrafo Milton Santos, en su desarrollo realizado en *La naturaleza del espacio*, parte de las técnicas como indicador del espacio marcado por el trabajo del hombre y realiza esa unión entre espacio y tiempo a partir de la noción de trabajo y de instrumento de la producción, muy importantes en la explicación geográfica, tanto o más que en el estudio de los modos de producción en sí. Así, a través del espacio de la producción, el «espacio hace concreto el tiempo», ya que

¹⁰⁴ Tal vez un ejemplo claro sea el ver como utilizamos términos como “avanzado”, “atrasado”, “en desarrollo”, “moderno” para referirnos a distintas regiones del planeta, lo que ocurre es que imaginamos las diferencias espaciales en términos temporales. Doris Massey explica en su artículo, esta idea ejemplificando como las diferencias geográficas se reorganizan en una secuencia histórica y presenta tres proposiciones acerca de cómo podría conceptualizarse el espacio: 1. el espacio es un producto de interrelaciones, 2. el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia, 3. por último, y precisamente porque el espacio es producto de las “relaciones”, relaciones que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado. Para cada uno de las cuales hace un análisis exhaustivo, e incluso en su recorrido se contraponen a algunos pensamientos de Henri Bergson, para llegar a una conclusión transitiva: para que haya tiempo debe haber interacción, para que haya interacción debe haber multiplicidad, para que haya multiplicidad debe haber espacio. Doris Massey *La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones* en Arfuch, Leonor (comp.), 2005, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Ed. Paidós, p. 101-115

¹⁰⁵ Santos, Milton, *La naturaleza del espacio*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996-2000, p. 47.

como nos recuerda Santos, toda técnica esconde, de alguna forma, una teoría del tiempo.¹⁰⁶ Santos ubica entre sistemas de objetos y sistemas de acciones, al paisaje, la configuración territorial, la división territorial del trabajo, el espacio producido o productivo, las *rugosidades* y las formas-contenido. De la misma manera, y con el mismo punto de partida, se plantea la cuestión de las delimitaciones espaciales, proponiendo debates sobre problemas como la región y el lugar, las redes y las escalas.¹⁰⁷

Pensar, por ejemplo, un paseo en determinado paisaje y su inherente movilidad necesaria para llevarse a cabo convierte al espacio en móvil (por paseo) implica estas dos consideraciones, el espacio cambiante en función del tiempo de recorrido. Igualmente ambos conceptos son complejos y con su mención aquí no aspiramos a su dilucidación sino a intencionar tan sólo un acercamiento *de acuerdo a y ceñido según* el trabajo.

2.3.2. La figura del turista. El paisaje como insumo turístico



El autor M. Kessler, en *El paisaje y la sombra*, directamente en relación con el paisaje, menciona *al viajero, al turista, al explorador, al aventurero y al conquistador*. Según él, una primera definición de las propiedades del paisaje deja adivinar que sólo el viajero es verdaderamente digno de él. «Fecunda su aspecto externo mediante su contemplación renovada, extática, ardiente. Al atravesar el paisaje para la felicidad, para la dicha de su situación, se abre camino sin método preciso y descubre un itinerario, una perspectiva singular».¹⁰⁸ En cambio el turista tiene un camino trazado y si no lo tiene lo buscará. Para Bauman, el turista se mueve con una finalidad: una nueva experiencia; el turista es un *buscador consciente y sistemático de experiencia*, de la experiencia de la diferencia y la novedad. Y en ese sentido, desde el momento que proponemos abordar al paisaje desde la experiencia también, nos interesa su figura. «Se contenta con confirmar *in situ* una localidad prevista en el mapa de carreteras o en una postal. Desflora el paisaje con su mirada, a la vez pasiva y apresurada, almacena imágenes...»¹⁰⁹ El

¹⁰⁶ Santos, Milton, op.cit. , p. 47-48.

¹⁰⁷ Santos propone, como punto de partida, que el espacio sea definido como un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acciones. A partir de la noción de espacio como un conjunto indisoluble podemos reconocer sus categorías analíticas internas. Santos, Milton, op. cit. pp.43-49.

¹⁰⁸ Kessler no es el único que recurre a estas figuras. Bauman, halla su paralelo en la vida posmoderna en otras cuatro figuras, algunas de las cuales coinciden con las que define Kessler: *el paseante, el vagabundo, el turista y el jugador*, cada uno de los cuales transmite sólo una parte de la historia. Su idea deja claro que el turista es una de las cuatro figuras clave de este tiempo. Así como encontramos un paralelismo entre el peregrino y el viajero que va a estos paisajes infinitos, también el vagabundo y el turista están en movimiento, eligiendo qué rumbo tomar, Bauman Zygmunt, “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad” en Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1996, pp. 40-59.

¹⁰⁹ Kessler, Mathieu, *El paisaje y la sombra*, Barcelona, Idea Books, 1999, p.19.

explorador, el turista y el aventurero pueden ciertamente tomar parte en la contemplación del paisaje. Cada intención engendra una actitud cuyas consecuencias son, respectivamente, el descubrimiento de una tierra por el explorador, el encanto de un lugar que beneficia al turista o la explotación del espacio geográfico por el aventurero. Sólo el viajero, el paseante, tiene una relación auténtica con el paisaje. Por último el conquistador... «se trata de un aventurero político convencido por la racionalidad de su empresa, mientras que el individuo aventurero se remite con más humildad al Destino».¹¹⁰ Finalmente interesa la distinción de cuatro términos correspondientes a la caracterización atribuida por esos personajes que son, respectivamente, una tierra, un país, un paisaje y un lugar. De este modo en el estudio de Kessler es como el explorador, el aventurero, el viajero y el turista constituyen los conceptos cardinales de una genealogía del paisaje pero sobre todo si primero vimos aquí estas significaciones y alusiones de distintos autores a través de sus parábolas es para dejar en claro la introducción a un tema clave: el turismo.

«El turismo es como la política: hacer política consiste tal vez en que uno se ocupe de su barrio, pero puede ser también participar en la definición de los grandes equilibrios mundiales. Nuestro planeta se ha vuelto pequeño y esto estimula tanto el deseo de permanecer en casa como el de recorrerlo en todas las direcciones».¹¹¹

Por eso creemos que debe ser considerado desde su información estadística procesando en definitiva lo que estas cifras nos quieren decir hasta en enfoques culturales y patrimoniales. Precisamente en relación a lo mencionado en el título anterior acerca de tiempo y espacio, «la idea de un patrimonio cultural de la humanidad va tomando cuerpo, pese a que este patrimonio, al relativizar el tiempo y el espacio, se presente antes que nada como un objeto de consumo más o menos desprovisto de contexto, o cuyo verdadero contexto es el mundo de la circulación planetaria al que tienen acceso los turistas más acomodados desde el punto de vista económico y más curiosos desde el punto de vista intelectual».¹¹² La misma experiencia europea nos muestra cierta dualidad: a pesar de la red de carreteras, que los evita cada vez más, hasta los menores pueblecitos tratan de resaltar sus tesoros y desde otro ángulo incluso «existe una literatura que sólo aborda el mundo en función de sus capacidades de acogida turística».¹¹³

Según la Organización Mundial del Turismo (OMT), el turismo es la mayor industria del mundo, que traslada a más de 600 millones de viajeros anualmente y da trabajo a más de 200 millones de personas. El turismo es también el mayor generador de empleos y exportaciones a nivel

¹¹⁰ Kessler, Mathieu, op.cit., p.21

¹¹¹ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003, p.63

¹¹² Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, op. cit. p.63.

¹¹³ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, op. cit. p.62.

mundial. Como tal, juega un importante papel en el desarrollo de algunas de las zonas económicamente menos favorecidas. Más allá de datos, es fácilmente constatable a través de otras experiencias, especialmente en Europa, donde la industria del turismo es el motor de economías, beneficiosamente volcadas a estudios de paisaje, con el fin de mantener entre ambos una retroalimentación constante.

No obstante, contextualizándolo en la región, nuestro mundo no es tan móvil como parece o como puede resultar a otras sociedades. Por un motivo u otro, lo laboral o la falta de medios inmovilizan a una gran parte de la población, en especial la segunda. Sin embargo los datos planteados aquí se sostienen precisamente en apuntar al turismo local que es alcanzable para la mayoría de la población regional y también a un público más lejano que sí puede desplazarse hacia el cono Sur. Así es que se explica la relación con el turismo, dentro del marco conceptual del paisaje como recurso, en lo que particularmente intentamos enlazar en la red temática de paisaje, memoria y producción. El crecimiento del turismo y su revisión en su manejo como insumo asociado al paisaje, es innegable. Las investigaciones a nivel académico que se vienen realizando, dejan en claro que es un camino posible para reforzar identidades locales y dinamizar las economías de pequeña escala. El turismo puede y debe incrementar los ingresos de tres sectores extra, además del directamente involucrado de los operadores turísticos

- la economía nacional: a través de las divisas que los turistas dejan en él a su llegada
- la población local: mediante su participación en el sector turístico, o bien en otros sectores implicados
- el espacio natural: a través de la devolución de parte de los ingresos para ser volcado en investigaciones, estudios y preservación.

Seguramente no estamos a nivel como para dar certezas acerca de si es pertinente o no su desarrollo, pero si nos atrevemos a sugerir ideas que tienen puntos de encuentro y en común con las actividades turísticas (proyecto, turismo y patrimonio). Por cierto el simple hecho de manejarlo tan sólo como una sugerencia, o camino a estudiar, nos pone en la obligación de hacerlo de la mano con ciertas pautas a seguir desde lo ambiental.

2.3.3. La necesidad de considerar lo ambiental Itinerarios y paisaje.



No obstante lo expresado a favor, el turismo también porta una propia destrucción, la del recurso paisajístico que usufructúa: capaz de acabar con las condiciones naturales y culturales que, en principio, hacen que una región resulte atractiva motivó a poner en un debate central la alternativa del desarrollo sustentable vinculada a la industria turística. En este trabajo queremos agregar como consideración preliminar y paralela, el hecho de contemplar aspectos medioambientales, teniendo reparo en que lo que se propone puede afectar estos lugares, ya que

por su condición misma de “naturales” involucrando en sentido más amplio a lo patrimonial, están expuestos en forma mayor. La urgencia de reactivación puede llevar a la sobreexplotación y mal manejo de recursos de valor, que pueden ser deteriorados o definitivamente agotados. su atención a este punto debe ser primordial Por lo tanto se consideró importante, en un trabajo que propone al paisaje como recurso, el sugerir claves a manejar en paralelo para evitar su daño y por tal motivo es que mencionamos aquí, tal lo adelantado, algunos conceptos tomados de estudios para el ecoturismo que bien pueden ser tomados como práctica general. Porque: «el turista da una “vuelta” (hace un tour) con ayuda de una lógica artificialmente importada al espacio geográfico, que a menudo daña el paisaje».¹¹⁴

El *Turismo Sostenible* trata de que el impacto negativo sea mínimo, mientras que el *Ecoturismo* trata de tener un impacto positivo. Pero a los efectos que se buscan aquí al presentar ciertas pautas de cuidado, ambos conceptos incluyen aspectos de partida en común que nos interesan, siendo los principales: a) Ambiental, b) Sociocultural y c) Económico.¹¹⁵ El impacto del turismo puede ser de tres formas: por la construcción de servicios, por las actividades de los propios turistas y por la cantidad de turistas al mismo tiempo.

La teoría *Sustentable* o *Sostenible*, según a que continente se quiera aplicar, empieza a ser debatida en un terreno en el cual no podremos profundizar en este trabajo por un tema de tiempo, pero lo que si podemos afirmar es que lo ambiental debe ser prioritario en cualquier emprendimiento y encontramos que el ecoturismo, en términos generales, se asume como una forma de turismo que puede y debe ser sostenida ambientalmente. Claro que con la salvedad, desde ya, de que si bien el turismo está más relacionado con la temática y propuesta de esta tesis, es un término también a manejar con mucho cuidado ya que en la práctica puede ser potencialmente más dañino, ambientalmente hablando, que el turismo de masas, puesto que tiene lugar en ecosistemas muy frágiles y en numerosas ocasiones descubre para el mercado turístico nuevos destinos especialmente delicados. Tal vez sea arriesgado sostener que en muchos de los lugares en los que es deseada la promoción, el alcance de estos riesgos está lejano, especialmente en cuanto a lo que se define como “capacidad de carga”. Pero todos estos impactos negativos son difíciles de medir y por eso es la responsabilidad de recordarlos y fundamentalmente de tenerlos presentes al momento del proyecto. Uno de los más importantes e innegable, si no se atiende a ello, es el trastorno

¹¹⁴ Kessler, Mathieu, op. cit., p. 19.

¹¹⁵ En el año 2001, la OMC (Organización Mundial del Comercio) declaró que: “Debe establecerse una clara distinción entre los conceptos de Turismo Ecológico y Turismo Sostenible: en sí, el término turismo ecológico o ecoturismo se refiere a un segmento dentro del sector de turismo vinculado con áreas naturales, mientras que los principios de sostenibilidad deben aplicarse a todos los tipos de actividades de turismo: de masa o especializado; de ciudad, playa, campo o selva; grande o pequeño y también puede aplicarse a todos los sectores de la industria de turismo: alojamiento, expediciones, agencias, operadores terrestres, guías y transporte.

provocado a la fauna y a la flora, principalmente porque existe aún hoy la costumbre de promover ciertas áreas a través de la pesca y de la caza como actividades recreativas. Pero sumado a ello la contaminación, la erosión, daños del suelo (importante en casos donde desavenencias climáticas pueden llegar a interrumpir el paso de vehículos) y otros impactos como los visuales y auditivos. Para evitarlo creemos firmemente que el punto de partida está en la educación y concientización, pero fundamentalmente en las políticas de promoción, aliento de determinadas líneas y su sanción para un mejor uso del recurso. Esta tarea debe tener llegada no sólo al turista que va a recorrer el área y que debe ayudar a cuidarlo, sino a todos los relacionados con el turismo en la zona, desde los empresarios, que tendrán que tener en cuenta criterios de sostenibilidad a la hora de construir, como los políticos que toman las decisiones, los trabajadores turísticos, etc. Se apunta a la necesaria incorporación del paisaje en el marco jurídico del ordenamiento territorial y en las políticas de gestión y diseño del territorio, a una serie de recomendaciones metodológicas para el abordaje de la temática, al necesario involucramiento de los habitantes del lugar en la detección de los recursos tanto tangibles como intangibles y al estudio de la *capacidad de carga* de los paisajes. Como aporte de lo estudiado no queremos dejar de mencionarlo, ya que lo consideramos básico en nuestra responsabilidad al hablar de ocupar zonas “nuevas” ante la saturación de ciertas áreas –aun en nuestro país - que el desarrollo incontrolado ha provocado.¹¹⁶

¹¹⁶ Uno de los elementos que más se han utilizado en la planificación y desarrollo del ecoturismo es la limitación de la “capacidad de carga” de un lugar, ya que supone una minimización del impacto ambiental negativo. El término proviene de un concepto de zoólogos para referirse al número de animales que pueden vivir en un ecosistema sin dañarlo, aplicado al turismo se define según el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) como: Capacidad de carga es “el máximo número de personas que pueden visitar un lugar al mismo tiempo, sin causar daños físicos, económicos, socioculturales o ambientales, así como un inaceptable descenso de la satisfacción de los visitantes”. Y define distintos tipos de capacidad de carga: a. ecológica, ambiental o física: el número de visitantes a partir del cual se pueden producir impactos ambientales negativos en los recursos naturales, b. psicológica: el número de personas que pueden compartir una experiencia eco-turística sin que esta pierda su interés, c. social o de los anfitriones: el número de visitantes a partir del cual se pueden producir tensiones con la población local, d. política-económica: el número de visitantes que el lugar se puede permitir dadas unas determinadas circunstancias políticas y económicas, como planificación turística, infraestructuras existentes, etc. Además de la delimitación de la capacidad de carga, desde la década de los ochenta, distintas instituciones están desarrollando diferentes métodos de control del medio ambiente en relación con el turismo, Los más utilizados hasta el momento son: los límites para un cambio aceptable (LAC) y la gestión del impacto ambiental de los visitantes (VIM). En síntesis se trata de la cantidad de turistas que puede visitar un lugar al mismo tiempo, sin que la naturaleza se resienta por ello, y para calcularlo existen tablas de referencia y métodos, que no son tema de esta investigación. Igualmente existen dos niveles: el de subsistencia, que es la máxima capacidad que se puede soportar y la óptima que es la deseable para mantener un mejor equilibrio. En cualquier caso, cualquier estudio de carga debe considerar los siguientes factores: a. tamaño del área y espacio utilizable por el turista, b. fragilidad del ecosistema, c. recursos naturales: número, diversidad y distribución de las especies, d. topografía y vegetación, e. especial comportamiento sensible de ciertos animales respecto a los visitantes, f. percepción de los visitantes, g. disponibilidad de las facilidades, h. oportunidades de los visitantes para disfrutar los recursos. Véase Pérez de las Heras, Mónica, 1999, *La guía del Ecoturismo o cómo conservar la Naturaleza a través del Turismo*, Ediciones Mundi-Prensa, Madrid, 2003. pp. 96-105, donde también se define este concepto como “el número de individuos que puede soportar un ecosistema, entendiendo como tal el conjunto de recursos naturales que existen en un determinado lugar, antes de que éste se deteriore, dadas

Sin embargo para incitar a conocer, a través de la invitación a “mirar”, hablar de visión no alcanza; debe existir una razón y un medio que permita la experiencia presencial de ese paisaje y paralelamente educar la sensibilidad hacia ello. De lo mostrado en estos últimos puntos a. b. y c., llegamos a algunas conclusiones previas que nos sirven para lo que sigue.

a + b + c = Itinerarios de recorrido

El motivo será la experiencia, es decir el recorrido. Entonces, a la manera de antiguos exploradores, la excusa será la conformación de un itinerario designado según distintas caracterizaciones logradas a través del arte y la propuesta es invitar a un recorrido experiencial a través de un mapa como pieza promotora, guía y acompañante fundamental. «La tutela del paisaje está justamente también en la tutela de las estructuras secuenciales de sus recorridos típicos...».¹¹⁷

«Se sabe de la importancia de los recorridos en la fruición del paisaje y de la inseparabilidad del binomio “paseo-paisaje”...El paisaje se presenta a través de sus recorridos y los recorridos de cada tipo de paisaje tienen un modo típico de relatar, un modo típico de guiar la lectura: el recorrido es justamente la secuencia de lectura del paisaje».¹¹⁸

Es decir que la experiencia estará dada por el fluctuar en dicho binomio paseo-paisaje para lograr definir los rasgos principales que lo caracterizan, bajo esta trama, memoria, imaginación, fantasía y creación afiliadas para entablar un diálogo sostenido en el análisis. Sea también el trabajo aplicación de las ideas estudiadas hasta aquí, aunadas con la búsqueda persistente de lo que se entiende en el presente contexto como relaciones entre las huellas del pasado y presente, entre el arte y la realidad, en fin, entre representación y experiencia. Una caracterización que es pensada con el propósito de presentar las cualidades que invitarían a recorrerlo, esas particularidades que lo promoverían invitando a la experiencia.

unas determinadas condiciones.”

¹¹⁷ Socco, Carlo, 1999, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervención en el forum “Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni”, Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, 28-29 de mayo de 1999.

¹¹⁸ Socco, Carlo, 1999, op. cit.

3. PROPUESTA INSTRUMENTAL Y LINEAMIENTOS CLAVE

3.1. EXPERIENCIA + REPRESENTACIÓN

Polo:...Tal vez este jardín sólo asoma sus terrazas al lago de nuestra mente...

Kublai:...y por lejos que nos lleven nuestras atormentadas empresas de condotieros y mercaderes, ambos guardamos en nuestro interior esta sombra silenciosa, esta conversación pausada, esta noche siempre igual.

Polo: A menos que sea cierta la hipótesis opuesta: que quienes se afanan en los campamentos y los puertos sólo existen porque los pensamos nosotros dos, encerrados entre estos setos de bambú, desde siempre inmóviles.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹¹⁹

De lo visto anteriormente se desprende la voluntad de experimentar estudiando las posibilidades que nos da el cruce inevitable de nuestra formación como arquitectos, con esta disciplina nueva que constituye el paisaje, donde confluyen tantas otras en un permanente enriquecimiento. Sumado a ello, también se nos ocurre defendible que para este trabajo en particular, los motivos a representar tendrán que ver con acudir al uso del tiempo en sus distintos estados posibles intentando además una “captura” del mismo.

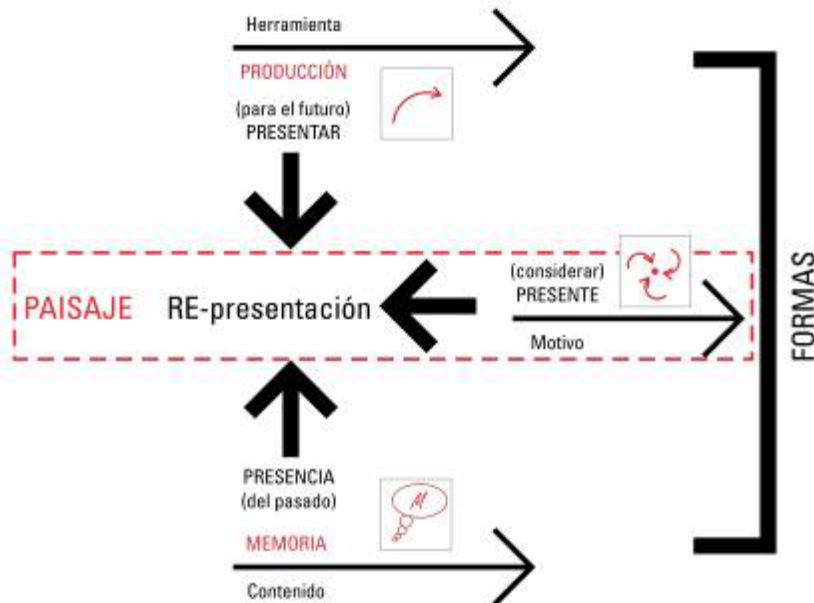


FIG. 5. Esquema trilogía del marco teórico

Pensar la vida en pasado, en presente o en futuro, es para Augé pensarla con el «irrealizable deseo de recobrar, de detener o de inaugurar el tiempo», en forma de una ilusión que intenta a determinado tiempo como *proyecto, paréntesis y recuerdo*.¹²⁰ De esta manera, según nuestra forma

¹¹⁹ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.127.

¹²⁰ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, op. cit. p. 80.

de ver, pasado, presente y futuro tendrán su reflejo en los tres argumentos elegidos como base teórica de Memoria, Representación y Producción.

«Resulta evidente que el futuro y el pasado no existen, y que es impropio decir: ‘Tres son los tiempos: pasado, presente y futuro’. Debería decirse: ‘Tres son los tiempos: el presente del pasado, el presente del presente, el presente del futuro’. Estas tres formas existen en el alma, no veo otro lugar como posible: el presente del pasado es la memoria, el presente del presente es la intuición directa, el presente del futuro es la espera».¹²¹

Tal como intenta mostrar el esquema en la figura 4, esta captura tiene que ver aquí con los objetivos, teniendo un enlace posible a través de las formas de expresarlo: su representación. Podemos decir que el aporte procurará entonces ser fruto de “analizar representando” para de esta manera, desde dicha comunión de análisis y representación, llegar a dejar alguna propuesta en forma de pautas para ser continuadas en un futuro. Asimismo, confrontar lo antiguo con lo moderno para la orientación a seguir, por ejemplo viendo cuales son los aspectos del pasado que nos sirven hoy para acercarnos más hacia el objetivo.

3.1.1. Hacia un proyecto icónico del paisaje

Representar quiere decir «organizar» el mundo fáctico en figuras, señala Valeriano Bozal explicándonos acerca del significado nuevo que los objetos toman al ser representados. Según sus propias palabras al transformar los objetos en figuras por medio de la representación se les proporciona «un significado no dado de antemano, el objeto no lo tiene como etiqueta, surge en la representación, en la experiencia estética, en el juicio de gusto, en el ejercicio de la sensibilidad».¹²² Aprovechando sus palabras iniciamos la exposición de como se pretende aquí organizar el presente trabajo a través justamente, de la acción de representar. Conveniente aclaración además, por el amplio abanico de posibilidades que se han abierto en torno a ello a lo largo de la historia, cuestión que se pretendió exponer en la síntesis teórica. De esta manera, en las líneas que siguen se manifiesta porqué la iconografía, con su implicancia como forma de arte, es elegida para reivindicar no sólo el valor de cierto paisaje sino el disfrute de su belleza, a veces desestimada a causa de modelos exógenos. Ciertamente las premisas para un cambio de actitud ante lo bello “natural” o “artificial” varían según se transforman las relaciones hombre-naturaleza. Prueba de ello es que el enunciado a favor de un medio “natural” hubiera sido innecesario y hasta redundante

¹²¹ Agustín, *Confesiones*, XI, cap. 20 (“Quanti sono i tempi?”) tomado de Virno, Paolo, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999, p.30.

¹²² Bozal, Valeriano, *El gusto*, (col. dirigida por V. Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar & Visor, 1999, p.125.

doscientos años atrás en el tiempo cuando únicamente la naturaleza era considerada intrínsecamente bella y lo artístico se constituía únicamente en tanto que participante de ella.¹²³ Hoy por el contrario podemos preguntarnos lo contrario y acudir a Augé cuando cuestiona ¿qué es lo que empuja a nuestros contemporáneos a dejarse seducir por una pura ficción haciendo esa frontera entre lo real y su representación sea cada día más porosa?

Armar pautas, para cierto proyecto icónico, en sí será el resultado de interpretar en función propositiva el marco teórico, sumado este último a una formación proveniente de la arquitectura. Una fuerte impronta marcada por la formación como arquitectos, que entonces pasa a condicionar, influir y afectar nuestra visión sobre un trabajo al momento de ser formados como tales. Pertenezca a aquella seguramente la principal razón, por la cual buscamos vincular la creatividad a través de lo iconográfico para argumentar y acompañar esas experiencias, con la convicción de que son ellas desde su arte, además de buen llamador de atención, otro medio que ayudará a mirar y a su vez a aprender de ello.¹²⁴ Ello se hará operando desde la relación entre paisaje, memoria y producción y con el fin de inducir esta mirada sobre nuestro paisaje terrestre, dejando un camino abierto para su valoración, potenciación y preservación a la vez. Bajo dicho apostolado icónico, el método de trabajo que proponemos consiste en abordar la imagen desde el ángulo de la significación, aprovechando esa persuasión anteriormente señalada. Lo icónico como forma directa para seducir (en el sentido original del término) o emocionar argumentando con imágenes, es a lo que nos referimos antes bajo el título de persuasión iconográfica, entendida como la capacidad de lograr convocatoria no sólo a través de un mapa, fundamental motivador en el acompañamiento que hace al “recorredor” durante su viaje, sino también de un conjunto iconográfico que promocióne antes, durante y después de la vivencia, al espectador. Esta acción es pensando impulsar su integración a determinado prontuario cultural y así completar el vademécum de imágenes a tener presentes, empezando aunque más no sea con lograr su presencia en el recuerdo. Para ir hacia este objetivo ilustrar significará discernir qué representar, atendiendo a qué debemos enfrentarnos al momento de realizar divulgación, promoción, información, es decir conceptualizar para luego representar. De esta manera fue como se involucró una observación por partida doble: la nuestra desde el análisis y la del espectador al que nos queremos dirigir gracias a un conjunto de signos (imágenes) que apoyen esta actitud de promoción, utilizando recursos que apelen tanto a la imaginación, creación, como a los cuestionamientos en torno a ellos.

¹²³ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, (col. dirigida por Valeriano Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar & Visor, 1995, p.21.

¹²⁴ Repasando en esa transformación de la naturaleza por medio de la fusión con el arte, es fácil inevitable pensar en la obra de Burlle Marx y de cómo hacía corresponder las distintas expresiones del arte desde su condición de paisajista, músico y pintor. También nos parece muy evocador, por su permanente fluctuación entre las múltiples disciplinas, desde el pintor, hasta la ciencia, como estudioso de la botánica, geología, etc., entre su voluntad creadora y las formas para llevarla a cabo.

3.1.2. Una red de correspondencias con el arte

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur. Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando. Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la intensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: –
*¡Ayúdame a mirar!*¹²⁵

Al igual que en las palabras de Galeano, el “espectáculo del paisaje” preexiste y el arte desde algunos de sus canales – fotografía, pintura, dibujo – pretende aquí ser la vía para “educar” cierta sensibilidad hacia el mismo. Distintas razones nos llevan a tomar las imágenes como una fuerte herramienta, y con ello como excusa, indirectamente a rozar el arte. Principalmente porque el arte engendra, evoca, capta, despierta de nuevo nuestro interés por todo lo que nos rodea, suprime prejuicios y redefine el espacio en que vivimos. Además, se convierte en un intento de hacerlo a través de dicho rozamiento con el arte, porque es a razón de él, que el trabajo se atreve a prefigurar algún resultado asociado. Según ha indicado el autor García Canclini «obviamente, esta capacidad de imaginar el futuro no es exclusiva del arte; también caracteriza a otras actividades humanas, entre ellas la política. Pero es en el arte donde se cultiva la utopía, lo irreal, lo aún no real, con mayor constancia».¹²⁶ Otro motivo, se instaura en la voluntad de que la presencia de imágenes no signifique ni decoración ni acompañamiento sino complementariedad dentro de la exposición de argumentos, ya que ellas constituyen, a nuestro criterio, un aporte en sí. Por último además, porque palpando al arte, nos podemos acercar a la entender la cultura a la que pertenece, ya que el mismo es un medio para dicha comprensión. Muy vinculado a esto es por cierto, es que se dio cierta *espiralidad* en relación a la investigación y que se, a su vez, se vio reforzada por los temas teóricos desde los cuales se construyó el análisis: es cierta representación elegida como medio de expresión, pero a su vez es ella proveedora de muchos rasgos a través de la propia visión de cada artista. Investigar para conocer, al conocer seguir investigando y siempre proponiendo la invitación. En ese sentido debe entenderse también el significado de lo que llamaremos trabajo abierto, porque ante todo, así como proclamamos la necesidad de cruzamientos de disciplinas también lo defendemos al momento de corresponder algunas expresiones del arte, de pintura, citas de poetas, pero también a teóricos paisajistas.

¹²⁵ Galeano, Eduardo, “La función del arte – 1”, de *El libro de los abrazos*, Alfaguara, 1988.

¹²⁶ García Canclini, Néstor, *La Producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, D.F., Siglo XXI editores, s.a. dec.v., 1979, p.149.

En suma, presentadas nuestras formas, elegida la temática, elegido el caso de estudio, nos quedará idear la seducción-invitación, desde los dos términos en conjunción desde esa dialéctica anunciada en la introducción y para la cual se irá tramando cierta red. Las huellas históricas, geográficas, culturales, artísticas, sociológicas, psicológicas, identitarias, emocionales, que están en juego en un territorio irán pautando como se pueden integrar componiendo una narración que contribuya a demostrar su riqueza y poco a poco la red se va transformando en un itinerario de recorrido. Para construir esta red de lo que se trata en suma, es de hacer corresponder un relato descriptivo con distintas formas de representación, cada una de las cuales de una manera u otra se enlazaba particularmente por su técnica con algún rasgo involucrado. Recurriendo a elementos todos que, perteneciendo al arte, la literatura, historia de la región, personajes, leyendas, arqueología, irán constituyendo nuestra “red”. Una red que sustrae, de la recolección de material muy dispar, datos, formas que integren este paisaje y ante todo las formas que convoquen a estudiarlo, aprenderlo, conocerlo física y espiritualmente, en la experiencia y en la representación. Así, las pistas para develarlo son a la vez las significaciones que nutren su relato: *Cultivar el propio jardín* para reconstruir la historia de nuestra campaña, de las comarcas y de sus gentes, en definitiva de sus paisajes.

«...cada orden tiene su comarca, pero el espíritu, abierto a todos los vientos, se dispersa en el medio, en un hueco, en una brecha en la que todo quiere intercambiarse: los cuerpos y las ideas, las imágenes y los sonidos, el presente y el pasado, lo próximo y lo lejano. La presencia y la ausencia. La representación alberga a los contrarios, los permuta, los encaja, sin que jamás quede abolido el hiato, sin que lo otro se convierta en lo mismo, sin que el tráfico se detenga y se agote la transferencia».¹²⁷

La imagen será entonces central y este trabajo aborda dicha condición desde tres consideraciones que nos interesan en este sentido: la cita a distintos artistas (procurando los locales), el uso de la fotografía como medio testimonial propio (la fotografía “intencionada” hace foco en lo que quiere mostrar) y descriptivo, pero especialmente de creación, y por último la búsqueda de formas nuevas de representar el paisaje que no se ve (mapas, esquemas), tanto como resultado de los primeros puntos como de recurrir a otras disciplinas no convencionalmente asociadas con los códigos icónicos del paisaje.

De esta manera son posibles encrucijadas que hacen que asimismo surjan referentes en autores y artistas –no sólo nacionales – cuya cita será evidente en nuestro trabajo: si llegamos a una serie en relación al horizonte seguramente es porque los trabajos de fotografía de Oliafur Eliasson

¹²⁷ Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p.245.

fueron inspiración innegable, o pensar en el paisaje aéreo tendrá que ver con obras de Mario Giacomelli y del mismo modo tantos otros que nos han guiado en la reflexión. Así como estos artistas y creadores han dejado formuladas una serie de inquietudes, a través de su análisis en esta investigación nos planteamos las propias: ¿puede considerarse como obra en si, el hecho de proponer un recorrido? ¿O sería más el hecho de convocar a otras personas a hacerlo y por ende a conocer esos lugares? ¿Puede a través de una exhibición, o de la elaboración de un producto de promoción o el mismo hecho de difundir imágenes contribuir a su consideración por parte de la sociedad? Partiendo de esta clase de preguntas, se acude tanto a la pintura, como a la literatura, a la fotografía, a los mapas y a composiciones tridimensionales, casi *artscapes*, para proponer una forma de percibir que en su interpretación cumpla a su vez con ser herramienta de presentación y promoción. Las realizaciones entonces serán algunas propias, algunas existentes, algunas del pasado, otras del presente, algunas fueron concebidas como llamadores de atención, otras en cambio surgieron en forma más casual y se ordenan según el esquema que presentamos en páginas siguientes (ver planilla 2). La iconografía será trabajada de distintas maneras, presentada en partes según diferentes vinculaciones con el relato y siempre con la cita a la literatura presente en todas ellas enlazando las narraciones.

A continuación se detallan las formas en que será presentado el análisis y enseguida se explicitan cuales son los lineamientos que construirán esa red de soporte teórico imaginaria a partir de la cual se producen los cruzamientos. Una vez detalladas las herramientas que elegimos para educar la sensibilidad hacia el paisaje terrestre, como forma de introducir totalmente al caso de estudio se presenta un capítulo donde se sintetizan aquellos datos considerados significativos para entender el contexto.

3.1.3. Modelos de análisis/elaboración a través del arte

La dificultad de encontrar trabajos como antecedentes, a falta de una tradición en escribir e investigar acerca del paisaje en Uruguay, tiene su contrapartida –además mayor libertad de selección, creación y proposición – en la diversidad de elementos donde buscar dichos registros: además de los ya mencionados como por ejemplo en las fotografías, en las pinturas, es posible realizarlo en costumbres que tienen que ver con el folclore musical, en las formas de vestir, en las festividades, así como en los modismos idiomáticos, los trabajos del campo ganadero y agrícola y hasta en los dibujos de los niños. En síntesis a lo que se apuntó trata de dos o tres ideas, como líneas de fuerza que una vez ideadas se cruzaron con las formas de representación y de dicho cruce salió nuestro diagrama de presentación. Quisiéramos a continuación explicar en qué consiste nuestra forma de propuesta analítica.

1. Análisis del lugar, acercamiento sensible atendiendo a:

- reconocimiento sensible del campo de estudio
- relevamiento fotográfico
- búsqueda de mojones
- detección de posibles experiencias artísticas aplicables al circuito

2. El relato “escrito”, características y elementos para su puesta en valor:

- creación de un relato escrito-gráfico que entremezcle literatura e imágenes (paisaje histórico-literario, de los indígenas a los poetas)
 - la tradición literaria, Tacuarembó, tierra de poetas
 - las trazas “prehistóricas” e históricas, presencias indígenas
- distintos elementos que contribuyan a su potenciación en el marco general del país
 - la pintura, expresiones que se relacionen con rasgos del paisaje en cuestión
 - experiencias hoy (San Gregorio de Polanco y otros)
 - topografía/toponimia/tradiciones/literatura/pintura/fotografía
 - invitación al recorrido, en forma de propuesta abierta
- promover su paisaje natural sin exterminarlo: los itinerarios
- plantear pautas para la expresión en imágenes y para la creación de un mapa
 - trabajo gráfico con dibujos, símbolos más significativos y tendencias

Esto es lo que se reflejará en el análisis propiamente dicho y propuestas de graficación donde un primer capítulo presenta estas tres partes sutilmente diferentes. En la primera de ellas, acompañando al análisis y descripción, se exponen ciertas exploraciones gráficas a modo de ejemplo de lo que se intenta dejar planteado como dialéctica experiencia + representación. Es así que cada apartado buscará una forma de representar gráficamente lo descrito con palabras, lo cual se retomará en el capítulo “Exploraciones” como base para producir los gráficos finales. Todo lo exhibido allí, fue creado especialmente para lo que se pretendió pronunciar, tendrá que ver con series de fotografías, croquis y esquemas reflejando la intencionalidad de lo expresado, haciendo hincapié en traducir los rasgos que entendemos como primarios según la jerarquía establecida por el presente trabajo e invitando a distintas sensaciones. Es donde mayormente, se insiste en describir al paisaje terrestre desde los sentidos y sus distintas emociones, *Como lo vemos, como lo expresamos*:

| | | |
|----------------|--|--|
| CROQUIS | | SENSACIONES: táctiles visuales auditivas olfativas |
| F. PANORÁMICAS | | |
| ESQUEMAS | | |
| COLLAGE | | |

Dentro del mismo capítulo en una segunda acción, el argumento continúa con la caracterización pero, casi en un sentido inverso al anterior; en las páginas antecedentes se elige una forma de representar para cada rasgo analizado, ahora es a partir de algún reflejo en expresiones plásticas que encontramos aquellos rasgos. Se considera así la visión de artistas plásticos según estas relaciones a las que nos referimos como *correspondencias*. Dicha perspectiva nos aporta no sólo entender el enfoque paisajístico desde la mirada del artista sino a través de la misma, también indirectamente entender otros gestos de su cultura, *Como lo vemos a partir de los artistas*:

| | | |
|------------|--|--|
| PINTURA | | REFLEXIÓN: valor presencia cósmico terrenal origen |
| ARTSCAPES | | |
| FOTOGRAFÍA | | |

Finalizando dicho capítulo, una tercera parte pretende dar cuenta de los puntos de interés que ya existen y allí el aporte es simplemente tenerlas presente y mostrarlas según nuestra visión y descripción para ser integradas con las distintas partes. Las partes dialogan entre sí para explicar *Como vemos a partir de lo ya ofrecido o promocionado*:

| | | |
|------------------|--|---|
| RECORRIDO | | ACTIVIDADES: oportunidades producción contactos vivencias |
| FOTOGRAFÍA | | |
| ITIN. CULTURALES | | |

El último paso, expresado en el capítulo “Exploraciones” es intentar un acercamiento hacia lo cartográfico, desde la presentación gráfica del itinerario de recorrido ofrecido como aquel *rozar* del que hablaba Harley, que comentamos antes. Entendiendo ahora por ello al hecho de alcanzar a ciertas exploraciones o sus pautas y no una cartografía en sí, queremos aclarar desde ya que es por reconocer la complejidad del trabajo cartográfico y sus requerimientos como ciencia¹²⁸, que seguramente el trabajo, se limite a realizar algunas exploraciones a modo de pautas, que pudieran convertirse en punto de partida para una continuación futura del trabajo. Aún así de momento sostenemos que el hecho de proponernos como meta trabajar con mapas, cuadros, fotografías y otros elementos no verbales conlleva el ofrecimiento de algo nuevo: abordar un tipo de recurso muchas veces relegado. Por tal motivo se intenta una síntesis de lo planteado en páginas anteriores expuesto gráficamente en forma de mapas:

| | | |
|---------------|--|---------------------------------|
| EXPLORACIONES | | ENSAYOS: expresiones Recursos |
|---------------|--|---------------------------------|

¹²⁸ Harley nos recuerda también como en el mundo occidental, por lo menos desde la Ilustración, se ha definido a la cartografía como una ciencia concreta, en Harley, J.B. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 60.

1. INTRODUCCIÓN:

2. MARCO TEÓRICO

- 2.1. PAISAJE Y MEMORIA
 - 2.1.1. En relación a la Identidad y Cultura...
 - 2.1.2. Emoción y paisaje / Valoración del paisaje
 - 2.1.3. Cultivar el propio jardín
- 2.2. PAISAJE Y REPRESENTACIÓN
 - 2.2.1. Del lugar a la mirada paisajística
 - 2.2.2. Que vemos cuando miramos
 - 2.2.3. Persuasión iconográfica
 - 2.2.4. Otra percepción
 - 2.2.5. Experiencia, recorrido + Arte y comunicación
 - 2.2.6. Cartografías- mapas- guías de viaje

2.3. PAISAJE Y PRODUCCIÓN

- a. Considerar el espacio/tiempo...
- b. El rol del paisaje como insumo turístico
- d. La necesidad de considerar lo ambiental

3. PROPUESTA INSTRUMENTAL

- 3.1. EXPERIENCIA + REPRESENTACIÓN
 - 3.1.1. Hacia un proyecto icónico del paisaje
 - 3.1.2. Una red de correspondencias
 - 3.1.3. Modelos de análisis y elaboración
- 3.1. PRACTICAR LA SENSIBILIDAD
 - a. mirada y artificio, la mirada desde la invención: la Fotografía.
 - b. la dimensión tiempo.
 - c. más allá de los colores.
 - d. la expresión lúdica y abstracta
 - e. las escalas sensoriales
 - e. el cambio de perspectiva
 - g. voluntad de comunicar: la cartografía



ARGUMENTO

INSPIRACIÓN

LOCAL



CONSTRUCCIÓN

MIRADA

LECTURA

PERCEPCIÓN

RECORRIDO

MAPA



CONTENIDO

CONSECUENCIA

ITINERARIOS



FIN

MEIOS

FORMA

4. PRESENTACIÓN DE CASO DE ESTUDIO

4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

- 4.1.1. Campo problemático
 - 4.1.2. Destino elegido
- #### 4.2. CONFORMACIÓN DE URUGUAY Y SU TERRITORIO
- 4.2.1. Entre pradera y mar
 - 4.2.2. Algunos rasgos políticos
 - 4.2.3. La historia rural uruguaya
 - 4.2.4. Génesis del pueblo oriental
 - 4.2.5. El turismo en Uruguay

5. EL PAISAJE TERRESTRE

5.1. PRIMERA PARTE

- 5.1.1 Norte y Sur: la tierra pura.
- 5.1.2. Una condición sutil
- 5.1.3. Los horizontes del paisaje terrestre... la suave infinitud
- 5.1.4. Formas de la transición: Los Cerros
- 5.1.5. Los caminos y su belleza oculta

5.2. SEGUNDA PARTE

- 5.2.1. Arriba del horizonte... la energía cósmica de los cielos
 - 5.2.2. Algunos actores del Universo terrenal
- #### 5.3. TERCERA PARTE Convocatorias propias
- 5.3.1. San Gregorio
 - 5.3.2. Valle edén
 - 5.3.3. Iporá

6. EXPLORACIONES (conclusiones)

- 6.1. ALGUNOS REFERENTES GRÁFICOS
- 6.2. EXPLORACIONES MAPA CREATIVO:
 - El itinerario de recorrido y sus elementos
 - Elementos del mapa



CONTEXTUALIZACIÓN



intro



CARACTERIZACIÓN



PAUTAS



APLICACIÓN A CASO DE ESTUDIO: PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS

4. PRESENTACIÓN DE CASO DE ESTUDIO

4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

- 4.1.1. Campo problemático
- 4.1.2. Destino elegido
- 4.2.1. Entre pradera y mar
- 4.2.2. Algunos rasgos políticos
- 4.2.3. La historia rural uruguayaya
- 4.2.4. Génesis del pueblo oriental
- 4.2.5. El turismo en Uruguay

4.2. CONFORMACIÓN DE URUGUAY Y SU TERRITORIO

GENESIS

RECAUDACIÓN HISTÓRICA

5. EL PAISAJE TERRESTRE

ANÁLISIS

5.1. PRIMERA PARTE ESENCIA

RASGOS PRIMARIOS

Relaciones entre lo analizado y resultado
visión en conjunto

- 5.1.1 Norte y Sur: la tierra pura.
- 5.1.2. Una condición sutil
- 5.1.3. Los horizontes del paisaje terrestre... la suave infinitud
- 5.1.4. Formas de la transición: Los Cerros
- 5.1.5. Los caminos y su belleza oculta

5.2. SEGUNDA PARTE REFLEJO

CORRESPONDENCIAS

Detección de rasgos por otros

- 5.2.1. Arriba del horizonte... la energía cósmica de los cielos
- 5.2.2. Algunos actores del Universo terrenal

5.3. TERCERA PARTE CONTENIDO

CONVOCATORIAS

Lo que ya existe

- 5.3.1. San Gregorio
- 5.3.2. Valle edén
- 5.3.3. Iporá

6. EXPLORACIONES

- 6.1. Referentes directos
- 6.2. Hacia un mapa creativo
- 6.3. Exploraciones

| RELATO | EXPRESION | MOTIVO | INCLUSIÓN DEL ARTE | RESULTADO |
|------------------------|--|--|--------------------|----------------------------|
| se propone: MIMESIS | invita a CROQUIS F. PANORÁMICAS ESQUEMAS COLLAGE | SENSACIONES tactiles visuales auditivas olfativas | HACIA | RASGOS + Repr. Propia |
| se muestra: CULTURA | invita a PINTURA ARTSCAPES FOTOGRAFÍA | REFLEXIÓN valor presencia cósmico terrenal origen | A TRAVÉS | RASGOS + Repr. Artistas |
| se relata: TURISMO | invita a RECORRIDO FOTOGRAFÍA ITINERARIOS CULTURALE | ACTIVIDADES oportunidades producción contactos vivencias | POR | RASGOS + Repr. Local |
| se toman: APORTES | EXPLORACIONES | EXPRESIÓN recursos | CON | |

PRIMERA PARTE: ESENCIA.

Análisis y su expresión gráficamente

Se propone:

MIMESIS

RASGOS PRIMARIOS

- CROQUIS
- FOTOGRAFÍA
- ESQUEMAS
- CROQUIS
- COLLAGE

Visión en conjunto

Se invita a:
SENSACIONES

Tactiles
Visuales
Auditivas
olfativas

RASGOS + REPRESENTACIÓN PROPUESTA

HACIA el ARTE

5.1.1 Norte y Sur: la tierra pura.



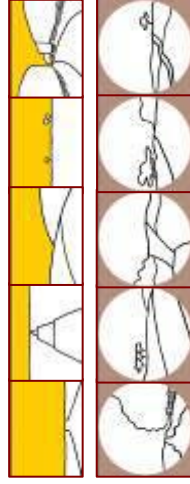
5.1.2. Una condición sutil



5.1.3. Los horizontes del paisaje terrestre... la suave infinitud



5.1.4. Formas de la transición: los cerros



5.1.5. Los caminos y su belleza oculta



SEGUNDA PARTE: REFLEJO

Detección de rasgos según lo capturado por otros

CORRESPONDENCIAS

con

- PINTURA
 - ARTSCAPES
 - FOTOGRAFÍA
- Visiones sesgadas
- Se relata: CULTURA

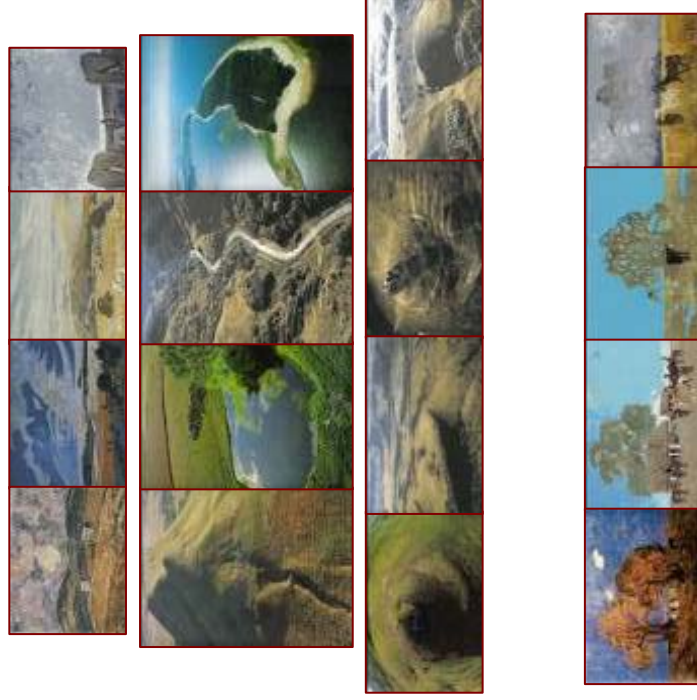
Se invita a:
REFLEXIÓN

valor
presencia
cósmico
terrenal
origen

RASGOS + REPRESENTACIÓN

A TRAVÉS del ARTE

5.2.1. Arriba del horizonte...
la energía cósmica de los cielos



Campos
Poblados
Estancias

ESCENARIOS

Punto de vista
Mojones
Relieves
Texturas

PERSPECTIVAS

5.2.2. Algunos actores
del Universo terrenal

Arbolado
Fondo
Luna
Cielo
Animales

ELEMENTOS

TERCERA PARTE: CONTENIDO

Lo que ya existe

Visiones
puntuales

Se relata:
TURISMO

CONVOCATORIAS

- RECORRIDO
- FOTOGRAFÍA
- ITINERARIOS CULTURALES

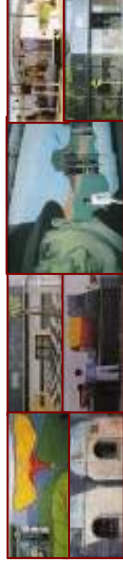
Se invita a:
ACTIVIDADES

Oportunidades
Producción
Contactos
vivencias

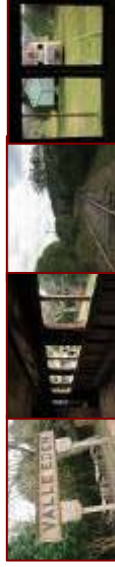
POR el TRAVÉS

RASGOS + REPRESENTACIÓN DE LO OFRECIDO POR LOCALES

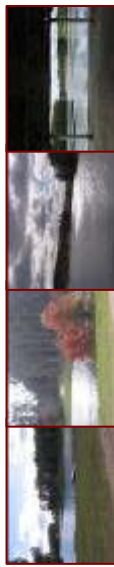
5.3.1. San Gregorio de Polanco



5.3.2. Valle Edén



5.3.3. Balneario Iporá



ORIGEN

Creado por un mito
Creado por distintos sucesos
Creado según un ideal

POBLACIÓN

Mínima expresión
Flotante (descanso y verano)
Comunidad (artistas)

TIPOLOGÍA

Ciudad
Balneario
Pueblito Museo

3.2. PRACTICAR LA SENSIBILIDAD

–No tengo ni deseos ni temores –declaró el Kan–, y mis sueños los compone o la mente o el azar.

–También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

–O la pregunta que te hace obligándote a responder, como Tebas por boca de la esfinge.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹²⁹

Bajo este título, se quieren explicitar algunos motivos que –a nuestro entender – nos llevan a elegir algunas herramientas en forma de lineamientos (fotografía, trabajo de imágenes, cad) para vincularlos al paisaje. Sean estos puntos una pieza más de la investigación, forma de reflexión y atención. Recalcando esto último ya que aun esperando llegar a un buen resultado, más que en ello se hará especial hincapié en las reflexiones y exploraciones resultadas del proceso. Ya mencionamos una red que atienda a distintas intenciones expresadas anteriormente y finalmente será construida a partir de los siguientes puntos que, dado el caso, concluimos como interesantes para el trabajo. Convirtiéndose así en los puntos clave para distinguir el planteo, cumpliendo así el objetivo, siempre apelando de base al trinomio: paisaje, memoria y producción¹³⁰, y a la relación que mantienen en un mismo territorio. Sumado a estos en la marcha del trabajo fuimos confirmando que el territorio tiene ya las condiciones dadas, para su puesta en valor y para su ofrecimiento. Se explica a continuación que se quiere significar al hacer uso o mención de: la fotografía, la dimensión tiempo, la expresión lúdica y abstracta, la escala sensorial, el cambio de perspectiva y la cartografía.

a. Mirada y artificio- la mirada desde la invención: la fotografía. La razón por la cual hacemos un apartado especial para explicarnos desde la fotografía es por crearla como la más cargada de intención y voluntad creativa, entre otros ejemplos de representación al alcance de nuestras posibilidades. Existe una expresa intención, implícita en toda fotografía, que por tanto mostrará también nuestra propia forma de representarla: más allá de la argumentación hecha también a través de otros autores es el medio a través del cual “proponemos dentro de nuestra

¹²⁹ Calvino, Italo, 1972, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, p.58

¹³⁰ Cuando hablemos de producción en el presente trabajo será pensando en aquellas actitudes desde nuestra investigación que puedan enlazarse con acciones positivas para impulsar la situación económico – productiva de la región.

propuesta”. «La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen (...) una fotografía –toda fotografía – parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos». ¹³¹ Ese poder se intentará aquí en las fotografías panorámicas que presentará este trabajo, retomando el concepto clásico de la tradición pintoresca y convencional del paisaje como espectáculo y poniendo en escena la idea de un paisaje particular, cultural y geográficamente identificable.

(...) De todas formas, la fotografía representa una manera de mirar el mundo, de evaluar su orden, su belleza, su dramatismo. En este sentido, representa una pausa contemplativa y un momento de conocimiento, proponiéndose así como una de las herramientas culturales a través de las cuales se edifica nuestra relación con el mundo (tal como la pintura y otras formas de representación). (...) Entonces, la fotográfica puede dar imágenes importantes a quienes desean conocer un país o una ciudad, pero esas imágenes nunca son suficientes. ¹³²

Es uno de los medios elegidos para experimentar pero debemos tener cuidado en no confundirnos, la fotografía no es el paisaje. Aún así firmes en que «a través de la fotografía es posible rodar un paisaje así como lo vemos, poniendo luz en las partes componentes y sus elementos conectivos» y esa es nuestra intención, realizar una búsqueda de algo no menor que es el camino de la representación de un paisaje, es decir de un país y sus paisanos.

«El daguerrotipo no es sólo un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza [...] le da el poder de reproducirse a sí misma». (1838, de una circular para atraer inversores) Louis Daguerre

La expresión optada para captar estos primeros atributos de la condición terrenal es la imagen producto, muy sugerente, de las fotografías panorámicas que se mostrarán en el capítulo final. «La era de la fotografía no arrancaría hasta medio siglo después de que Kant escribiera su texto sobre estética. Fox Talbot, su inventor, buscaba, por sus reconocidas deficiencias como dibujante, la forma de que la Naturaleza se transcribiera *a sí misma*, sin mediación de un artista: la cámara fotográfica era, en sus propias palabras, «el lápiz de la Naturaleza». ¹³³ Lo que atrae de la fotografía es su condición de ser un medio para la búsqueda de una belleza, posible descubrir aun en los casos de documentar o prensa también regidos por condicionamientos estéticos. No en vano el nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue calotipo: de *kalos*, bello. ¹³⁴ Si bien

¹³¹ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 1973, p.19.

¹³² Turri, Eugenio, artículo *Paisaje y Fotografía: el tiempo y la historia/El paisaje en el ojo del fotógrafo*.

¹³³ Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2003, p.131.

¹³⁴ Sontag, Susan, op. cit. p.125.

no es posible descubrir dicho paisaje sólo por el hecho de mostrarlo a través de la fotografía, en una actitud similar, por medio de la serie intentaremos que la naturaleza se transcriba a si misma.

(...) Hoy la fotografía parece tomar una doble función: nos ayuda a juntar lo que queda del paisaje del pasado, salvarlo del diluvio; pero también nos muestra paisajes para re-pensar, para reconstruir, considerando que ellos envejecen no solo objetivamente sino subjetivamente, de una manera que debe ser continuamente renovada, trastornada, como condición para sustraer nuestra lectura del mundo a las representaciones engañosas, finalizadas, descentradas y perdidas en el gran marasmo del mundo virtual del hoy, que induce a una continua usura de las imágenes propuestas.¹³⁵

Re-presentar...re-pensar y es también la fotografía entonces tomada como instrumento que dibujará por nosotros, aquella por la cual imprimiremos la contemplación. Los horizontes bien se puede mostrar su belleza: sea entonces dicha serie una muestra de imprimir con luz lo bello del paisaje terrestre.

b. La dimensión tiempo. El paisaje está en permanente movimiento, cambio, evolución y eso lo hace incluir la dimensión tiempo, tema tan complejo y por ende difícil de abordar. Movimientos geológicos, movimientos humanos, movimientos de sus elementos, su fisonomía, cada uno en distintas duraciones y velocidades, provocando una mutación constantemente. Sumado a este movimiento se agrega el cambio provocado por la influencia de las tecnologías que mencionáramos antes, que ha alterado nociones de distancias y tiempos. Además el paisaje se mueve pareciendo que el ser humano lo acompaña en el incremento de sus propias velocidades, por eso haremos de la detención y de la contemplación una mención especial.

«A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del panorama, estamos sometidos a cierto punto de vista, y esas instantáneas sucesivas, para una parte determinada del paisaje, no son superponibles. El pintor sólo logró dominar esa serie de visiones y extraer un solo paisaje eterno a condición de interrumpir el modo natural de visión: a menudo cierra un ojo, mide con su lápiz el tamaño aparente de un detalle, el que modifica con ese procedimiento, y, sometiéndolos a todos a esa visión analítica, construye así sobre su tela una representación del paisaje que no corresponde a ninguna de las visiones libres, domina su desarrollo agitado, pero al mismo tiempo suprime su vibración y su vida. Si muchos pintores, desde Cézanne, se negaron a someterse a la ley de la perspectiva geométrica, es porque querían volver a adueñarse de él y ofrecer el propio nacimiento

¹³⁵ Turri, Eugenio, op. cit.

del paisaje bajo nuestra mirada, porque no se contentaban con un informe analítico y querían alcanzar el propio estilo de la experiencia perceptiva».¹³⁶

Así como numerosas tomas de cine son, según una visión deleuziana¹³⁷, las imágenes puras y directas del tiempo, las fotografías que se presentarán, especialmente la serie “Horizontes”, intentan una captura del tiempo logrando determinados efectos en su manejo. «Cada una es el tiempo, cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio».¹³⁸ Silencio más Tiempo, ambos necesarios y confluentes en la detención y la contemplación que requiere dicho paisaje. Allí justamente donde el instante parece más largo, como si el tiempo acaso pudiera correr más lentamente. Inspiración directa pues, para la serie de vistas en forma de panoramas de tales horizontes. Una fotografía de formato común no basta para captar amplitud tal; a raíz de la suma de la cantidad de tomas necesaria para abarcarla, es que surgen esos panoramas que veremos en próximas páginas. Volviendo a hacer mención de la invención, esa forma particular que conforma una panorámica se podría explicar como una voluntad de querer abarcar cine y fotografía a la vez.

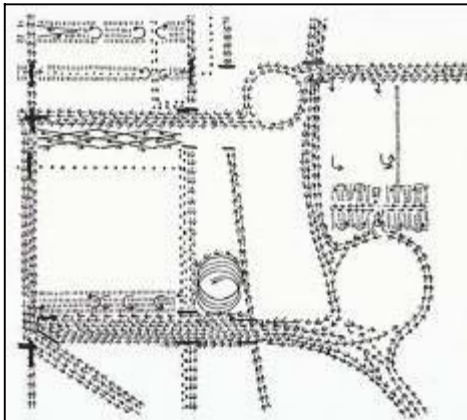


FIG.. 6: Louis I. Kahn, fragmento de la propuesta de tráfico para el centro de Filadelfia, Estados Unidos, 1956-1962.

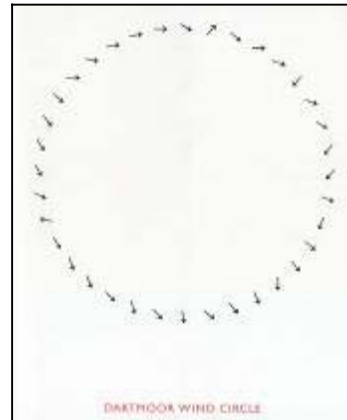


FIG. 7: Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 1985

A esto se agrega, el hecho de pensar en que se está trabajando con una realidad viva, que no es inerte sino en evolución, argumento necesario al momento de graficar y el cual nos hace pensar en diferentes expresiones. Precisamente un ejemplo modélico podrían ser las ciencias naturales y ambientales que han diseñado sistemas de representación para explicarse a través de gráficos. Quizás otra muestra más clara de estas confluencias positivas sea el caso de la biología y

¹³⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, p.24-25.

¹³⁷ Al respecto dice Deleuze «El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella». Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Ed. Paidós SAICF, 1985, p.32.

¹³⁸ Deleuze, Gilles, *ibid.*

su vinculación con el surgimiento de la teoría de sistemas, o también el de los fractales¹³⁹ con las matemáticas. Asimismo las convenciones para representar una realidad o proyecto a través del acuerdo de estatutos y protocolos.¹⁴⁰

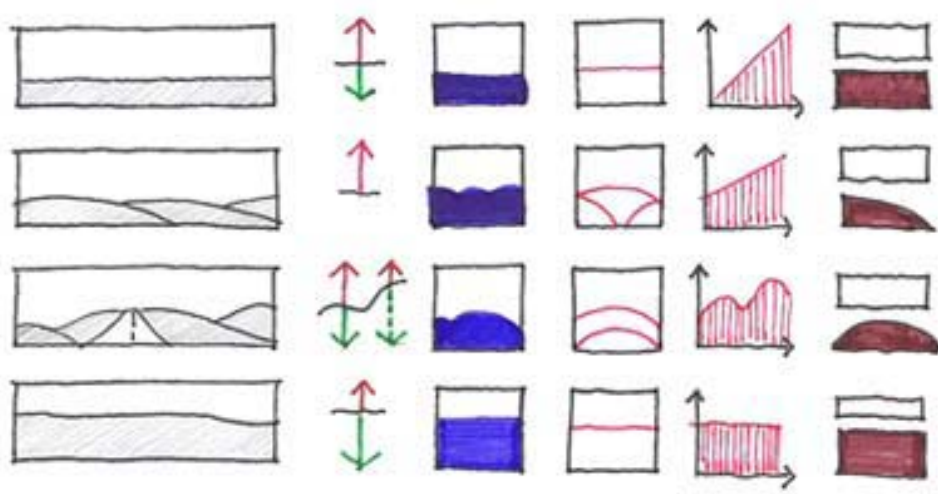


FIG. 8: esquema El paisaje se mueve, posible disparador (Serie – Horizontes)

Pensando en modelos posibles y la graficación científica que trasuntan las imágenes precedentes, es que nacen algunos croquis preparativos para las series fotográficas y las dibujadas. Porque del movimiento requerido para apreciar y medir ese espacio involucrado en cuestión es que surge la idea de hacer las fotos en versión panorámica, acaso para *captar* al tiempo denotadamente necesario para poder abarcar dicho espectáculo con la mirada. En su desarrollo acerca de los *artscapes* el autor Luca Galofaro hace una aguda observación aplicable a lo dicho recién; «el arte posee la capacidad de detenernos, de ralentizar nuestro ritmo y de restituir el valor del tiempo a la lentitud de la contemplación».¹⁴¹ Dadas las condiciones que más adelante presentaremos, el intento hacia la inclusión del tiempo es el que tiene que ver con el que involucra al recorrido de la mirada para su contemplación completa.

Quizás las imágenes que se presentan sean vistas como simples fotografías decorativas pero bajo la afirmación de la importancia de las imágenes sostenida en el presente trabajo, pretenderán ser un “aporte dentro del aporte” para el mismo.

¹³⁹ Técnicas de fractales han sido utilizadas en la compresión de datos, así como en una variedad de disciplinas científicas. Existen pruebas para la compresión de imágenes utilizando la geometría fractal junto con el teorema del collage, basándose en encontrar las transformaciones lineales que hacen que al aplicarlas reiteradas veces obtengamos la imagen procesada en cuestión. También cabe destacar su aplicación al mundo de las artes plásticas y especialmente de la música.

¹⁴⁰ por ejemplo las metodologías desarrolladas en los cursos del profesor Lluís Ortega, en base a su experiencia aplicada en trabajos para numerosos estudios (Ábalos y otros). El explica la teoría del diseño a través de una “máquina” que recibe órdenes, como ejercicio para el paso necesario al entendimiento en la era del proyecto multidisciplinar y a distancia.

¹⁴¹ Galofaro, Luca. 2003, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2004, pp. 97-108.

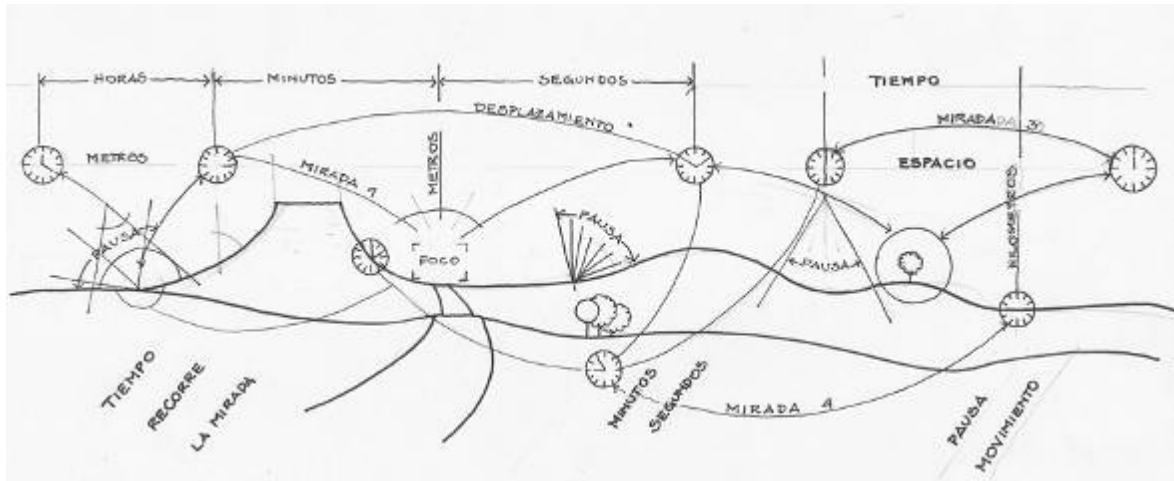


FIG.9: Esquema creación serie horizontes (se presenta más adelante).

Veremos entonces en las fotos, presentadas en forma de serie todo lo que esas formas tienen para decirnos a través de sus horizontes. Las fotografías panorámicas presentadas de esta manera pretenden construir conceptualmente el espacio por la extensión que ocupa el desplazamiento de una mirada móvil intentando así una conciencia del tiempo.

c. Más allá de los colores, la expresión lúdica y la abstracta.

«Grisés, podrían decir ustedes, a pesar de que ‘gris’ no significa nada para mí, no más que el término ‘azul’ o ‘rojo’”. Pero, añadí, “yo no experimento el mundo como algo ‘sin color’ o como algo de alguna manera incompleto”. Knut, quien nunca ha visto el color, no lo extraña en lo más mínimo. Desde un comienzo, sólo ha experimentado lo positivo de la visión, y ha conseguido construir todo un mundo de belleza y orden y significado sobre las bases que él posee».¹⁴²

Esta cita pretende ilustrar como el universo de colores también es, además de fisiológico, subjetivo. Existe un porcentaje de personas que vive un mundo en ausencia del color y que experimenta esta condición no como una enfermedad, sino que por el contrario se encarga de transmitir un enriquecedor mensaje para aquellos que gozamos de visión en colores. Esto último dicho en cuanto a pensar otras formas de expresión y percepción en carencia de la capacidad a la que se está habituado. Antes que el color podemos anteponer su forma, de ahí la cita que iniciaba este bloque; se trata de apreciar lo que tenemos y no lo modélico, entendido entonces como un

¹⁴² El señor Knut es quién acompaña y se convierte en co-protagonista del ensayo creado por el antropólogo y escritor Oliver Sacks en uno de sus viajes a Polinesia, destino a donde el autor se traslada movido por una inquietud acerca de la población que predominantemente, al igual que Knut, padece acromatopsia, es decir que ven el mundo sin visión del color. Oliver Sacks en su viaje a Papúa, Nueva Guinea, adonde va en busca de *La isla de los ciegos al color*, como le llama al lugar y como se titula su libro, donde se da en proporciones inmensas esta condición visual. Véase Sacks, Oliver, *La isla de los ciegos al color*, Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1996, p. 32.

comentario que nos acerca también a promover aunque suavemente coloreado, el perfil del paisaje terrestre ante todo desde el punto de vista gráfico, para realzar otras posibilidades.

«Yo sé que los colores poseen importancia para los demás», diría Knut más tarde. “Así que uso los nombres de los colores cuando es necesario comunicarme con ellos. Pero los colores en sí mismos no transmiten ningún significado para mí. De muchacho, solía pensar que sería maravilloso ver los colores, pues así podía tener una licencia para conducir y hacer las cosas que la gente con visión normal podía hacer (...) El color es algo con lo que uno tiene que crecer, con lo que tiene que madurar; en tu cerebro, en todo tu sistema, en la forma en cómo reaccionas frente al mundo. Recibir el color como una especie de apéndice tardío en la vida sería abrumador, una cantidad de información con la que yo no podría arreglármelas...O tal vez el color resultaría decepcionante, nada de lo que yo esperaba. ¿Cómo saberlo?»¹⁴³

De ambas citas, si bien refieren a una problemática de la visión, nos enseñan no sólo a ver el mundo como lo ven ellos, sino a llevar esta actitud a otros planos, obviando faltas y destacando en cambio posibles potencialidades. Prescindir del color es excusa para hacer hincapié en la forma y poder dedicar concentración a relieves y su jerarquía, de la sutileza de dimensiones o perfiles, porque así como nos cuenta Knut que debe, de alguna manera, descubrir estrategias para extraer información de otros aspectos del mundo visual, otras señales que en ausencia de color adquieren importancia. Es decir una intensa sensibilidad y detallada atención hacia las formas y texturas, hacia los perfiles y bordes, hacia la perspectiva, la profundidad y los movimientos, aun los más sutiles.

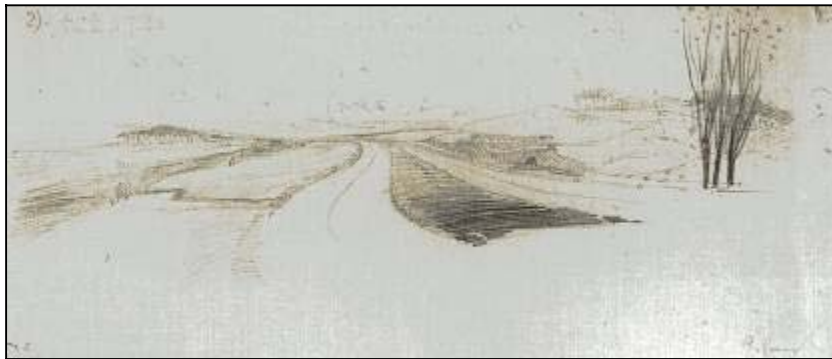


FIG. 10: Croquis, Mauricio Cravotto

Acaso la formación de arquitectos constituida entre croquis, como una forma de enseñar a ver desde esa síntesis de rasgos elementales, también tenga cierta relación con esta condición. Prueba interesante de ello es el protagonismo de algunos croquis a lo largo de la historia, el encuentro con lo representado en cuestión, surge a través de su realización y estos croquis muestran

¹⁴³ Sacks, Oliver, op. cit., p.95.

una captura de lo esencial y sobre todo una apropiación del espacio. Según ha indicado el profesor de arte Nicholas Mirzoeff (Univ. Stony Brook N.York), en su libro *Introducción a la cultura visual*: los tres modos constitutivos de representar la realidad en la moderna cultura visual occidental son la pintura, la fotografía y la realidad virtual. Mirzoeff agrega que debemos considerar cómo los componentes clave, el color y la línea, los cuales llegan a establecer una imagen a través de la semejanza o representación.¹⁴⁴

Así como en el punto anterior, trajimos el ejemplo de las ciencias naturales, igualmente la disciplina topográfica es ejemplo en sus códigos de representación donde el más básico grafismo es suficiente para transmitir un entendimiento de las formas, otro ejemplo según códigos que fácilmente transitan la falta de color. A su vez la tradición china se puede recordar como inspiración para posibles trabajos, en el sentido de su apropiación a través de la síntesis en líneas. Ello influye y hace que las formas de representación cambien, se hagan más abstractas y esquemáticas, y reflejo de esto es lo que recuerda Rojas Mix cuando explica que «una de las maneras más eficaces de representar un objeto es hacerlo por sus propiedades, lo cual implica alejarse gradualmente de su apariencia “fotográfica” como ocurre con los diagramas, por ejemplo, en los recorridos del metro, abreviando los recorridos a líneas de colores, puntos y números.¹⁴⁵

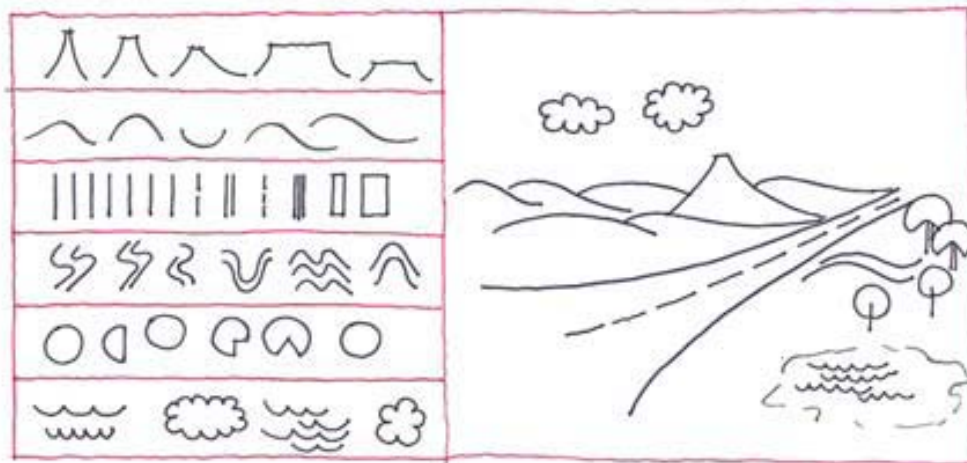


FIG.11: Descomposición por elementos (esquema didáctico pensando en aproximaciones para nuestro paisaje)

Por otro lado no se puede negar que desde el momento en que se pronuncia la palabra paisaje difícilmente se impida que el pensamiento fluya hacia el color. Al él también se apela por supuesto desde aquí, pero se trata paralelamente de aprender a leerlos bajo distintas escalas apelando a la abstracción a través de dibujos. Esta efectiva fórmula se verifica en la experiencia de

¹⁴⁴ Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Ed. Paidós Ibér., 1999, pp.65-71.

¹⁴⁵ Rojas Mix, Miguel, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros. 2006, p. 147.

enseñanza para niños y un ejemplo notable al respecto son los librillos de divulgación confeccionados totalmente con dibujos (ver fig.12), por entender esa manera como la más clara para alcanzar los objetivos buscados.¹⁴⁶ A propósito de esto último, sobre todo interesa puntualizar: que así como en la enseñanza a los niños está la base germinal de muchos cambios, creemos también que a partir de ellos, de su imaginario y sus expresiones, se puede –cual espejo de nuestra realidad- entender como nos reflejamos. Sería un interesante desafío su consideración en las entrevistas y encuestas de investigación, como modo de revisar la oferta educativa y su vinculación con el paisaje. Pero al momento de pensar formas creativas, seguro el pensar para los niños implica además incluir el aspecto lúdico. Sabiendo el entusiasmo que puede provocar sumado a que cuando se hace algo de tal forma se memoriza y se retiene mayormente, creemos que puede llegar a ser una buena fuente de fuerza y estímulo para una investigación. Además el juego¹⁴⁷ no es un simple pasatiempo; los estudios históricos, sociológicos, filosóficos y psicológicos, de eruditos, indican que es una manifestación constante del espíritu humano, implicando una relación o acción social civilizadora, que se presenta como factor integrante de la formación de la personalidad.

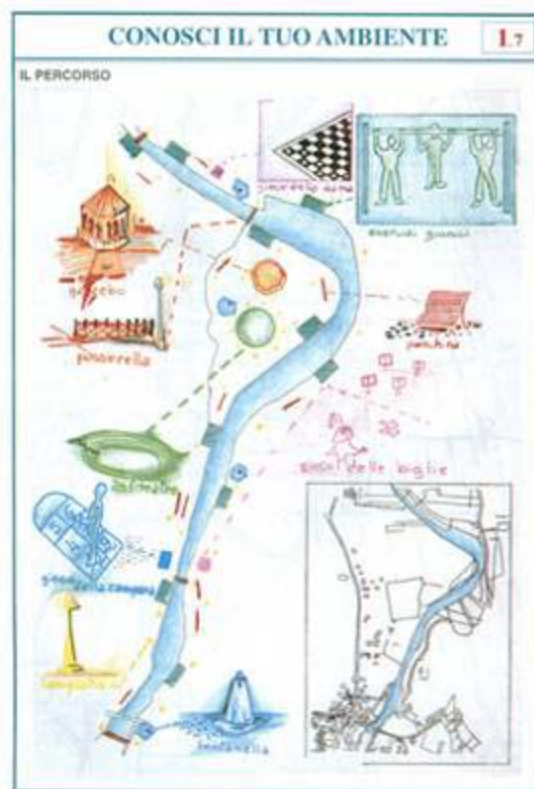


FIG. 12: Librillo educativo, campaña Roma

¹⁴⁶ La imagen corresponde a una campaña escolar avocada a enseñar el paisaje nacional en la ciudad de Roma, a partir del año 2000, y fue mostrada en el seminario del Prof. Bianchi. Seminario “Ciudad, paisaje y ambiente” Udelar, Mdeo, 2004.

¹⁴⁷ La palabra juego proviene del latín “ludus”, “ludo”, “ludis”, “ludere”, “ludosi” o “ludosum”, voces que significan “jugar” o “divertirse”.

De todas formas a donde nos interesa más llegar de todas sus definiciones es a que como indica la palabra latina “ludicus”, que se traduce como lúdico, el juego implica una representación, o sea la sucesiva presentación de una cosa mediante una imagen simbólica, signos o palabras que la imiten, todo lo que hace necesaria la participación directa del jugador. De esta manera el juego es introducido indirectamente como motivo inspirador para jugar con distintas imágenes y contraponerlas, o conformar mosaicos desde una imagen- módulo de manera de permitir combinarlas mostrando ideas diferentes (esquema fig. 13). Tomando ejemplo en la excelente obra de Claude Eveno para «organizar todo eso en una colección, un catálogo, un vocabulario de situaciones. El juego consiste en alejarse de otro vocabulario, el de la imitación de la naturaleza, de la reproducción de su dibujo, en beneficio de un repertorio de acciones posibles».¹⁴⁸

Una “serie” fotográfica surgirá de este precario croquis plantea cierto juego con dichos módulos, tanto en disposiciones cuidadosamente elegidas como otras libradas al azar. Entendido este último como expresión que trasunta una nueva unión con la belleza a través de lo casual. En efecto en las primeras etapas de la historia japonesa el hombre empleó de forma consciente esta belleza casual de la naturaleza. La cultura japonesa descubre una belleza en lo casual y le asigna un papel importante al azar, demostrado en sus complicadísimas técnicas de cerámica.

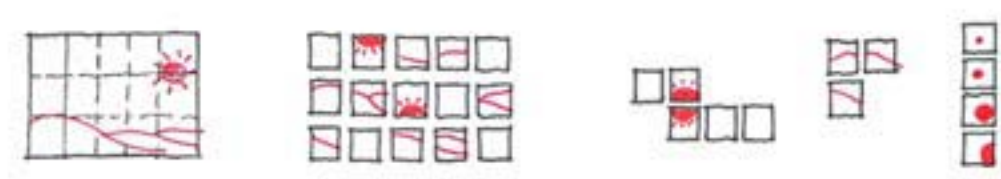


FIG. 13: esquema Composición/Reconocimiento/Variables

d. Las escalas sensoriales. El crítico Max Oelschlaeger expresa que necesitamos nuevos mitos de creación para reparar el daño hecho por nuestra despreocupada actitud hacia la naturaleza y así poder restaurar el balance entre el hombre y el resto de los organismos con los cuales compartimos el planeta.¹⁴⁹ Tal vez la expresión crear nuevos mitos suene algo peligrosa para estos tiempos, pero su intención de advertir a esta dimensión mítica sería deseable para comprender muchas cuestiones. Cada uno de nosotros carga en la forma de percibir lo que trae en su experiencia, en su equipaje personal de creencias y enseñanzas, pero aún así ocurre que a veces lo mítico, espiritual o sentimental queda a un lado. Ciertamente, en el transcurso de la investigación, sin embargo, muchas veces se dejan de lado aspectos más sensibles, que refieren a las emociones o a lo no

¹⁴⁸ Eveno, Claude “El llamado del territorio, Del arte al paisaje: La línea de acción de Michel Desvigne y Christine Dalnoky”, artículo en Clément, Gilles y Eveno, Claude *El jardín planetario*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1997, p. 10.

¹⁴⁹ Oelschlaeger, Max (New Haven, 1991) *The idea of Wilderness* fuente: Schama, Simon, *Landscape & Memory*, New York, Vintage Books, division of Random House, Inc. 1995, p.13.

explicable científicamente como pueden ser estas leyendas, mitos, y relatos mágicos. Estos relatos, formen parte de nuestras creencias o no, tienen además una vinculación muy marcada y particular con el paisaje, explicando los hechos desde sus propiedades imaginarias, haciendo asociaciones diferentes, no siempre pensadas y rescatando lo mágico que se puede develar en su origen sugerido. Es por eso que desde este trabajo se recurre a ellos, empezando por un mito finlandés, denominado *El silencio de los peces*, el cual evidenciando lo dicho recién, creemos, trasluce sensibilidad de una forma muy particular:

Hubo un tiempo en que sólo había silencio. Las aguas corrían, los vientos soplaban, las olas golpeaban las costas, pero no había ruido.

Los pájaros no aleteaban, los leones no rugían y ni siquiera el hombre sabía usar la palabra. Las mariposas saltaban de flor en flor y el sol dejaba que sus rayos se filtraran a través de las hojas de los bosques. Las estaciones se sucedían sin más, porque nada era capaz de transmitir la alegría capaz de dar vida a un día cualquiera. Todo era como un sueño silencioso bloqueado en el umbral de la sonoridad.

*Väinämöien, el mago salido del océano, fue quien empezó a tocar el arpa sobrecogido por esa soledad. En cuanto hizo vibrar las cuerdas del instrumento, extraído de las olas del mar, su sonido ligero se insinuó entre los bosques, las rocas y en los corazones de todos los seres vivos y fue capaz de acariciar la pureza del mundo.*¹⁵⁰

Parte del aprender a ser más precisos para definir un paisaje de características como las del caso de estudio, “suave” y de transición tiene que ver con desarrollar sensibilidad, asimilar otras formas que existen de “ver” las cosas y así enriquecer la forma de expresarnos. En la interpretación del fragmento presentado recién se ven ilustradas condiciones similares al campo uruguayo y que sin embargo no comúnmente mencionamos, lo auditivo viene por el crujiente e irrepetible ruido de las hojas, lo táctil por la respiración de un aire semihúmedo y por el contacto intercalado con el sol, mientras sus rayos penetran entre el follaje y dan un efecto rayado de luz y sombra, lo olfativo, por el marcado perfume de los distintos verdes, y lo visual tiene una suavidad y detalle que se pierden en un final infinito e incógnito.

No sólo devela el relato oculto que acompaña a cada paisaje, sino que al transfigurar el orden habitual de “importancia” en determinados hechos, dejan ciertos cuestionamientos como puede ser el uso de los sentidos. Repensar una imagen desde el campo de lo mítico, por ejemplo como un cuento de esta clase, puede aportar el ejercicio de entender muchos significantes que muchas veces no percibimos. Fiel a esto, dicho relato sugirió entonces una imagen a partir de

¹⁵⁰ Mito originario de Finlandia, tomado de Mc Dughann, Sean, *Mitos y leyendas del mar*, Barcelona, España Editorial Océano, 2002, p.96.

descripciones sobrepuestas, donde lo auditivo, lo táctil y lo olfativo, tienen tanta significación como lo visual y permiten igualmente una muy clara “visión” del ambiente. Si bien esta fábula no describe un ambiente en sí, interesa la forma en que narra cada fenómeno acontecido en la naturaleza y que nos hace sin embargo formar una imagen clara de un lugar. Aprovecha las imágenes no sólo visuales, tal vez dejando un abanico más amplio de interpretación, pero sobre todo además de hacerlo, tiene un aporte en cuanto al manejo diferente del lenguaje, distinto al que estamos acostumbrados demostrando así que las representaciones pueden surgir a través de la imaginación provocada por las palabras.¹⁵¹ La divulgación televisiva contemporánea nos da un gran acceso visual a muchos paisajes, pero provoca una privación sensorial, donde el mundo de los aromas y olores presentes en la vida cotidiana no se pueden transmitir más que a través de otras asociaciones. Razón por la cual tal vez se debería intentar tomar paralelamente más contacto con la escala táctil y visual –que tanto ocupa la obra de Bernard Lassus– confrontando así a la información visual a la presencia física. Fiel a esto Lassus nos explica «La finitud del mundo lleva a traspasar la nostalgia del descubrimiento para abordar la invención efectiva de las cosas, de los materiales, de sus ruidos y de sus nuevas apariencias».¹⁵²

e. El cambio de perspectiva. Bajo este *item* se persigue no sólo cuestionar el punto de vista, sino transitar algunas otras posibles formas de acercamiento al paisaje más allá de lo convencionalmente establecido desde las imágenes. Es por ello que se presentará un breve discurso sobre el horizonte, sobre la visión, su definición a través del hombre, hablaremos también de los cielos, de perspectiva aérea y desde una visión terrenal, sus “mitades” inferior y superior, un tema que interesa destacar continuando con lo ya insinuado acerca de argumentar y dejar planteadas distintas inquietudes. ¿Qué ocurre si dejamos de lado las vistas panorámicas y nos situamos desde otra perspectiva? Proponiendo así cuestionar las maneras de ver el paisaje, qué ocurre cuando es visto desde otras perspectivas, cómo ver lo que sucede allí arriba descubriendo lo que no se puede acceder en forma pedestre.

«En la época de los dirigibles y de los aviones, la arquitectura puede apreciarse no sólo desde el frente y desde los costados, sino también desde arriba. Así, la perspectiva aérea, y sus

¹⁵¹ Hablando de sensibilidad recalamos la sensación olfativa. Al respecto Remo Bodei nos dice que «El olfato –que requiere percepciones sutiles y un largo entrenamiento para aprender a distinguir olores distintos y para llevar a palabras impresiones nada fáciles de describir a quien no las haya anteriormente percibido – sólo se convierte en objeto de atención en la cultura europea en la segunda mitad del siglo XVIII. Por entonces empieza a generarse los procesos de «desodorización» y de desinfección de los «miasmas» de los cuerpos y de los ambientes, y también entonces, por contraste, se atribuye un nuevo valor a este sentido, considerado hasta entonces «bajo» y animalesco, y se enseña a discriminar con mayor precisión y agudeza los buenos y los malos olores» Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op. cit, p.50.

¹⁵² Lassus, Bernard, *The landscape approach*, Philadelphia, U.S.A., Univ. of Pennsylvania Press, 1998.

opuestos, la perspectiva desde el suelo y las tomas de gran angular, se convierten en una experiencia cotidiana. Este hecho introduce algo extraordinario, casi indescriptible, en nuestras vidas. (...)Esto modifica por completo su aspecto, y se manifiesta así una nueva congruencia formal y estructural con el nuevo elemento: el *tiempo*». ¹⁵³

La intención de incluir la dimensión tiempo en el trabajo a través de lo presentado en las fotos panorámicas –en clara alusión a esa cuarta dimensión introducida por las vanguardias – ve hoy con la incorporación de los avances tecnológicos un nuevo virar. El tiempo para recorrer una obra pero asimismo un lugar, región o territorio es tomado desde la inmediatez de una *webcam* o “*googleando*”. Todo esto en conjunto ha modificado nuestra forma de percibir y por tanto esta nueva relación espacio-tiempo debe verse reflejada también en nuestras formas de análisis y representación para explicarnos cómo una cultura percibe el tiempo. Detener el tiempo, para hacer posible captar todo ese paisaje en forma completa. Si bien ya muchos cambios están asimilados como normales por supuesto también en este sentido (físico) que confina distancias kilométricas al tamaño de la pantalla de computadora, provoca hoy por hoy que lugares no transitables, por impedimentos geográficos, por accidentes del terreno, topográficos o por difícil acceso a ellos sean sin embargo conocidos por las nuevas formas de visualización terrestres. Hoy es común ver una imagen aérea, tanto que ya no conlleva casi la maravilla de la sorpresa o la dificultad para obtenerla. Observar la tierra a través de fotografías satelitales y descubrir las formas del territorio, de la naturaleza, praderas, valles, ríos.

Igualmente aunque sabido es que existen varios tipos de fotografía, y entre ellas existen las tomadas desde aviones ó satélites, las cuales nos dan una información importantísima pero se deben considerar con la precaución de que no siempre una vista aérea es paisaje. Ellas apuntan según Turri a una detención fría, “analógica”, de la realidad (según fórmula de Barthes). Pero de todas maneras, en ellas sigue estando presente la subjetividad, ya que el hecho de plasmar la realidad que se ve en una fotografía, implica toda una serie de elecciones a cargo de quien las toma, en particular con las fotografías como las que vemos en material de divulgación geográfica o de viajes «la gente construye su propia imagen de la Tierra, de los continentes y de los países, entonces su conocimiento geográfico». ¹⁵⁴

Desde otro ángulo es pertinente, también mencionar los trabajos del fotógrafo italiano Mario Giacomelli por su vinculación en algunas de sus obras, en particular a través de su serie de vistas aéreas donde presenta al paisaje en sus dibujos agrícolas. Ambas propuestas, la de Testoni

¹⁵³ Moholy-Nagy, László (1943) “Espacio-tiempo y fotografía”, para *The American Annual of Photography*, Boston y Londres, núm. 57, en *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (1925/recop. 1993) 2005, p. 209.

¹⁵⁴ Turri, Eugenio, Paisaje y Fotografía: el tiempo y la historia/*El paisaje en el ojo del fotógrafo*.

que presentaremos luego y la de Giacomelli, la primera más de divulgación (prensa) y la segunda netamente artística (exposición), tienen en común que son ilustrativas no sólo como propuesta artística en sí sino como forma de hacerlo conocer, con el agregado aquí de darlo a conocer desde una perspectiva no convencional. El caso de Giacomelli¹⁵⁵ en particular hace uso de la imagen del territorio, «para darle una nueva vida, para recrearla según mi visión de mundo». Es una herramienta que enseña a reconocer una configuración diferente de algo que solemos ver desde otro ángulo. Muestran la Tierra desde una perspectiva tal que la duda asoma y comercia con la capacidad interpretativa de cada observador que se enfrenta a ellas. Otro ejemplo es el de I. Arus Bertrand, con reciente llegada y aceptación en el público local, a través de una muestra fotográfica internacional que incluye fotos del Uruguay lo cual muestra que a veces el problema no es la aceptación sino hacer llegar el material necesario.



FIG.14: Fotografías realizadas entre 1954 y 2000 en la campiña de la región Marche, Mario Giacomelli.

¹⁵⁵ Sus primeros trabajos se titularon *Storie Della terra (Historias de la tierra)* o simplemente *Paesaggio (Paisaje)*, sus fotografías realizadas entre 1954 y 2000 en la campiña de la región Marche, son reunidas bajo el título “Toma de Conciencia sobre la Naturaleza”.

f. Voluntad de comunicar...la cartografía. El mismo motivo de seducción que provoca una imagen nos llevará a rozar la cartografía ya que, haciendo tomar de lo que se afronta geográficamente, «los mapas también son imágenes inherentemente retóricas. Es un lugar común decir que la cartografía es un arte de persuasión».¹⁵⁶ Así los mapas se convierten en muestras de textos ya que lo constituyen en el mismo sentido en que los son otros sistemas de signos no verbales como los cuadros, las impresiones, el teatro, el cine, la televisión y la música.



FIG.15: “Boleando baguales” de Florian Baucke, Biblioteca Nac.fuente: Los tiempos de Artigas...tomo III, p.112.



FIG.16: Artigas y la Federación de provincias autónomas fuente: Uruguay, lo mejor de lo nuestro, tomo 1, s/p.

Por otro lado en clave más contemporánea, el mapa es una herramienta de legitimación; si las fotografías son parte importante en el viaje del turista, no sólo durante sino y sobre todo antes y después del viaje, los mapas tienen también su cuota importante, en cuanto a una ubicación espacial y de ubicación. Según una feliz comparación «si las fotografías son el recuerdo clásico del turista, que sirve para marcar su presencia con un “yo estuve ahí”, los mapas son una forma de representación que anuncia el “tú estás aquí”, y sirven como promesa de un “tú puedes ir ahí”. En tanto el turismo no tiene que ver con la exploración de lo desconocido sino con la simulación de la experiencia de lo desconocido, los mapas son, a la vez, condición y efecto del viaje y, obviamente, del turismo».¹⁵⁷

«La revolución cartográfica, iniciada con los grandes viajes del Renacimiento, “implica, fundamentalmente, un cambio de escenario. Significa que el hombre pasa a situarse en una posición que le permite una nueva perspectiva de la *imago mundi*. Para ello, el científico, el ingeniero, el artista deben acercarse a su objeto de estudio. Hasta aquel momento, la reflexión sobre el mundo

¹⁵⁶ Si bien los mapas nunca son totalmente neutrales a esto agrega: «lo que va contra el conocimiento moderno es sugerir que todos los mapas son retóricos.» Harley, J.B., 2001, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, p.63.

¹⁵⁷ *Postales desde México: el turismo es vida*. Alejandro Hernández Gálvez en, México D.F., Revista Arquine, Núm. 33, otoño 2005, p. 80.

estaba orientada, en primer lugar, hacia la determinación del espacio que el hombre ocupa en él – definir la *geografía*– y, en segundo lugar, y ampliando esta proyección, el pensamiento reexaminaba la situación de la Tierra en el universo, la *cosmología*. En un siglo y medio, estas dos fundamentales áreas del conocimiento humano modificaron enormemente la *imagen del mundo* que tenía el hombre occidental». ¹⁵⁸

El significado de los mapas aquí será el de constituir un medio a través del cual proyectaremos, en forma de pautas y caracterizaciones, lo que queremos comunicar y explorar en materia de paisaje para el caso de estudio. Se intenta hacer, de esta manera, un aterrizaje de todo lo explicitado en la parte teórica a través de una propuesta proyectual sobre un caso de estudio concreto. Además la creación de un itinerario la elaboración de un itinerario y mapa de recorrido como objetivo, pretende ser contagiante, teniendo como ejemplo de actitudes de antaño, evocadas anteriormente. Son aquellas que pertenecen a una época donde fue evidente el rol del viaje, convirtiendo a la temática del paisaje y del conocimiento en inseparables, imbricadas a través de la propia motivación de viajar. Producto de ello fue la actitud de comunicar lo más fielmente, en textos y cartografías, lo que se estaba conociendo, para poder transmitirlo a los demás, lo cual podría ser –en algunas de sus instancias- la intención de toda persona o al menos de todo “estudioso”.

¹⁵⁸ Soler, Isabel, El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno, p. 135 Acantilado, Barcelona, 2003 tomado de Revista Arquine No 33, p. 80.

4. PRESENTACIÓN DEL CASO DE ESTUDIO

4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Polo: Tal vez este jardín sólo exista a la sombra de nuestros párpados bajos y nunca hayamos cesado, tú de levantar el polvo en los campos de batalla, yo de contratar costales de pimienta en lejanos mercados, pero cada vez que entrecerramos los ojos en medio del estruendo y la muchedumbre, nos está permitido retirarnos aquí, vestidos con quimonos de seda, para considerar lo que estamos viendo y viviendo, sacar conclusiones, contemplar desde lejos.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹⁵⁹

Comienza entonces el acercamiento hacia una “constrageografía” que apueste paisajísticamente a aquella gran parte del Uruguay a la que nos referiremos como terrestre, es decir la perteneciente a la zona mediterránea del país, no considerada pero, sin embargo, promisorias de múltiples oportunidades. Virando hacia el interior del territorio uruguayo, con un miramiento distinto, de manera de contrarrestar aquellos aspectos negativos de una tendencia que históricamente le ha dado la espalda. Reflejada ella, entre otros factores, en una – día a día creciente – macrocefalia alojada sobre la capital del país y en una reinante preferencia costera. Ciertamente al abordar el paisaje del *Uruguay terrestre* nos inscribimos en una realidad general, inculcada de antaño, palpable aún sin mayores profundizaciones en el tema. La vida del país en muchos aspectos (población, educación, turismo) se concentra en la faja costera, especialmente en la capitalina y olvida al resto del país, con el cual mantiene una casi estricta relación en lo indispensable, comercial o de abastecimiento. A la sazón, esa frontera tácita que designa *Norte y Sur* es la que se pretende dismantelar, no queriendo con ello implicar la eliminación de sus facciones identitarias, sino investir las desde sus respectivas potencialidades.

Conociendo la realidad un poco más de cerca, resulta difícil pensar en lo propio sin provocar una modificación en la forma de verlo, de ahí la insistencia en ello, ya que ella se corresponde con una actitud contenida en la génesis del país. Justamente el mayor desafío presumiblemente sea el cambio para los que lo vivimos como cotidiano y no lo sea tanto para los ajenos a dicho contexto.

Consideramos como una actitud para comenzar a valorar estos paisajes el hecho de darlo a conocer. Suponer impulsos de promoción a partir de un sentido otorgado por la historia, en forma de memoria, tradición, conmemoración y de los elementos existentes, para paralelamente incorporarle otros que tienen que ver más con búsquedas creativas que reafirmen la misma intención buscada en nuestros objetivos. Por eso hablamos de “darlo a conocer conociéndonos”, porque esas regiones desconocidas; de difícil acceso, consecuencia de que las rutas no las

¹⁵⁹ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.115.

favorecen, no vistas como turísticas; son parte de su esencia. Pero además de su rol en el pasado, mirando en el presente y hacia el futuro, tienen mucho para ofrecernos y en la (tan mentada) revisión del patrimonio parecería ser que nos están quedando algunos temas en el tintero, o si no lo están al menos parecería no existir un balance justo entre lo asimilado del mundo urbano con respecto al rural, el primero por cierto ya más que estudiado, (archidiagnosticado, diría Vidart) y revisado. La información reunida en el presente capítulo, de algunos datos históricos, aspectos socio-económicos, políticos, turísticos y tiene como objetivo entender el contexto en el cual se formó la idiosincrasia del país.

Increíblemente ignorado en su explotación paisajística y cultural, cuando no turística, por los motivos ya percibidos y otros que aun distinguiremos, Tacuarembó nos espera, y aquí intentaremos presentarlo con las mejores galas, revelando su profunda relación con distintas manifestaciones del arte, abriendo pruebas de su amplia gama de posibilidades para conocer. Exponer, aunque sea de manera breve y a través del arte, como llamador de atención, los rasgos a destacar del departamento, comunes a toda una región, acaso colabore para que los propios uruguayos descubran los encantos que Tacuarembó les reserva.

En la actualidad su oferta, como destino turístico, es muy escasa, es un territorio poco explorado, poco recorrido, poco conocido. Cabe aclarar que si aquí la propuesta es la de enaltecer este paisaje del *hinterland* no quiere significar de ningún modo el cercenar otras ofertas que tienen que ver con la costa y lugares concurridos. Por el contrario, se persigue combinarlos e integrarlos como una propuesta complementaria en un programa que considere a ambas como ofertas.

4.1.1. Campo problemático

Aún así los objetivos deben ir acompañados de valoraciones, suposiciones, figuraciones, estimando no sólo resultados sino también problemáticas asociadas a enfrentar. Es por eso que se quiere exponer la observación, sintéticamente, en relación a aquellas dificultades más evidenciables. De acuerdo al planteo hecho y a los objetivos propuestos para el caso de estudio, aquellas que más interesan destacar aquí, son las que tienen que ver con el proceso social, la propaganda política y la valoración estética.

1. Proceso social. Desde el momento en que el marco teórico puntualiza la reciprocidad de paisaje y memoria colectiva, como proyecto que una comunidad construye de si misma, se está anunciando el interés por una vinculación con el proceso social, más allá de la sola presencia del hombre, por cierto, inherente al paisaje. Quizás deberíamos decir proceso *socioeconómico* en cuanto a que la reflexión pretende ir hacia oportunidades futuras de desarrollo ya que por más que no tengamos la propiedad como para hacer observaciones en el segundo aspecto, el hecho de dejar

planteada una inquietud de esta clase abarca y relaciona tanto a aspectos sociales como económicos. Porque también es cierto que dicha respuesta implica consecuencias para todos sus actores campesinos, intelectuales, gobernantes del país. Es decir que interesa especialmente el hecho de dejar bosquejos que puedan ser continuados, queriendo justamente no imponer nada que pueda resultar en una propuesta herméticamente modélica. Sin embargo, quizás no se trata de aspirar a pasos gigantes sino por el contrario intentar logros desde la escala menor, tan efectiva como la primera. Se apuesta de esta manera a un trabajo *bottom up* que efectivamente se inicie desde los menores pasos, a una escala pequeña más centrada en el hecho de dejar planteos para ser continuados que en cerrarse a imponer una propuesta hermética o irrealizable. Lo anterior afirmado en que desde algunos años atrás, experiencias muestran que ha empezado a surgir un camino productivo posible a través de pasos pequeños. Dejar en claro así, que el trabajo no sólo intenta una apuesta a la valorización de un determinado paisaje sino también la forma de llevarlo a cabo, deseando pautas en vez de imposiciones como camino que respete en su esencia la génesis del lugar. Sumado a esto se dan determinadas tendencias a favor: ciertas características de un paisaje que recién ahora se valoriza con las nuevas formas de turismo, como ya explicitáramos en apartados anteriores y también con las nuevas formas de verlos, reflejado por ejemplo en las búsquedas fotográficas. Estamos acostumbrados a que turismo es sinónimo de playa y balnearios, sin embargo, si bien sabemos del esfuerzo estatal y privado de apoyo que hay detrás, el tipo de producción asociado al turismo de playas se reduce mayoritariamente a lo inmobiliario. En cambio en el interior, lo productivo puede estar directamente vinculado al paisaje, a la geografía, por ejemplo a través de la artesanía, de alimentos y turismo. En estas acciones vuelven a ser ejemplo los casos ya mencionados de Francia, Italia y España, lugares donde el turismo es una de las mayores fuentes de ingreso. Pensemos cómo como en estos países se maneja el turismo interno entre pequeños pueblitos y por supuesto no necesariamente son paseos costeros o de playa sino que se impone un turismo expeditivo, en traslación, rápido y no estático contra el turismo de estadía. Tal vez no compete aquí discutir en términos económicos, ya que rebasan los objetivos, pero parece oportuno dejarlo manifestado pensando siempre en que pudiera existir un futuro trabajo por parte de un equipo que pueda contemplarlo. Porque es real que existe un nuevo movimiento de economía que pasa por estos nuevos fenómenos que nos permite decir que esto es factible.

Paralelamente, si se procura esbozar un cambio en determinadas circunstancias de cierta región, más allá de la convicción de lo positivo que pueda ser, se deben esgrimir los riesgos. Así por ejemplo una primera eventualidad que puede ser cuestionada para pensar al momento de “invitar” un lugar, es el de *gentrificación*. La respuesta es que cuando se propone la invitación, muchos estudios desde distintas disciplinas evidencian que el Uruguay, con toda comodidad (en términos espaciales al menos), podría albergar al doble de sus habitantes. Se concuerda en que rasgos que nos parecen suficientemente rijosos como para aventurarnos a insistir en su promoción.

En efecto, ese *desierto pecuario* justamente sufriendo el fenómeno contrario, la despoblación y migración hacia la capital. Igualmente no queremos dejar de mencionar al respecto que esa normativa para prevención y protección debe ser considerada desde el inicio para ser derivada al Estado quien en definitiva tomará y se encargará de ese rol.

2. Propaganda y dimensión política. García Canclini señala claramente que «cuando se advierte que las relaciones simbólicas entre los hombres son asimismo relaciones de poder, comprendemos que el estudio sociológico de las *representaciones* debe acompañarse con el análisis de otra región de la superestructura: *la política*»¹⁶⁰ y nos introduce al tema político de mención casi obligada en el marco actual.

Pese ha que se observan esfuerzos en tal sentido, aun no son suficientes porque el lema “Conozcamos Uruguay”, producto *slogan* de una campaña nacional dirigida a los uruguayos, es un buen comienzo pero en un país tan pequeño, tan abarcable y tan a la mano debería ser innecesario entre los locales y, en cambio, tener cabida sólo en espectadores nuevos y extranjeros. Igualmente la importancia que reviste el hecho de incitar a viajar y conocer a través de dicha campaña es una actitud a celebrar. El viaje es una forma de aprender, aun compartiendo las objeciones de Augé en tal sentido, se debe aceptar que el viaje saltea muchas barreras frecuentes en un país como Uruguay. No exige niveles de ningún tipo, ni de estudio, ni económicos, ni ideológicos, pero justamente debe ser contextualizado en la realidad económica que tanto marca y restringe a la mayoría de la población del país. Por tal motivo es que paralelamente a promulgar la experiencia del viaje como forma de conocimiento, insistimos en recalcar la insuficiencia en materia de publicaciones. Porque ellas reflejan, en definitiva, lo ofertado en materia de educación y formación en tal sentido. Al hacer tal comentario se piensa principalmente en los niños, quienes deberían recibir una enseñanza que involucre al paisaje, porque juzgamos que «educador potencial también es todo aquel y toda aquella que decide recorrer los paisajes nuestros, conocer nuestra gente, entender y enamorarse de nuestra naturaleza...».¹⁶¹ Para ellos, a través de los libros escolares, también debe nacer el conocimiento, accesible a todos, fundamental e impostergable. Al menos desde las imágenes impresas, ya que el conocimiento del paisaje como dijimos no pasa sólo por lo presencial sino por lo mental y lo afectivo, es desde donde puede comenzar la educación de nuestra sensibilidad hacia él.

Sea como fuere, balnearios satélites que conforman un continuo a lo largo de toda una costa que empieza en río y termina en océano convirtiéndolo en *Montevideo y su extenso séquito de*

¹⁶⁰ García Canclini, Néstor, *La Producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, D.F., Siglo XXI editores, s.a. dec.v., 1979, p.149.

¹⁶¹ Abella, Gonzalo Abella, Gonzalo, *Mitos, leyendas y tradiciones de la Banda Oriental*, Montevideo, Betum San Editorial, 2001, p.9.

balnearios, señala el predominio del sector en materia turística a fomentar. Contra esto se genera la insistencia desde aquí en que invitar a recorrer nuestro itinerario no basta; hacen falta complementariamente la publicidad y la propaganda. Se entiende aquí por publicitar, el promover – hacer público – el conocimiento del país en forma integral y, por propaganda, en cambio, el manejo de normativas y de ideologías. Aun sin cargar todo deber en las espaldas del Estado, es inevitable mencionar que determinadas actitudes deban partir de él a través de sus políticas de promoción, a más de las ya mencionadas de protección. «El Uruguay ha creado una ciudad. Debe crear ahora un campo» ya fue dicho en la década del sesenta y aún no asoma ese “ahora”.¹⁶²

«Para que prosperen estos planes de revisión y estudio, de investigación social y ambiental, de sondeo histórico y conocimiento geográfico es menester iniciar, mancomunadamente, un vasto movimiento propagandístico alentado por las autoridades centrales y departamentales. ...para descubrir y caracterizar los rasgos materiales y socioculturales de los lugares, de los pagos, de los asentamientos humanos, de las huellas de las tecnologías en los paisajes y de su impacto en los ambientes naturales y artificiales».¹⁶³

Entonces implícita está la sugerencia de que esta tarea parta de lo estatal y de los gobiernos departamentales a través de apoyos a la investigación, la educación en todos los niveles y las publicaciones, tanto académicas como las que no lo son, permitiendo de esta manera que los allegados al tema, desde distintas disciplinas, comiencen a construir y guiar este camino hacia una concientización de la materia paisaje en su entendimiento pleno.

Recién se ha introducido, en los últimos veinte años de la mano de los estudios culturales, el paisaje en su densidad simbólica. Al respecto, se debe mencionar que han aparecido, últimamente, en televisión, en prensa y alguna publicación aislada, intentos de enseñar el Uruguay desconocido, al menos desde lo turístico y también una invitación a recorrerlo. En general, lo ofertado en tal materia continua siendo escaso, no existiendo casi ningún libro que se concentre por completo en su paisaje, ni siquiera de su geografía en detalle, salvo algún escaso libro de estudio escolar, cuando décadas atrás (el material existente fue chequeado y relevado antes de hacer cualquier comentario al respecto), había para elegir en diversos textos y hasta en distintos idiomas. Si bien la tendencia está cambiando y los focos se diversifican, la mayoría de los trabajos de exploración siguen esa tendencia nacional por la cual, de igual manera que la población, se concentran en la capital y la costa del país. Constatable es que la mayor contribución en materia de paisaje proviene de la Geografía de la primera mitad del siglo pasado. Mención aparte es la que merece el antropólogo Daniel Vidart, quien al menos desde 1930 si no antes, ha dedicado su vida al

¹⁶² Vidart, Daniel, *Uruguay 67, El paisaje uruguayo*, Montevideo, Editorial Alfa, volumen II, 1967, p.118.

¹⁶³ Vidart, Daniel, *El rico patrimonio de los orientales*, op. cit.

estudio del paisaje en términos muy contemporáneos y de quien parten muchos de los conceptos explicados aquí. Otra oportunidad de encontrarse con el paisaje uruguayo es a través de los libros de Graciela Silvestri, quien desde la vecina orilla lo incluye en su visión abarcadora del Río de La Plata.

Las más recientes publicaciones hechas en Uruguay no comprenden una totalidad del país deseable. Cabe aclarar la diferencia que existe en lo que evaluamos en dos ámbitos: hablamos por un lado de la promoción sólo de costa, por otro, las publicaciones de paisaje faltan en general, de todo el paisaje y no sólo del interior.

El país ha volcado la mayoría de su esfuerzo en análisis y propuestas que tienen que ver con la costa del Río de la Plata, del océano Atlántico, tal vez algo del litoral del río Uruguay y algunos otros sectores cercanos a la capital.

Despertar inquietud hacia más publicaciones, tienen sobreentendida la investigación que existe detrás, procesar elementos que colaboren a crear aportes muy distintos pero concluyentes en elaborar, algo esencial como guías de viaje, un atlas del paisaje nacional en forma completa. Un atlas, concebido desde la visión paisajística, y no sólo geográfica, como empieza a gestarse en países donde la investigación, en tal sentido, está avanzada. Un atlas como una forma más de permitir acceder al conocimiento del país, no sólo de los turistas, los “ajenos”, sino y especialmente por sus propios habitantes. Divulgación que ayude y dé a conocer los paisajes propios, los ecosistemas locales, las formas de habitar, las técnicas agrarias, las posibilidades de los distintos suelos, formaciones geológicas, los tipos de redes viales, las variedades del comercio y los emprendimientos industriales. Finalmente, si se le dedica más adelante un espacio al tema de los mapas es entendiendo que a través de ellos se constituye un primer paso de ensayo.

A esto se debe agregar el rol de difundir esta información por parte del Estado, ya que a lo anterior se suma que ni siquiera tenemos presente lo que significa el campo en nuestra historia y en la construcción de nuestra identidad salvo por algunas festividades. Poner este material al servicio de todo nuestro pueblo, como fragmento de un espejo colectivo donde es necesario mirarnos se vuelve necesario para pensar nuestro paisaje. Ya que de igual manera consideramos que la promoción de una propuesta también pasa por su integración a distintos órganos, programas, investigaciones y publicaciones.

3. Valoración estética. Varios son los motivos para remarcar la inclusión estética. En primer lugar, parece importante reconocer que nuestra perspectiva es de incumbencia estética, la cual acaba siendo una valoración moral o de juicio, como lo demuestran filósofos que pasaron de un tema en otro. Expresar y oír juicios en torno a lo «bello» y a lo «feo» forma parte de nuestra

experiencia común, asegura Remo Bodei en su ensayo *La forma de lo bello*.¹⁶⁴ Si bien el gusto no es lo mismo que la estética, sino que es un paso previo a dicha valoración, están profundamente vinculados. En la forma de buscar conformidad con lo que se está planteando se presunta cierta ley estética; las preferencias al momento de un trabajo ya implican estética. Sumado a esto, sin duda, lo que hacemos en este trabajo es una operación estética, en sentido general del término, decidiendo cómo va a ser, qué recorrido elegimos, cuánto se preserva y cuándo se transforma. Esa elección no es sólo en cuanto al paisaje, ya adentrados en el trabajo también se trata de una selección de qué imagen, de qué texto, qué relato es el que proyecta mejor la esencia del lugar, filtrándose siempre nuestro ojo estético. Porque además se trata de trabajar bajo el código icónico, cuyo componente visual está profundamente ligado a la belleza, a su búsqueda. Así lo evidencia el artista cuando se basa en esas búsquedas permanentes y a través de ellas produce miradas nuevas. Si bien somos arquitectos y no artistas, hay cierto punto de contacto en lo estético haciendo que trabajemos en un mismo registro. Estética que no se trata de un juicio de belleza sino justamente de lograr una visión macro que logre desarraigar ciertos prejuicios hasta ahora establecidos. Justamente se trata de reconstruir los conceptos de lo «bello» y lo «feo» después de que durante más de dos mil años, las teorías dominantes han sostenido que la belleza percibida no era más que el primer (y menos importante) peldaño de la «escala» que conduce a la «verdadera belleza». Su relación intrínseca con lo sensible sólo fue postulada por la «estética» a mediados del siglo XVIII.¹⁶⁵

Otra salvedad necesaria es en relación a críticas establecidas donde juegan otros factores, lógicamente además de los estéticos, «el juicio estético es expresión de una relación con el mundo en el que no bastan los extremos de la relación, sino la figura que en la relación se establece».¹⁶⁶ Por ejemplo para establecer cierta opinión sobre la forestación, lógicamente operan otros agentes, porque si nos remitiéramos a lo bello sería irrefutable la belleza de una foresta y toda su carga histórica y mitológica que hay depositada allí, estereotipo ideal tan mentado.

A lo ya dicho se agrega que el viaje en sí, generalmente, lleva una cuota de placer y éste es consustancial al pensamiento estético.

«La única condición es que se esté abierto a emprender un aventurado viaje de descubrimiento, que promete librarnos de los prejuicios más arraigados, definir los límites de nuestros conocimientos posibles y ayudarnos a elaborar gradualmente conceptos más claramente perfilados».¹⁶⁷

¹⁶⁴ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, (col. dirigida por Valeriano Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar & Visor, 1995, p.21.

¹⁶⁵ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op. cit., p.21.

¹⁶⁶ Bozal, Valeriano, *El gusto*, (col. dirigida por V. Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar & Visor, 1999, p.50.

¹⁶⁷ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op. cit., p.23.

4.1.2. Destino elegido

Se pensaron inicialmente varios circuitos, luego se decidió elegir uno para su estudio y dejar abierta su posible extensión en el futuro, ya que consideramos viable el hecho de tomar un caso que metodológicamente deba poder extrapolarse a otros. Se idearon atendiendo a varias características propias del Uruguay Terrestre, fundamentalmente: su poca promoción y uso, su desconexión con la propuesta turística actual (básicamente balnearia) y una hegemonía estatal decaída, que los deja en abandono en este sentido. Este recorrido fue elegido porque se encuentra en el sector centro norte del país, definido por el río Negro, atraviesa distintos tipos de lugares, algunos casi desconocidos y de actividad decaída. Dicho recorrido suma a la característica de pertenecer al Uruguay terrestre, otras condiciones propias y tal vez únicas: posee singulares paisajes, es uno de los lugares más “alejados” (de difícil acceso porque en distancia real no es tanto) y aislados del país, es el único departamento del Uruguay que conserva nombre indígena y es conocido por una gran tradición artística literaria y pictórica. Por esta razón la región reúne distintos motivos de análisis y gran riqueza de elementos a sumar con el recorrido considerando posibilidades desde los tramos automovilísticos, peatonales, y tal vez los ferroviarios, hoy en inactividad. Sobre la base de algunos itinerarios básicos para conocer el departamento, utilizando las principales vías de acceso (la ruta 5, de sur a norte; la ruta 26, de oeste a este, y la ruta 43 y la ruta 6), nos referiremos a dicha región como excusa para presentar las ideas. Este itinerario en su carácter de propuesta quedaría asentado como base para la creación de posibles circuitos ecoturísticos y culturales en el futuro.

4.2. CONFORMACIÓN DE URUGUAY Y SU TERRITORIO

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

–¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? –pregunta Kublai Kan.

–El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella –responde Marco –, sino por la línea del arco que ellas forman.

–¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.

Polo responde:

–Sin piedras no hay arco.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*¹⁶⁸

Se presentan a continuación una síntesis de aquellos datos obtenidos del análisis histórico, en relación al marco contextual del caso de estudio. Consecuentes con lo dicho en páginas anteriores, tan importante como el marco teórico desde el cual se enfoca el estudio es la presentación histórica y geográfica del territorio a estudiar. Indagar ese tipo de huellas es lo que se quiso significar como necesario e ineludible al momento de hablar de la memoria. Porque coincidimos con el profesor Vidart en que «así como es importante la diversidad biótica también lo es la diversidad mental y afectiva en todo lo que atañe al imaginario histórico de una nación» y que como él mismo nos recuerda, esa evocación que tanto se menciona es hacer salir algo de donde está guardado o escondido.¹⁶⁹ En efecto el territorio de la antiguamente llamada *Banda Oriental del Río Uruguay* tuvo en su geografía condiciones que habrían de marcar la futura evolución del país y su sociedad.

«La Banda Oriental, y con ella los orientales, los antiguos criollos, están históricamente, eso es, tradicionalmente, vivos en la forma de aparecer nuestros paisajes y en el modo de ser de los actuales uruguayos. Viven porque la memoria de lo que fuimos le da sentido a lo que somos y señala el rumbo de lo que seremos».¹⁷⁰

Entonces en las páginas siguientes aparecen algunas de las condiciones de la conformación de Uruguay, las cuales desde sus orígenes han definido rasgos que se conservarían hasta hoy en lo más profundo de la génesis del país.

¹⁶⁸ Calvino, Italo, 1972, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, p.96

¹⁶⁹ Para ello se recurrió a distintas fuentes, pero básicamente a la obra de los historiadores José P. Barrán, Benjamín Nahum y como siempre, una vez más, al antropólogo Daniel Vidart.

¹⁷⁰ Vidart, Daniel (1991) “La primavera del corambre” artículo publicado en periódico “La Mañana”, 7 de mayo de 1991, fuente: *La trama de la identidad nacional tomo I: indios, negros, gauchos*, Ed. de la Banda Oriental, Montevideo, p.61.

4.2.1. Entre pradera y mar

Ubicado en la cuenca del Río de La Plata, es un territorio ondulado según un relieve sin cambios dramáticos que constituye una unidad geográfica entre los campos de Río Grande del Sur y la pampa argentina. Su ubicación a la entrada de la cuenca, lo convierte en forma conjunta con el litoral argentino, en la entrada al interior del Continente americano del Sur. En este escenario de geografía suave, el *solar de las cuchillas*, como se lo denominaba comúnmente, ofrece un territorio donde la circulación se abre fácilmente hacia todos lados sin obstáculos geográficos mayores, con su costa sobre el Río de la Plata y el Océano Atlántico. Un mismo clima, templado y húmedo, el suelo bastante fértil para la producción continua de pastos y agua abundante en numerosos ríos y arroyos, explican su “destino natural” de productor de ganados (vacuno, equino, y posteriormente ovino) que, a poco de su introducción en 1611 y 1617, lo convirtieron en una reserva de varios millones de cabezas libres y sin dueño. Esto se complementó con el hecho de que sus costas oceánicas y fluviales albergaron buenos puertos naturales que determinaron un futuro comercial y militar casi inevitable.¹⁷¹

Las condiciones geográficas mencionadas generaron una asombrosa multiplicación del ganado, haciendo que el vacuno llegara antes que el colono en estas *tierras de ningún provecho* tal y como habían sido definidas por la política de conquista. Este territorio por ser carente de la única riqueza identificable por la época –los metales preciosos– fue por mucho tiempo pasado por alto, hasta que esto cambió con el reconocimiento de valor en su carne y cuero; el ganado vagaba en cantidades innumerables, al alcance de quien quisiera apoderarse del mismo. Recién a comienzos del siglo XVII se iniciaron los primeros esfuerzos de colonización¹⁷², sin embargo, sus excelentes condiciones de puerto natural a la entrada del estuario platense lo fueron convirtiendo rápidamente en fortaleza militar del poder español y en emporio comercial que compitió con Buenos Aires. Tal como la expresión que reseñan Barrán y Nahum, Uruguay fue y es “*pradera, frontera y puerto*”. Ciertamente a las características ya descritas de pradera y puerto se suma un carácter de frontera, derivado de su condición continental y su pequeñez territorial, afectando a gran porcentaje del territorio. Ello le restó posibilidades de autodeterminación, sumergiéndolo a un rol de *territorio en eterna disputa*, primero entre España y Portugal, luego entre sus herederos,

¹⁷¹ Véase Nahum, Benjamín, 2003, *Breve Historia Ilustrada del Uruguay Independiente*, Montevideo, Ed. Banda Oriental. p.5-7.

¹⁷² Hernandarias, el gobernador criollo de Asunción del Paraguay, introdujo el ganado, los franciscanos establecieron una reducción de indios *chanáes* en 1624, y los portugueses fundaron la primera ciudad, Colonia del Sacramento, en 1680. Esta tardía colonización y la sencillez de los primeros centros poblados, hicieron lento y difícil el desarrollo de Montevideo, la capital, que comparada con otros centros coloniales era una población secundaria y de poca importancia en sus comienzos. La “rivalidad de puertos” entre ambas ciudades, fue un elemento histórico distintivo de la región, que duró muchos años. Véase: Nahum, Benjamín *Breve Historia Ilustrada del Uruguay Independiente*, op. cit., p.5-7.

Argentina y Brasil, Uruguay tuvo una difícil construcción de su Estado y de su sentimiento de lo “nacional”.¹⁷³ Además de marcar su período de formación, esta condición de *estar entre*, persistió en su función de *algodón entre dos cristales* que evita la rotura de ambas partes. Con este ilustrativo ejemplo Real de Azúa nos explica su tesis acerca del Uruguay como un *Estado amortiguador*, concebido para atenuar la eventual colisión de dos masas colosales como lo son Argentina y Brasil, las dos naciones más grandes de América del Sur. Quisiéramos detenernos en este comentario que el autor hace acerca del *carácter fronterizo de la implantación uruguaya* ya que esa condición de frontera connota semblantes propios del escenario que comienza a gestarse como «zona de indefinición de jurisdicciones, de intensa movilidad horizontal (...) generalmente facilitada por lo borroso, inestable y a menudo contradictorio del estatuto jurídico de la propiedad» y que tanto pesara en curso histórico del país.¹⁷⁴ Esta condición no sólo define rasgos inherentes a la idiosincrasia uruguaya, sino que afecta especialmente toda la zona al norte del río Negro del país, donde se ubica el caso de estudio.

La escasa cantidad de indígenas existentes a la llegada de los españoles, y su posterior rechazo y exterminio, fue una circunstancia que impidió- al menos en su origen- el nacimiento de una cultura mestiza con las particularidades del resto del continente sudamericano donde ejercieron mayor predominancia. Al momento de la implantación española, ésta parece casi pura en una región donde a la poca población autóctona se le suma el descuido a la misma. Rápidamente es posible identificar una serie de rasgos culturales venidos de España y Portugal con los conquistadores y colonizadores a lo largo del siglo XVII. Igualmente esa *cultura de la conquista*, donde el desarrollo cultural se simplifica, conservando solo una parte de su tradición, apta para

¹⁷³ Ello marcó su período colonial y todo el siglo XIX –antes y después de la independencia-, mezclándose sus conflictos políticos con los de las regiones limítrofes, aliándose sus partidos políticos con los de los vecinos, y costando mucho “nacionalizar” los destinos del Uruguay como país soberano, (el ejemplo más claro es el de Colonia de Sacramento, que cambió de manos incontables veces). (Véase Barrán, José P. – Nahum, Benjamín *Historia Política e Historia Económica*, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 2002 y Nahum, Benjamín, *Breve Historia...*, op. cit.). Ilustran esta inestabilidad cuando aún a fines del siglo XIX las contiendas internas ambos países limítrofes se mezclaban, provocando situaciones como la que expresa un importante diario brasileño de 1871 diciendo «(...) si convenía al país (Brasil) el mantener este eterno centro de discordia?» cuestionándose de esta manera, si no le sería mas conveniente ocupar militarmente el territorio al norte del río Negro. O como, más claramente se reflejó en el polémico debate generado a raíz de la inauguración del Monumento de la Independencia Nacional, en 1879, donde entre figuras de la política nacional se manifestaron profundas reservas sobre las nacionalidades pequeñas, indicando que el porvenir del Uruguay se hallaba en la reconstrucción de la vieja unidad platense. «Por su situación geográfica y por su interés económico, pero, especialmente por adhesión al doctrinarismo de puertas abiertas para los individuos, los bienes, el comercio y la navegación, el Uruguay ha ofrecido tradicionalmente el más decidido amparo al tráfico con todas las naciones y de modo muy acentuado al de los países limítrofes y vecinos» Ariosto D. González, (1967) *El Uruguay en al Cuenca del Plata*, pág. 5-13 y Arturo Ardao *La Independencia uruguaya como problema*, ambos artículos publicado en revista Cuadernos de Marcha, Uruguay *Las raíces de la Independencia*, Número 4, agosto de 1967, pp. 83-96.

¹⁷⁴ Real de Azúa, Carlos (1973) *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?* Mdeo, Ed. Banda Oriental.

adaptarse al nuevo hábitat, se entremezclará con rasgos de la cultura indígena.¹⁷⁵ La herencia europea prevaleció sobre la autóctona, pero como en toda dominación, los legados culturales se transforman, se mezclan, se intercambian, «al par que su sabiduría paisajística y ambiental provenían de los maestros indígenas (...) comienza entonces un peculiar proceso de transculturación, aculturación y deculturación a un tiempo». ¹⁷⁶ En esta tierra en disputa es que se dieron encuentro las distintas culturas, primero entre españoles y portugueses, con los indígenas nativos y los esclavos africanos dando lugar así a la trietnia que conformó la base de la sociedad criolla en el país de los uruguayos. El pueblo “*paleocriollo*” como lo llama Vidart, luego se convertirá en el pueblo “*neocriollo*” con el arribo masivo del aluvión migratorio del siglo XIX y principios del XX quienes, atravesando el Atlántico, volvieron a cargar el territorio oriental con sus distintas cosmovisiones.¹⁷⁷

4.2.2. Algunos rasgos políticos

En las primeras décadas del siglo XX, impresas con el fallecimiento del ex mandatario José Batlle y Ordóñez, el país había progresado en varios aspectos. El crecimiento de la población, la absorción pacífica de los inmigrantes, la expansión de la educación conjuntamente con leyes sociales, (del sufragio, laborales) marcaron los albores del 1900. En general la evolución económica del país en estas décadas fue positiva. Creció en cada una de las áreas importantes, ganadería, industria, comercio. Un Estado “benefactor”, la ampliación de sus fines con la incorporación de empresas públicas, fueron otras tantas manifestaciones de ese progreso.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Daniel Vidart tomando el concepto de George M. Foster, nos explica como «existe un doble proceso de descarte de algunos rasgos y pautas, por un lado, y de transacción, regateo y acepción por el otro. La cultura donadora introduce una serie pragmática de caracteres y la cultura receptora selecciona, tamiza, desecha algunos elementos y recoge los que son funcionalmente asimilables o, cuando no hay más remedio, los impuestos a la brava» Vidart, Daniel, *La trama de la identidad nacional, Tomo I...*, op. cit. p. 113.

¹⁷⁶ Vidart, Daniel, *El rico patrimonio...*, op.cit., p. 68 y también se puede ampliar en Vidart, Daniel, *La trama de la identidad nacional, Tomo I...*, op.cit., pp.113-120 donde se explica: «la herencia peninsular en la formación de este prototipo humano tiene un enorme peso específico. Los gauchos argentinos, uruguayos y riograndenses reciben de los indios las boleadora, la vincha, el mate, la sabiduría yuyera, la capacidad para enfrentarse a la hostilidad de las fieras y los elementos. Esto no es poco, aunque resulta minúsculo comparado con el legado hispánico. El gaucho montará al caballo, una bestia traída por los conquistadores, a la jineta, un estilo ecuestre introducido en las Españas...»

¹⁷⁷ El término “criollo”, tal como lo explica Vidart, fue aplicado primeramente a los hijos de los negros esclavos llegados desde el África; el esclavo africano desembarcado en el nuevo mundo es “bozal”, pero su hijo será “criollo” Pero el término criollo, con el paso del tiempo y al compás de una peculiar deriva semántica, que al cabo resultó de carácter social, y aun político será reclamado cada vez con mayor fuerza , por el hijo del colono europeo. Para más detalles ver Daniel Vidart, *La trama de la identidad nacional, Tomo III: el espíritu criollo*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, p.19

¹⁷⁸ 1909 se inaugura el Puerto de Montevideo, 1912 Banco de Seguros, hipotecario, usinas Eléctricas del Estado, - 1928 fundación del Frigorífico Nacional. Véase Nahum, Benjamín, op.cit..

En el plano político la evolución fue más lenta pero igualmente segura. Superadas las revoluciones, las discrepancias sobre sistemas de gobierno condujeron a la Constitución de 1918, que aseguró la coparticipación de los grandes partidos en el gobierno, afirmó el voto secreto y la representación proporcional. Pero el sustento de tal crecimiento dependió mucho de las fluctuaciones externas, lo que no le aseguró continuidad a ese crecimiento. Los efectos de la crisis económica mundial de 1929 y la consecuente acentuación del dirigismo estatal, el golpe de estado de Gabriel Terra conmocionaron al país. La Segunda Guerra Mundial estimuló la economía: aumento de precios y de exportaciones, sustitución de importaciones y desarrollo de la industria. El fin de las guerras ajenas terminó con los buenos precios internacionales para los productos; el agro y el pequeño mercado interno no pudieron seguir sosteniendo a la industria; distintos fraccionamientos produjeron un debilitamiento político. La segunda posguerra presenció cambios importantes en la conformación económica nacional: mientras la ganadería siguió estancada, se desarrolló la agricultura para alimentar a la industria; ésta creció para abastecer un mercado interno de creciente demanda y se amplió la intervención del Estado con la nacionalización de empresas inglesas de servicios públicos (ferrocarril, aguas corrientes, tranvías).

Tales cambios incidieron fuertemente en la sociedad: creció y se organizó la clase obrera, se ampliaron las clases medias (empleo público, pequeña empresa en industria, comercio, servicios) mejoró el nivel de vida general y se expandió la educación pública. Pero el comienzo de la crisis económica a mediados de la década del 50 iba a poner en cuestión muchos de esos logros. La gravedad de la crisis económica; con sus factores de inflación descontrolada, elevación del desempleo, caída de salarios; repercutió en las clases sociales medias y populares con una fuerza que cuestionó su confianza en el sistema político. Por un lado, la guerrilla urbana y por otro, un gobierno autoritario. La política, ineficaz y desprestigiada, dejó paso a la acción violenta y ésta condujo a la oscuridad de la dictadura. Los resultados de la política económica de la dictadura fueron negativos para sectores productivos, asalariados y pasivos, dejaron una fuerte deuda externa y un pesado endeudamiento interno que dificultó durante años el crecimiento de la economía. El neoliberalismo había actuado sin oposición.

4.2.3. La historia rural uruguaya

A través de su recorrido descubrimos elementos que se convirtieron en los arquetipos rurales presentes hasta hoy, de una manera u otra, ya que como bien lo definen Barrán y Nahum: Uruguay es un *país de ciclos* que nunca desaparecen del todo, *en el Uruguay lo más remoto vive en el presente*, y conlleva así una sociedad ganadera visceralmente conservadora con una estructura de propiedad de la tierra que alimentó dicha inercia.

En Uruguay, la pradera natural no exigió la *invención* del suelo, éste ya estaba dado¹⁷⁹, de hecho en el siglo XVIII la Banda Oriental se llenó de trabajadores porque previamente lo estuvo de ganado. La ganadería extensiva provocó determinadas pautas económicas y que así naciera la gran propiedad: la estancia¹⁸⁰, las cuales constituyen, tanto en la Argentina como en el Uruguay y en el Sur de Brasil los establecimientos fundamentales de la economía rural colonial. Durante todo ese siglo y hasta bien entrado el XIX el Uruguay vivió su *edad del cuero*. Largos años vivió la región de ese único producto y su creciente valorización. Hacia 1850 en el Uruguay dominaba el latifundio de límites indefinidos con enormes tropas de vacunos “criollos” de los que sólo se exportaba el cuero a Gran Bretaña y parte de la carne como tasajo a Brasil y Cuba. Existía una población rural errante que sólo vivía ocupada en las estancias o se alimentaba gratuitamente con el sobrante de la producción ganadera que no hallaba colocación en el exterior. «En el Uruguay del Novecientos, frigorífico, vacuno y gran propiedad fueron una trinidad indisoluble». Aun los cambios de las formas de producción, no modificaron uno de los estratos más profundos de la estructura: el régimen de la propiedad de la tierra.¹⁸¹ Sin duda surgió una clase alta rural progresista; con la modernización se consolidó también una clase media rural; pero la mayoritaria clase alta rural “arcaizante” basada en el latifundio no fue desplazada ni su poderío económico y político destruido. La introducción de ciertos elementos técnicos en la labor rural, como alambrados, máquinas de esquila, y de nuevos medios de transporte, por ejemplo, el ferrocarril, provocaron la desocupación de una numerosa mano de obra que se vio desalojada de la estancia y también marginada del proceso económico nacional. El estanciero necesitó, ahora sí, el orden. Estos desplazados fueron llamados en la época el *pobrerío rural* por los hombres cultos y los grandes propietarios de tierras que veían con temor cómo los cambios económicos iban engendrando lentamente un problema social. «Un abismo cada día mayor se abrió entre el pobrerío y todos los propietarios rurales, integraran la clase media de propietarios y arrendatarios, o la alta de latifundistas. La “modernización” de la economía conjugada con el sistema de tenencia del suelo, había engendrado el pauperismo».¹⁸² Este tema merece doblemente atención, porque las

¹⁷⁹ Condición que para los autores fue una *bendición diabólica de lo fácil* ya que como dicen «los dones de la naturaleza son peligrosos: promueven el quietismo que se asienta también, al menos en el Uruguay, en un sólido razonamiento: sin riesgos ni inversiones se obtienen menos que con ellos, pero se obtiene siempre bastante». Barrán, José P. – Nahum, Benjamín, 2002, *Historia Política...* op. cit.

¹⁸⁰ Las estancias españolas en América derivan su nombre del tipo de ganadería en ella practicado. (...) los ganados eran estantes y no trashumantes. El concepto de estante calificaba a la ganadería mayor que, sin hacer migraciones tras los pastos, se abastecía en forma permanente de las hierbas de las haciendas. Dichas haciendas, en consecuencia, se llamaron estancias, por ser estantes los ganados en ellas criados. Véase Vidart, D. *El paisaje uruguayo...*, op. cit., p.90.

¹⁸¹ Barrán, José P. – Nahum, Benjamín, *Historia Política...* op. cit., pp. 73-75.

¹⁸² «Para el gran estanciero de la frontera con Brasil, el alambre era el signo concreto de su deseo de atesorar tierras y vacunos, el más notable de sus rasgos psicológicos» expresan los historiadores Barrán y Nahum al respecto.

gentes fueron expulsadas a la región en la que más tardíamente llegaban los cambios: el norte fronterizo con Brasil, constituyendo así un hecho que tuvo que ver con el campo en general y con la zona de estudio directamente. Se marca así un rasgo que, más atenuado o no, se mantiene hasta hoy, la relación entre ganadería extensiva y pobreza.¹⁸³ Paralelamente la otra faceta del país se presenciaba en su capital, Montevideo, quien vivía la oleada inmigratoria europea y con ella su primer esplendor cultural.

Lateralmente, otra consecuencia que hasta hoy no se ha revertido, en términos de predominancia, es que los colonos no pudieron desarrollar ningún trabajo agrícola trascendente. El Estado sólo les había dado la tierra, y como casi todos eran desocupados que provenían de la ganadería, desconocían la práctica agrícola. Plantaron lo que menos conocimiento requería: maíz y porotos, pero no trigo, pues no tenían donde molerlo. Poco a poco los estancieros circundantes empezaron a arrendarles o comprarles sus lotes, y las colonias se extinguieron lentamente.¹⁸⁴ Los desocupados estaban dispuestos a asirse de cualquier medio para sobrevivir y algunos cuantos lo encontraron en la política a través de la integración de las revoluciones internas del país¹⁸⁵, otros prefirieron emigrar. Mientras el Uruguay recibía en su Hotel de Inmigrantes a los europeos que iban a vitalizar con sus brazos la industria tan lánguida de Montevideo o su próspero comercio, el campesino emigraba también a Montevideo y sobre todo a las naciones vecinas.¹⁸⁶

¹⁸³ El hambre-en el sentido fisiológico del término –era corriente (...) y que el criterio utilizado para calificar a una persona pobre fue el más exigente de todos: “*pobre de solemnidad*”, según la vieja terminología castiza. El Congreso Rural de 1910 consideró más afectados por el pauperismo: los departamentos llamados Artigas, Salto, Tacuarembó, Cerro Largo y Rivera, un tercio de la superficie del Uruguay. No fue casual que de esos departamentos salieran los contingentes más numerosos que integraron los ejércitos rebeldes. Pauperismo y “revolución” estaban relacionados. Pero así como el latifundio aunque predominaba en el norte y este fronterizos, extendía sus fuerzas hacia todo el país, el poverío rural también existía en los demás departamentos.

¹⁸⁴ El proletariado ganadero uruguayo, disperso en los latifundio que el sistema de explotación extensiva prohibaba, sin posibilidad de concentrarse en su lugar de trabajo como lo hacían los obreros de las fábricas o lo agricultores europeos en sus aldeas, si una cultura original como la poseída por las masas indígenas americana, no logró elevarse por encima de la condición personal de sus integrantes para llegar a captarla como un problema social. Los estancieros, son el peculiar sistema de producción que sostenían, habían creado una sociedad en que el grupo por ellos dominado no podía oponérselos como clase. Ese era un drama que afectaba al Uruguay entero y creaba una estructura en la cual los reclamos contra el orden social y económico vigente partían, paradójicamente, de Montevideo, de sus núcleos intelectuales u obreros, pero no de la región que lo padecía. Esto contribuyó, sin duda, a la cristalización del Uruguay, a su escaso dinamismo, a mantener un conservadurismo visceral.

¹⁸⁵ El ámbito rural uruguayo se fue pautando según los dos partidos políticos tradicionales, los cuales se nutrieron en el poverío y por ello este grupo social fue el protagonista de las guerras civiles. En la última, de 1904, se enrolaron 30.000 hombres de un lado y más de 15.000 del otro, cuando la población total del país apenas llegaba a un millón de habitantes.

¹⁸⁶ El Congreso Agrícola-Ganadero de 1895 estimó en 80 o 100.000 a los uruguayos asentados en Brasil y Argentina., cifra que de ser exacta, colocaba al 10 ó 15 % de la población nacional fuera de las fronteras de la República. Entonces se puede estimar que una quinta parte de la población del interior del Uruguay había emigrado al extranjero o a Montevideo y que, de los habitantes que quedaron, otro quinto – en la región fronteriza con Brasil al menos- estaba en situación de “pedir limosna”. José P. – Nahum, Benjamín, *Historia Política*, op. cit., pp. 9-18.

El origen del mal político en el problema social (lo que también resultaba parcial) y la causa de éste la hallaron en la ganadería extensiva y el latifundio dominantes en la República. Preocupados por comer, los pobres no habían puesto en tela de juicio lo único que hubiera preocupado a los estancieros y lo único que hubiera podido transformar su situación: el régimen de propiedad de la tierra. Se define así el complejo cultural del cuero que, conjuntamente con el del ganado vacuno y del hombre de a caballo, forman la base del trípode sobre el cual se fundamentan las estructuras, las funciones y los procesos dialécticos de la sociedad rural criolla de los primeros tiempos.

«En apretada síntesis, podría decirse que la vieja estructura de la ganadería basada en el vacuno “criollo” implicaba el latifundio, un escaso valor de venta de los bienes que producía, el desorden político y la figura dominante del caudillo, figura nacida en las batallas por la independencia y consolidada por las posteriores guerras civiles. La nueva estructura que pugnaba por nacer hacia 1850-60. Las formas de propiedad de la tierra sufrieron una modificación; al amparo del desarrollo ovino creció una clase media de arrendatarios y propietarios, pero también desapareció el uso comunitario de los bosques y las pasturas».¹⁸⁷

4.2.4. Génesis del pueblo oriental

Brevemente, los grupos que conformaron al pueblo uruguayo como parte integrante fundamental del paisaje del Uruguay, además de marcarlo con su impronta social y cultural, tuvieron una fuerte vinculación con lo geográfico y profunda relación con el campo, nuestro *hinterland*. Ellos constituyen la base de la sedimentación cultural producto de la historia del país, las raíces –valga el término – del pueblo uruguayo. Estos indígenas primero, los negros y gauchos luego, fueron quienes errando en esos pagos fueron plasmando sus huellas- usos y costumbres, de las tradiciones y las innovaciones- en el territorio, que de naturaleza pura comenzó a transformarse en paisajes. A lo largo de distintos andares los han modelado, los han construido y transformado en su entorno vital, en el área ganadera, el área granjera y el área del *País Profundo* que menciona Vidart. Porque como ya se ha insistido, el paisaje sólo existe en tanto que en la presencia del hombre y así se convirtieron en paisanos de nuestro país, término que hoy ha quedado reservado más para uso adjetivo y no como condición.

El medio americano, la frontera, la ganadería extensiva, la abundancia preeminente de caballos, la presencia luchadora del indígena, de los españoles en pugna con los portugueses y otros factores impusieron pautas locales y comarcales que se combinaron para otorgarles al gaucho y a los hombres de campaña una serie de características propias.

¹⁸⁷ Vidart, Daniel, *La trama de la identidad Nacional, tomo III*, op. cit.

Ante esta necesidad de los últimos tiempos de definir identidades, el tema de las raíces étnicas vuelve a considerarse la revisión que contempla con mayor atención y cuidado al frágil legado indígena. Mientras la figura del gaucho permanece mitificada en el imaginario nacional, a través de celebraciones y monumentos, la figura del negro por la falta de consideración y la negación de su peso cultural permanece relegada desde el día que pisó estas tierras.

El tema de razas indígenas está en debate o al menos es confuso, ya que si bien el uruguayo se reconoce en los charrúas (la *garra charrúa*), según Daniel Vidart es bajo una hipótesis forzada ya que como en más de una ocasión ha señalado «debemos mucho más, somática y culturalmente a los guaraníes que a los indomables charrúas. La población uruguaya posee en mayor grado los genes de la raza amazónica, a la que pertenecían los guaraníes, que los de la macroetnia de los pámpidos o patagónicos, de donde surgen los charrúas».¹⁸⁸ En efecto, los charrúas a pocos años de la fundación de Montevideo, se retiran al norte del río Negro, expulsados por los españoles de la zona sureña. El exterminio final, la posterior deculturación de los sobrevivientes fue realizado por Rivera, en las batallas de Salsipuedes y Mataojo, hacia el año 1831.¹⁸⁹ Cuando los españoles llegaron a nuestras costas eran más los charrúas que los guaraníes, pero luego del descubrimiento de la Banda Oriental los guaraníes fueron ocupando este territorio en momentos distintos.

En cuanto a la figura del gaucho que de segregado rural, se ha convertido en arquetipo de las identidades rioplatenses, en su vida de hombre a caballo, con sus formas de contemplar y experimentar el entorno que han dado inspiración a las distintas artes, en un completo abanico que va desde la pintura, escultura, hasta la literatura donde llega configurar un género especial y aparte. Las condiciones socioculturales explicadas anteriormente, en la historia del campo uruguayo nos ubican en la realidad del gaucho. El área geográfica del gaucho coincide con una región natural que va desde la Pampa, incluye a todo Uruguay y llega hasta el Sur de Brasil, pero a pesar de su vinculación geográfica, esta zona por su extensión tiene caracteres que difieren bastante y que le dan ciertos matices.

«El gaucho, empero, no es un tipo racial sino un producto económico –social. No hay por lo tanto un prototipo físico del gaucho ni existe una antropología somática que lo defina y circunscriba». El tipo del gaucho no se explica solamente por las características del campo: «No es

¹⁸⁸ La batalla del Yí, en 1702 es recordada como particularmente sangrienta: los sobrevivientes fueron muertos, y las mujeres y niños fueron trasladados a Buenos Aires como servidores domésticos. Vidart, Daniel *El rico patrimonio...*, op.cit., pp. 23-50.

¹⁸⁹ Vaimacá Pirú o Perú, fue uno de los cuatro últimos charrúas sobrevivientes, llevados a París y exhibidos hacia 1833 en el jardín antropológico de París, considerados como “*mamíferos sudamericanos*”.

un producto de la geografía sino un detritus de la economía y la estratificación clasista coloniales; no es un señor sino un paria...». ¹⁹⁰

Pero el gaucho propiamente dicho desaparece como ser errante sin compromisos laborales ni obstáculos naturales al iniciarse el alambrado de los campos en el último tercio del siglo XIX. Muchos de los desplazados se instalan en los rancheríos, los llamados “*pueblos de ratas*” que «surgen como los hongos a la vera de los caminos, y otros rumbean para los arrabales de las ciudades departamentales o a las orillas de la floreciente Montevideo. Estos desplazados del área ganadera se encuentran allí con los recién llegados desde Europa, con los inmigrantes que también habían dejado atrás tradiciones milenarias y paisajes maternos». ¹⁹¹

Con respecto a los afroamericanos, desde su desembarco forzado en el Nuevo Mundo fueron sometidos a explotación económica y el desamparo social de esta raza que llegó a constituir más del tercio de la población del Montevideo colonial. Luego con su manumisión ganaría algo de integración, tema aún muy cuestionado y puesto en debate. Las cifras del episodio nacional conocido como el “Éxodo de los orientales”, donde el pueblo en masa se retiró hacia el departamento de Salto en el noroeste del país indican que fueron unos cien los negros enrolados, número también elevado considerando las cifras totales que lo integraron. Asimismo, si nos atenemos a la biografía de José Gervasio Artigas, el prócer nacional y a la historia de sus luchas civiles y militares podrá advertirse que los negros gravitaron de modo decisivo en la forja de su personalidad y en la historia de sus acciones. ¹⁹² Figura importantísima en la vida del caudillo, fue un hombre de color, el viejo Ansina, su fiel compañero, reflejo que muestra la proporción integrada en dichas tropas. Pero además de su integración, en las luchas, tienen aún mayor relevancia las incidencias culturales, con las dialécticas que incorporaron propias de su visión de mundo, formas y estilos de vida, sus concepciones estéticas, valores que a pesar del candombe son tan ignorados cuando no desconocidos.

¹⁹⁰ «La voz gaucho, para la cual se han propuesto casi medio centenar de etimologías, era un principio absolutamente peyorativa. Se utilizaba para designar a los “mozos sueltos de la campaña”. (...)La denominación gaucho, tan misteriosa, tan provocativa, figura en los documentos a partir del último tercio del siglo XVIII y se aplica al ladrón de ganado, al cuereador clandestino (...). En una segunda etapa de la deriva semántica del término se le llama gaucho también al trabajador ecuestre del campo, al peón de estancia, al tipo laboral asentado en el casco edificado de los establecimientos pecuarios (...). Finalmente el término se desmesura, pierde su antiguo *denotatum* y se aplica a todo hombre de a caballo del interior ganadero de nuestro país, tanto al estanciero como al peón (...). Generalmente se olvida que, su condición de paria, de entonado en su tierra, de matrero hereditario, de perseguido constante, fue el trasunto de una gran orfandad económica y el testimonio de una reiterada injusticia social». Vidart, Daniel, *La trama de la identidad nacional, Tomo I: ...*, op.cit., pp. 67-86 y *El rico patrimonio...*, op.cit., pp. 57-78.

¹⁹¹ Vidart, Daniel, *El rico patrimonio...*, op.cit., p. 65.

¹⁹² Vidart, Daniel, quien agrega agrega: «En efecto los laderos de Artigas no solo eran de epidermis blanca o bronceada, como se dice y repite. También había muchos negros escapados del “presidio” del sur o del rigor de los amos estancieros. Tales antecedentes apenas se mencionan, o se callan, en los textos escolares o liceales». *El rico patrimonio...*, op.cit..

Si se exponen estos géneros hoy por un motivo u otro prácticamente extinguidos o muy reducidos (en forma pura) es para entender la base germinal que esperaba al hecho decisivo que terminará de conformar la sociedad Uruguay y que se constituyó en los empujes migratorios que bajarían de los barcos, que entremezclándose generaron la base de la población actual.

4.2.5. El turismo en Uruguay

Hecha ya una breve reseña de cómo se conformó el Uruguay, queremos introducirnos de lleno en el turismo en Uruguay, recorriendo también algunos datos históricos, datos estadísticos y relacionados, por entender su investigación importante al proponer una propuesta proyectual que tiene su punto de contacto con este tema.

Durante la época colonial la necesidad de mantener constante contacto con territorios más lejanos, y también los avances técnicos, favorecieron un auge del viaje. En Uruguay, las ideas y costumbres en relación al fenómeno del turismo¹⁹³ comenzaron hacia fines del siglo XIX, concretamente desde la década de 1870. Es curioso como al repasar dicha historia se descubren muchas actitudes perdidas, contrarias a la tendencia actual, y sobretodo que tienen que ver con actitudes que busca como deseables este trabajo. Las primeras localidades turísticas, contra lo que podría esperarse, fueron en el interior del país. Los turistas bonaerenses se fijaron como primer lugar en la ciudad de Mercedes, que atraía por las arenas negras con fama de curativas. También lo hizo el pueblo hoy conocido como Santa Lucía, sobre el río homónimo, antes llamado la villa de San Juan Bautista, fundada en 1782 y que fuera residencia veraniega de importantes personalidades nacionales y argentinas (D. A. Larrañaga, José E. Rodó, Domingo F. Sarmiento, entre otros).

La moda de las playas vino poco después. Muy poca gente se bañaba en la zona de la costa, fenómeno que fue virando, primero en las costas de Montevideo, con la expansión provocada por el tranvía a caballos y luego por el ferrocarril hacia el este del país.

Entre las iniciativas a favor del turismo existieron variadas instituciones que se preocuparon por el turismo antes que lo hiciera el Estado. Totalmente pioneros en este sentido fueron el Touring Club Uruguayo, el Automóvil Club y el Centro Automovilista del Uruguay. En 1890 se fundó el Touring Club, una asociación civil sin fines de lucro, deseosa de seguir en nuestra región las excursiones que organizaban las sociedades geográficas europeas. «La regla era que le

¹⁹³ En relación al turismo de masas, los historiadores remontan su origen, con algunas variantes que lo llevan al siglo I con los viajes de Tiberio, a finales del siglo XVIII en Inglaterra, cuando con ocasión de la Exposición Universal de Londres de 1851, en Hyde Park, surgió la necesidad de organizar los viajes para un gran número de personas y la primera agencia de viajes integral: la de Thomas Cook. Casi simultáneamente aparecieron las primeras guías de viaje y con ellas apareció la necesidad de explorar previamente los lugares que se describían. Así surgió un nuevo tipo de profesional dedicado a viajar a ciudades y países, desde los más cercanos hasta los más inexplorados, para redactar luego una guía.

touriste empezara por ocuparse de su propio país, práctica tan deseable y lema de este trabajo, con ese fin se organizaban viajes con cierto grado de aventura, para estos deseosos de pasear y aprender a la vez» nos expresa el historiador J.A. Varese.¹⁹⁴ El grupo de viajeros, montevidéanos en principio, se dedicaron a visitar lugares poco frecuentados del territorio nacional, y se fue extendiendo poco a poco hasta que en los distintos departamentos se instalaron filiales. El Touring Club, donde los asociados se reunían para comentar los paseos realizados y planear los siguientes. Como se trataba de grupos numerosos el traslado se hacía, generalmente, en tren o por vía fluvial. Más tarde comenzaron los automóviles a dominar los caminos y se transformaron en los vehículos ideales para las arriesgadas expediciones de aquellos entusiastas.

En 1918 se fundó el Automóvil Club del Uruguay, la primera institución de su tipo en el Uruguay, (miembro de la Asociación Internacional con sede en París), con la finalidad de apoyar a los automovilistas pero también de fomentar el turismo por el territorio nacional y en 1922, otro grupo de apasionados del automóvil fundó en el Centro Automovilista del Uruguay. Luego, hacia mediados de la década del veinte cuando comenzaron a funcionar las primeras agencias comerciales, se inició la caída del Touring Club.

Con respecto al Estado, por su parte, desde principios del siglo XX la comuna capitalina tomó medidas a favor el turismo y también las intendencias del interior. A partir de la década del veinte dieron comienzo las iniciativas estatales, cuando se tomó conciencia de que Pocitos era la playa de moda para las familias argentinas.¹⁹⁵ En la actualidad Uruguay recibe, por año una cantidad promedio de turistas que alcanza casi los dos millones, visitantes de los cuales la mitad son típicamente turistas que ingresan en temporada, entre diciembre y marzo para ir a las costas, cifras reclaman que se cuide seriamente por su significación.

Hoy el tema turístico parece tomar un nuevo empuje, del cual a continuación se trasladarán algunas de las ideas manejadas en las investigaciones más recientes a nivel académico. Si bien no refieren directamente al paisaje, si lo hacen respecto al turismo con la intención de abordar distintos puntos del territorio nacional, y son claro reflejo de que el mismo está siendo discutido y referenciado ampliamente. En las distintas propuestas se aborda la temática del turismo «el tema turístico, como

¹⁹⁴ Una práctica interesante, según cuenta Varese, fue la publicación de una revista con carácter mensual, que daba cuenta de las noticias y comentarios de interés, con crónicas ilustradas con fotografías de los propios socios, y como a través de ellas constató excursiones a lugares insólitos para la época como las sinuosidades del valle Edén, etc. Dada la difusión del automóvil para practicar el turismo el propio Touring Club Uruguayo, hacia 1925, agregó una sección al efecto apoyada pro una publicación llamada Auto y Turismo. En 1930 la institución contaba con más de cinco mil asociados y se encontraba afiliada a organizaciones internacionales como la Alianza Internacional de Turismo y la Federación Sudamericana de Turismo. Varese, Juan Antonio, *Los comienzos del turismo en Uruguay*, Almanaque Banco de Seguros 2002.

¹⁹⁵ Las comisiones más destacadas fueron: Comisión encargada de proyecta la Atracción de Forasteros, creada el 21 de marzo de 1930 que denota que turismo se consideraba solamente al que provenía del exterior, Comisión Nacional de Turismo 25 de mayo de 1933, Dirección Nacional de Turismo 1º de marzo de 1967, Ministerio de Turismo, el 24 de diciembre de 1986.

un posible emergente en la generación de nuevas dinámicas productivas del país» e indaga sobre las posibles estrategias para desarrollar localmente distintos puntos del territorio nacional y permitir así su reposicionamiento.¹⁹⁶ Claramente se considera la expansión del turismo como una posibilidad de activar la economía en zonas deprimidas, posible estrategia para conservar y disfrutar recursos naturales, mantener ecosistemas, preservar, animar y dar realce al patrimonio histórico y a las expresiones culturales de los lugares donde se desarrolla, involucrando en su gestión y desarrollo a un amplio espectro de actores estatales y privados.

«El turismo nacional debe ser entendido como una herramienta de doble finalidad: por un lado impulsor de la conservación y gestión de los recursos naturales y culturales, y por otro, factor de crecimiento de las economías locales y microrregionales».¹⁹⁷



FIG.17: Turistas del año 1920 en Playa Brava, Punta del Este., Castells Capurro, fuente: Tarjeta Saludo por Año Nuevo, 1957.

Otra investigación que se está llevando a cabo, enlazada con la anterior es sobre “*Los paisajes culturales, un recurso para el desarrollo. Criterios de manejo del paisaje como recurso turístico en Uruguay*” donde el tema paisaje es abordado por el equipo del programa Paisaje y

¹⁹⁶ Así, uno de los equipos técnicos formado por distintos integrantes de la Universidad de la República, la Comisión Social Consultiva, en mayo de 2004, presentó una propuesta de “Promoción de políticas microrregionales y locales para un turismo ambientalmente sustentable” Es de subrayar especialmente en relación a esta tesis, que la investigación menciona el hecho de elaborar “*estrategias de generación de conocimientos y promoción de voluntades.*”, para a través de ellas, afrontando el turismo como camino para promover el desarrollo de localidades mediante la valorización, y resignificación de sus potenciales endógenos. (El carácter endógeno del desarrollo local se basa en el reconocimiento de que la dotación de recursos propios del lugar puede ser la base del crecimiento económico y la mejora en el nivel de vida de la comunidad).

¹⁹⁷ Es de recalcar también aquí que esta investigación trabaja en relación al paisaje y ya definió para el territorio nacional-su suscribiéndose al concepto de paisaje cultural expuesto en la convención del Patrimonio Mundial de 1998 (evolución de la sociedad humana y al uso del espacio en la historia, e ilustra sobre los elementos culturales y distintivos de una región). En base a ellos se definen 16 tipos de paisajes naturales en el territorio que fueron clasificados según sus elementos genéticos, su genotipo singular y por último a características que refieren a sitios, escenas o acontecimientos del territorio provenientes tanto de acentos en el soporte geográfico como de la antropización. En la metodología las dimensiones analizadas y los criterios de valoración para la definición de las Unidades territoriales: Unidades de paisaje, Proceso de conformación, Sistema urbano, Gestión territorial.

Espacio Público del Instituto de Diseño, de la Universidad de la República.¹⁹⁸ En ella se realiza un estudio a escala nacional y se deja planteado el abordaje del paisaje como recurso turístico, considerando relevante profundizar en su aproximación desde las escalas media y micro con el objetivo de delinear mecanismos que permitan preservar y potenciar la fuente para su posterior puesta en valor. La investigación plantea un marco conceptual en el que aborda el tema de los paisajes culturales y la actividad turística basada en las particularidades del territorio.

En cuanto a lo realizado por el Ministerio de Turismo, su mayor esfuerzo publicitario y de promoción sigue siendo para las costas de playas y del litoral del Río Uruguay, pero también es cierto que ha incorporado material promocionando el Ecoturismo y el Turismo Rural.¹⁹⁹ En este marco el turismo es una actividad que genera una cadena de hechos económicos que se denomina impacto económico del turismo, con efectos sobre el empleo y las demás ramas de actividad.²⁰⁰ En términos del Ministerio hay cinco productos turísticos consagrados en nuestro contexto: 1) sol y playa, 2) histórico-cultural, 3) ecoturismo, 4) termas y 5) eventos y convenciones. Si bien no existe ningún producto que refiera directamente a lo rural (el Uruguay terrestre es mayoritariamente rural), algunos de ellos implican actividades a desarrollarse en los mismos.

Uruguay está ubicado en un buen punto del continente sudamericano, teniendo cualidades como para ofrecer una consistente propuesta de Turismo Rural. Este tipo de turismo representa para Uruguay una oportunidad que fortalece la oferta turística, promoviendo ingreso y usos para la pequeña y mediana empresa rural. Dicho “mercado en tránsito” prefiere alojarse en hoteles y casas de familia, siendo la oferta de Turismo rural, pese a las buenas condiciones aun muy reducidas según la Sociedad Uruguaya de Turismo Rural. Estamos frente a una actividad emergente cuya principal motivación de consumo es la utilización de los recursos naturales y las instalaciones agropecuarias que potencien la integración del hombre en el medio rural. Como actividad que se desarrolla en el medio rural, tiene como escenario el campo, busca actividades en directa relación

¹⁹⁸ Investigación realizada por las arq. Mercedes Medina y Norma Piazza, Esta investigación se enmarca dentro del programa llevado adelante por Institutos de la Facultad de Arquitectura, de la Universidad de la República, (institutos que trabajaron juntos en la Comisión Consultiva de la Universidad de la República

¹⁹⁹ En ese marco es que se vienen desarrollando anualmente un encuentro Nacional de Ecoturismo y Turismo Rural. Extraemos seguidamente una síntesis de algunos de los conceptos desplegados que encontramos mayormente relacionados con lo que venimos diciendo: Una de las nociones expuestas en dichas jornadas es el Desarrollo Económico Local (DEL), como proceso reactivador y dinamizador que conduce al cambio estructural y al crecimiento de bienes y servicios en un territorio. Su estrategia debe apuntar a utilizar con pragmatismo y con visión de largo plazo, el potencial de desarrollo existente, para transformar la realidad y mejorar la calidad de vida de pueblos y personas.

²⁰⁰ Y en relación a ellos se alude a la necesidad de instalar y poner en marcha un *cluster* de turismo, el cual constituye un agrupamiento estratégico y especializado de actores locales que articulan eficientemente acciones y políticas de desarrollo para el sector turístico, desembocando en un Plan Estratégico. Otra de las gestiones sugeridas es la de “Los Sistemas de Gestión Ambiental como herramienta de valorización y posicionamiento de destinos turísticos”, los SGA definidos para destinos turísticos como el conjunto de programas, procedimientos y recursos necesarios para mantener un Compromiso de buen desempeño ambiental en una zona de interés turístico.

con el paisaje y promoviendo el bienestar de las poblaciones involucradas. Importante es dejar en claro que no se trata aquí de promover una actividad que trate de hacer de la vida del campo un espectáculo, sino por el contrario, se plantea como camino para no perder tradiciones de antaño y darle una oportunidad nueva –entre todas las que debieran existir- para que las familias del medio rural no tengan que abandonar este medio.

Ante los profundos cambios comerciales de las materias primas que han provocado fuertes transformaciones en el mapa social y económico, la realidad se caracteriza por un escenario de “tierra sin agricultura”, por el progresivo abandono del medio por sus habitantes, se conforman nuevas realidades de “agricultura sin tierra”²⁰¹ a través de la biotecnología, automatización de la producción, etc. En ese marco el Turismo Rural surge como la expresión viable para un desarrollo rural integrado renovando el contenido y los fines del espacio rural, importante ya que en un campo con explotación extensiva endémica hay que buscar otras opciones. En cierta medida ésta es la visión sostenida por la Unión Europea, al conferirle el carácter de multifuncional al agricultor como tal y como custodio de recursos de uso común por la sociedad. En virtud de ello sostiene una política de subsidios, no ya a las materias primas sino directamente a los pobladores de las áreas rurales (claro que sabiendo que situación europea es bien otra pero igualmente bien se puede tomar como modélica para adaptar en el contexto latinoamericano). En consecuencia consideramos que el Turismo Rural se transforma en un camino para la promoción de regiones locales, en respuesta a las búsquedas planteadas por las investigaciones descritas anteriormente. Sobre todo porque esta clase de actividad no exige inversiones de gran magnitud.

²⁰¹ Véase artículo Freira Carballo, Ing. Agr. Gonzalo A, *El Turismo Rural*, donde define que en el Uruguay se distinguen en principio cuatro tipos de Turismo Rural: Turismo de Estancia, Casa Rural, Agroturismo y Ecoturismo especializado, y los compara con otras realidades sudamericanas, publicado en almanaque Bco. Seguros 2002.

5. EL PAISAJE TERRESTRE

5.1. PRIMERA PARTE:

COMO LO VEMOS, COMO LO EXPRESAMOS

El atlas del Gran Kan contiene también los mapas de las tierras prometidas visitadas con el pensamiento pero todavía no descubiertas o fundadas: la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Océana, Tamoé, Armonía, New-Lanark, Icaria.

Pregunta Kublai a Marco:

–Tú que exploras a tu alrededor y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de esos futuros nos impulsan los vientos propicios.

–Para llegar a esos puertos no sabría trazar la ruta en la carta ni fijar la fecha de arribo. A veces me basta un retazo que se abre justo en medio de un paisaje incongruente, unas luces que afloran en la niebla, el diálogo de dos transeúntes que se encuentra en pleno trajín, para pensar que a partir de ahí juntaré pedazo por pedazo la ciudad perfecta, hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quién las recibe. Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y el tiempo, a veces rala, a veces densa, no crea que hay que dejar de buscarla. Quizás mientras nosotros hablamos está asomando, esparcida dentro de los confines de tu imperio; puedes rastrearla, pero de la manera que te he dicho.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*²⁰²

Presentado entonces el caso de estudio, los pasos en los cuales se gestó, algunas de las problemáticas a enfrentar y los lineamientos clave, desde aquí la invitación es una vez más a viajar, finalmente, por rumbos que caractericen al paisaje terrestre. Hacia ese destino *hinterland* que tiene que ver con el *pagus*, es decir hacia ese lugar cultivado de tierra adentro, aludido así para recordar la conocida etimología del término paisaje, y con ello explicar cómo se pretende entender ese paisaje –en sus pagos y paisanos- justamente, desde el reconocimiento de la relación entre palabras derivadas de *pagus* y su trascendencia: *pago*, *paisano*, *paisaje* y *país*.²⁰³ Su contemplación, más allá de sus actividades estéticas, persigue traer nuevamente los paisanos a la acción y, con ellos, la estima a sus paisajes.²⁰⁴ Al insistir en transformar ese escenario en un lugar de oportunidades, tan distintas como el recogimiento o como la producción es con la convicción de que el fin debe ser

²⁰² Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.170.

²⁰³ La raíz del término paisaje ha sido estudiada y citada a lo largo del tiempo por distintos autores, nosotros en particular tomamos la etimología recurriendo a D. Vidart, por una inquietud que surge con el desarrollo hecho por J.P. Le Dantec en sus conferencia inaugural de la Maestría en julio de 2005.

²⁰⁴ Pensando que esto es no sólo posible sino positivo, contra lo expresado recientemente en alguna publicación respecto a la expresión de Uruguay profundo renegando de su condición telúrica, etc. por entenderla como estancada en el tiempo y quedada en el folklore.

hacia los propios constructores de su paisaje ya que *hay paisaje donde existe un país construido por los hombres de los pagos*. Hacer hincapié en la sutileza y austeridad que lo caracteriza, aprendiendo a ver desde una forma diferente, que colabore a lograr interpretar, a socavar en lo mínimo lo que dicho territorio tiene para ofrendarnos.

En aquella dimensión profunda se conjugan rasgos que imprimen “personalidad” cultural a esas tierras que, sin embargo, son generalmente descuidados. Esencia invisible no “lujosa”, pero sí interesante como punto de partida. Comienzan entonces nuestras caracterizaciones con el fin de lograr la descripción al mismo tiempo para invitar a educar adiestrando la sensibilidad, la percepción, los sentidos y a viajar complementando esa experiencia. Construir sensibilidad exigiendo mayor atención a la sencillez, a lo imperceptible, ya que es desde allí que lo sensible y lo individual pueden colonizar la vasta “región de la invariabilidad” o “monotonía” y acceder a las sorpresas que nos deparan sus recovecos. Ello servirá sinópticamente para fijar en la memoria aquellos puntos que, oportunamente aislados y relacionados, permitan luego identificar “belleza” según algunos axiomas universales. Algunos de los cuales podrán, según recapitula Bodei, lograr «la postulación de la «sencillez» de lo bello –que puede encontrarse en un solo color o en un sonido aislado» y por qué no también dirigirnos hacia «lo bello como luminosidad, fulguración, visión imprevista y explosiva de las formas desde la oscuridad de contextos, anteriormente caóticos o banales».²⁰⁵

Concretamente el trabajo propone caracterizaciones, intentando evidenciar algunos rasgos de este paisaje, que por su sutileza puedan no quedar en evidencia. La creatividad, tan anunciada, no estará dada tanto por la invención, sino por la forma en relacionar y disponer elementos ya existentes, «las huellas están todas aquí: en las piedras, en la pradera, en los cerros, en las hierbas medicinales, en los ritos, en la memoria»²⁰⁶ asentando que, dadas las condiciones, ya existe una colección de elementos simplemente a ser destacada y vista de otra manera.

5.1.1. Norte y Sur: la tierra pura.

La primera caracterización comienza bajo este título y oficiará de manera introductoria, no casualmente ha alineado el título que identifica al caso de estudio de esta tesis. El mismo pretende aludir, como referencia metafórica, la condición intrínseca, que por distintas razones -históricas y socioeconómicas- tiene que ver con la génesis existencial del país, afectando por ende al caso de

²⁰⁵ Bodei, Remo Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, (col. dirigida por Valeriano Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar & Visor, 1995, p.21.

²⁰⁶ Abella, Gonzalo, *Mitos, leyendas y tradiciones de la Banda Oriental*, Montevideo, Betum San Editorial, 2001, p.21.

estudio. La expresión *Uruguay terrestre* se desprende de la descripción que hace Vidart del Uruguay según cierta *bivalencia de la geografía humana* entre Norte y Sur, según la cual:

«El Norte y el Sur de la Republica no representan solamente dos opuestos puntos cardinales sino que poseen peculiares características humanas: el uno es el medio mundo de la tierra, de la ganadería, del espíritu solariego, de la tradición, del campo; el otro es el hemisferio del puerto, de la agricultura, del espíritu cosmopolita, de la innovación, de la gran ciudad. Además el Norte es terrestre y el Sur es acuático. El Uruguay del Norte, tatuado apenas por las cicatrices arboladas de los ríos es tierra pura, tierra sorda y resonante, tierra firme y afirmadora. De los hondos barrancos brotan aves solemnes que suben hacia lo alto describiendo grandes círculos; el perfume de los pastizales es apasionado y embriagante; el polvo humilde miente nubes de oro cuando las tropas derraman su trueno andariego sobre las cuchillas».²⁰⁷

En efecto, la geografía del país se esquematiza en forma simple; una ciudad que acapara a casi la mitad de la población del Uruguay, de este modo presenta una fisonomía asimétrica: el sur urbanizado, poblado, activo y el norte, una inmensa, solitaria, despoblada estancia, interrumpida cada tanto por algún poblado.²⁰⁸ Por numerosos factores, Montevideo pesa en modo decisivo en las actividades del país, concentrando no sólo a la población, sino también a todas las actividades que la definen en múltiples facetas como ciudad capital siendo así el centro demográfico, administrativo, industrial, cultural y político pero también, puerto, universidad, gobierno, espectáculo y otros. El resto en general son tierras que aguardan por el estímulo del trabajo, el arado, el camino, las comunicaciones, el ferrocarril (primero detenido por décadas en su crecimiento y luego interrumpido totalmente) esperando así virar la hegemonía del mapa.

El campo uruguayo, salvo algunos casos puntuales y bajo condiciones también muy excepcionales, está despoblado y cada vez se despuebla más. Una *hemiplejia regional* define esa asimetría total entre el campo y la ciudad. Este fenómeno fue puesto en la mira y observado ya hace décadas sin lograr aminorarlo por ello ni impedir que continúe hasta hoy. Con entender, tal lo enunciado en la síntesis histórica, que este proceso se adjudica a la explotación de la ganadería extensiva ya queda claro que es un proceso visceralmente asimilado que ha ido en paulatino crecimiento. A pesar de ciertos atisbos de descentralización, con la creación de centros terciarios de estudio, hace cien años que el campo sigue tan desnudo y desamparado como entonces; desde los orígenes de la historia rural uruguaya, la consolidación del latifundio provocó esta situación. Ni siquiera el trabajo agrícola lo ha marcado. El sueño “cultivado” es allí casi inexistente, persiste

²⁰⁷ Vidart, Daniel (1953) *Norte y sur: Bivalencia de la geografía humana*, artículo publicado en periódico “El Día” Mdeo, octubre 11 de 1953, fuente: *La trama de la identidad nacional tomo I...* op.cit., pp.143-146.

²⁰⁸ Vidart, Daniel, *El Paisaje Uruguayo...*, op.cit., p.31-33.

lejano manteniendo las praderas intocadas, a pesar de la abundancia de tierra sin trabajar por motivos en los que lógicamente no podemos ahondar más de lo ya expuesto (económicos, históricos, atávicos). Lejos de todos los beneficios de una política de colonización interior, el fenómeno nunca ha sido frenado en lo más mínimo. Su reversibilidad es compleja por varios factores, entre ellos la profunda inercia que perdura a través de una economía rural basada en la ganadería. Los paisajes distan de ser “densos” productivamente, aun cuando hoy la ganadería está siendo reemplazada por otras formas. Ahora los paisajes pasan a ser ocupados por un efecto engañoso, ya que no se trata del trabajo agrícola tradicional sino el forestal, realidad que lleva a una situación económica de trascendencia internacional (las polémicas fábricas de pasta de celulosa responden al cambio productivo que en este sentido vive el país desde quince años atrás).

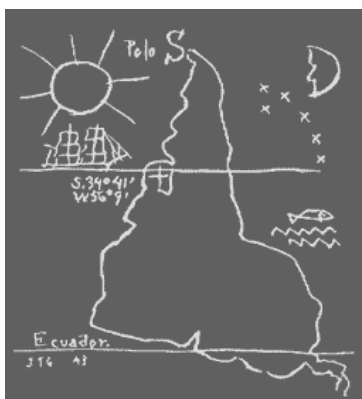


FIG. 18: Joaquín Torres García, *América del Sur*, 1946.

Anunciando lo que vendrá en páginas siguientes, desde las representaciones artísticas, por varios motivos la imagen de esta obra de Torres García pareció muy pertinente, en esta caracterización introductoria, justamente hablando de norte y sur. El artista se encontraba abocado a la búsqueda de una forma de expresar en conceptos, en formas simplificadas de la realidad a esta misma. Perseguida transmitir un mensaje a través de signos que admitieran lecturas libres de subjetividad. Dicho en sus propias palabras «o bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo».²⁰⁹ Hay en su búsqueda de artista una forma de creatividad simbólica que suma, al hecho de proyectar una ruptura con la visión convencional del continente, la relación con los mapas. Se convierte así en un indudable referente, que entabla cierta correspondencia con la “contra-geografía” propuesta desde aquí. De esta manera la perspectiva torresgarciana de los signos, demuestra que también desde allí es posible trabajar el paisaje. Traída aquí, además, para aludir al cambio de mirada insinuado claramente con la presentación del continente sudamericano de una forma no convencional según el sentido propuesto habitualmente. Este motivo lo convierte en elemento inspirador y disparador de

²⁰⁹ Se denomina *Universalismo Constructivo* a una corriente estética creada por el artista plástico uruguayo Joaquín Torres García, y desarrollada en el extenso libro del mismo nombre, a largo de mil páginas y que fuera publicado en 1944. En ella se destacan los aspectos metafísicos del arte.

invenciones para la proyección del mapa de Uruguay por graficar inmejorablemente esa síntesis y por connotar el sentido que persigue este trabajo. Correspondencia *cero*, le quisimos llamar indicando su esencia fundamental por la expresión y mensaje que toma aquí, pero también *cero* en el sentido de inicial ya que, comienza a poblar esa voluntad de incluir obras de artistas vinculados a la región. Porque, como ya explicamos, hallar correspondencias aquí quiere significar, ante todo, establecer vínculos con las distintas visiones a través del tiempo, evidenciables fundamentalmente en el arte uruguayo. El paisaje del Uruguay terrestre, en ese sentido, se corresponde con la América del Sur torresgarciana, ambos a la espera, aún hoy, de cambios importantes y mejores oportunidades.



FIG. 19: *La primera luz*, Julio Alpuy

Julio Alpuy también realizó obra universalista constructiva, en ese substancial lenguaje que a partir de 1934 guiara su maestro Torres García, siendo uno de sus representantes más notables. Si bien es muy conocido por su obra de paisaje urbano y portuario, tan desarrollado en Montevideo propio de su maestro. Su mención viene aquí, doblemente, por ser nacido en Tacuarembó y por su faceta relacionada a los elementos: aire, agua, tierra y fuego. Evidenciada en sus series de madera, está también su voluntad de equipar sus obras de maderas con distintos componentes iconográficos que aluden a la Tierra y al origen, figuras, árboles, círculos, espirales. En una indicación a la Tierra, al origen, integra paisajes sugeridos en los cuales se denotan, de manera sintética, ríos, montañas, árboles y nubes.²¹⁰ A través del homenaje que hace Alpuy a la tierra y su génesis, queremos poner énfasis en lo más profundo de la tradición rural, éste es el primer rasgo que destaca a ese norte cuya grandeza telúrica se ambiciona sublimar en este trabajo: *la tierra pura, sorda y resonante, firme y afirmadora*.

²¹⁰ Véase Haber, Alicia en Museo de Artes visuales virtual “El país” en www.elpais.com.uy y véase también *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006.

5.1.2. Una condición sutil

El paisaje uruguayo en general, pero particularmente el paisaje terrestre, posee una belleza a descubrir en forma parsimoniosa. Una primera impresión puede amenazar con oscurecer esa suavidad calificándola de monótona, comparada con paisajes más contrastados donde fácilmente asoman sentimientos fuertes producto de su condición más abrupta. Pero enseguida es posible, desde una actitud austera, apreciar esa moderación, sin comparaciones con lo que no tenemos. Uruguay es un país de matices donde no hay montañas, ni pampa, ni selva pero se puede en cambio, disfrutar de su suave perfil, su soledad, su preservación ajena a la antropización extrema. Entonces, tal lo adelantado, se trata de apelar a la sensibilidad de manera de hacer posible ver que nos depara en su condición sutil y apacible.

El poeta Osiris Rodríguez, nació en Montevideo pero es orgullo de los oriundos del departamento de Durazno por haber sido criado. Desde allí muy cercano a Tacuarembó nos ha regalado una obra en función de su condición de paisano *terrestre*. De hecho, según lo retratan, Osiris fue un reflejo de cómo la tierra se vuelve parte de uno aun conteniendo la distancia y el olvido, dueño de una sensibilidad poética al mirar o descubrir paisaje o momentos de la vida del ser humano.

*Como esta lluvia mansa que cae en el campo | cuando me vuelvo nube no llevo barro.
Suelo hacerme rocío sobre los pastos | ni el perfume me llevo cuando levanto
suelo cambiar de nombre según los años. | Arroyo que la seca transforma en charcos
A veces ando mucho y otras me estanco | Mirada azul que el cielo pierde en el llano.
Soy a veces silencio y a veces canto...*

Así, este fragmento de uno de sus poemas titulado *Como esta lluvia mansa*, también pareció fantástico como introducción a esa agudización de la sensibilidad, requerida aquí para la construcción de una imagen a partir de otros sentidos y no de la propia visión, más habitual. Ante la condición contemporánea, que tanto culto le rinde a lo estrictamente visual, este relato tiene el valor entre otras cosas de hacer hincapié en el paisaje desde otras escalas sensoriales tan importantes y complementarias a la visual. Expresar una relación sensible con un “aire” haciendo una descripción breve y concisa.

El silencio de sus tierras es el lado positivo de una suerte de pertenecer a la “lejanía”, motivo por el cual la segunda de estas caracterizaciones parte justamente de esta condición dada por un silencio digno de ser conservado en su lado virtuoso: la paz y tranquilidad, y contrarrestar, en su lado negativo, el abandono y el olvido. Ciertamente poniendo atención en aquella frase de John Dixon Hunt, de que *los lugares cuentan historias a aquellos que las escuchan* se puede sugerir nuevamente el intento de apelar a la sensibilidad a través de esta acción. Si uno escucha este paisaje terrestre, la primera sensación que insinúa es la de pensar en silencios que hablan y augurar

con ellos una sanación del alma que sólo puede ocurrir en esta clase de ámbito. En el *hinterland* de la región central, pareciera darse una paz que sólo puede llevar a la sanación del alma. Bondades resultantes de un equilibrio, donde se logra transmigrar lo espontáneo y salvaje de la Naturaleza, pero también al mismo tiempo lo humanizado, reflejados en un especial orden y armonía a la vez. Equilibrio perfecto entre *Physis*, personificado en la Tierra y *Thesis*, figurado en la obra del hombre, parece previsto para una composición armónica. La disposición de las viviendas es sutil, el arbolado es cortés y los horizontes se definen por las alternantes superficies cóncavas y convexas. Estas delicadas líneas que hacen que las deidades *Physis* – *Thesis* nos deleiten e inducen a encontrar el agrado, mientras se oscila entre esa dualidad que busca salud emocional.

Un viaje por el Uruguay permite apreciar el casi imperceptible cambio de regiones y aumento de la distancia, el *insensible paso de unas comarcas a otras* dice Vidart. Un encanto silencioso que desde las primeras notas se mancomuna al paisaje terrestre y nos habla sin sonido. Existen muchas referencias que rondan en ideas de escuchar, de percibir y del desierto que nos trasladan a asociaciones con el paisaje terrestre que estamos definiendo, en particular de este último:

«...Este es el tipo de lenguaje en que uno habla del desierto: de la nada que espera convertirse en algo, aunque sea por un momento; de la insignificación a la espera de un significado, aunque sea pasajero; del espacio sin contornos, dispuesto a aceptar cualquiera que se le ofrezca, aunque sea hasta que se le propongan otros; de un espacio sin las cicatrices de surcos pretéritos, pero fértil de expectativas de cuchillas afiladas; de la tierra del perpetuo comienzo; del lugar no –lugar cuyo nombre e identidad son los del aún no ».²¹¹

Así es que en esa condición de silencio del campo le encontramos una correspondencia con el desierto: el paisaje terrestre del Uruguay es por momentos vasto, por momentos infinito, aunque difícilmente llegue a ser sublime. Claramente no se trata de un desierto, pero aún así encuentra en esta metáfora cierta relación con él; de una manera u otra sugiere y define una misma actitud: escuchar lo que tiene para decirnos, *oír su silencio* dándole un significado a esta frase que tomamos prestada como propuesta sugerente para valorar estos paisajes.²¹² Estas extensiones verdes con

²¹¹ La cita pertenece a R. Sennett citado por Z. Bauman, quien hablando de la vida moderna como peregrinaje, parte de textos de San Agustín, que refieren a dicha acción a través del tiempo, y expresa que para los peregrinos de todas las épocas, la verdad está en otra parte; el verdadero lugar siempre está distante en el tiempo y el espacio. «Al ser peregrinos, podemos hacer más que caminar: podemos caminar hacia (...) como una sucesión de huellas que aún tienen que marcar como cicatrices de viruela la tierra sin rasgos. Bauman Zygmunt, op. cit., pp. 40-46.

²¹² El desierto, decía Edmond Jabès, es un espacio en el cual un paso cede su lugar al siguiente, que lo deshace, y el horizonte significa la esperanza de un mañana que hable”. “No vamos al desierto a buscar identidad sino a perderla, a perder nuestra personalidad, a volvernos anónimos (...) Y entonces sucede algo extraordinario: oímos hablar al silencio”. El desierto es el arquetipo y el invernadero de la libertad salvaje, desnuda, primigenia y esencial, que no es sino la ausencia de límites. Véase Bauman Zygmunt, op. cit., p.44.

ciertas características de despoblamiento tales que nos llevan a pensar en el mismo desierto, esperan por *un significado*, espacio sin cicatrices, pero capaz de engendrar una expectativa. También aquí se trata de abrir un trayecto, cual peregrino o poblador pionero, es conocerlo, una forma de penetrarlo, es visitarlo, una actitud de abrirle un camino tan marcado con sus rutas, en fin, es experimentarlo, un acceso directo a las sensaciones. Al igual que en un desierto se puede abrir una “senda”; como se ha hecho desde los primeros pobladores hasta hoy día, con rutas y caminos que los atraviesan. Igualmente cabe aclarar que cuando se llega al parangón con el desierto es desde el lugar deshabitado, desolado, libre y desurbanizado, pero no obviamente por sus condiciones climático-geográficas ni de infraestructuras. El yermo, el camino y la comunicación, lo que existe y lo que se quiere establecer (siempre entendido en parcialidades, es decir no se pretende para ninguna de las rutas comparar *con* ni transformar *en* la *avenida-strip* de Las Vegas por mencionar un ejemplo ya presentado). En esa tierra, el destino del peregrino abre los senderos, y esta es la metáfora primera, que puede desplegarse del sugerir instalar en escena al paisaje del Uruguay terrestre. A través de imágenes pensamos iniciar un proceso abierto de participación, es la de construir caminos hacia su conocimiento: en suma valorar ese baldío en sus condiciones inigualables y únicas.

Esa inmensidad no es impedimento para apreciar cierta suavidad que ya anunciamos desde las primeras líneas y que iremos referenciando en sus distintas manifestaciones. En una primera exploración a los horizontes esas sutilezas están dadas por el pasaje paulatino de una forma a otra, de una región a otra. Apenas en forma más osada la marcan los cerros tal como reza una descripción muy conocida, que fácilmente se mantendrá vigente por siempre:

«Nuestros paisajes son de orografía doméstica, delicados, a veces algo tristonos. Todo el país está hecho a la medida del hombre; posee un equilibrio sereno, destila una intimidad esencial. No hay regiones sino comarcas; no hay acentos sino énfasis sutiles: el verde se hace más o menos intenso, el cerro se desgrana en cerrezuelos, la cuchilla se convierte en planicie costera».²¹³

Esa intimidad esencial y énfasis sutiles nos recuerdan al pintor paisajista John Constable quien rechazando la moda de la época se dedicó a lo que más le atraía: los campos y bosques de los alrededores de Suffolk, prefiriendo homenajear con fidelidad y exactitud la realidad que tenía ante sí. En sus cuadros se reconocen los distintos cultivos y hasta se pueden identificar las diferentes clases de pastos. El pintor trató de hacer ver a los demás que en la naturaleza hay arte, pero no lo

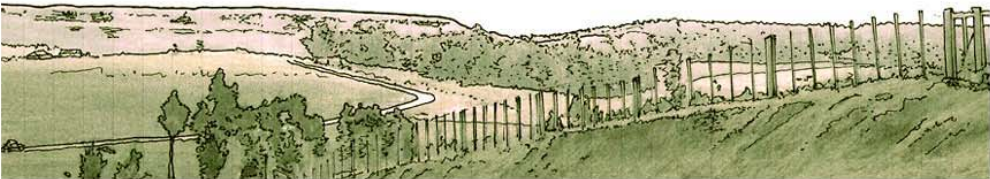
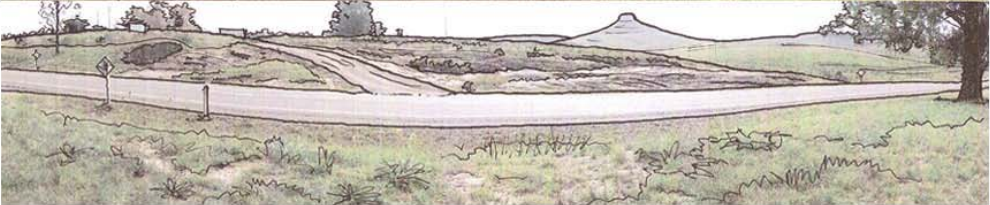
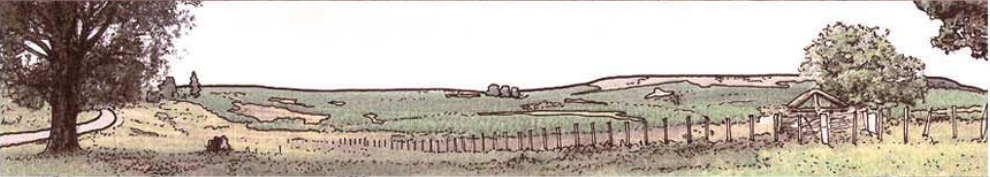
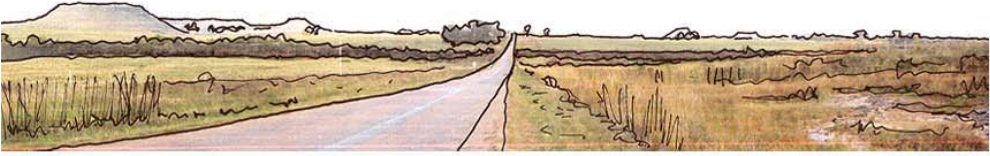
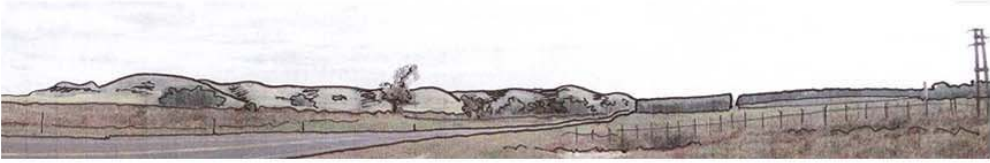
²¹³ Vidart, Daniel, *El rico patrimonio...* op.cit.

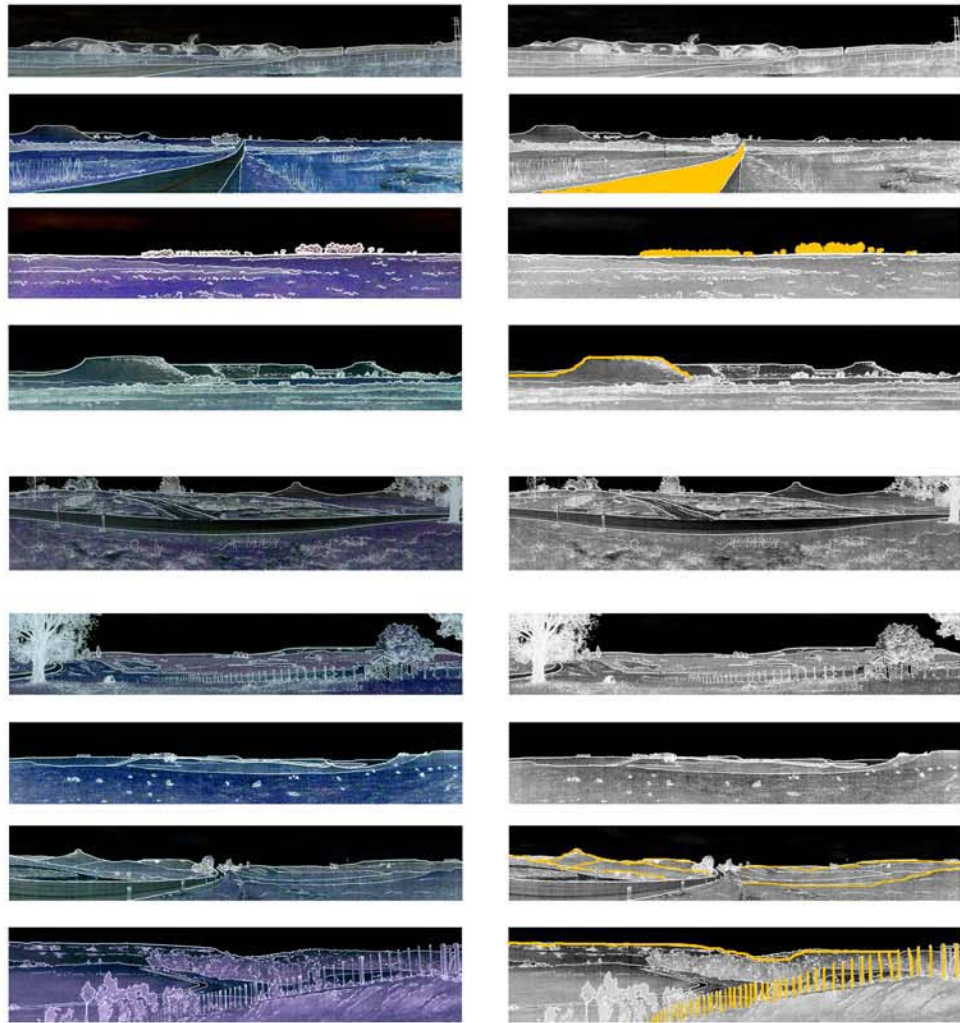
consiguió.²¹⁴ El campo uruguayo tiene por momentos cierta ambigüedad donde parte integrante es un mundo paralelo en un verde más o menos intenso, pero aun si no variara el color están los tonos y matices para ello. Esta realidad engamada con cierta ausencia del color que también pertenece a la invariabilidad del campo, a esos tonos en degradé, y que no es para nada desmérito sino una cualidad propia del mismo pincel con que fueron plasmados los campos reales de hierbas y tierra. Hasta sus colores son regulados, aun pasando por tonos naranjas y rojos como las areniscas de la zona de los departamentos de Tacuarembó, Rivera y Artigas. Es cuestión de tiempo transformar la visión de esas verdes tonalidades y notar la infinita gama de colores, aunque en tonos suaves, que están allí presentes. Cuando uno las contempla para descubrir. Las siguientes palabras anuncian desde la poesía la correspondencia, lo dicho anteriormente, en un poema denominado *Pena de camino largo*²¹⁵ al que luego volveremos por el tema justamente.

*...Yo sólo tengo el camino, | el frío y el viento, | y un poco de sol y luna;
cosas que no tienen dueño;*

²¹⁴ John Constable (1776-1837) «La naturaleza lo conmovía por su hermosura y en ella sentía la presencia de Dios». Recordemos que hasta entonces los paisajistas habían representado la naturaleza de modo impersonal, con resultados artificiosos. durante mucho tiempo se creyó que, por representar tan fielmente la naturaleza, sus telas pertenecían a una categoría inferior del arte. «Era tal la meticulosidad que en sus cuadros nunca se ve el menor defecto de luz ni la más pequeña nube que no concuerde con el estado del tiempo representado en la tela». dijo Malcolm Vaughan. Discutía que el tono dominante de un paisaje no debía ser el impuesto pardo oscuro, o la necesaria meticulosidad para pintar las hojas de los árboles, pincelada tras pincelada y provocó que dijera de él el escritor E.V. Lucas: «Dio a conocer su patria a los ingleses: la deliciosa, fresca, lluviosa y borrascosa Inglaterra, que supo plasmar a las mil maravillas». tomado de *Los grandes pintores y sus obras maestras*. México D.F., Barnes Press Inc., 1966, p.131.

²¹⁵ Rodríguez Castillos, Osiris, *Grillo Nochero, Poemas terruñeros*, Mdeo, Ed. Galería Libertad, 1955.





En un sentido contrario al de los croquis presentados como representación justamente de la sutileza de lo descrito alterando algunas de sus variables cromáticas, contraste se pueden remarcar alguna condición en particular o determinado elemento aislado.

5.1.3. Los horizontes del paisaje terrestre... la suave infinitud

En páginas anteriores se ha recalado que los paisajes del Uruguay tienen el encanto de un país pequeño y abarcable, siendo su distancia medible en cuestión de pocas horas recorridas en auto. Estas dimensiones de país pequeño, de menos de 180.000 kilómetros cuadrados, contribuyen a una escala conmensurable que tiene su contrapartida y contrasta con la amplitud e infinitud que caracteriza a la mayoría de los paisajes que predominan en “la dimensión terrestre”. La proximidad que goza en un sentido disiente en otro con la impresión de lejanía, fruto esta última de la visión ilimitada de sus tierras. Algo similar se trasunta en las palabras del escritor C. Domínguez: «Entonces comenzaba a advertir algo que se prolongaría camino al norte con engañosa fatalidad. Cada pueblo o ciudad era un espacio aislado por kilómetros y kilómetros de campos vacíos, montes vírgenes o forestaciones de eucaliptos, sin otro registro humano que algunas huellas, las alambradas, viejos cascos y galpones abandonados, como si el pequeño país multiplicara sus dimensiones con desfallecido abandono».²¹⁶

Es la conformación del paisaje terrestre la que pone énfasis en el horizonte conllevando una contemplación asegurada. Asimismo, contemplación y viaje han sido dos constantes citadas aquí, que innegablemente nos llevan a pensar en un horizonte. Meta que invariablemente existe universalmente pero no siempre es posible apreciar por la ocupación edilicia, por la disposición urbana, y aun estando en el campo, por la masa arbórea que frecuentemente impide estimar la topografía. Para el viajero, igualmente, el horizonte siempre es lo que hay que traspasar, toma sentido por ese pasaje imposible y las palabras siguientes explican más de un sentido adjudicable al horizonte.

«En una problemática que asocie al viaje el tema del paisaje, está claro que el horizonte no puede quedar inmóvil; es aquello hacia lo cual se dirige la mirada del viajero, lo que siempre espera y siempre lo decepciona a la vez».²¹⁷

Horizonte, no sólo como límite visual sino como objetivo y obstáculo a traspasar. Deseo visual de todo viajero, éste es un horizonte que niega la posibilidad de meta concluyente por su lejanía. Quizás el único aspecto que pueda rozar cierto carácter sublime es esa sensación de infinitud propia de los horizontes despejados que bordean un vasto territorio librado a su desnudez primaria. Imagen obligada de todo viajero la mirada hacia el horizonte, ofrece en el paisaje terrestre al espectador que pasea por esos lares, no sólo esta posibilidad sino que ésta será, muy

²¹⁶ Domínguez, Carlos María, *El norte profundo, Viaje por Tacuarembó, Artigas, Rivera y Cerro Largo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004.

²¹⁷ Tiberghien, Gilles A., *La mirada del viajero, El principio del axolotl*, artículo de Clément, Gilles y Eveno, Claude, op.cit, p. 10.

probablemente, la impronta más fuerte que dejará en su recordación. Esos horizontes que el diccionario asocia, comprensiblemente, al paisaje como límite visual de la superficie terrestre, que en su unión son responsables de ser donde cielo y la tierra parecen juntarse.

Horizonte, esa línea que en estos campos figura lejano pero la palidez que le confiere la distancia no le impide establecer su primacía sobre las demás, por el contrario es la primera que miramos y que nos abre profundidad del campo hacia un figurado del espectáculo del mundo, la que separa cielo y tierra. Ciertamente las “tierras del sin fin” de América, están asentadas en inmensos latifundios, los cuales se convertirían en el premio que la Corona otorgaba a los adelantados, conquistadores y *desbravadores del espacio innominado*. Pareciera que aquí en los pagos del Uruguay terrestre, donde a veces ni siquiera Internet llega, el horizonte es “infinito”. Motivación para nuestra voluntad de perspectiva que practicaba el nómada en su “arte del trayecto”. Muchos autores desde distintos planos son subyugados ante el horizonte, desde otro punto de vista, desde el simple mirón al viajero que busca placer en todo lo que roza su vista hasta los filósofos o poetas.²¹⁸ Tanto en psicología como en geometría, la idea de una línea tal que se encuentra en relación con nuestra situación de seres proyectados al mundo. Pero aun cuando este hecho pueda no revestir importancia, obviando fenómenos corporales, psicológicos, existenciales inherentes al hombre, los horizontes del paisaje terrestre constituyen un punto a destacar para comenzar su caracterización desde el momento de su visualización.

Tal es el caso del poema *Una carta de otoño*, extraído del libro *Grillo Nochero* de Osiris Rodríguez, que nos ilustra como él ve sus horizontes del paisaje terrestre para representarlos de la siguiente manera (presentamos fragmento):

*De tarde, casi al alba de los grillos, | voy al palenque; muere el horizonte |
con un delgado tajo de oro vivo, | mientras se ondula y crece en las lomadas
una intensa costumbre de mugidos...*

Fortuna sutil, el horizonte tiene aquí su particularidad, si bien refiere a una horizontalidad, no se constituye por lo general de una línea recta, sino que cerros particulares lo conforman dándole una condición ondulada, con árboles dispuestos según otro ritmo singular. Tampoco se trata de llenos y vacíos sino más bien, de acercamientos diferentes de la masa térrea. Ese espectáculo hace que las sensaciones olviden lo que sucede en el presente cercano para ir hacia ese tiempo adelante que nos promete siempre el horizonte.

²¹⁸ Sin embargo en clave más contemporánea no es ese su único rol; el plano horizontal, para nosotros, seres terrestres, dice Merleau-Ponty «es aquel donde se realizan los desplazamientos vitales, donde se da nuestra actividad», y nos explica como algunos psicólogos refieren esta propiedad a algo natural de nuestro campo de percepción, «de nosotros, seres encarnados y obligados a moverse sobre la tierra» Merleau-Ponty, Maurice, op.cit., p. 24-25.

A ellos se suma también el ya referenciado silencio dado por la duración de ciertos panoramas, sólo posibles en el Uruguay terrestre. Ellos son silencios que bien se asemejan a los que propone escuchar Dixon Hunt, casi en una actitud que hace oír a través de otro sentido, el de la vista. Silencios y amplitudes que aquí intentaremos captar y representar (Silencio + Amplitud= Panorama) en estas fotos panorámicas, con cierta inspiración agregada proveniente del cine. «Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la mera idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos».²¹⁹

²¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p.19.

5.1.4. Formas de la transición: los cerros

La zona al norte del río Negro, se caracteriza por la frecuencia de los *cerros mochos* que se desprenden de las mesetas, excavadas por los ríos, originadas por la erosión de los horizontes de areniscas y de lavas correspondientes a las penillanuras sedimentaria y basáltica. Adentrándose en el Uruguay profundo, el perfil topográfico deja el plano raso total para comenzar lentamente a accidentarse. Las primeras formaciones en asomar van a ser las pétreas, vestigios de eras anteriores, conformando verdaderos *mares de piedra*. Posteriormente, sumados kilómetros desde la capital, estas piedras dejan de ser un bosquejo para convertirse en colinas, las cuales siguiendo en la línea de la austeridad y suavidad no llegan al rango de montañas. En palabras de Vidart: «las sierras uruguayas son cuchillas con vocación de montaña, pero no pueden alcanzar su intento». Este hecho recuerda aquella definición del país que en otro contexto hiciera C. Real de Azúa, cuando para expresar una actitud política social y económica del país hablaba del “reino del casi”.²²⁰ Su condición de transición entre los dos grandes países que lo rodean se cumple también en lo geográfico, país de penillanuras cristalinas, basálticas o sedimentarias, forma un puente entre la erosionada montaña del Atlántico y la horizontalidad tediosa de la Pampa. De esta manera, como resultado, el territorio del *casi* ofrece sus ondulaciones intermedias a la desnudez pámpida y la profusión selvática norsteña.

Ese *casi* bien vale la diferenciación que antiguamente se minimizaba, acaso por sutil e incomparable a la fuerza de la pampa o de la selva. Los viejos mapas esquemáticos ofrecían una errónea representación del sistema de cuchillas, simplificando excesivamente la realidad de la topografía nacional.²²¹ De esta manera, el relieve de cuchillas, que caracteriza al Uruguay, posee una individualidad geográfica muy peculiar por la suavidad que le confiere. Es una delicadeza comúnmente confundida con monotonía. Porque en realidad, como ya se dijo, se trata de un territorio *de matices y no de contrastes* que obliga a entender que hasta el más invariable de los paisajes es atrayente. Un lento, paulatino avance hacia el mundo de ondulaciones, las cuales no por suaves pierden nitidez. En muchos lugares el cerro irrumpe solitario haciendo que dicho perfil – aunque no abrupto – se distinga afiladamente sobre el cielo de fondo. En otros casos, muy característico también, a pesar de estar próximo a sus semejantes, se lo identifica claramente a cada uno de ellos, ya que en general son de formas dispares entres sí. De hecho muchos son conocidos por ambos nombres, el que refiere a su individualidad y el que lo menciona en conjunto.

²²⁰ Real de Azúa, Carlos, *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?* Mdeo, Ed. Banda Oriental, 1973.

²²¹ La geografía reconoce tres zonas estructurales – la penillanura, la llanura y la serranía – y propone seis zonas para su relieve que poseen caracteres propios: el valle del Río Uruguay, la cuesta basáltica de Haedo, la llanura rioplatense, la penillanura cristalina, la penillanura sedimentaria, la llanura atlántica y el cordón serrano.

Cuando se expresó en páginas anteriores que el tiempo parecía no haber pasado por ciertos lugares, concretamente se aludía a ese fenómeno que hace a su invariabilidad, por la cual las características relatadas veinte, treinta y hasta cien años antes en relatos, poesías, canciones, aún hoy no han cambiado, manteniéndose cual realidades inamovibles e intactas, con lo bueno y lo malo que este comentario implica. Si bien no podemos decir que refleje el paisaje tal como lo vemos hoy, en el libro “La tierra purpúrea” de 1885, escrito por W. Hudson.²²² El naturalista inglés arraigado en Argentina nos detalla en esta ocasión acerca de su viaje realizado a Uruguay, acaso una de las primeras narraciones, donde es posible constatar el relato paisajístico. En el mismo, el autor recoge distintas vivencias durante su travesía por el interior del país en un relato que, de tanto en tanto, va circunstancialmente insinuando distintas acotaciones acerca del paisaje. Transmitimos un fragmento como muestra de estas remembranzas, que viene aquí por su mención a los cerros:

*Déjenme ir, déjenme ir | allá arriba donde nacen entre cerros
los arroyos que alegran todo el sur, | y que por el herboso y vasto llano
donde sacia su sed el coronado gamo | corren hacia el gran océano verde.*

*Las pedregosas colinas, las pedregosas colinas | con azules flores del aire entre los riscos
donde se pierde el ganado sin dueño, | el señor de la vacada allí parece
no ser más grande que mi mano | vagando por la alta cumbre escarpada.*

En las palabras que versa dicha canción, se puede observar como cada uno de los elementos son evocados desde la simpleza. Es notorio también cómo recorriendo el paisaje terrestre ciento veinte años después justamente son los mismos los que coincidiremos en enumerar como propios: no aparece el factor humano y en cambio sí lo hacen los cerros, colinas, el ganado, los arroyos y un *herboso y vasto llano*. Tampoco esta realidad ha cambiado tanto. Si bien en el final de la obra el escritor y protagonista explica que se niega a relatar en detalle los paisajes vistos durante sus recorridos, esta explicación deja una reflexión interesante: «Pídaseme que hable de hondos valles, de elevadas alturas, estériles baldíos, bosques umbrosos o frescos arroyuelos donde he bebido y refrescado, pero todos esos lugares, agradables o tristes, deben hallarse en aquel reino que llamamos corazón».²²³ La mención al paisaje en la obra es indirecta pero permanente, nos sugiere el escenario campestre a través de las costumbres, tradiciones y sus propias andanzas en el mismo. El relato se detiene en detalles humildes. Esa simpleza no refiere al hombre; está dada, en cambio, por lo sutil del paisaje terrestre al que se entrevista.

²²² Hudson, W. H. (1885), *La tierra purpúrea que Inglaterra perdió*, public. especial de Cuadernos de Marcha No 10, 1º de febrero de 1968, p. 10 y p. 43 cap. XII.

²²³ *ibid.*

El relieve del Uruguay, «manso, femenino, epilogal, posee gracia, no avasalla el espíritu de los hombres» cambia con suavidad constituyendo una composición de *melodías y no de ritmos*. Esta humanización del paisaje no puede ser más fielmente representada que en la siguiente obra perteneciente al artista plástico uruguayo Norberto Berdía (1900-1983), producto de sus meditadas búsquedas cubistas en la obra de Juan Gris y de Ozenfant quienes, como él mismo relata, lo volvieron adepto a la no-figuración. Más allá de su sugerente encanto, dado por la síntesis propia del trazo despojado, y la propia desnudez como temática, en la obra las curvas femeninas son soporte físico para un paisaje donde sólo se percibe alguna vivienda aislada. Las nubes completan el acabado de un paisaje de formas sutiles donde los cuerpos son presencia y a su vez confieren idea de curvas en el territorio. Las formas femeninas ensalzadas por el énfasis provocado por la línea, y el manejo monocromático propio de la tinta, traen una armonía no estridente y se podrían interpretar como una humanización del paisaje, desde las mismas formas del territorio, conformando colinas y cerros a través de sus caderas.



FIG. 20 : Croquis, s/n, Norberto Berdía

La cita, reiterada en este trabajo, en relación al término belleza pareció interesante aquí desde dos de sus acepciones para designarla en latín ya que parece ajustarse muy bien en conjunción con la obra de Berdía y lo que se quiere expresar: «*formosus*, de donde viene el español hermoso, claramente ligado a *forma* (término éste que, de modo parcialmente análogo a *morphe*, se refiere en un primer momento al cuerpo humano)». ²²⁴ Por lo demás, la obra tiene significación con respecto al paisaje terrestre aun en ausencia del color, un paisaje escrito con tal caligrafía que parece regido por principios de la antigüedad china; tal vez evocando en su grafía justamente esa misma sencillez de representación oriental del paisaje que tanto nos recuerda el paisaje terrestre.

²²⁴ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op.cit., p.21.

Justamente durante el período Muromachi; en Japón, en las representaciones artísticas; el *zen* inspiraba estilos extremadamente simples, despojados de todo detalle, porque las obras simples promovían la meditación.²²⁵ Los paisajistas japoneses, que habían estudiado en China y dominando las técnicas de los paisajistas de la dinastía Song, creaban relajados paisajes sólo con tinta. Creían que los colores podían retratar solamente la superficie de un paisaje no su esencia.

Propia del campo uruguayo esta realidad engamada, de matices y no contrastes, basada en los contornos es la que queremos enaltecer aquí y por ese motivo la obra de Berdía en ausencia del color nos parece muy sugerente para definirlos, de doble manera, por sus curvas femeninas y para ilustrar que su caracterización en este caso es posible aun en trazos lineales o en grises. Con respecto a esto último, cierta relación encontramos con Ernesto Laroche, otro artista plástico uruguayo en quien se patentiza no sólo la labor paisajística sino una preocupación por mostrar sus estados de ánimo, evidenciables según el cambio de paleta que maneja en sus distintos paisajes (ver fig. 21, su obra llamada *Calma estival*).

No sólo la estación del año o la hora del día hacen variar los colores de lo que se ve, también el clima los afecta. La siguiente fotografía que se muestra en la fig. 22 fue tomada en colores, sin ningún tipo de variación posterior y nos presenta al campo uruguayo tal cual es, en uno de sus tantos tonos, esta vez gris por la tormenta.

Lo que de alguna manera quiso ilustrar la obra de Berdía, y los otros ejemplos, es que así como las distintas formas de representación muestran cosas diversas lo mismo ocurre con los distintos paisajes. Así como la línea basta para darle fuerza a una idea de forma, un paisaje compuesto de susurros se expresa. Entonces se demuestra que, en el paisaje terrestre, la experiencia de los cerros es vivible más allá de sus colores. Porque los cerros son y siempre han sido referencias primeras de dicho paisaje más allá de colores. Es el lugar donde el gaucho del territorio oriental; en unión con el caballo conocida como *unidad centaúrica*, para libremente vencer las distancias y altura oscilando entre una colina y otra para mirar más allá del horizonte «y desde allí buscaba repechar una y otra vez las verdes olas inmóviles que llegaban hasta el horizonte, no ansiaba poseer bienes inmuebles para asentarse en ellos sino espacio para deambular por las fronteras del viento montando tropillas de un solo pelo».²²⁶

²²⁵ La secta zen del budismo se convirtió en la religión virtual del estado japonés durante el período Muromachi. El zen enseñaba que no era necesario. (Los medios de iluminación eran la autodisciplina a través de una ardua meditación y no era necesario un largo estudio de escrituras) El espíritu del zen permeó las artes del período Muromachi y, de hecho, muchos artistas de aquella época eran sacerdotes zen. La influencia del zen era evidente sobre todo en la pintura y la arquitectura. Véase *Los señores del Japón*, biblio.

²²⁶ «el gaucho genuino, el vagabundo que coronaba una cuchilla y desde allí buscaba repechar una y otra vez las verdes olas inmóviles que llegaban hasta el horizonte, no ansiaba poseer bienes inmuebles para asentarse en ellos sino espacio para deambular por las fronteras del viento, montando tropillas de un solo pelo». Véase Vidart, 2000, *La trama de la identidad nacional, Tomo III...* op.cit.

El cerro *Batoví*, por ejemplo, fue un mojón en el pasado para viajeros y guerreros que anunciaba la cercanía de la ciudad capital de Tacuarembó (lleva el mismo nombre que el departamento) tan presente como se demuestran distintos poetas, *ascendiendo en el tiempo hacia el pezón, oscura piedra viva, corral de muertos*, gesto que se muestra en el siguiente fragmento extraído de *Historias* de Washington Benavides, poeta y pilar de la cultura tacuarembense, *Sobre lejanías en el campo*:

*Junto al pezón del Batoví | entre las altas hierbas | donde la martineta silba profunda
tú y tu hermana iban | dos margaritas rojas entre la | extenuación del mediodía
y los campos plumosos de gramilla | de abril*

Hoy persiste como mojón de dicha región, pese a que su visibilidad está siendo afectada por las plantaciones de eucaliptos, que modifican su entorno antes descubierto, lo que hace que esa visión exista por no sabemos cuanto tiempo más. La realidad forestal está cambiando dramáticamente el territorio, y eso incluye los valles de los cerros haciendo que sus formas se desvanezcan para el paseante común.

Sin embargo fue un referente tal que lo ha convertido en símbolo eterno, no sólo en relatos sino también en el escudo de la jurisdicción regional, cuando en 1960 fuera incorporado cerro Batoví como icono componente del escudo departamental. Cerro muy emblemático, que desde su nominación por los indígenas ya anuncia su futura carga simbólica: *Batoví* significa en guaraní “seno de mujer”. Pero volveremos a este tema más adelante cuando hablemos de la toponimia. Fugazmente su mención aquí persigue introducirnos en su relación con los mitos y leyendas desde los indígenas; ellos no están hoy pero su presencia nos llega a través de estos nombres y cuentos, los mitos y leyendas, desde siempre. En ellos se entremezclan las distintas raíces de nuestra identidad, en ellos se ocultan enseñanzas en forma de mensajes. Muchos de los antiguos dioses eran espíritus de la naturaleza venerados en rocas, colinas y árboles.

Y si los mitos comienzan a aparecer en la presente investigación, tienen un doble sentido. El primero es caracterizar también a través de ellos nuestro paisaje, a través del profundo vínculo con el paisaje que contienen dichos relatos. El segundo es porque, retomando el tema de la memoria, se entiende que el salir en busca de esos mitos es otra forma de preservar una de las formas de memoria.²²⁷ Porque sobre todo refieren al pasado y, en este caso particular, a presencias indígenas que hoy ya vuelven a nosotros con dificultad, salvo por los relatos orales y por el paisaje, que al final priorizando y determinando lo esencial ha logrado mantener hitos y no en vano muchos mitos y leyendas están directamente vinculados al paisaje. Es por eso que incluiremos a partir de aquí intercaladamente algún que otro relato de este tipo, en este primero llamado ***El coraje y la memoria***²²⁸(rito de iniciación charrúa) presentamos un fragmento los que menciona los cerros.

Sobre la frente de la muchacha dibujó unas líneas azules. La muchacha se dejó hacer sin comprender todavía.

(...) - Por eso –continuó la anciana – deberás ser la memoria de todos. Llevarás en tu frente los ríos de la tierra nuestra, y tu piel entre ellos será el territorio al que jamás renunciaremos. Tus hijos, al mamar de tus pechos, clavarán sus ojos en ti hasta adormecerse, y siempre verán en tu frente el territorio amado. Después, cuando caminen solos, harán sus paraderos junto a esos cielos azules que viajan, y su susurro apacible o sus aguas embravecidas les harán comprender porqué los cerros en la lejanía tienen duros pezones de piedra.

(...) La anciana continuó:- Anúncienles a los demás que ellos también recibirán estas señales de identidad. Esto será así por mucho tiempo. Para cuando este ritual deje de practicarse, porque también ese tiempo llegará...Ah, para entonces las hazañas de los hijos de los hijos de ustedes habrán sido tantas, habrán demostrado un amor a la tierra tan invencible, que cada ser humano que pueble este suelo podrá encontrar los testimonios de todo ello en cada pastito, en cada laguna, en cada estero y en cada cerro. En ellos volveremos.

Señales de identidad tales que se confunden con los rasgos fisiológicos de la joven. Memoria y representación están involucrados en este relato, plasmados en la frente de la muchacha: líneas azules recordaran los ríos y la piel al propio territorio. Una vez más la visión antropomórfica entremezcla un amor a la tierra donde sus huellas son testimonio de esa comunión de su raza con la naturaleza.

Además de obtener una imagen a través de la visión, lo que produce en la mente una fijación fuerte es la representación constituida a través de la lectura de ciertos relatos. En el análisis se explicaron los motivos por los cuales incluir una conjunción de caracterizaciones, provenientes

²²⁷ En tal sentido coincidimos con Gonzalo Abella que «La última resistencia de una cultura amenazada se practica con el arma de la memoria. La memoria convoca poderosas fuerzas invisibles» Abella, Gonzalo, op.cit., p.54.

²²⁸ Abella, Gonzalo, op.cit., p.39.

de distintos acercamientos, aun transitando terrenos míticos. Así otra leyenda local, *La leyenda del Cerro Largo*²²⁹ que si bien, según se explica, se repite muy similarmente en distintos rincones americanos, comparte condiciones que bien puede aplicarse a esta región terrestre y por cierto se centra en ese la formación de un cerro, demarcación entre cielo y tierra, con formas de mujer y dialogando con uno y otro (además da nombre a otro departamento).

*Cuando ella cayó al suelo, mortalmente herida, la tierra se estremeció y bramó de dolor....
El cielo se oscureció y temblaron el palmar y el monte nativo, mientras los pájaros alzaban vuelo
bruscamente gritando asustados. Temblando, estremeciéndose, la tierra se tragó a la muchacha.
Relámpagos ininterrumpidos daban al ocaso una claridad espectral mientras una cortina de lluvia
hacia invisible el horizonte.*

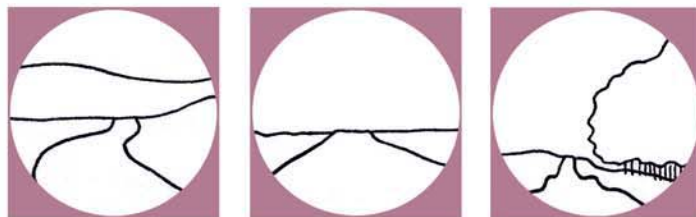
*Cuentan que al amanecer la tierra se había elevado en suaves colinas que daban forma a
un inmenso cuerpo de mujer yacente. Dicen que así nació el Cerro Largo.*

Pero, abocados una vez más al horizonte, se debe observar que si bien es predominantemente descampado en todos los sentidos, a lo largo del camino, por momentos esas colinas se acercan estrechando el camino. Ello ocurre sólo en algunos tramos breves, pero suficientes como para marcar una sensación diferente que ya veremos en los croquis y cortes. Las siguientes piezas que elaboramos y presentamos constituyen otra forma de síntesis intentada desde la voluntad de mostrar sus atributos visualmente más notorios. Seguramente después de varios bosquejos se logre una síntesis de las distintas formas topográficas, a veces llanas otras curvadas, y algunos otros rasgos que tienen que ver con algunos de sus *iconemas*, como ser los caminos, los cerros o los árboles.

²²⁹ Abella, Gonzalo, op.cit., p.43.



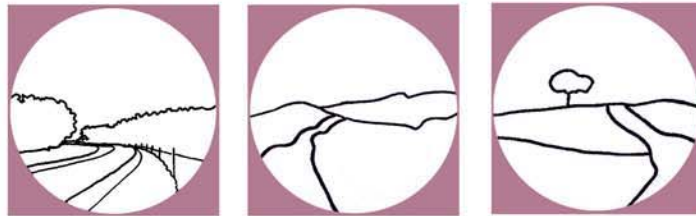
referencias
visuales



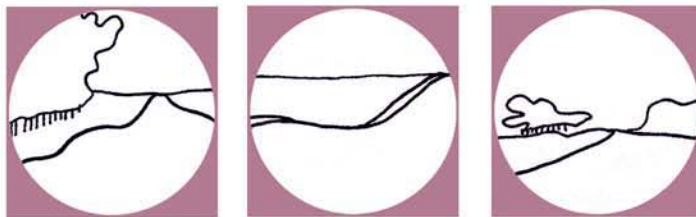
marco
espacial



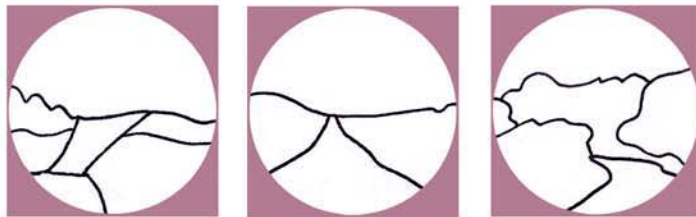
cambios
dirección



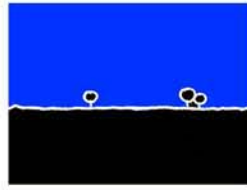
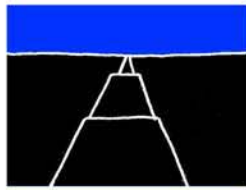
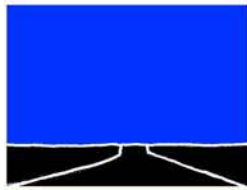
pliegues



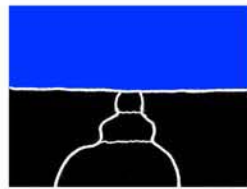
masa
arbórea



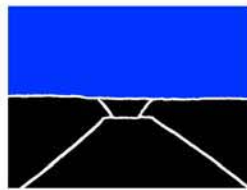
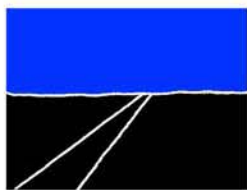
texturas



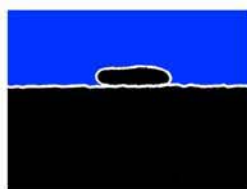
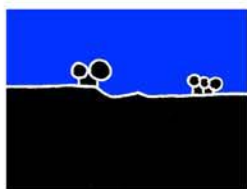
PROPORCIÓN



CURVAS



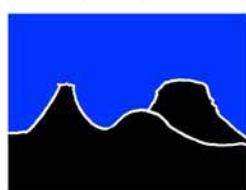
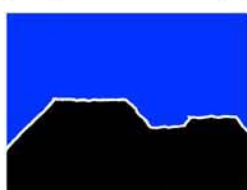
DIAGONALES



NOTAS



CONFORMACIÓN LATERAL



RELIEVES

5.1.6. Los caminos y su belleza oculta

«Añoraba atrapar toda la belleza que me pasara por delante y, a la larga, creo haber satisfecho tal anhelo». Julia Margaret Cameron

Es también a través de los caminos que podemos atrapar belleza y de ahí la cita que iniciaba este apartado, componente no menor si además de los innumerables estudios dedicados a su análisis agregamos que son las vías de acceso al interior del territorio, a lo que ocurre por dentro, en lo profundo del mismo. Lo difícil es reconocer esa senda en su valor, de medio posibilitador de conocer, tomando conciencia de lo que se está recorriendo. Rol ya insinuado desde la comparación hecha en el marco teórico con el ejemplo de Las Vegas donde lejos de evocar su capacidad mercantil de consumo se quiso justamente observar sobre su desempeño vital en la conformación de la ciudad, ya insinuado también desde el marco teórico, entre ellos, con el ejemplo de Las Vegas. Por ellos no sólo accedemos a poblados y capitales que salen a su cruce sino también a campos privados que de otra forma ni siquiera podríamos observar a lo lejos.

Esas vías pueden ser de distinta clase, según en que espacio nos desplazemos aunque siempre serán los cauces por los que se dirige el observador convirtiéndose en el elemento omnipresente que en la mayoría de los casos hace posible el contacto vivo con el paisaje terrestre. Recalcando el término “vivo” ya que si bien sabido es que en muchos casos son éstos los elementos únicos surcadores y dispares de un terreno uniforme, generalmente no se tratan de tajos cual heridas en el territorio sino que marcan un pasaje transición y no abrupta. Frecuentemente, aunque siempre visibles, ni siquiera lo enfrentan ya que son de tierra y se amalgaman al entorno. A través de ellos, en definitiva, se observa el paisaje y son los que tendrán la última palabra en un recorrido, permitiendo tal o cual itinerario. Caminos que faltan y no son buenos, no en cuanto a cualidades estéticas ni por falta de encanto propio sino porque a pesar de ser muchos no siempre logran su cometido: el de la comunicación entre pueblos y el acceso a cada uno de ellos. El rol de esas carreteras no es menor a lo largo de grandes distancias, literalmente el observador es guiado por ellas. Tal como manifiesta Carlos M. Domínguez, en su libro *El norte profundo*, donde justamente se aventura al paisaje terrestre en busca de su conocimiento: «las lluvias lo habían anegado, pero el fusca se las arreglaba para abrirse paso y a la luz de las lloviznas los campos entre las “cinturas” eran tan secretos y suaves que parecían satisfechos de su soledad».²³⁰ Según se observa en fotos, esas carencias, en el mejor de los casos, pueden llevar a un exceso de aventura. En efecto, los caminos tienen un problema generalmente inversamente proporcional a su innegable belleza de colores térreos: en invierno se vuelven intransitables, la tierra y piedras no bastan para darles

²³⁰ Domínguez, Carlos María, op.cit.

firmeza y su tránsito es sólo posible, aunque no garantido, en vehículos especiales todo terreno. Ello lo convierte en una problemática a manejar en base a alternativas o a un seguimiento en el estado de mantenimiento de algunos caminos. En las siguientes líneas tomadas de un poema de Circe Maia (declarada “hija adoptiva” de estas tierras) se manifiesta una clara visión:

*En el Tacuarembó borroso y simple | de mi niñez, jugué en calles de tierra;
en los días del agua y la alegría | hice vasos con greda.
Por caminos dichosos | hay caminos desiertos
de la greda mojada que veía al acabar las calles y al empezar el cielo.
Al acabar las calles y empezar los caminos | Veía tierra ocre y unos árboles viejos.*

Compatible es la opinión al recorrerlos, a lo largo de ellos se suceden los pueblos, espaciadísimos ciertamente. Nosotros coincidimos nuevamente con el escritor Domínguez en su impresión al transitar estos pagos: «La gente se va pero la tierra queda, pensé mientras me internaba en un camino de barro que cincuenta kilómetros más adelante prometía dejarme en Clara y luego otros setenta, en Tacuarembó». Hablando de caminos, evidentemente, aparecerá algún destino y curiosamente hay una sensación de que existen más destinos que pueblos tal como también cuenta Domínguez: «Clara es un viejo caserío junto al camino, ubicado en el centro del departamento de Tacuarembó. No tiene asfalto. No tiene luz eléctrica. Tiene boliche y almacén, escuela y comisaría, y trescientos destinos».²³¹

Osiris Rodríguez, ya citado antes, le rinde especial tributo a los caminos los cuales, por cierto, rastrelló a lo largo de su vida y de su carrera profesional, no sólo en Uruguay sino en el vecino país, de Montevideo a Durazno, de Artigas a Entre Ríos. Simultáneamente homenajea a los cerros y el horizonte, los cuales no casualmente también se ha ido presentando en el trabajo presente para caracterizar al Uruguay terrestre. Aquí va un fragmento de *Pena de camino largo*:

*La cicatriz del camino | que va subiendo a los cerros,
me duele, como si fuera | todavía un tajo fresco...*

*Pena de camino largo... | Cansancio de viaje viejo
que voy andando y andando | tiempo arriba y sangre adentro.*

*...Yo sólo tengo el camino, | el frío y el viento,
y un poco de sol y luna; | cosas que no tienen dueño;*

y llevo, como una carga | sobre los hombros , el cielo;

²³¹ Domínguez, Carlos María, op.cit.

y en el fondo de los ojos | limadura de luceros...

Otro artista de Tacuarembó, que festeja a las rutas, es el maestro y escritor Washington Benavides, esta vez a la irremplazable ruta 5 que atraviesa casi la totalidad del país según su eje norte-sur. Orgullo compartido de las cuatro capitales que encontrando a su cruce, surca en su trayecto que nace en Montevideo y termina en la ciudad de Rivera, frontera con Brasil. Sin embargo su vitalidad está remarcada por una condición variada que le confiere especial ritmo a lo largo de todo su trayecto. De ruta se convierte en avenida principal de los poblados por los que cruza y muta su temperamento desierto hacia concurrido centro de cruces. Sin duda esa importancia es la que se contenta en poseer la ruta 5, casi el mayor de los caminos, a quien el poeta, autor y músico le dedicara la mención en uno de sus poemas, justamente llamado *En la ruta cinco*, del cual transferimos aquí algunos fragmentos:

Caminando hacia el norte, presurosos, irreales, | Sobre la Ruta Cinco copada por la niebla...

¿Adónde va el casal, la madura pareja | No hay señalero alguno, ni rancho ni cobijo,

mientras ambos se afanan sobre el balasto húmedo,

como formas de un sueño que al despertar quisiéramos

retener e indagar su origen y destino...

Caminan agachados, jadeantes; mientras cruzan | camiones, automóviles, carros abigarrados

y gitanos: colchones, pajareras, vestidos, | (...)¿A qué atribuir esta dura derrota,

Mientras abril se hunde dentro del Río Negro?

Es conocida y notoria la tradición literaria que germina en Tacuarembó, indiscutible tierra de poetas y escritores. Relación que intriga acerca de la magia reinante en esas tierras que inspirará a dichos poetas, y sin embargo a pesar de reconocerlo nadie repara en buscar la respuesta. Considerable es el reconocimiento que ellos hacen a su pago, aun los emigrados atrapados por la capital, mencionan en su obra un origen que no olvidan. Capítulo especial dedicado a los caminos se comprueba en la obra de tantos autores que le rinden homenaje a través de sus poemas y escritos, reflejando así su propia historia y obra marcada por ellos. Comprensible se vuelve la detención en ellos, para verificarlos como el *iconema* que constituyen el paisaje terrestre.

Recordando aquel deseo de atrapar la belleza, tan vinculado a la fotografía es que surge esta nueva serie dedicada a “los caminos”. Dada esa categorización uniformizante que se da en aplicar al caso de estudio y sus elementos componentes se intenta una contraposición para entender que no todos los elementos son iguales, y en particular aplicado a los caminos por ejemplo, desde su rol de conducto, mostrar que estos encierran en su constitución de manera conjunta a lo que cumplen, verdaderas bellezas ocultas. Van entonces compuestas según un collage que las confronta para evidenciar más claramente las sutiles diferencias que de otra manera no se perciben y sugerir

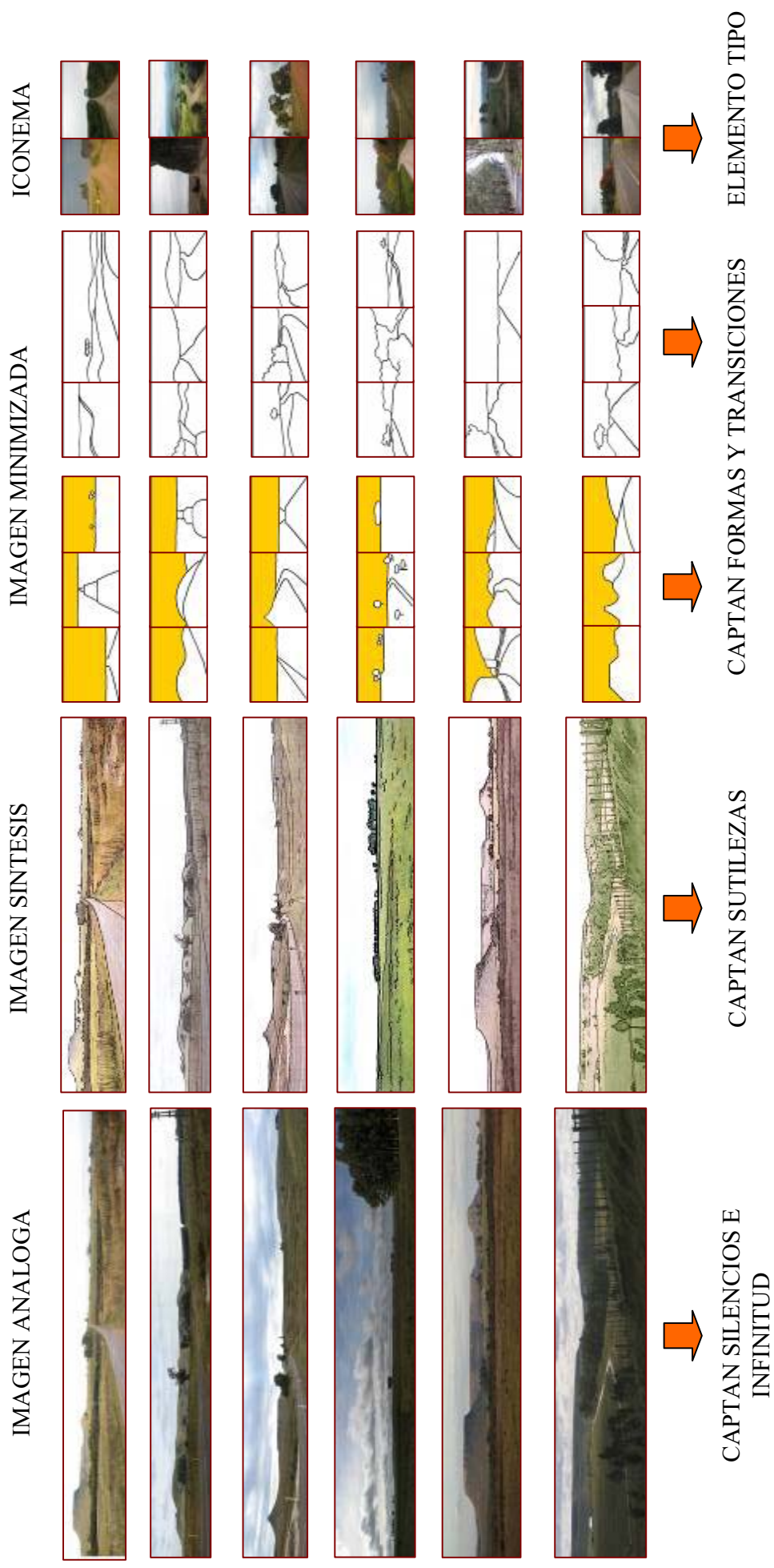
soslayadamente lo que espontáneamente pudiera luego tomar forma de desglose en componentes o *iconemas*, quiere ser en realidad un sumario de sus cualidades, evidenciados e individualizados.





PRIMERA PARTE: ESENCIA

RASGOS PRIMARIOS: Análisis y su expresión gráficamente



5.2. SEGUNDA PARTE:

COMO LO VEMOS A PARTIR DE LOS ARTISTAS

El Gran Kan posee un atlas cuyos dibujos figuran el orbe terráqueo entero y continente por continente, los confines de los reinos más lejanos, las rutas de los navíos, los contornos de las costas, los planos de las metrópolis más ilustres y de los puertos más opulentos. Hojea los mapas ante los ojos de Marco Polo para poner a prueba su saber.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*²³²

Lo hasta aquí descrito giró mayoritariamente alrededor de un relato con los que son considerados rasgos primeros y las exploraciones gráficas propias en torno a fotografías, croquis, esquemas, propuestos como medio expresivo por considerarlas en cierta correspondencia con lo que se quiere mostrar. Se analizó y describió el paisaje básicamente a partir de una visión subjetiva, intentando oscilar en su vinculación con las distintas alternativas de representación hacia ángulos distintos, cambiando el punto de vista o variando los recursos formales, enfatizando en cambio otros aspectos como el de sus formas. A continuación se expone desde la variación de otros parámetros, de percepción e interpretación más indirectos, aun siempre siendo referenciados a la realidad. Con este tema, entonces, se inicia una segunda parte donde se trabaja mayoritariamente desde la relación de correspondencia con la pintura. Esta segunda parte se centrará más ahora en lo que “nos dicen” las obras de distintos artistas en su captura del paisaje, registros que hallemos a través de su propuesta, también con la literatura como acompañante, pasando por la pintura, la fotografía como en la parte anterior pero con la diferencia de que ahora son imágenes de otros. Es así que se establecerán las correspondencias entre dichas expresiones y la realidad, viendo cómo se da ese traspaso del “escenario” a través del pincel, de la lente, de un artista, por tanto que ocurre entonces en esa transferencia cuando ellos captan y *pincelan un paisaje* y que podemos aprender de ello.

«Sobre todo cuando se trata del arte, encontramos que las construcciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible. La obra artística suele vincularse con lo real a la vez como representación y como simulacro, proyección de conflictos y esquemas de solución. Ya en siglos anteriores la práctica artística sirvió para que los hombres trascendieran sus condicionamientos, pero son sobre todo las vanguardias contemporáneas las que quieren hacer del arte un lugar para inventarnos, para ensayar formas aún impensadas de nuestra existencia».²³³

²³² Calvino, Italo, 1972, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, p.145

²³³ García Canclini, Néstor, *La prod. simbólica...op.cit.*, p.149.

Continuando con la recolección, entre otras cosas, para reconstruir esa memoria integrada en forma de relatos, mitos, leyendas, parte de nuestra tradición también y muy vinculada a la cultura rural, pensamos aclarar, lo que puede ser obvio para muchos, de que en el universo posible e infinito de la representación, sumado a las imágenes propias, pensamos pertinente el intento de que la mayoría de las obras que acompañaran los relatos, fueran de autores uruguayos. Sabiendo que puedan no ser las únicas ni las mejores, pero entendiendo que el esfuerzo de valorar lo propio también pasa por allí. Además de que es una forma de verificar o no relación entre ellas (literatura, y nuestro paisaje, entre imaginario colectivo y realidad geográfica).

La representación no sólo carga con esos hiatos y diferencias sino que una vez más es medio capaz de sintetizar en pocos trazos (sin eliminar) conceptos largos y complejos de explicar. *Lo que resulta nuevo no son los elementos, sino el orden en que se los coloca.* En suma, el descubrimiento, la invención, memoria y representación y el motivo con que se los convoca.

Se quiere apelar ahora más directamente a la pintura, porque también es en ella donde se encuentran claves para penetrar en el paisaje; así como el artista transfiere su lectura de lo que enfrenta, existe en su irrupción un proceso donde es posible cosechar mensajes, lecciones, revisiones posibles, para caracterizar al paisaje. Recurrir a la pintura, por entenderla como otro modo de representación donde se puede conjugar no sólo la afectividad sino que la existencia de obras de este tipo, es también una forma de verificar la vinculación de este arte con la tradición paisajística del Uruguay terrestre. Es con ella que el encanto de los campos se traslada al imaginario nacional a través. Para lograr así el objetivo propuesto: hacer «Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia».²³⁴ Aplicándose al paisaje terrestre no sólo estamos recogiendo esta información sino corroborando una presencia manifestada en dicha expresión. Presumiblemente sólo se trata de mostrarlo de otra manera, para hacer que se vea, lo cual de cierta manera confirma muchas razones planteadas por adelantado, aun al momento de elegir el marco teórico. Sólo salimos en su búsqueda y ahora son presentados con un nuevo orden, *nuestro orden*.

5.2.1. Arriba del horizonte...la energía cósmica de los cielos

Desde lo más profundo y terreno, hasta lo más celestial y fluido, el horizonte separa esa *materia-tierra* del *espacio-luz*. Entrevistando aquellos horizontes se ha dirigido, de momento, la

²³⁴ Virilio, Paul, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980, p.40.

atención en realidad a su *mitad inferior*, si es que cabe la expresión. Corresponde ahora dedicar algún reconocimiento a su *mitad superior*: el cielo y lo que él contiene. Los paisajes infinitos, marcados por la fuerte –ya mencionada – separación entre cielo y tierra, y su significancia como origen de los cielos y línea primordial de la tierra, develando horizontes lejanos, y dispares suavidades, connotan una mención a los cielos y sus nubes.

Teóricos actuales le dedican su atención a las imágenes celestes. Alain Roger le dedica un libro a las nubes y Turri un capítulo muy especial al cielo. Por ahora aquí simplemente se roza el tema sacando provecho de códigos pictóricos, como una introducción al tema.

Los cuadros siguientes son elegidos para afirmar entre otras cosas el hecho de que ni siquiera al ser representados los cielos son siempre iguales ni son en ellos un simple fondo, sino una belleza a ser contemplada. La realidad, igualmente, supera estas variaciones posibles y las muestra de incomparables colores, variando sus realces, diferentes protagonismos, variando al ritmo de las estaciones, de los meses y de las horas de cada día. Pero en el Uruguay terrestre, la forma de poder observarlo, dada por la libertad visual propia de su infinitud, tiene su consecuencia resultante en una apreciación mayor. Las estrellas son las mismas también pero ¿acaso no parece el cielo nocturno avistado desde el campo en todo su esplendor galáctico estar más lleno de estrellas?.

Interesante resulta el hallazgo de la obra del autor español José M. Devesa, perla reservada recelosamente por los tacuareboenses, quien mantiene un vínculo muy especial con la ciudad de Tacuarembó y alrededores, donde vivió muchos años. Prueba firme de su declaración de afecto hacia el lugar es el libro que escribiera, *Memoria de Tacuarembó y otras elegías*, donde incluye sus poesías escritas entre 1968-1986. Los siguientes fragmentos pertenecen a *Tacuarembó lejano*, rozando de esta manera la nostalgia propia de quien añora desde el extranjero se irá presentando acompañando pinturas las cuales, además de evocar su estampa, parecen coincidir con el relato del autor. Se conjugan de esta manera muy elemental poesía y pintura con un mismo fin, evocar a determinada tierra.

*En los amaneceres de Tacuarembó | en la ventana –yo muchacho- estaba solo
con un horizonte de cañaverales | y música de gallos esbeltos
gritándose con habla bullanguera | sus amores primaverales...
El claror del paisaje campesino | decía la más hermosa avemaría
en la tan dulce lengua de Amerindia | -el hombre criollo, la naturaleza india.*

Sus palabras describen con grandilocuencia la imagen mañanera del campo, *claror* y notas musicales en los amaneceres de Tacuarembó van pintando un paisaje que mucho se acerca a una posible interpretación de la pintura que se ve en la fig. 30, donde con lenguaje potente permite imaginarlo como testimonio del mismo. De las obras presentadas a continuación, ésta es la que probablemente provoque mayor atención hacia a un cielo que destaca por su primacía en el cuadro.



FIG.21: Paisaje (monocopia), Guillermo Rodríguez. FIG.22: Paisaje, Melchor Méndez Magariños, FIG.23: Aiguá, Alberto Dura, FIG.24: Balneario Las Flores, Carmelo de Arzadún, FIG.25: Luna con dormilones, José Cuneo, FIG.26: Paisaje – Juan Storm, FIG.27: Pique Nique, Pedro Figari.

La misma está enmarcada dentro de la modalidad conocida como *planismo*²³⁵ y, a pesar de dicho lineamiento, expide un gran protagonismo de colores a través su intensidad bien compite con cualquiera de las imágenes presentadas en forma de fotografía. El cielo no es un fondo sino que, tal como también se refleja en las líneas del poema de Devesa, adquiere importancia a toda hora.

*Mediodía: el sol cayendo recto | mostraba al pueblo su feudal derecho
con la nostalgia de sus pergaminos | reconociéndolo como el gran dios...
Los patios, entre los muros y las brandas, | con los terutereros de uno al otro lado,
brillaban en el cenit de su gloria | con una sonrisa nueva, blanca y desnuda.*

La obra de la fig. 32 pertenece a Alberto Dura (1888 – 1971) quien obsequia un fiel reflejo de la zona de sierras, concretamente de Aiguá, un poblado en el corazón del departamento de Lavalleja. El tratamiento pictórico equilibra la fuerza dada a lo celestial y a lo térreo, que hace el artista en la expresión del cielo motiva que acompañe a los otros ejemplos en este apartado. Sin embargo la afable nitidez de sus elementos, delicada organización tonal del color verde de las lomas, la presencia pétreo y hasta la del poblado en escala mínima del cuadro ilustra una imagen familiar por su repetición, a lo largo de todo el escenario rural, que atrae la atención relegando el primero a una segunda revista. La técnica del autor enfatiza las diferencias a partir de sutiles cambios. Un cielo que se mimetiza con las formas de la tierra, con nubes que siguen la misma suavidad. El poblado a lo lejos queda librado a la imaginación, dejando austeramente reservado todo el protagonismo a la geografía.

Recordemos lo que explica Bodei en *La forma de lo bello*, en relación a las formas de belleza a raíz de su vinculación con el cosmos: «Desde tiempo inmemorial la observación de los cuerpos celestes había sugerido, en el aparente caos del cielo estrellado, la presencia de un orden intrínsecamente repetitivo, escandido en el ritmo inmutable del eterno retorno de lo idéntico. Debía de transferirse la belleza y la precisión de esta disposición espontánea...a la tierra, a la sociedad de los hombres, para enseñarles a separar en su mundo lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo y

²³⁵ *Planismo* que consiste, básicamente, en practicar un despiece cromático de las formas convirtiendo el antiguo modelado académico en un facetamiento de planos de color relacionados por analogía y contraste; recomponiendo el efecto de la luz, pero a la vez “aplanando” el conjunto contra la superficie del cuadro. Con respecto a esto Peluffo Linari explica que: «El planismo en la pintura, y particularmente en la temática del paisaje nacional se construye como un modelo iconográfico capaz de reformular la imagen del país, pensándolo, en tono optimista y coloquial, como la luminosa y progresista arcadia nativa, sustentada en las riquezas visuales y materiales de su territorio verde, tanto como en la prosperidad social, vivida como conquista irreversible hacia 1925». Véase Peluffo Linari, Gabriel, *El Paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, p.49.

lo bello de lo feo».²³⁶ Se conseguiría así alcanzar la obra suprema: la reproducción, mediante la ardua ciencia de la política, de un cosmos humano a imagen del celeste, o sea de una ciudad regida por las mismas leyes rigurosas que mueven a los astros.

*Pero el Tacuarembó vuelto crepúsculo | desentrañaba mi más fuerte amor...
Los mates-esa charla amiga y caliente – | hurgando en los secretos de su gente,
mientras se deshilaban las milongas | en una danza ardientemente larga,
enredándose con los bien rimados, | buenos cantares de los grillos enamorados.*

El artista uruguayo Carmelo de Arzadun (1888-1968), *tan poeta cuando pinta* como se describió es autor de la tercera obra, la cual no pertenece a un paisaje rural y por el contrario es un paisaje de la costa en el balneario Las Flores. No es del campo pero por el recurso expresivo elegido bien puede ser asociada a la del terrestre. «Detrás de su encanto de balada no se adivinarían los afanes de una lucha entre la luz y los colores, que la naturaleza debe sostener asimismo para crear sus días y estaciones más brillantes».²³⁷ Hay en ella un cielo simple, con una luz de atardecer que inhibe los contrastes. Ningún elemento salvo el sol, presencia conspicua que destaca más que otro. De la arena al agua, del agua al cielo el pasaje es una débil transición. Ninguno contrastado, pero sin embargo cada uno de estos elementos perfectamente diferenciado del otro, también denota una organización tonal plana, disparándose de su maestro Joaquín Torres García.

Igual tratamiento de subordinación ante el cielo expresa la obra de Guillermo Rodríguez, quien además a través de la técnica *manchista*, celebra el tema agrario en toda su policromía. Presencia del hombre en la historia a testimonia a través de las carretas y animales. Especial énfasis hace en animales y carretas, a través de esta descripción lírica que bien podría ser asociada a las estrofas de Devesa descriptivas de una tormenta.

*Y si las tormentas, acabando en lluvia, | dejaban en el aire aroma a tierra novia...
eran las ranas conversaciones florecidas | en la noche...-los crepúsculos ya idos.*

En algunos paisajes del artista Juan Storm es posible encontrar, además de una fuerte expresión anímica, un imponente cielo donde aparecen en su observación más detallada distintas significaciones. Importante además por referirse a una época muy particular, tal como señalan algunos autores, meditación, vinculación identitaria con el territorio forman parte de una reacción

²³⁶ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op.cit., pp. 27-28. donde previamente explica «tradicionalmente se atribuye a Pitágoras la inscripción de toda forma de belleza en un contexto global; razón por la cual él habría llamado al mundo *cosmos*, término que anteriormente significaba sólo la ornamentación o el *maquillage* de las mujeres, la “cosmética”».

²³⁷ Eduardo Dieste, 1924, tomado de Peluffo Linari, Gabriel, op.cit., p.159.

en el arte hacia 1980, ante la euforia frustrada de la década anterior y las ideas propugnadas desde el poder. Según explica el crítico Peluffo Linari: «la consideración del paisaje como espacio metafórico se vincula a una crisis social traumática que expone al individuo, más que en otros momentos, a la experiencia de la soledad, de la vida subcomunicada y de la resignificación de la muerte».²³⁸ La amplitud dada por la proporción dedicada al cielo, la ubicación de un horizonte bajo, trae aparejado un cielo inconmensurable. Similar sensación transmite Devesa cuando concluye de esta manera su poema, con palabras que al igual que el hombre de la obra de Juan Storm, en soledad que vive, que se mimetiza con el paisaje circundante.

Tacuarembó | qué solo estoy | –tu recuerdo, | mi distancia–, | Tacuarembó...

Los sauces que acompañan al personaje al igual que la paleta elegida en tonalidades frías refuerzan la muestra de un estado de ánimo. Sin embargo podrían tener otra lectura por su figuración ambigua, podrían parecer rocas recordando a ese mar pétreo. Los artistas jardineros japoneses tomaban un cuidado extraordinario en colocar piedras, buscando arreglos que eran no solamente naturales y encantadores sino que evocaban un estado de ánimo. Aquí la expresión mimética con la piedra sugiere dureza para ese estado de ánimo o resistencia a él, una resistencia solitaria contra el incesante fluir del agua.

Muchos son los relatos, tradiciones, mitos y ritos que honran a la Luna, será acaso por la energía que proyecta al igual que el Sol. Muchos fueron y son los homenajes, tal vez más destacados en el pasado. Figari lo hizo en sus cuadros, los charrúas con sus ritos (los recién nacidos eran presentados a ella por sus padres) o en sus leyendas. Todos reflejan lo que significaba el cielo nocturno no sólo para los charrúas, sino para los pueblos de pampa, pradera y serranía, «el cielo nocturno con sus constelaciones estaba poblado de memorias y profecías»²³⁹. También presente en la obra de Pedro Figari (1861-1938) está la Luna. La obra “Pique Nique”, sirve de introducción para lo que seguirá en próximas páginas con la obra de Figari. Llegar por su mención a poder hacer algún comentario del paisaje en la noche porque más que de la Luna en realidad la idea es hacer alguna acotación acerca del paisaje nocturno.

Hablar de paisaje celeste, nocturno o de la luna, denota un ejemplo predecible en la obra de Cúneo por su obra dedicada a ella y al énfasis en la representación del cielo, con la luna como elemento temático central invariable: «...en sus paisajes, no pone siempre el énfasis en la luz, ni tampoco en las cosas, sino que pinta esencialmente el espacio, en el límite de lo abarcable por la percepción». En la serie de *Ranchos y lunas* «La Luna gobierna el espacio y el tiempo (en la vida rural, los trabajos y los días se miden por los ritmos lunares), de modo que la tierra acompaña su

²³⁸ Peluffo Linari, Gabriel, op.cit., p.130.

²³⁹ Abella, Gonzalo, op.cit.

forma concéntrica, deformándose y curvándose ante el influjo lunar. Es como si Cúneo pintara el cielo y su “bóveda terráquea”». ²⁴⁰

En ella se refleja dominancia y protagonismo, pero igualmente tiene todo un código para representar diferencias en el resto de la composición, denotando además vestigios del clima y la topografía. Un Universo regido por ella aunque no deja de insinuar las otras formas en la oscuridad.

Su obra es un constante homenaje a la luna campestre y parece albergar, esos palacios que según dicen los poetas griegos y romanos habitaba *la noche* impenetrable a los rayos del Sol. ²⁴¹ Tan homenajeada a través de su obra, es aquí también el lugar donde descansan los sueños, inspiradores de aquellos mitos. La expresión tenebrosa no quita la posibilidad del dulce reposo que mora en aquel palacio.

Motivante dicotomía del mundo, entre arriba y abajo, “lo cósmico y lo terrenal”. Hecho este último causal de uno de los mitos más poderosos de creación en la tradición china (leyenda de Pángú). Cielo y tierra, razones cosmogónica y telúrica, cargando mitos patrimoniales de todas las civilizaciones. Razones todas que explican porqué sucede que desde los viajeros, filósofos, hasta los poetas, todos mencionan el horizonte como referencia, aunque más no sea para referenciar lo que está *arriba de él* o *debajo de él*.



FIG.28: *Calma estival*, Ernesto Laroche



FIG. 29: fotografía, M. Adami.

En relación con el cielo también es el cambio de perspectiva que quisimos mostrar, a través de estas fotografías aéreas que además brindan una información complementaria que de otra manera no conoceríamos o no se podrían transmitir. Es por ello que pareció interesante incluir una postura con respecto al paisaje aéreo, para transitar y entender cómo el punto de vista altera la percepción de los paisajes. La mayoría de las fotografías presentadas en este apartado pertenecen al Estudio Testoni, el cual en coproducción con prensa se ha dedicado a relevar las sorpresas que nos depara el territorio nacional entero.

²⁴⁰ Peluffo Linari, Gabriel, op.cit., pp. 123-124.

²⁴¹ En medio de este palacio se halla un lecho de ébano rodeado de negros cortinajes: en él, sobre blandas plumas, reposa el dios apacible sumido en toda clase de sueños. A la puerta de la habitación vigila *Morfeo*, ministro del Sueño, para impedir que se produzca en su proximidad el más leve ruido. Véase Humbert, Juan, *Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.113.

«La fotografía es una herramienta para tratar cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven. »

Emmet Gowin²⁴²



FIG. 30: Batoví, depto. Tacuarembó, FIG. 31 Y 32, Valle del lunarejo, depto. de Rivera, (Rev. *Uruguay lo mejor ...*).

Las fotos que presentamos en la primera parte, de los horizontes, corresponden a la misma región que vemos desde el cielo aprovechando la obra del estudio de fotografía Testoni. La primera de las fotos corresponde al cerro Batoví, del cual ya comentamos en referencia a su existencia fusionada con la tradición local y a su gravitancia como símbolo geográfico máximo del departamento y alrededores. Él es símbolo primero entre los cerros, que quiere decir en guaraní, como ya explicamos, “seno de mujer” e integra un sistema, junto con el cerro del Portón, la cuchilla de los Once Cerros, dentro de la cuenca del arroyo Malo y al este del pueblo llamado Curtina. Ellos son además considerados cerros testigos porque son sedimentos del Gondwana con 200 millones de años. La erosión desgastó una planicie más elevada y quedaron estos cerros chatos como mojones truncos.

En páginas siguientes vemos otras fotografías hechas por Estudio Testoni, justamente del paisaje terrestre, donde la visión aérea permite tomar otra lectura, las rutas como heridas, protuberancias, predominancias, oquedades, aun los ritmos son bien evidenciables y las transiciones también, intensidades, visualización pura, potencia, signos y evolución del tiempo. Las últimas 3 fotografías, de un mismo artefacto, un aro de piedras, en la primera y última foto se relaciona con el ganado (la primera está en desuso) y la segunda es un cementerio. Imagen muy frecuente en las del campo, a veces señal indígena, otras sello del trabajo pecuario, distintos motivos, dispares momentos del la historia. El *tiempo*, cronológicamente distinto, mostrado desde *tiempos* necesarios e implicados distintos, para un similar resultado de intervención en la tierra. Si bien fisonómicamente son el mismo hecho, las fotografías muestran su huella en el territorio de forma bien distinta. La tercera dispara voluntades landartistas aquí en forma “natural”. Según la poesía de cada imagen, el aro se vuelve signo plástico o el trabajo del hombre retratado.

²⁴² Tomado de Sontag, Susan...p. 255/261/276



FIG. 33: Imágenes de la región norteña del país. FIG.34: La bajada de Pena, depto. de Rivera. FIG.35: Una vista no convencional de un tajamar. (imágenes Rev. *Uruguay lo mejor ...* tomos 3 y 4).



FIG.36 El panorama forrajero desde lo aéreo y FIG.37: Valle del Lunarejo, dto. Rivera (Rev. *Uruguay lo mejor ...*).



FIG.38: Camino a Clara, depto. Tacuarembó, FIG.39: Cementerio charrúa en Luján, Tacuarembó, en lo alto del Cerro Charrúa, (Rev. *Tacuarembó*) y FIG.40: El círculo de una manga de piedra, muestra una marca en el territorio, (Rev. *Uruguay lo mejor ...*).

5.2.2. Algunos testigos del Universo terrenal

«Todo paisaje existe únicamente por la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores».²⁴³

Es difícil pensar en definir categorías cuando hablamos de paisaje, no sólo al momento de definir sus distintos elementos sino también al elegir recursos para expresarlo. En este nuevo apartado se persigue priorizar la recopilación de la memoria de ese medio rural, indirectamente desde sus protagonistas y relatores. Se trata de muchos actores en extinción, empezando por los indígenas, también al hombre del Uruguay moderno, a través de épocas de un estado “benefactor” que ya no volvió pero persiste en sus remanentes obras, pero también de otros elementos como los árboles, pero que han tenido su aporte de una manera u otra y queremos memorar aquellas que aún podemos rescatar

Las fotografías que siguen se desprenden de la serie hecha para los caminos, pero comparten otra característica, la de incluir al “reino animal” importante ya que ocurre que muchos caminos son interceptados por animales de manera muy frecuente. Al margen de esta situación, alguna vez surgió la pregunta acerca de porqué nunca se considera lo suficiente el rol de los animales en la configuración del paisaje: se menciona al hombre, a su flora, su geología, su artefacto, pero es menos común que se haga una puntuación acerca del paisaje incluyendo a los animales. Si bien es cuestionable su mayor o menor protagonismo, lo que si es seguro es que, tratándose del paisaje terrestre del Uruguay, la presencia animal es innegable. No en vano es un campo de tradición predominantemente pecuaria y no agrícola. El paisaje lo incluye a tal punto que es parte de él y, sin dudas constituye una mención importante al momento de caracterizarlo. Las referencias al campo, en su mayoría, existen asociadas a algún animal, incluso hasta en la nominación; simplemente por traer un ejemplo la voz *Uru –guay*, entre sus posibles y discutidas traducciones, cuenta con ser *río de los caracoles* o *de los pájaros*. Ya se ha marcado en la década del sesenta, justamente en referencia al estudio del paisaje uruguayo, que hacía falta incluir las áreas de fauna, que le dan una especial fisonomía a grandes regiones. La fundación *Provides* se ha dedicado en los últimos años a trabajar de esta manera y ha conseguido uno de los más, si no el mejor, logrados trabajos en materia de paisaje local. El mismo, desde el estudio ambiental centrándose en un enfoque biótico, refiere al departamento de Rocha en la franja costera oceánica y llegó a la confección de una guía para dicha región que integra su divulgación con información para análisis, modelo de tan deseable extensión a todo el territorio.

²⁴³ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, op. cit. p. 80.

Las grandes extensiones despobladas hacen que muchos de sus caminos parezcan casi un accidente y los animales suman protagonismo libremente. A la vista queda en las imágenes cómo lo hacen, sin el menor temor por la presencia del ocasional visitante. Cuando uno lo recorre, a cada tramo, en proporciones importantes, el animal aparece, sea parte del paisaje que rodea al viajero, paseo, o sea en el mismo camino saliendo al cruce.



FIG.41 y 42: Caminos de Tacuarembó, ruta interna hacia S. Gregorio y hacia Rivera. FIG. 43 fuente Rev. *Tacuarembó*.

El suelo superficial del Uruguay es productivo y el subsuelo es rico, a pesar de estas características favorables del suelo uruguayo son los animales, único equipamiento móvil, que dibujan las praderas extensas, haciendo un bosquejo distinto cada día. Más notorio aún cuando se trata de un campo que continúa siendo pobre en presencia humana, no existiendo siquiera su rastro. «...No hay trabajo, ahora...¿No sabe que en Soca cerraron la escuela por falta de niños?...El ómnibus llegaba acá todos los días y ahora viene los viernes y se va el lunes. Lo único que verá por acá es un atraso bárbaro, mire».²⁴⁴ El rol del animal es asequible incluso en las modificaciones económicas y productivas del país. «Tanto la vieja ganadería, “arcaica” la llamaron los contemporáneos, como la “nueva”, llevaron consigo sociedades diferentes, relaciones distintas entre el poder político y las clases sociales, así como entre dominadores y dominados en la campaña». El proceso de modernización de las estructuras agrarias uruguayas comenzó a mediados del siglo XIX. Implicó la transformación de una ganadería basada en el vacuno “criollo”, en otra basada en el ovino y el vacuno mestizo que producían lana y carnes refrigeradas para compradores más avanzados y exigentes.²⁴⁵

En continuación con la visita al género pictórico, iniciada en páginas anteriores, se retoma ahora desde otro ángulo. Antes se presentó un mismo motivo según lo manifestaban distintos autores en una misma modalidad representativa, la pintura, ahora se sigue en la pintura pero además de ello ahora el hilo conductor pasa a ser un mismo artista: Pedro Figari. Elegido porque, si

²⁴⁴ Comentario de don Julián, parroquiano de pueblo Chamberlain, Tacuarembó, tomado de Domínguez, Carlos M., *El Norte Profundo*, op.cit., p.17.

²⁴⁵ «Tanto la vieja ganadería, “arcaica” la llamaron los contemporáneos, como la “nueva”, llevaron consigo sociedades diferentes, relaciones distintas entre el poder político y las clases sociales, así como entre dominadores y dominados en la campaña». Véase Barrán y Nahum, op.cit.

bien su carrera como pintor se consagró en Buenos Aires, el contexto evocado desde sus cuadros refiere a temas comunes a toda la región, retratando en ese paisaje figariano lo autóctono, lo regional y el paisaje nativo. En ellos rinde especial homenaje a la transformación tradicionalista y ruralista que comenzaba a gestarse en ese momento, a finales del siglo diecinueve, a través de su cita a una serie de elementos mediante los cuales el artista festeja la cultura del paisaje rural.

«La metáfora tanto literaria como pictórica comprendida en la obra de Figari, busca restituir simbólicamente esa unidad perdida del mundo a través del ejercicio poético de la memoria».²⁴⁶

La obra de Figari manifiesta estas pautas culturales a través de la representación de las costumbres sociales grupales, y el animal es presencia segura en su obra de escenas campestres. «El mito de las raíces culturales; que en Figari se manifiesta a través de su interés por representar los rituales de grupo en comunidades marginadas o primigenias (la de la raza negra, la del hombre rural como arquetipo etnocultural, la del hombre “troglodita”); presenta, como contracara, una crítica al “progreso” de la sociedad contemporánea».²⁴⁷

«El habitante del campo (o de este espectáculo astronómico que es la Pampa argentina) aparece equiparado a cualquiera de las otras criaturas que cohabitan el paisaje, sometidas todas al dominio de las fuerzas naturales».²⁴⁸

La vivienda rural es un componente fundamental que decora estas colinas en forma dispersa, ubicadas siempre cercanas al agua, y se erigió en sus partes altas, donde la visión es privilegiada y augura desde lejos los movimientos inherentes a su funcionamiento interno así como el externo. Ellas completan la vista típica al recorrer estos campos, sin embargo esta imagen se está viendo preocupantemente alterada, las cuchillas, en muchas zonas ya no enseñan sus contornos directos sino que están siendo tapizados sin piedad por los bosques artificiales, producto de la forestación descontrolada. La vivienda buscaba la cercanía al agua. Aun así, su ubicación en las cimas hace que persista su presencia y hoy son ellas motivo de observación a lo lejos. Centrado Figari en los personajes y también el escenario, la presencia de los ranchos y viviendas no son presentadas como eje temático pero sí como frecuente escenario de fondo.

El árbol es otro de esos testigos que pueblan el paisaje. En la literatura, numerosos poetas le rinden culto y algunos, como Mario Benedetti desde el exilio específicamente describen Montevideo a partir de los árboles. Una fuerte imagen de muchas avenidas ciertamente está

²⁴⁶ Peluffo Linari, Gabriel, op. cit. p. 71.

²⁴⁷ Tomado de Peluffo Linari, G., op cit., p.68.

²⁴⁸ *ibid.*

asociada a la de pasajes por bóvedas verdes. Distintas son las referencias y citas hacia el «perfume de los árboles de nuestro barrio (...). Los brillos del sol entre los árboles. El barrio que se inunda cuando llueve. Los árboles que nos dan sombra. El árbol que se murió. El árbol que nunca se plantó (...). El regado de los árboles cuando hay sequía».²⁴⁹ Más aún en nuestra campaña, donde juega un rol de protagonista, solitario, dispuesto cada uno de ellos de una manera tan particular.

Siento un olor a ombúes verdioscuros²⁵⁰

*y a frescos ranchos en la tarde ardiente, | siento el ávido afán de la creciente
ceñida al barrizal con pecho duro. |Siento de azul candente el cielo puro,
siento un rumor dulzaino la corriente |de la noche adentrándose en mi mente,
–estrella y luna en beso con el muro.
Siento el aura sabrosa de la mieses | metiéndose en la lluvia ciudadana
–ciclón mojado que salud emana.
Siento el feliz concierto de las reses... | Mi cuerpo todo y mi alma son a veces
sentimental visión americana*

En efecto los árboles no parecen crecer naturalmente sino que nacen como depositados preocupadamente con grácil criterio y justa medida. Hoy sin embargo, muchos lugares están teniendo un gran cambio en materia de paisaje. Por otro lado, económicamente en los últimos dos años, ha provocado una prosperidad económica diferente a la del resto del país, altamente perceptible para cualquier foráneo que viva unas horas en la ciudad y establezca mínimo contacto con su desarrollo cotidiano. La presencia extranjera, a través de la cantidad de personal que integra las empresas inversoras, es notorio en detalles de la visión futura y deseo de progreso que se vive en la capital. Un centro de información turística destaca por su profusión de material y sugerencias, con un cambio observable en cuestión de un año y una voluntad deseable de imitar desde el centro de los centros, la capital montevideana. Esta forestación implica desarrollo industrial, que también se ha encargado de establecer su huella a través de su establecimiento con una llamativa planta aterrizada allí donde hasta un pasado muy reciente era difícil de imaginar. Tacuarembó es el departamento con mayor área forestada y el cambio está siendo tan abrupto que no ha habido tiempo para reflexionar sus ambivalencias desde el punto de vista fisonómico, además del ecológico, social. Lo preocupante, más allá de ventajas, es que los cerros están siendo verdaderamente “tapizados” sin control alguno haciendo que desaparezca visualmente una topografía tan propia. Los cerros presentan un semblante totalmente diferente, siendo su apariencia

²⁴⁹ Bardier, Dardo “Pintura de un barrio” en Revista Dosmil30 - Opinión y Reflexión, 2 de Septiembre de 2005, www.montevideo.com.uy.

²⁵⁰ Devesa, José M., *Memoria de Tacuarembó y otras elegías*, Montevideo Edición autor, 1987, p.12.

afectada por las plantaciones de eucaliptos que modifican su entorno antes descampado, como se puede observar en las distintas fotos obtenidas con un año de diferencia entre ellas. La reseña al árbol en soledad, aislado, es, entre otras cosas, lo que pretende significar también la presencia de la obra de Figari. Con ellas se ilustra un talante general en todo el territorio nacional, que acaso por sutil también puede pasar desapercibido en su reparo y no ser observado. Es decir que con ellas queremos remarcar esa cualidad grácil que le da un árbol solitario y aislado en medio de una vasta extensión, la cual empieza a desaparecer y difícilmente regrese o se mantenga por los dramáticos cambios que vive la fisonomía de su paisaje. Si bien el paisaje está en permanente evolución y, propio de la vida que en él existe, deja latente el continuo cambio, así como el deseado dinamismo económico conlleva muchas veces cambios que lo afectan, también es cierto que eso mismo es razón que lleva a un deseo por testimoniar el paisaje actual, antes de su transformación, especialmente entendiendo que muy pronto puede ser modificado. También aquí la fotografía cumple una función fundamental de registrar nostalgias, conservar lo que, según se anuncia en algunos testimonios de los propios paisanos del lugar pronto cambiará.

Otro texto dedicado a tales testigos, muy elocuente dada su antigüedad, fue un relato en relación al interior del Uruguay con motivo de un viaje registrado por el Reverendo Murray durante el mismo. Indirectamente en una descripción detallada de su jornada campestre, incluye un recitado de Devonshire recordando a sus tierras y en especial un antiguo dicho inglés que se preocupa el autor en adoptar, como el más adecuado más adecuado *por la salud de todos, especialmente la del caballo*²⁵¹. El texto resulta atractivo en el sentido de la fecha en que fue escrito, siendo uno de los relatos más antiguos que pudimos obtener. En el texto no sólo delata el espíritu naturista sino que describen esas llanuras ilimitadas, que se encarga el autor de describir con macizos de cardos. Los mismos en otoño cuando cambian su color al característico color dorado claro, pasan a tener un protagonismo que casi convierten esas verdes praderas en doradas. Confirmando este comentario último, que si bien el color es fundamental e inherente al paisaje, al momento de describirlo es relativo o más bien temporal.

«El *ombo* [ombú] es un árbol muy notable; no maderable, pero vegetal. Por cerca de un mes en pleno invierno no tiene hojas; en verano, éstas se arraciman y quedan orladas de pequeñas flores blancas, que producen semillas del tamaño de pequeños guisantes. Los árboles jóvenes son muy gruesos y toscos, y crecen con gran rapidez. Son de naturaleza esponjosa, como un viejo son invariablemente huecos. Algunos son de gran tamaño, capaces de albergar varios hombres; su

²⁵¹ Que dice: «*En la llanura, apúrame; | Montaña arriba, conténme; Montaña abajo, cuidame; | En el establo, aliméntame*». Ver Murray, Reverendo J.H., (1871) *Viajes por el Uruguay*, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 1978, p.43.

apariencia es semejante a la de las viejas encinas inglesas de muchos años, pero no tienen ni la décima parte de la edad que aparentan». ²⁵²

El árbol, citado así en su implantación aislada, hace que hoy parezca casi extraña la transformación del paisaje provocada por la forestación masiva, acaecida en buen porcentaje de las tierras uruguayas. Elocuente también en tal sentido (ver fig. 48) es el siguiente comentario, fruto de una entrevista a un paisano que comparte el escritor Carlos Domínguez en su libro *El norte profundo*, que comprueba cómo esa realidad ha cambiado: «Había mucha oveja en estos campos – continuó –, pero bajó el precio de la lana y ahora que volvió a subir, ya no quedan ovejas. Se plantaba girasol, avena, cebada, pero el gobierno no da créditos y se fundió todo. Llenaron los campos de eucalipto. Para hacer mugre. ¿Quién trabaja? Había grandes bañados y se perdieron todos porque el eucalipto seca, endurece la tierra...». ²⁵³

Pero hoy, algunos rastros se comprueban con su presencia en la pintura. También hay fuertes referencias desde las leyendas a los árboles. El siguiente fragmento de una leyenda, una vez más relacionada a un indígena, nada menos que el último de la región, según el propio mito. Sepé pobló estas tierras y el final de su existencia es recogido en una leyenda que lo tiene presente hasta nuestros días. ²⁵⁴ La base amerindia de nuestra población colonial es guaranítica y no charrúa; guaraní, finalmente, es la toponimia de nuestros paisajes rurales – como detallaremos más adelante – y guaraní la lengua general hablada por los propios charrúas y minuanes para entenderse con el universo indígena y los conquistadores hispánicos, y por tanto son guaraníes las voces que suenan hasta hoy al referirnos a dichos paisajes.

A veces la Luna se llama Guida ²⁵⁵

En el fondo saben (los oficiales), aunque no lo digan, que Sepé no murió del todo porque tenía una misión encomendada por los antiguos espíritus.

En el lugar donde cayera su cuerpo ya sin vida un ombú dejó de crecer, quedó como en suspenso, pero vive hasta hoy.

²⁵² Murray, J. H., op. cit., p. 30.

²⁵³ Comentario de don Julián, parroquiano de pueblo Chamberlain, Tacuarembó, tomado de Domínguez, Carlos M., op. cit., p.17.

²⁵⁴ Al momento que la Corona española termina con las Misiones Jesuíticas del Alto Uruguay en 1767, quince mil indios reducidos se dirigen a la Mesopotamia argentina y otros quince mil a la Banda Oriental a establecerse al norte del río Negro y desde allí se expandirán hacia las estancias cimarronas, luego con la conquista portuguesa del territorio de las Misiones Orientales, y con la reconquista del mismo por parte de Rivera, llegaron unos ocho mil más, haciendo que los guaraníes, formaran casi la tercera parte de la población de la Banda Oriental, mientras que los charrúas nunca pasaron el límite de los mil quinientos. Véase Vidart, Daniel, *La trama de la identidad nacional, Tomo I...*, op.cit.

²⁵⁵ Abella, Gonzalo, op.cit., p.47.

La pulpería donde le dieron el veneno se conserva hasta hoy, y una paz especial llena el lugar. Esa paz para el que llega es la serena venganza de Sepé. Porque es serenidad y fuerza para la gente buena y sencilla, y desasosiego y temor para los herederos de sus verdugos.

Como denota el relato en sí con la presencia del ombú, pulperías, la ubicación del mismo es lejana en el tiempo. Es destacable como ya anuncia esa integración de lo autóctono con lo inmigrado, de lo local con las costumbres y elementos bajados de los barcos. Todos elementos que a la distancia son muy característicos por igual para nosotros hijos de esa mixtura, pero adquiridos a través de los inmigrantes y paseadores no indígenas.



FIG.44 Sobre ruta 5, camino a Durazno. FIG.45 Sobre ruta 5, el mismo lugar fotografiado con una diferencia de un año (mayo 2006 y 2007).



FIG.46-51: Pedro Figari, FIG.46 Llega la noche, FIG.47: Mancarrones, FIG.48: Picnic campero, FIG.49 Pericón entre ombúes, Pedro Figari.FIG.50 En la pampa, FIG.51 Día de Carreras.

5.3. TERCERA PARTE:

COMO LO VEMOS PARTIR DE Y HACIA LO YA CONOCIDO

–Me parece que reconoces mejor las ciudades en el atlas que cuando las visitas en persona –dice a Marco el emperador cerrando el libro de golpe.

Y Polo:

–Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden, distancias, un polvillo informe invade los continentes. Tu atlas guarda intactas las diferencias: ese surtido de cualidades que son como las letras del nombre.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*²⁵⁶

Siguiendo en el recorrido por las artes, en esta tercera parte se hará mención a aquellos puntos que hoy más directamente relacionan con mojones. Arte, mito, historia, toponimia y naturaleza, detrás de algún “programa” son los que invitan ahora a comprobar la memoria evidenciada en estas preexistencias, empezando por la propia toponimia, enseñan el lugar materializadas en dispares elementos. Continuando con la pintura, pero retomando la propuesta fotográfica, nos espera ahora, de la mano, los lugares a visitar. Vimos sus rasgos primarios y como expresarlos, encontramos otras características a través de artistas que han retratado al paisaje y por último queremos transmitir nuestra visión de algunos lugares que ellos promueven: es decir, como lo vimos, como lo vieron los artistas y ahora como lo muestran los propios habitantes. Por eso también quisimos hacer alguna mención a la forma en que se hicieron conocer estos lugares y la importancia de la toponimia relacionada a sus distintos elementos. Los puntos elegidos ya constituyen lugares reconocidos; aunque le daremos nuestra visión, ellos ya integran mayormente puntos destacados en folletería turística y su denominación conocida.

«En la toponimia del mundo preindustrial, las reglas que más frecuentemente recorren son aquellas que cualifican un lugar, les atribuyen un nombre que viene transmitido a las generaciones sucesivas. (...) Con el tiempo la motivación puede perderse, el recuerdo cancelarse de la memoria colectiva, por lo menos donde hay una tensión continua de renovación del territorio. (...) Lo mismo vale para los territorios rurales. Aquí la toponimia lleva al origen de la antropización, roza las raíces de los primeros asentamientos, de las primeras obras de inscripción, de las primeras intervenciones humanas en la naturaleza. Y se comprende mejor que en otros contextos el sentido profundo, originario, de los topónimos, los cuales vienen de los reconocimientos de significados territoriales precisos que hacen de la toponimia no solo un archivo de memorias sino también una proyección de las formas y de la calidad del territorio. Un mapa de los topónimos es ya una lectura rica de

²⁵⁶ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.145.

indicaciones sobre el territorio, y del correspondiente paisaje. La denominación se acompaña en efecto al reconocimiento de las calidades de un sitio, como condición para su anexión a la cultura para su uso práctico».²⁵⁷

Los seres humanos se han enfrentado al paisaje proponiéndose una integración con él, a través de recorrerlo, atravesarlo, obtener una mirada abarcadora, contemplativa. En este proceso, históricamente, la unión se ha constituido construyendo caminos, poniéndole nombres, sentidos simbólicos, emotivos, inclusión en la literatura y pintura, a medida que lo fueron conociendo. En relación a lo ya expresado: una postura respecto de la memoria histórica de los primeros pobladores del campo; la casi totalidad de los nombres con los cuales hoy nos referimos a pueblos y ciudades se corresponden en algún punto con estos momentos y tienen un valor insospechado para comprender la forma de aprehensión del paisaje y como se experimentaba. Que elementos llamaban la atención, qué elementos infundieron un respeto tal al punto de convertirse en mitos, etc. En el caso de estudio en particular, ya el propio departamento donde se ubica, Tacuarembó, tiene nombre guaraní. Existen gran cantidad de nombres que reconocemos como de nuestros ancestros indígenas.

Los cerros se impusieron por su dominancia en el paisaje, siendo posibles miradores de los paisajes, los jalones que orientaban a los jinetes en las travesías. Así, sus nombres tienen generalmente directa vinculación con una impresión o registro de ese hecho, presumiblemente consecuencia de que son lo primero que llamaba la atención de sus descubridores. Aún hoy ya “descubiertos” nuevamente en el paseo son lo primero que llama la atención. Ya se mencionó el caso concreto del cerro Batoví, en ese sentido y efectivamente muchos elementos están cargados de simbolismos y así es también una forma de relevar que experimentaban los antiguos viajeros cuando los transitaban mostrándonos, a la par, el contexto cultural-ideología que rodeaba dicho paisaje. La toponimia indígena y la criolla han denominado a los cerros según su fisonomía o asociaciones con ella.

«...Harley dice de Colón y de otros exploradores de América que “sus acciones toponímicas significaban que los mundos que rozaban nunca serían los mismos”. ... [El uso de la expresión *rozar*] sugiere cambios causados por el propio acto de trazar el mapa más que por el proceso de conquista y ocupación que pudieron seguir; también parece reconocer que gran parte de la asignación de nombres hecha por viajeros y cartógrafos no tuvo efectos sobre el uso que preferían los indígenas».²⁵⁸

²⁵⁷ Turri, E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Italia, Marsilio Editore, 2000, p. 144.

²⁵⁸ Harley, J.B., *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México,

Claramente con lo explicado de la mezcla étnica germinada en estas tierras, de la misma se desprende igual mixtura reflejada en los nombres. De todas maneras, esa forma de rozar persiste hasta hoy, de conquistadores y conquistados, de inmigrantes y receptores, en los nombres que hoy designan la mayoría de los hitos del campo. Quizás el aporte “criollo” esté dado por la peculiaridad de nombres con cierta humorada y hasta ironía que marca esos nombres (un arroyo “Salsipuedes”, el cerro “chato”) y que llama la atención de foráneos (entre ellos el propio Hudson y Domínguez). Los mapas, muy relacionados a la toponimia, son el próximo tema a comentar.

Tres nombres son elegidos pues entre tantos que atraen para contar acerca de ellos: San Gregorio de Polanco, Valle Edén y balneario Iporá, todos por distintos motivos, todos para motivar.

5.3.1. San Gregorio de Polanco

San Gregorio de Polanco, ubicado en el sur del departamento, a orillas del río Negro, fue fundado el 16 de noviembre de 1853 por el general Gregorio Suárez, como refugio para las mujeres durante las guerras civiles del siglo XIX. Nada más elocuente para describir la realidad de San Gregorio que el relato de Domínguez: «nadie pasa por Polanco. A Polanco se llega porque la ruta 43 muere en el embalse y sólo una balsa se encarga de hacerla continuar, al otro lado del agua, hacia Blanquillo, en el departamento de Durazno».²⁵⁹



FIG.52 Inauguración de la balsa del río Negro.

Es el punto por donde se cruza en balsa dicho río hasta el otro extremo, la ruta 43 que atraviesa San Gregorio, se vuelve evanescente en el cruce del Río Negro, donde una balsa desde al

Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 44.

²⁵⁹ Domínguez, Carlos M., *El norte profundo*, op.cit.

año 1947 permite que los automóviles completen el tramo acuático a través de dicho río. La balsa se mantiene vigente desde entonces, comunicando las ciudades de San Gregorio y Blanquillo, signo sobreviviente de otras épocas de emprendimientos y avances de infraestructuras, cuando eran otros los miramientos al interior y sus comunicaciones. Un reflejo de estas obras públicas fue la construcción de la represa de “Rincón del Bonete”, nombrada Dr. Gabriel Terra en honor al primer mandatario y principal gestor, impulsor de su obra, es sello de los emprendimientos de la época en donde todavía el país, pese a altibajos, incrementaba su obra pública. Todas estas son, además, estampas de una época que no volvió no sólo por la crisis económica sino porque luego de estos años se anunciaba y se conducía a la ruptura democrática de los setenta. Rastros políticos, no siempre considerados, que se evidencian no sólo indirectamente en la fisonomía del campo sino puntualmente a través de obras como las represas o la propia instalación de la balsa de cruce (único medio de cruce que se mantiene), en comunión con otros vecinos con quienes comparte el Río Negro, son las represas hidroeléctricas que allí se alojan.

Sin embargo entre tanta invariabilidad y silencio que por décadas asoló este poblado, una incorporación producida el 10 de abril de 1993, cuando se inauguró el Museo Abierto de Artes Visuales, cambiaría su destino. Así aconteció por ejemplo en el pueblo de San Gregorio de Polanco, donde el impulso fue dado por un grupo de artistas que ideó y articuló la empresa de ir a hacer del lugar un museo abierto a través de veintitrés obras que fueron pintadas en forma de murales en las fachadas de las casas. Esta convocatoria provocó una movilización muy grande – además de un cambio radical en su perfil- y nueva para lo que era el pueblo y su entorno, a través de sus obras y sobre todo llamar la atención hacia él. Tal es el caso de San Gregorio, la de la pintura mural, de la cual, sin entrar en analizar los efectos de imagen urbana que puede implicar, nos detendremos en otro agregado: su poder convocatorio. Una vez más evocar al término griego kalos derive, según Platón, de kalein, «llamar, atraer hacia sí», normalmente se le asocia a lo bueno, en el griego moderno kalos significa exactamente bueno y aquí es traído por ambos sentidos, atraer hacia si y crear lo bueno.²⁶⁰

Organizado por la Junta Local, la Intendencia de Tacuarembó, los Grupos de Apoyo de San Gregorio y Montevideo, el SEDHU y vecinos de la localidad, se estableció una “pintada” de muros y fachadas que han hecho de San Gregorio de Polanco el mayor centro de pintura mural del país. En el lanzamiento inicial se incorporaron 26 obras pictóricas en frentes y contrafrentes de los edificios públicos y privados incluyendo iglesia al tanque de agua. La lista de participantes muestra grupos y escuelas de arte y talleres de todo el país. Pintores de la talla de Cléver Lara, Dumas Oroño, Ernesto Aroztegui y Gustavo Alamón han frecuentado un fenómeno plástico que motivó

²⁶⁰ Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, op.cit., p.21.

una nueva edición en el verano del 2007.²⁶¹ Si bien la historia de San Gregorio ha tenido puntos álgidos y otros menos, ella ha cambiado desde entonces. En este caso, el arte se convierte en un instrumento que los artistas pueden utilizar para crear cruzamientos con el paisaje, con la naturaleza de los lugares y con su fuerza para de esta manera intentar apuntar al paisaje sin demolerlo, ya que las obras no alternan su escala y ni el espíritu dado por sus detalles edilicios. Es muestra de cómo el arte crea una interferencia significativa que a la manera de un *artscape* significa buscar un nuevo diálogo con cualquier tipo de paisaje; significa ampliar el campo de acción, crear un mensaje se convierta ella misma en paisaje. «Los espacios creados por este procedimiento definen, ante todo, un paisaje capaz de condicionar y de influir al observador. El paisaje se convierte en la memoria de quien lo vive y en un instrumento para ser utilizado en la valoración y en la búsqueda de un espacio físico arquitectónico».²⁶² Lo sobresaliente y destacable de este ejemplo es la manera en que el arte es motivo para crear una invitación y logra una contestación del lugar donde se inserta. El arte lanza un mensaje e interfiere con espacios urbanos y naturales, causando la visita de muchas personas que hasta ese momento nunca habían pensado en pasar por allí. Los murales le agregaron bastante más que un toque de color al poblado, especialmente le cambió su destino de tal para convertirlo, sino en un centro turístico, en un punto conocido.

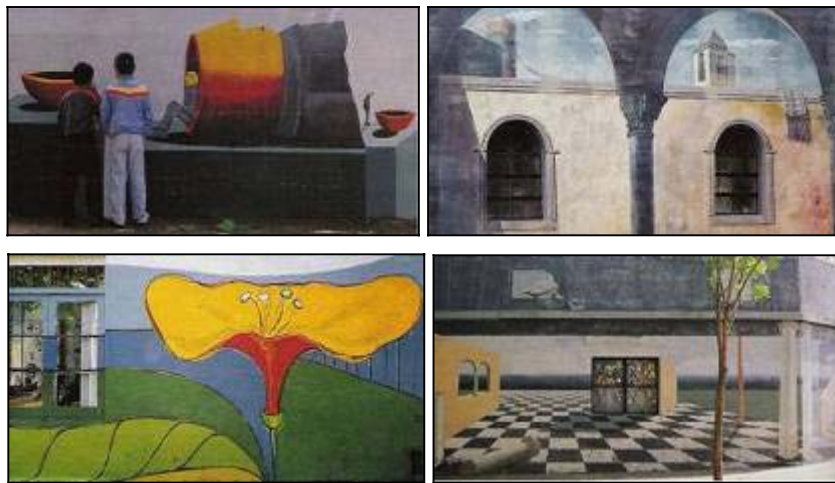


FIG.53-56: murales San Gregorio, (fuente Revista "Uruguay lo mejor...".Testoni producciones).

²⁶¹ Revista *Tacuarembó*, Colección Los departamentos de El País.

²⁶² Galofaro, Luca, *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2003, pp. 97-108.



FIG.57-58: murales San Gregorio (fuente: Revista escolar *La mochila*).

5.3.2. Valle Edén

Otro lugar que tiene un motivo cautivante, es Valle Edén, a 22 kilómetros de la ciudad de Tacuarembó, en la zona oeste por la ruta 26, que conduce hacia el departamento de Paysandú, en lo que se considera una de las rutas más panorámicas del país. A su convocatoria por la belleza del valle se suma ahora un motivo más: el museo de Carlos Gardel, alojado y creado allí hace ya algunos años. Su ubicación en un lugar remoto obedece a que justamente son los pagos, según sostienen investigadores, donde nació Gardel. No es intención aquí poner en discusión esta o cualquier otra teoría relacionada a la nacionalidad del cantante. Así como el tango se desarrolló en ambas orillas del Plata, sabido es que Gardel forjó y conformó su carrera artística como porteño, con lo que su consecuente fama bien se asocia con Buenos Aires. Pero también es innegable (favorecedor e inevitable además al momento de pensar en itinerarios para el departamento de Tacuarembó), que el mito acerca de su nacimiento existe, enmarcado en una historia que a más de llamativa tiene algo de novelada por el escándalo que significó según criterios de la época. Esto ha tomado fuerza gracias a las distintas investigaciones es causal de haber generado la creación del museo allí. Profusión de retratos en toda la capital y cercanos, demuestran que el museo no es el único homenaje recordatorio hacia “el mago”, demostrando su devoción el retrato de Gardel propagado como el orgullo de los tacuarembosenses.



FIG.59 y 60: .El “Gardelazo” obra del artista Arotxa (fuentes Revista *Tacuarembó*, y propia) FIG.61: San Gregorio de Polanco, mural (fuente Revista *Tacuarembó*)

Una obra de grandes proporciones del artista Arotxa lo proclama ahora cercano al cerro Batoví mostrado en ambas fotos, que por cierto lo retratan en dos perspectivas muy diferentes, una desde la ruta a nivel del “horizonte” y la otra aérea. Se reafirma oportunamente así lo dicho anteriormente con respecto al paisaje desde una percepción aérea y la perspectiva complementaria

que la misma arroja. A través de las dos imágenes se aprecian dos escalas y dos afectaciones diferentes del entorno. Como nace al ver fotografías; la primera impresión desde el punto de vista del paisaje “natural” es bastante negativa (además de ser hecha por un artista es una publicidad); pero lo discutible de su escala e inserción probablemente se ampare en la liviandad de su estructura. Aun fieles a una postura que celebra el *artscape*, tal vez nos quedemos prefiriendo a la imagen que igualmente rinde homenaje a Gardel pero a partir de la pintura mural, que desde San Gregorio le rinde un homenaje más lejano pero no menos eficaz y bien logrado, justamente confrontada con esta primera. Un hotel temático lo celebra también no sólo con su nombre, a través de sus habitaciones, cada una de las cuales rememora el nombre de un tango.

Volviendo a Valle Edén y su museo, el lugar tiene el encanto de la mínima expresión: reuniendo un puesto policial, un Juzgado de Paz, un camping, un museo, la vieja estación de ferrocarril, un conocido puente colgante, una capilla y el cerro Cementerio anunciando su entrada desde la ruta. Dicho cerro fue durante algún tiempo atribuido a los indígenas por error, pero es un cementerio criollo y las pequeñas capillas y lápidas lo denuncian (los aborígenes enterraban a sus muertos cubriéndolos con piedras, aquí aparecen alojados en nichos en las rocas). La zona, como comúnmente ocurre por esos territorios, tiene muy poca gente, sin embargo su fama turística va en crecimiento.

Pero una sorpresa adicional espera al visitante de Valle Edén, es el encanto de un poblado que tiene lo mínimo y en particular una estación de tren con características muy especiales que en cierto punto guardan relación con el museo, a su manera también muestran una historia que se conserva como si también fuera un museo. Ella ya no funciona ni tampoco los trenes, sin embargo sus restos descansan allí marcando una impronta tan fuerte como la del museo. «...El trabajo rural y el enclave ferroviario hicieron que el Valle Edén fuera más habitable en el pasado». Su imagen resiste los tiempos y atestigua el Uruguay de la construcción civil, de los emprendimientos de inversión extranjera, primero, y estatizada luego, mayoritariamente durante los gobiernos de José Batlle y Ordóñez.



FIG.62 y FIG.63: Estación Valle Edén, una perspectiva muy particular y el *tercer paisaje* diciendo presente.

Los cuadros eran ventanas que daban al mundo, según los principios renacentistas, puras aberturas transparentes por las que uno veía si estuviera en el exterior, contemplando lo que el cuadro le muestra. El cuadro absorbía, pues, su belleza del mundo, idealmente sin aportar nada a eso que uno ve, por así decir, a través de él. Con ello se obvia, por supuesto, la aportación del marco como elemento que determina el modo en que el mundo se presenta a sí mismo al ojo en forma de imágenes.²⁶³ La foto evoca la perspectiva enmarcada renacentista.

Los vagones ya no se desplazan enseñándonos un paisaje atravesado, pero su presencia inamovible aun desde su gloria perdida nos sigue mostrando el paisaje desde un encuadre muy especial. Con decaído rol hoy es un lugar donde el *tercer paisaje* de Clement asoma espontáneamente, luciendo a la Naturaleza y su reinado. Tal como pretenden ilustrar las fotos presentadas a continuación, de forma contrapuesta, el hallazgo de la estación en el medio de la nada, provoca sentimientos ambiguos, desde el primer instante. El establecimiento parece congelado en el tiempo, pese a los signos de abandono. Ella es otro de los bastiones de aquella época de oro, de prosperidad austera, pero siempre en avance, centro de honor de un pasado irreversible. Hoy sus *vías muertas* perseveran, más que nunca logrando integrarse a la naturaleza por su fusión con el entorno.



FIG.64-69: Estación V. Edén, sentimientos encontrados.

²⁶³ Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2003, p.129.

5.3.3. Balneario Iporá

La última de las convocatorias que se propondrá el departamento de Tacuarembó en este capítulo es la del balneario Iporá. La franja extendida de costas, durante mucho tiempo parecía declarar como el único capital turístico el de las playas oceánicas y tal vez el de las costas del litoral. Pero hoy ese panorama turístico parece estar cambiando.

Recientemente se han comenzado a introducir estas modificaciones en el mapa turístico y Uruguay empieza a mostrar sus contraccaras también en este sentido. Inimaginable para muchos, los pueblos del Uruguay terrestre bien pueden pregonar con orgullo, además de los cerros y montes de pinos y eucaliptos también tienen paisaje de dunas y grandes extensiones de agua en forma de pequeños balnearios aludidos comúnmente como “mares interiores”. Los pequeños espejos, en forma de tajamares y lagos menores, son frecuentes en cualquier recorrido por los campos. Tacuarembó tiene, además de San Gregorio, otro lugar que fue creado especialmente con ese fin y bajo un ideal muy marcado, Iporá, que justamente significa, en lengua guaraní, “agua linda, hermosa”. Extraño es cuando lo ofertado en materia turística deja pocas oportunidades a lo lejano de la costa, además con una imagen tan imbricada de lo oceánico y no de los ríos, en cambio. Es un turismo balneario que a falta de océano tiene, en cambio, un estrecho contacto con ríos, arroyos y lagos, bosques, montes y cerros. No siendo impedimento para que existan distracciones que tengan que ver con lo pesquero, balnearios y deportes náuticos. El paseo en lugares de lagos, algo que en Europa es práctica reiterada, con una cultura lacustre imbricada, es en Tacuarembó desconocido prácticamente para cualquiera que no sea local. Muchos son los mares interiores en las siguientes imágenes dados como producto de los cambios hidrográficos que sufrió Uruguay a partir de las represas y los embalses que justifican su caudal de energía, pero también las espontáneas resultados de las lluvias o en conjunción con el trabajo del hombre para su labor pecuaria.

El balneario Iporá se ubica a siete kilómetros de la capital de Tacuarembó en dirección norte, distancia que se hace casi imperceptible en un trayecto que no escatima ni un segundo su belleza. El proceso de sus obras iniciado en 1963 fue acompañado de un concurso público para denominar al balneario.²⁶⁴ Fue su propulsor y fundador Felipe Abornoz da Costa quien le dedicara en el año 1985 las siguientes palabras en su *Canto a Iporá* del cual presentamos parte:

*Prodigaste entonces hacia el infinito | aromas de sueños para el soñador,
matices y tonos para aquel que pinta | paisajes ignotos de luna y de sol.*

²⁶⁴ Las obras se iniciaron en 1963 y su inauguración en 1965. En 1977 el balneario es adquirido al Banco Central por la Intendencia Municipal de Tacuarembó.

*Al poeta, al caminante y al pobre, | le ofreciste el éxtasis de la contemplación:
una gota de rocío sobre una tela de araña, | un amanecer, un nido o tal vez una flor.*

Estas son las pequeñas pausas que, algorítmicamente, ofrece toda la región, obligándonos a la detención y a entender la naturaleza en sus detalles mínimos, en escala menor, que por igual se expresa y tal vez en otro ámbito no existe o no podemos constatarlo. El ritmo (etimológicamente “lo que fluye”), es decir el regular retorno de los mismos elementos o estructuras, se muestra como el anillo ideal que une la armonía y la simetría.²⁶⁵ Otro fenómeno que suele acompañar es el de las estancias que con buena apariencia se sumaron a la oferta y la ampliaron, y esto es un fenómeno no sólo del Uruguay sino de toda la región.

«Estas cualidades determinan que el hombre a caballo haya podido construir un concepto itinerante del espacio – la extensión es generada por el desplazamiento de un móvil – y una peculiar conciencia del tiempo – la duración de las travesías y el remanso de los ocios, que apean al montado, pautan, al margen de la cronología mecánica del reloj, el tempo subjetivo, vivencial, del alma itinerante y el regocijo comunitario que transcurre alrededor del asado, del juego o del canto...».²⁶⁶



FIG.70 y 71: Ritmos marcados por la topografía y por la luz del sol.

Un aspecto que trasluce ciertos estereotipos de belleza “ideal”, pero innegable, es la que espera a la llegada a Iporá. Rinde culto al agua desde un lago artificial que nos sirve para introducir una última asociación con acepciones distintas del término belleza. La simplicidad de lo bello se presenta a menudo vinculada a la idea de su resplandecer y brillar, característica del pensamiento antiguo y medieval. Tal como explica Bodei, «distinta historia- no carente de interés por su relación con conceptos estéticos más tardíos, tiene el alemán *schön*, «bello», que comparte el étimo con *schein*, «brillar, resplandecer, aparecer envuelto en luz», y que se encuentra en los conceptos

²⁶⁵ *ibid.*

²⁶⁶ Vidart, Daniel, *El rico patrimonio de los Orientales*, Montevideo, Ed. Banda Oriental, 2004, pp. 57-78.

de la antigüedad tardía y de la Edad Media, que asocia lo bello al *aglaia*, al *splendor* o a la *claritas*²⁶⁷ (ver figuras 70 y 71).

Por otro lado, desde una manera informal, pequeños laguitos recuerdan la necesidad de la presencia del agua desde otra función más que la recreativa o la estética, es decir la del trabajo, y acaso por espontáneas e irregulares no dejan de cumplir que el agua esté siempre presente y al servicio de los animales a la hora del trabajo (figuras quinta y sexta). El agua fluvial configura una constante en el campo uruguayo en forma de ríos, arroyos, cañadas, manantiales. Pero, en la inmensa mayoría de los casos, sigue valiendo como naturaleza no modificada por la cultura. Las imágenes además muestran distintas relaciones con el elemento agua, evidenciada en la proporción dedicada por la foto. Central pero en equilibrio con el resto en las primeras dos, recuerda a una postal suiza o los lagos sagrados de la época Heian tardía donde el jardín paradisíaco con la presencia del elemento agua a través del típico lago y las islas. En su faceta que más lo muestra como espejo, justamente haciendo honor a lo plateado que lo compone, y austeramente integrado con el verde las dos últimas. Las diferentes formas de agua del paisaje tuvieron su homenaje también en poemas, relatos, teatro, donde si no en mención directa, al menos eran la escenografía donde se desarrollaba la historia (*A la deriva*, etc.). Al igual que en Valle Edén con la estación, aquí también otra sorpresa espera al visitante que se decide por Iporá. Es el trayecto donde un campo de perfecto ritmo casi simétrico donde los claros y oscuros brillan sin suntuosidades ni ostentaciones homenajeando así a la luz, elemento divino y primordial, que por su naturaleza se relaciona estrechamente tanto con lo inmediato y fugaz como con lo lento y gradual.



FIG.72-75: Balneario Iporá.

²⁶⁷ Bodei, Remo, op.cit., p.21.

6. EXPLORACIONES

6.1. REFERENTES

El atlas representa también ciudades de las que ni Marco ni los geógrafos saben si existen y donde están, pero que no podían faltar entre las formas de ciudades posibles ...Incluso para ellas dice Marco su nombre, no importa cuál, y bosqueja un itinerario para llegar.

...El Gran Kan posee un atlas donde todas las ciudades del imperio y de los reinos circunvecinos están dibujadas palacio por palacio y calle por calle, con sus muros, sus ríos, sus puentes, sus puertos, sus escolleras.

...El Gran Kan posee un atlas en el cual están reunidos los mapas de todas las ciudades: las que levantan sus murallas sobre firmes cimientos, las que cayeron en ruinas y fueron tragadas por la arena, las que existirán un día y en cuyo lugar sólo se abren por ahora las madrigueras de las liebres.

...El atlas tiene esta virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*²⁶⁸

Pese a las aspiraciones declaradas hasta ahora, debemos aclarar que no se pueden incluir aquí la cantidad de mapas y ensayos gráficos que se desearía, razón por la cual muchas pautas y su inherente intención sugerida se manifiestan a través de ejemplos ajenos y ya conocidos. Esto último con un doble sentido: mostrarlos como modelo y reseñarlos asimismo como los referentes que fueron para este trabajo. Es así que simplemente se muestran estos referentes por ser considerados disparadores de lo que sigue. Igualmente es el capítulo donde las imágenes tienen predominancia total y son ellas las que relatan por completo. Porque de lo expuesto en el marco teórico, insistimos una vez más, se desprende que aquellas vienen aquí presentadas, no en forma casual, ni secundaria, sino que la integran deliberadamente.

Como primer paso se muestra aquello que fue tomado como referente directo, al momento de trabajar los gráficos. Además de por el motivo explicado recién, son presentados en este capítulo final y no en páginas anteriores con lo desarrollado del tema, porque ahora especialmente pasan a tener alguna directa vinculación desde elementos incorporados a los gráficos aquí propuestos. El primero lo fue en cuanto a ejemplo de esa voluntad de comunicar que habláramos en páginas anteriores. Son ejemplos cartográficos que vienen no sólo por eso sino por la forma de realizarlo. El segundo viene por considerarlo en cierta manera como un paso previo a ciertos temas tratados en este trabajo. En efecto la segunda mención es para el trabajo realizado para taller, entregado previamente a esta tesis como parte del programa de la Maestría “Paisaje, Medio ambiente y

²⁶⁸ Calvino, Italo, 1972, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, p.145.

Ciudad” y que fuera una oportunidad para investigar todo lo que sucede en relación a nuestro encuentro con el paisaje a través de una carretera.



FIG.76: Theodor de Bry, Mapa de América

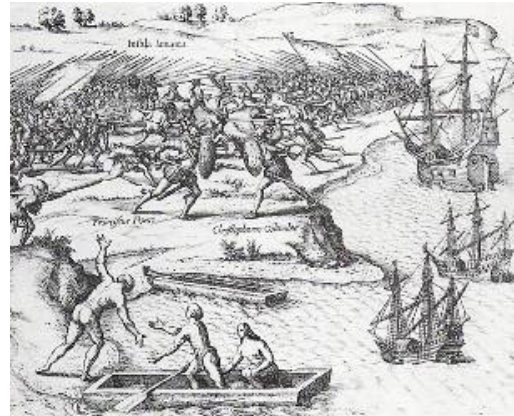


FIG. 77: Theodor de Bry, “América” fuente Rev.Humboldt

Para empezar consideramos positivo entonces mostrar a modo de síntesis, algunos ejemplos de mapas antiguos, que refieren a alguna forma de vinculación con lo representado, y especialmente una expresión diferente en cada uno de ellos, desde lo que ellos intentan transmitir más allá del territorio en cuestión.

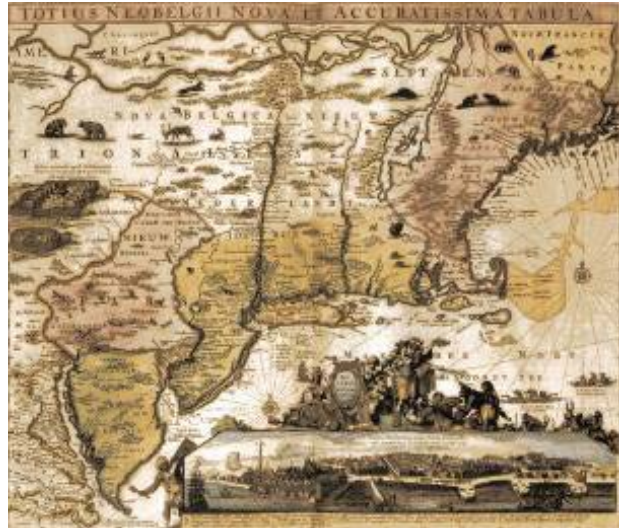


FIG.78: Thomas Moule: Oxfordshire. El *English Counties Delineated* de Thomas Moule (Londres, 1836) es uno de los más ambiciosos atlas del condado inglés de principios del siglo XIX. Moule, un anticuario y experto en heráldica, embelleció sus mapas con sugestivos viñetas y símbolos heráldicos que nos llevan a comparar su trabajo con los precedentes del siglo XVII. Este original mapa de la Universidad Central de Oxfordshire incorpora elementos que hoy en día resultan incomprensibles y FIG.79: Carel Allard, *Totius neo belgii nova et accuratissima tabula*. Una de las más famosas representaciones de Nueva Inglaterra de finales del siglo XVII. Este maravilloso mapa de la costa oriental, hecho por Carel Allard, presenta la vista de Nueva Ámsterdam llamada «Restituo», en la que se celebra la reconquista de la ciudad por los holandeses, en 1673. Las vistas anteriores de la ciudad, basadas en Nicolas Visscher, presentaban un ambiente pastoral. Esta imagen es violenta y militar, en la que predominan los fregonazos de los cañones y los soldados en formación (Amsterdam hacia 1700).

Esto es simplemente a modo de mención recordatoria a algunos de los cuales fueron estudiaron en las formas de disposición, de jerarquía, la cantidad de elementos, escala de colores, etc. Además, su codificación, su inclusión abarcando distintas escalas pero también diferentes relatos en un solo cuadro, por mencionar algunos ejemplos. Para muestra bastan las imágenes de

los ejemplos elegidos, de un espíritu de comunicación vinculado a la geografía y un afán expresivo, únicos.



FIG. 80: Nicholas Visscher: *Nova totius terrarum orbis*. Uno de los más espectaculares mapamundi en proyección Mercator del siglo XVIII. El equilibrio, simetría y finura en el grabado de Nicholas Visscher está registrado en una enciclopedia gráfica de historia e imágenes (Amsterdam, 1952) Y FIG. 81: Frederick de Wit: *Africa*. La peculiar «carte-à-figures» de África se publicó por primera vez en Amsterdam, en 1860, continuando así la gran tradición de cartógrafos holandeses establecida con Blaeu, Jansson y Hondius.

Por otro lado entonces, desde la mención también se incluye al trabajo realizado para taller de proyecto de paisaje, para de alguna manera dejar explicitada cierta vinculación del presente trabajo con el ya realizado para dicho curso. Para el mismo se trabajó en equipo (integrado por A. Alvarez-V.Greselin-T.Martinez) en el análisis y proyecto de paisaje en relación al tema del movimiento y la velocidad. Algunos de los conceptos aquí aplicados fueron desarrollados allí en base a bibliografía particular (Arias, Pablo y Feldman, Simón fundamentalmente), y otros tomados de aportes de estudios de cine. Surgieron así ciertos puntos de contacto con lo realizado a través de esta materia, donde se trabajó desde un recorrido a partir de una carretera. Es decir que allí se trabajó en un recorrido también, pero de otras características, con otras condicionantes: el sector estudiado surca un medio urbanizado, y aquí en cambio se trata de atravesar un territorio de campo adentro. Igualmente, a pesar de las diferencias, surgieron algunos aportes tomados de prácticas relacionadas con paisaje urbano, del cine, y acciones que una vez más nos conducen a fenómenos en relación a la memoria, allí aludida como capacidad física, claro. En el mencionado proyecto ella tomó un papel central a través del estudio del proceso perceptivo y se trabajaron distintos elementos para experimentación de su retención en la memoria, y diferenciación visual de distintas secuencias dentro del mismo recorrido.

Oportuno es señalar que dicho proyecto fue resultado de un acercamiento al estudio de nuestro contacto con el paisaje a través de las infraestructuras viales, considerando el tiempo vivido en viaje, mientras nos trasladamos de un lugar a otro, y la consecuente relevancia de aquellas, se quiso aprovechar es contacto a través de las autopistas, las rutas o los caminos. Pensando en que pueden ser vistos como herramienta de conocimiento de los lugares, elementos capaces de dar

significado a los lugares atravesados y como lugar de acceso y reraconamiento se eligió esa carretera como experiencia proyectual, ahondando en las potencialidades que tienen los recorridos como espacios donde provocar una experiencia de paisaje. [El recorrido, prolongación de la diagonal 74, es la única vinculación directa que la ciudad tiene con el río. Se desarrolla en forma transversal sobre una zona de bañados, conectando el sistema de espacios verdes de La Plata con la zona costera].

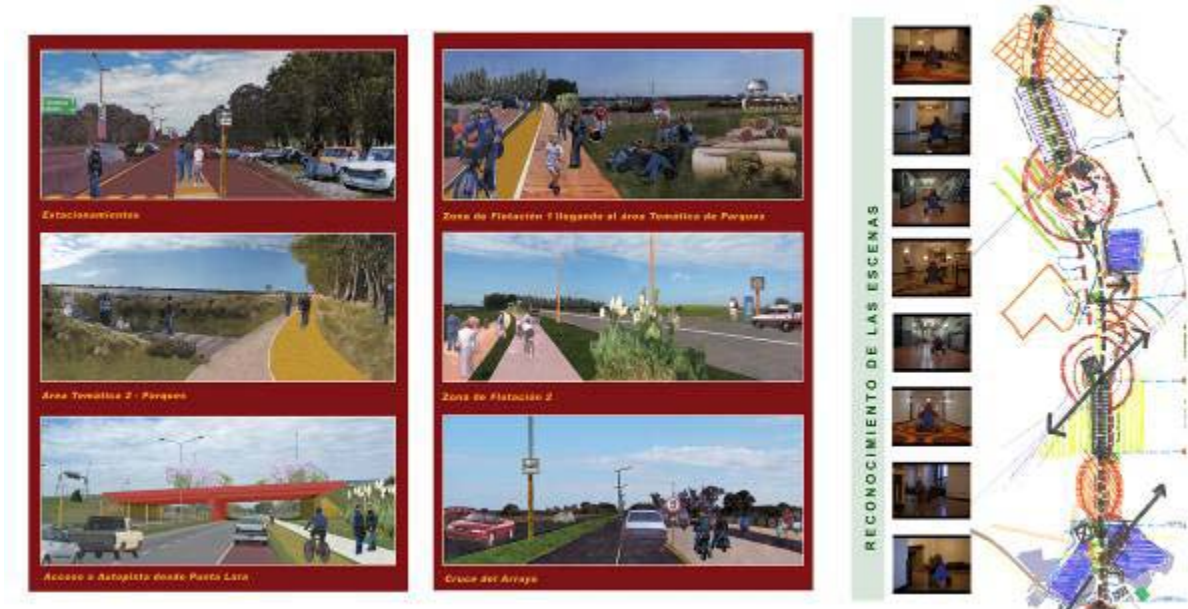


FIG.82: Proyecto Diagonal 74. Para el mencionado curso se trabajó en equipo (integrado por A. Alvarez-V.Greselin-T.Martínez) en el análisis y proyecto en relación al tema de paisaje y velocidad. Algunos de los conceptos aquí explicados fueron desarrollados allí en base a bibliografía particular (Arias, Pablo y Feldman, Simón fundamentalmente), y otros tomados de aportes de estudios de cine.

Partiendo de estos puntos en común justamente y apelando a esa potencialidad de un recorrido, sumado a lo expresado en capítulos anteriores, es que se muestra este trabajo como referente de otro tipo. En este caso por la temática desarrollada al plantear un recorrido.

6.2. HACIA UN MAPA CREATIVO

–Yo hablo, hablo –dice Marco –pero el que me escucha sólo retiene las palabras que espera. Una es la descripción del mundo a la que prestas oídos benévolos, otra la que recorrerá los corrillos de descargadores y gondoleros del canal de mi casa el día de mi regreso, otra la que podría dictar a avanzada edad, si cayera prisionero de piratas genoveses y me pusieran el cepo en la misma celda que a un escritor de novelas de aventuras. Lo que dirige el relato no es la voz: es el oído.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*²⁶⁹

Llegamos a la última sección donde finalmente se presentan los anunciados gráficos concluyentes. Son de todas maneras sólo el producto de una búsqueda de posibles expresiones en imágenes de lo dicho anteriormente con palabras y sobre todo son la síntesis de todo ello. Cada uno de ellos quiere estar cargado de las voluntades explicadas en páginas precedentes: la importancia de las imágenes, su complementariedad con los textos, su poder atrayente, y concluyente, por mencionar sólo algunos. En suma, ellos intentan constituir las conclusiones del trabajo, como forma de expresar gráficamente, tras lo manifestado en el discurso en cuanto a las imágenes, el fruto de lo enunciado en puntos anteriores.

A su vez son pie para ser continuados en una deseable serie de pautas que permitan avanzar hacia la construcción de una imagería geográfico-paisajística, un mapa, cartografía, para encender esa luz de la que hablamos en la introducción, o al menos estar más cerca de conseguirlo.

Su proceso de creación comenzó una vez avanzado el trabajo teórico, donde una gran parte no detallada aquí fue la búsqueda de material de base y de los posibles modelos presentados recién. Los realizados inicialmente fueron quedando en el camino y luego pasaron a ser bosquejos de lo que se pretendía expresar en los mapas y del contenido que ellos debían tener, llegando a la conclusión de que en ellos se debía reunir los distintos aportes recogidos, sintetizar en un mapa o esquema indicativo lo expresado en páginas anteriores. Alguna de las piezas surgió casi casualmente repasando lo que había sido un recorrido de estudio. Este se debía presentar en un mapa, pero los que contenían rutas no incluían la topografía o cualquier esbozo de la geografía involucrada, material que tampoco se encontraba fácilmente. Es por eso que el primer objetivo era tratar de insinuar la expresión o muestras de esa geografía. A esto se debía sumar la intencionalidad de lo atrayente a través de algo nuevo.

²⁶⁹ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, 1972, p.145

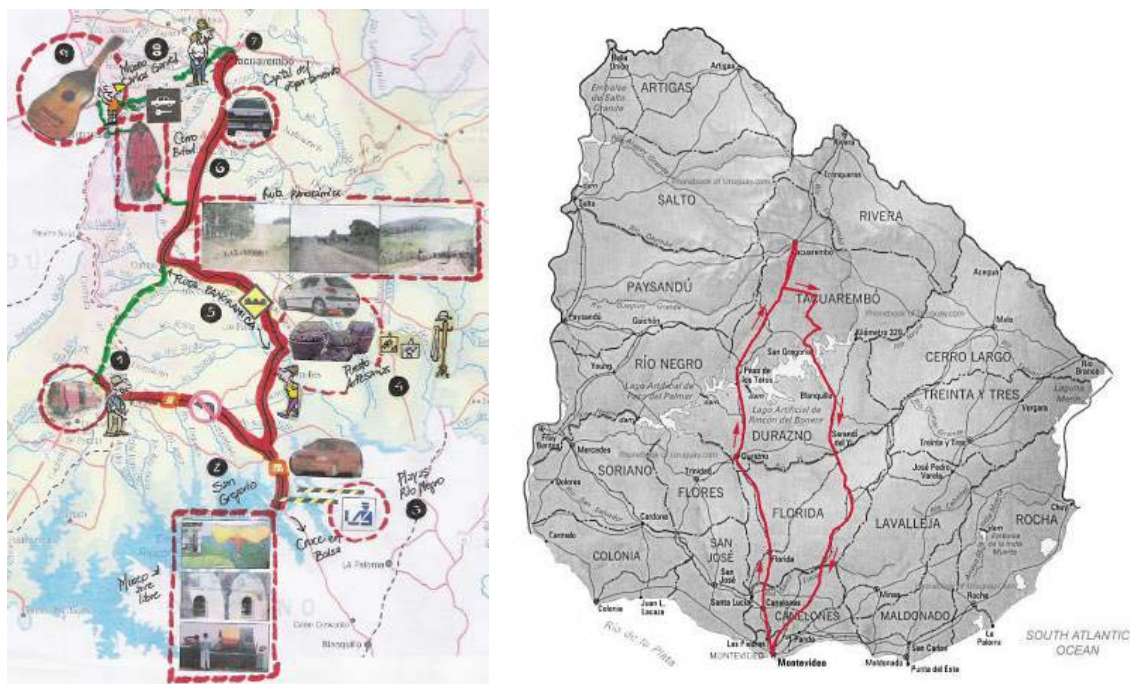


FIG.83 y 84: primeros bocetos de ideas para un mapa de recorrido.

Lo lúdico, lo casual, como fuera señalando como un lineamiento a seguir y más allá de esta actitud fue verdaderamente el punto de partida para lo que siguió. Tal como muestra la figura 83, uno de los primeros bocetos realizados cuando se pensaba en el recorrido como un juego donde los desplazamientos posibles son marcados como el de las fichas en un tablero. Pero además lo lúdico también acudimos a otras manifestaciones que nos encargamos de enumerar en el capítulo y donde se anunciaba para la fotografía un rol central. A la sazón de ello muchas fotos ya mostradas y otras adicionales son utilizadas en los gráficos que siguen. En algunos casos, formando esta especie de ensayos, intentando variar en lo producido, aparece aquí aquella intención lúdica, como se puede ver en el primer bosquejo.

Paralelamente a esos primeros bocetos fueron surgiendo representaciones aisladas que se relacionaban con algún rasgo en particular del paisaje analizado. Así para mostrar sus tonalidades suaves se mostraron dibujos en tinta, o para la amplitud de sus vistas las fotografías panorámicas, o los croquis para evidenciar los cambios en la topografía. Son los que fuimos presentando en el avance del trabajo y que ahora se convierten en las piezas base con las cuales podemos crear otras que los combinen. Es así que para conformar los gráficos presentados a continuación, se utilizan todos los elementos realizados previamente, los obtenidos en el curso de la investigación, los involucrados en el análisis. Pretendiendo conformar dicha síntesis también es que se entrecruzan, se asocian y se combinan.

El primero de los mapas realizado con formato de final fue el más inspirado en las cartografías antiguas, en el cual la idea fue no sólo intentar reproducir una estética similar sino también evocar su estilo con el uso de la historia, geografía y relatos simultáneos. Aparecen así

distintos elementos que dan vida al mapa y a su vez enseñan las características de lo representado en cuestión. Este mapa a su vez será base para otros y es combinado con otras imágenes presentadas antes como ser croquis, fotografías, esquemas, para conformar un formato de lámina que quiere explicar el territorio también en una forma completa.

En otra línea de graficación diferente, se muestran posibles abstracciones para explicar territorio y paisaje en cuestión. Áreas, nodos, redes, micro regiones, estudios visuales, densidades, etc. encuentran cada uno una forma para explicarse. Algunos de las composiciones se basan además, en intentar mostrar lo convencional desde un formato diferente y con un sentido inverso a lo usual, como puede ser un mapa desintegrado en pequeños módulos, o los propios sistemas de signos para representar la fisonomía y dinámicas del territorio.

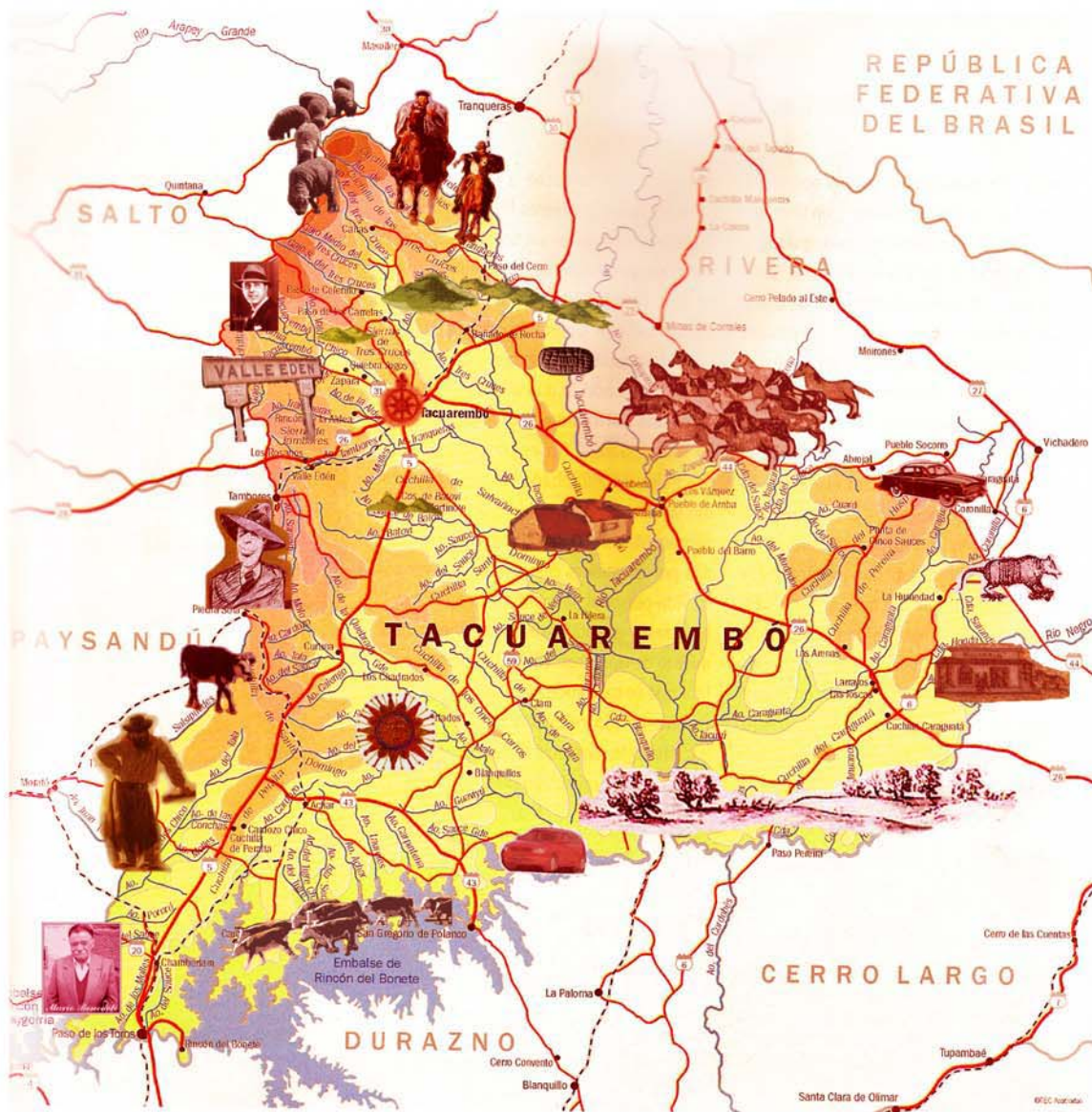
Para el final dejamos una muestra de aquellos que quieren insinuar el factor sorpresa y lo simbólico desde la presencia de figuras fuera de contexto y elementos ajenos, para dar un mensaje concreto como podría ser la tapa de un viejo long play o una tarjeta postal. Las imágenes se funden con el estudio o proyecto de paisaje que se persigue configurar para determinado territorio, siendo rasgo identitario de lugares y culturas imbricadas, puede ser herramienta para recuperar valores perdidos, estéticos, inducir a la reflexión y generar contacto con el lugar, físico o mental, por ser ante todo, una forma de llegada al público.



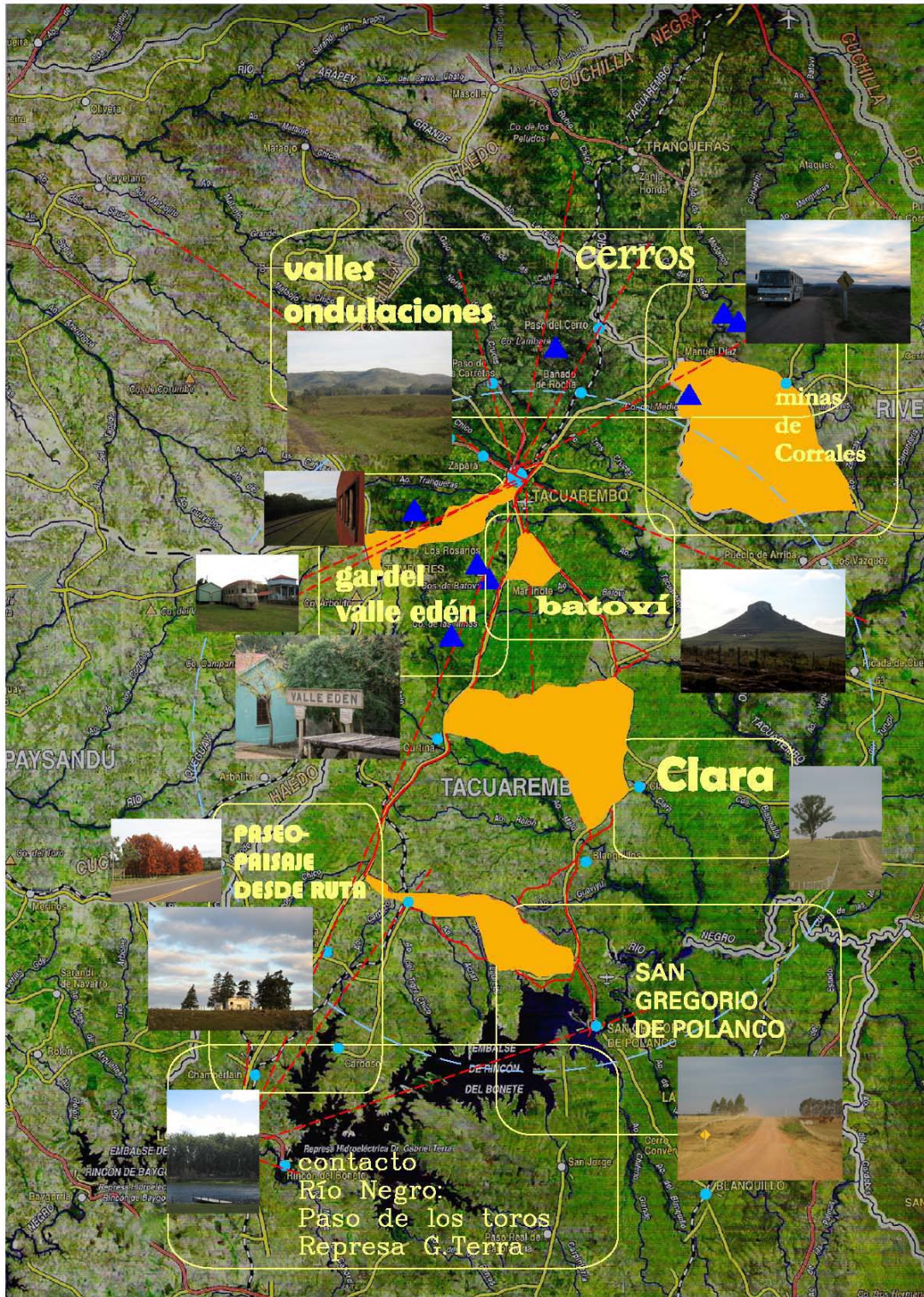
FIG.85: la tapa de un *long play*.

A partir de esto empiezan a surgir innumerables combinaciones posibles de las cuales se muestran algunas en las páginas próximas. En suma lo que sigue se expresa a sí mismo y sólo se expresaron algunas líneas para manifestar una vez más cual fue la intención.

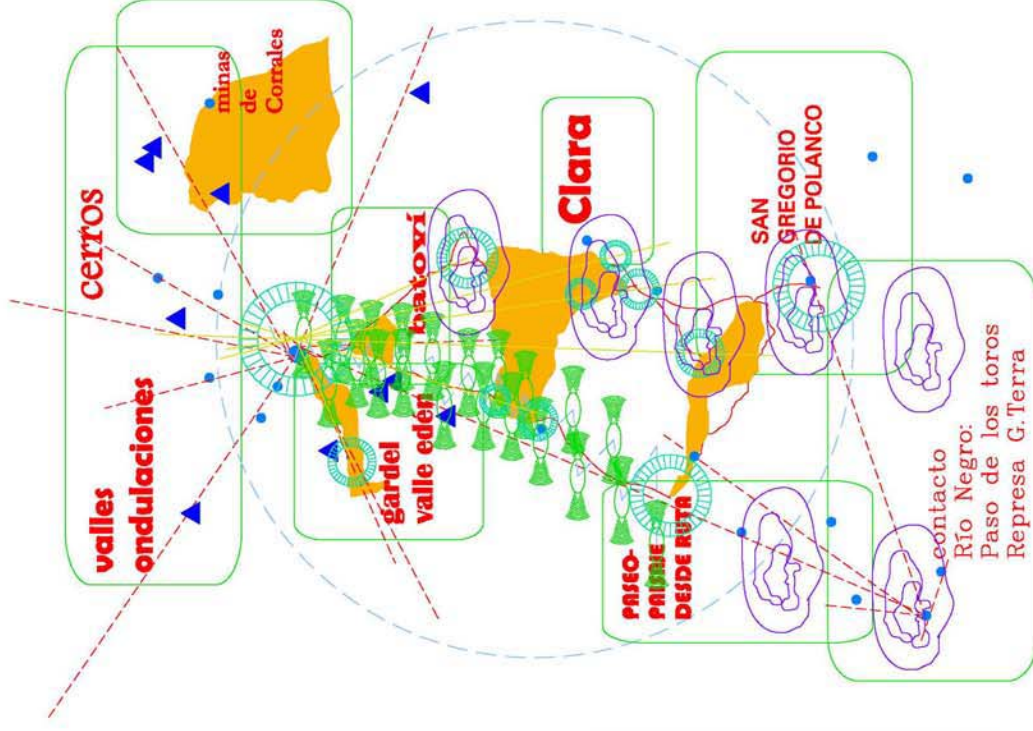
Esta es la razón por la cual hablamos de involucrar el discurso icónico y con ello terminamos. Como camino que elegimos para llamar la atención, para provocar motivación a conocer y transmitir nuestro entusiasmo a promover experiencias a partir de ello sea un trabajo que se relacione con pautas para la divulgación del paisaje desconocido en cuestión.



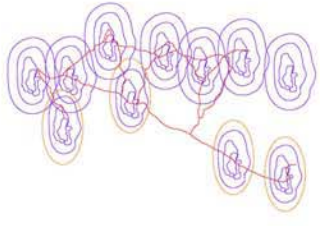
El primero de los mapas realizado en forma definitiva fue según el modelo de los antiguos, donde la idea fue intentar reproducir un estilo similar en cuanto a la expresión de aquellos. Es un mapa marcado por distintos tiempos históricos y relatos simultáneos. Aparecen mojones, personalidades, flora, fauna y actividades, sumado a algún episodio famoso dibujado, elementos todos que por algún motivo se vinculan a la región y enseñan así su esencia.



Las imágenes fotográficas se combinan con la expresión topográfica para dar una información conjunta del lugar y sus características paisajísticas.



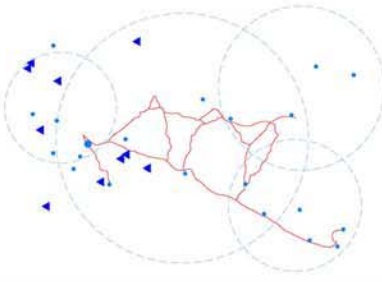
densidad - áreas pobladas



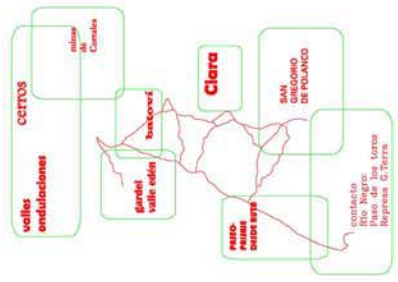
alcance servicios



cerros - nodos



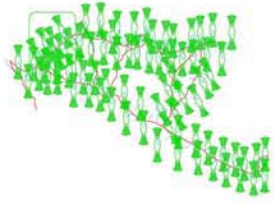
ubicaciones -nominaciones



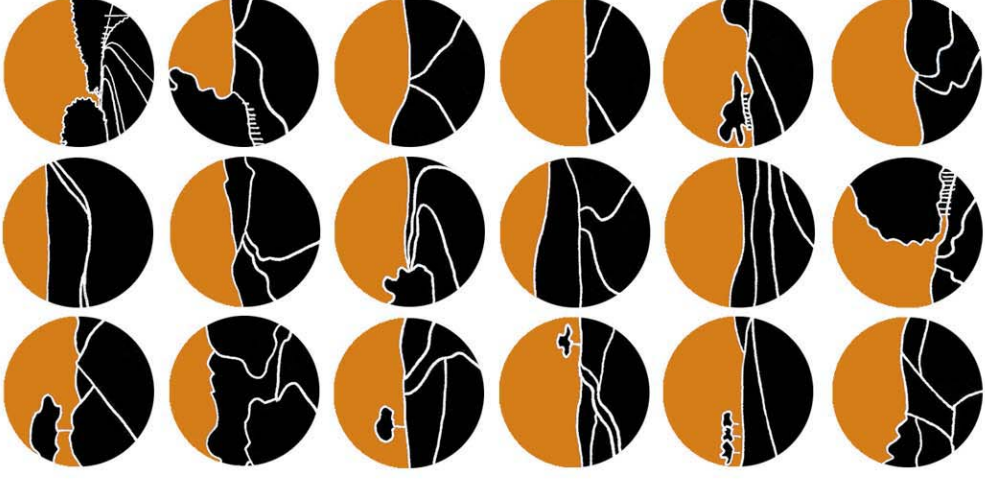
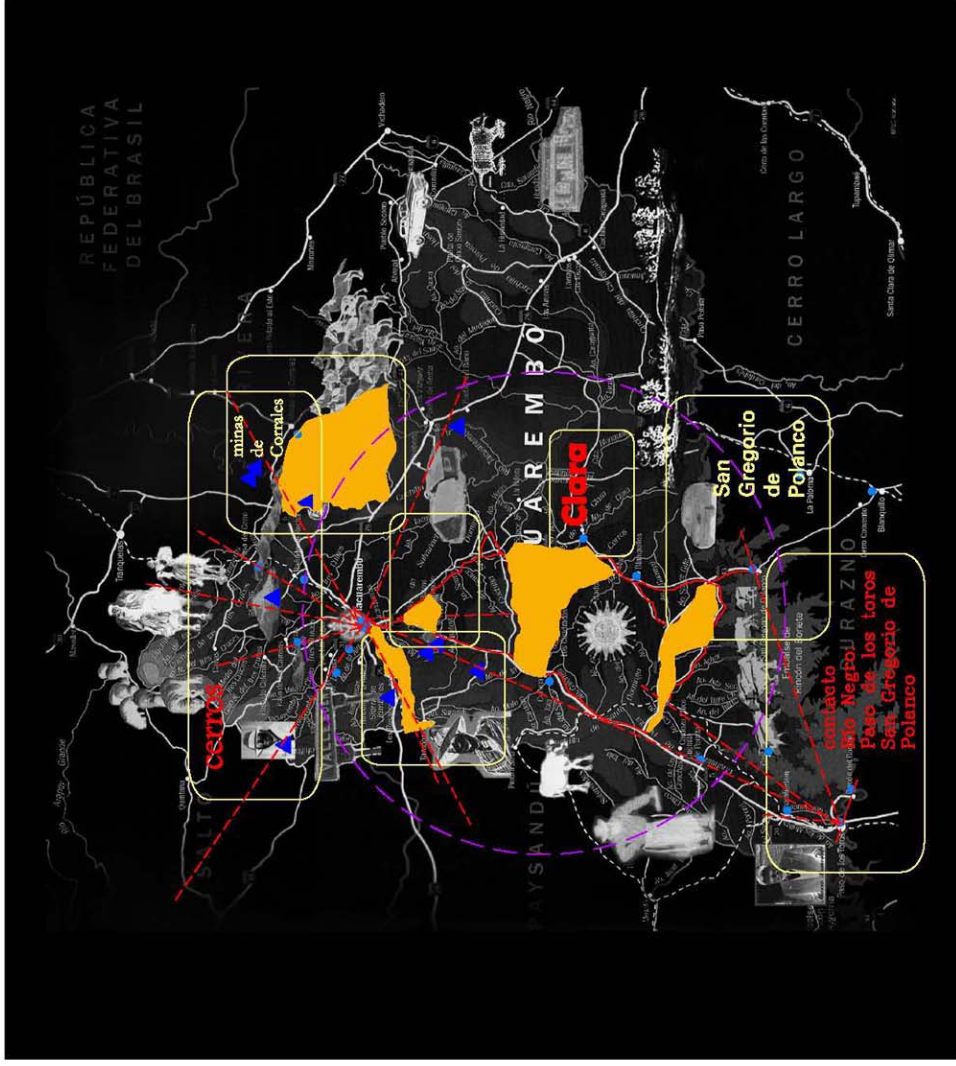
áreas - microregiones



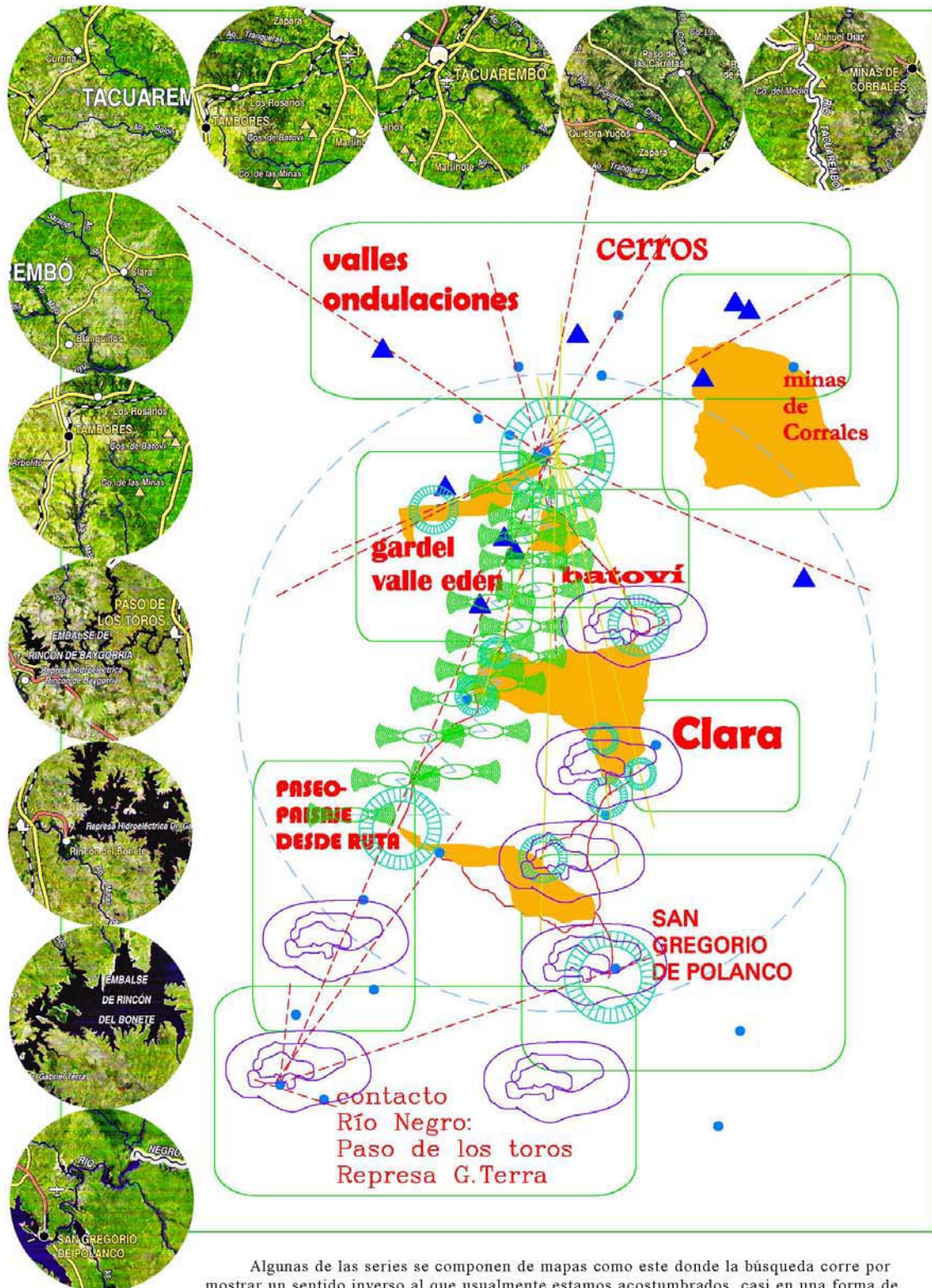
vinculación visual



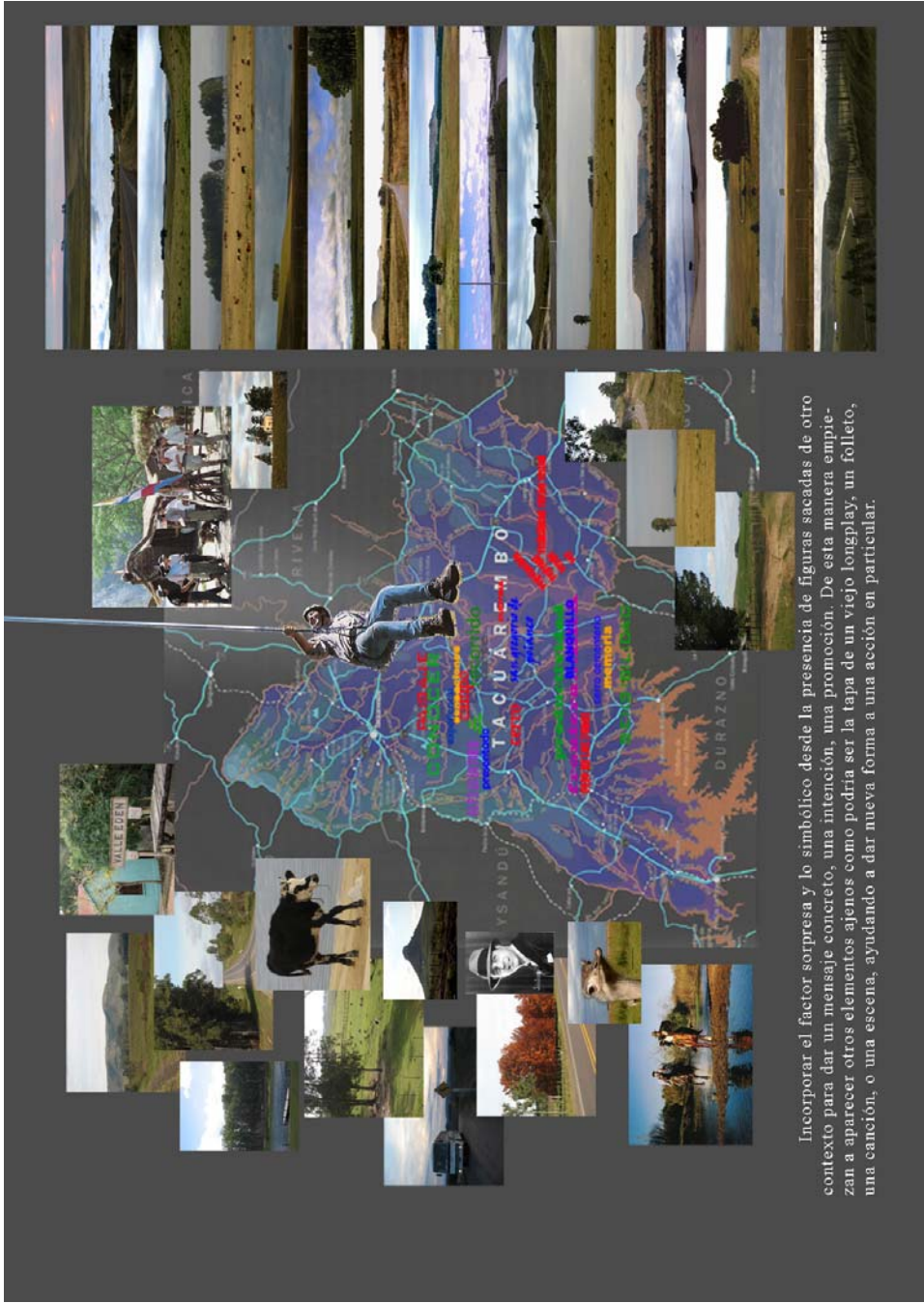
Estos son algunos de los elementos posibles que nos pueden interesar para explicar el territorio en cuestión. En este caso la selección se hace en base a caracterizadores visuales, si bien obedecen por supuesto a historia, topografía, etc. Por separado y en forma conjunta nos muestran distintas lecturas del mismo lugar. A su vez estos elementos en capas se pueden trabajar en múltiples cruces, con un mapa de base real (ver fig. pág....)



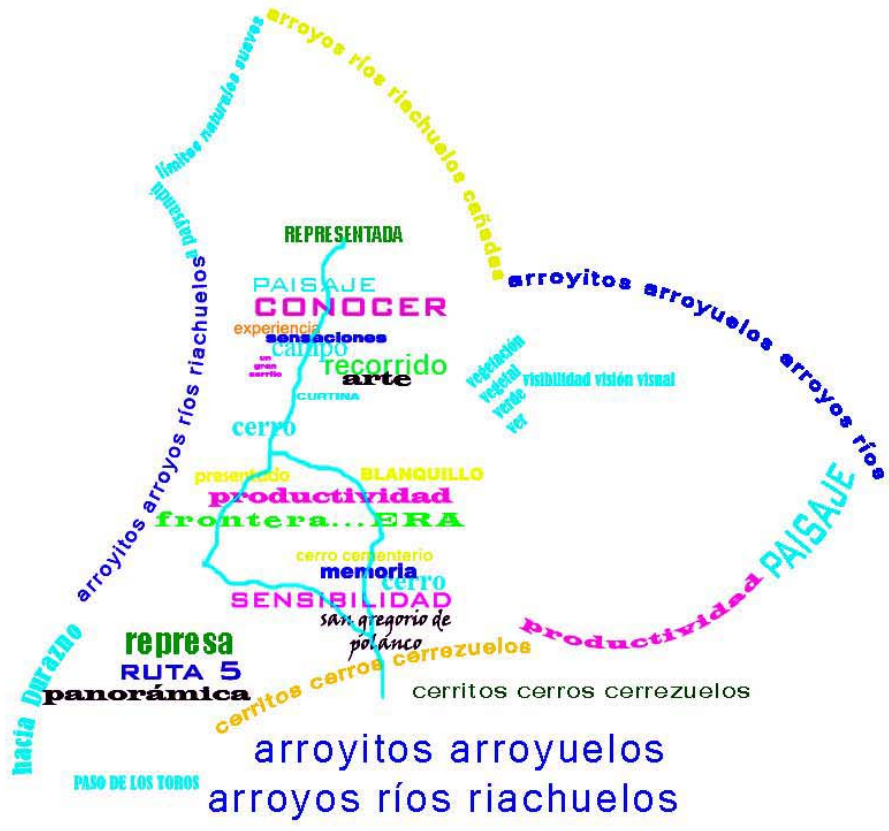
Este mapa que es combinación de muchas imágenes presentadas antes como ilustración es a su vez base para un nuevo gráfico que intenta volcar una completa información del territorio: los elementos que lo integran, su ubicación, su fisonomía en los croquis y distintas relaciones entre los pueblos según indican los recuadros y conectores.



Algunas de las series se componen de mapas como este donde la búsqueda corre por mostrar un sentido inverso al que usualmente estamos acostumbrados, casi en una forma de juego como prueba simplemente de romper con los códigos acostumbrados. Esto dicho no para ignorar lo ya establecido sino como pie para ensayar nuevas formas de expresión que acompañen la modalidad dinámica propia de lenguajes virtuales, digitales, etc. tan actuales.



Incorporar el factor sorpresa y lo simbólico desde la presencia de figuras sacadas de otro contexto para dar un mensaje concreto, una intención, una promoción. De esta manera empiezan a aparecer otros elementos ajenos como podría ser la tapa de un viejo longplay, un folleto, una canción, o una escena, ayudando a dar nueva forma a una acción en particular.

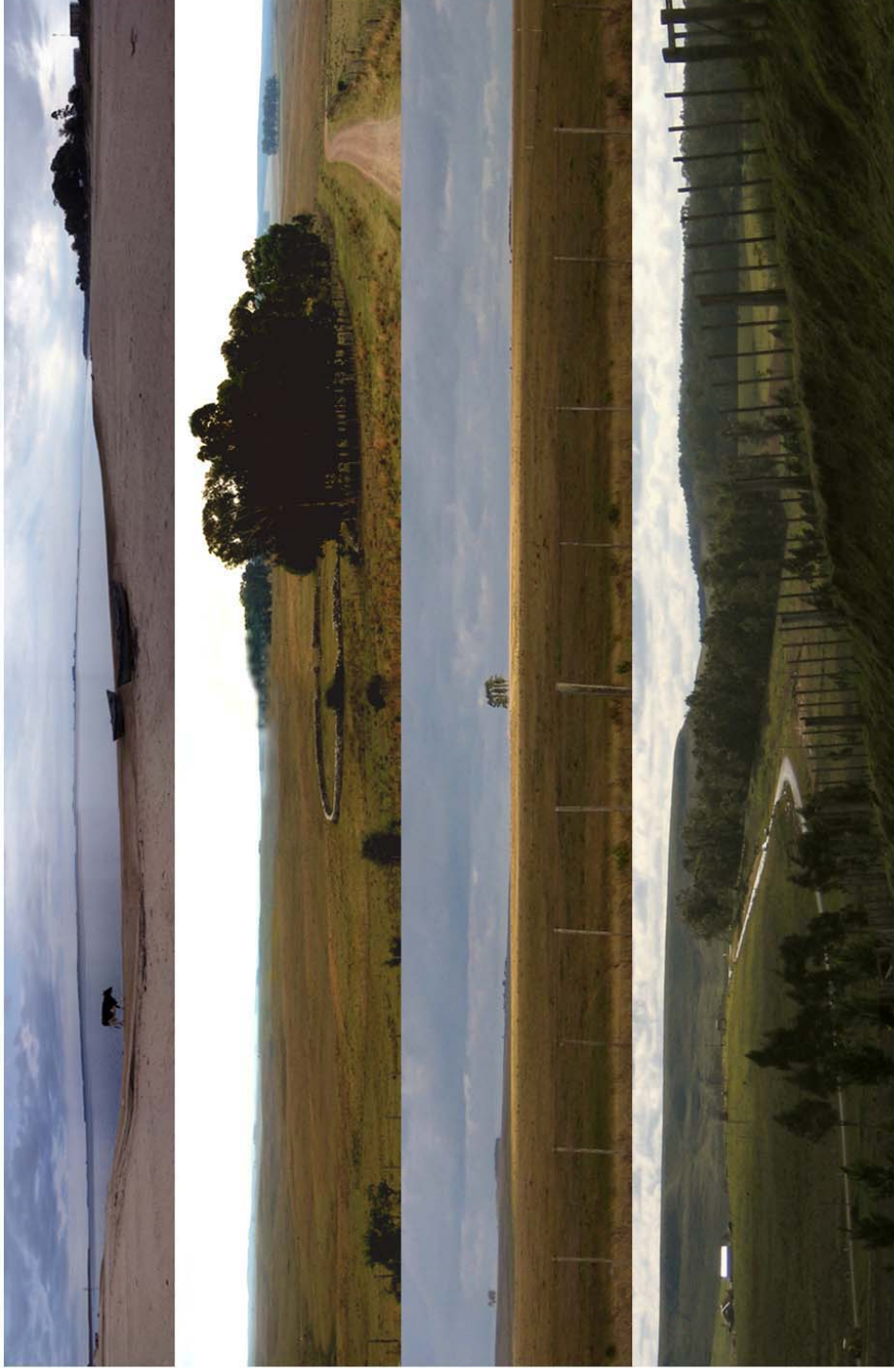


Después de los ensayos presentados recién finalmente surge una última muestra se basa en la abstracción pura en cuanto a la forma de conformar el mapa. Pero por otro lado literalmente se aboca a mezclar las distintas reflexiones y conclusiones posibles. Aspectos físicos, ecológicos, históricos, culturales, en una gran trama conceptual son las que en definitiva le dan sustento al paisaje estudiado. Estas presencias se entremezclan con otra cuota de intenciones y aspiraciones dando lugar a este entonces el último mapa.









Como muestra de serie fotográfica horizontes (parte)











BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁBALOS, Iñaki

- 2006, *Campos de Batalla, laboratorio de técnicas y paisajes contemporáneos* ETSAM, Editorial COAC, 2002/2003, Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- 2005, *Atlas pintoresco Vol. 1: el observatorio*, Editorial G. Gili, Barcelona.

ALÿS, Francis

- 2006, *A Story of Deception / Historia de un desengaño*. Patagonia 2003-2006, Buenos Aires, trad. T. Stuby y P. Haynes, Fundación Eduardo F. Costantini-MALBA Ediciones.

ARFUCH, Leonor (comp.)

- 2005, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- 2005, *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros.

ARGAN, Giulio Carlo

- 1988, *L'Arte moderna*, Italia, Sansone Editore, versión en castellano: *El arte Moderno, Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, trad. G. Cué, Madrid, Ediciones Akal, 1991.

ARIAS SIERRA, Pablo,

- 2003, *Periferias y nueva ciudad. El Problema d el Paisaje en los procesos de dispersión urbana*, ed. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, España.

AUGÉ, Marc

- 2003, *Le temps en ruines*, París, Éditions Galilée, versión en castellano: *El tiempo en ruinas*, trad. T. Fernández Aúz – B. Equipar, Barcelona, Editorial Gedisa, 2003.
- 1997, *L'Impossible Voyage*, París, Éditions Payot & Rivages, versión en castellano: *El viaje imposible*, trad. A. Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.
- 1992, *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Édition du Seuil, versión en castellano, *Los no lugares. Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, trad. M. Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa, 9ª ed. 2005.

BARTHES, Roland

- 1982 *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III*, París, Francia, Éditions du Seuil, versión en castellano, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- 1980, (recopilación extraído de) *Oeuvres complètes*, París, Francia, Éditions du Seuil, selección en castellano, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*, trad. E. Folch González, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF, 2002.
- 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, versión en castellano *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós SAICF. 1ª ed. 2005.

BERGER, John

- 1980, *About looking*, Londres, s/e, versión en castellano, *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 3ª ed. 2005.
- 1974, *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books, versión en castellano: *Modos de ver*, trad. J. Beramendi, 2a ed., 5a tirada 2005, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BERJMAN, Sonia

- 2005, *Diversas maneras de mirar el paisaje*, Buenos Aires, Editorial Nobuko.

BODEI, Remo

-1995, *Le forme del bello*, Bologna, Società editrice il Mulino, versión en castellano: *La forma de lo bello*, trad. J.Díaz de Atauri, col. dirigida por Valeriano Bozal, y serie por R. Bodei, La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar &Visor, 1998.

BOULLON, Roberto

- 1993, *Ecoturismo, sistemas naturales y urbanos*, Ediciones turísticas, Buenos Aires, 2003.

BOZAL, Valeriano

-1996, *El gusto*, Bologna, Società editrice il Mulino, edición en lengua castellana efectuada por mediación de la ag. Eulama, (col. dirigida por Valeriano Bozal, y serie por R. Bodei), La balsa de la Medusa, Madrid, Gráficas Rógar &Visor, 1999.

BRADBURY, Ray

- 2001, *A Chatbook for Priests, Rabbis and Ministres*, ed. by author, versión en castellano: *Libro para inspirar a curas, rabinos y pastores desanimados*, trad. G. Zadunaisky, Buenos Aires, Editorial Emecé, 2001.

BURKE, Edmund,

- 1757, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, versión en castellano: *De lo sublime y lo bello*, trad. M. Gras Balaguer, Madrid, Alianza Editorial 2005.

CALVINO, Italo

- 1972, *Le città invisibili*, Milano, Italia, Mondadori Edizione, versión en castellano: *Las ciudades invisibles*, edición a cargo de César Palma, trad. A. Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 11ª edición 2005.

CANDAU, Joel

- 1998, *Mémoire e identité*, París, Presses Universitaires de France, versión en castellano: *Memoria e identidad*, trad. E. Rinesi, Buenos Aires, Ediciones Del Sol, 1ª ed. 2001.
- 1996, *Anthropologie de la mémoire*, París, Presses Universitaires de France, versión en castellano: *Antropología de la memoria*, trad. P. Mahler, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2002.

CARERI, Francesco

- 2002, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. M. Pla, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 2004.

CASTAÑO, José Manuel

- 2005, *Psicología social de los viajes y del Turismo*, Thompson Editores Spain, Madrid.

CULLEN, Gordon

-1959, *El Paisaje urbano, tratado de estética urbanística*. Editorial Blume, 1974

DANTO, Arthur C.

- 2003, *The Abuse of Beauty*, Chicago y La Salle, Illinois, Open court, versión en castellano, *El abuso de la belleza*, trad. C. Roche, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2005.

DELEUZE, Gilles

- 1985, *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit, versión en castellano, *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges

- 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Les Éditions de Minuit, versión en castellano: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. trad. O. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1ª ed. 2006.

- 1992 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Les Éditions de Minuit, versión en castellano: *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Manantial, (1997/1ª reimpr.) 2006.

DONADIEU, Pierre

- 2006, *La sociedad paisajista*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

ELSTER, Jon

- 1999, *Alchemies of the Mind*, Cambridge, Reino Unido, The Press Syndicate of the University of Cambridge, versión en castellano: *Alquimias de la mente*, trad. A. Santos Mosquera, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

ENAUDEAU, Corinne

- 1998, *Là-bas comme ici. Le paradoxe de la représentation*, París, Éditions Gallimard, versión en castellano: *La paradoja de la representación*, trad. J.Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 1ª ed. 1ª reimpr. 2006.

FELD, Steven - BASSO, Keith H.

- 1996, *Senses of place*, School of American Research Press Editor, Santa Fe, N. México, 1999.

FELDMAN, Simon

- 2002, *La fascinación por el movimiento*, Barcelona, Editorial Gedisa.

FONTANARI, Enrico

- 2005, *Beauce. Riflesioni su paesaggio e territorio*, Venecia, Edicom Edizioni.

GALAFASSI, Guido P. y ZARRILLI Adrián G.

- 2002, *Ambiente, Sociedad y Naturaleza. Entre la teoría social y la historia*, Buenos Aires, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones.

GALÍ-IZARD, Teresa

- 2005, *Los mismos paisajes. Ideas e Interpretaciones*. Barcelona, España, Editorial G. Gili.

GALOFARO, Luca

- 2003, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, España, Gustavo Gili, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1997, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 3ª ed. 2005.

- 1979, *La Producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, D.F., Siglo XXI editores, s.a. dec.v., 8ª edición, 2005.

GARCÍA-MAS, Alexandre y GARCÍA-MAS, Assumpta

- 2005 *La mente del viajero, características psicológicas de viajeros y turistas*, Madrid, Thompson Editores Spain.

GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, F.

- 1981, *Ecología y Paisaje*, Madrid, H. Blume Ediciones.

HALL, Stuart - DU GAY, Paul (comps.)

- 1996 *Questions of Cultural Identity*, Selección edit. y contenido S.Hall y P. du Gay, traducción de Horacio Pons, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2003.

HARLEY, J. B.

- 2001, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, versión en castellano: *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, compo. De P. Laxton, trad. L. García Cortés & J.C. Rodríguez, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. 2005.

HUMBERT, Juan,

- 1969, *Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 24ª edición.

JAUSS, Hans Robert

- 1972, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constanza, (Alemania), UVK Universitätsverlag Konstanz GmbH., versión en castellano: *Pequeña apología de la experiencia estética*, trad. e introducción Daniel Innerarity, Barcelona, Editorial Paidós, 2002.

JOLY, Martine

- 1994, *L'image et les signes. Approche semiologique de l'image fixe*, París, Francia, Editions Nathan, versión en castellano: *La imagen fija*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 2003 traducción de M. Malfé, del título original.

- 1993, *Introduction à l'analyse de l'image*, París, Francia, Editions Nathan, versión en castellano: *Introducción al análisis de la imagen*, trad. M. Malfé, Buenos Aires, Editorial La Marca, 1999.

KESSLER, Mathieu

-1999, *Le paysage et son ombre*, París, Presses Universitaires de France, versión en castellano: *El paisaje y la sombra*, trad. F. González del Campo, Barcelona, Idea Books, 2000.

KOSSOY, Boris

- 2001, *Fotografía & História*, San Pablo, Ateliê Editorial, version en castellano: *Fotografía e historia*, trad. P. Sibilia, Buenos Aires, Editorial La Marca, Biblioteca de la mirada, 2001.

LASSUS, Bernard

- 1998, *The landscape approach*, Philadelphia, U.S.A., University of Pennsylvania Press.

LAURELLI, Elsa (comp.)

- 2004, *Nuevas territorialidades: desafíos para América Latina frente al siglo XXI*, La Plata, Ediciones Al Margen.

MOHOLY-NAGY, László

-1925/recop. 1993 *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, versión en castellano: *Pintura, fotografía, cine*, trad. G. Vélez & C. Zelich, Barcelona, Editorial Gustavo Pili, 2005.

MERLEAU - PONTY, Maurice

- 1948, *Causeries 1948*, París, Éditions du Seuil, versión en castellano: *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. 2003.

MIRES, Fernando

- 1990, *El discurso de la naturaleza, Ecología y política en Latino América*, Buenos Aires, Espacio Editorial Buenos Aires.

MIRZOEFF, Nicholas

- 1999, *An introduction to visual culture*, Londres, Routledge, versión en castellano: *Una introducción a la cultura visual*, trad. P.García Segura, Barcelona, Edic. Paidós Ibérica, 2003.

MONTESPERELLI, Paolo

-2003 *Sociologia della memoria*, Roma, Bari Gius.Laterza & Figli S.p.a., versión en castellano: *Sociología de la memoria*, trad. Heber Cardoso, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2004.

MOTTET, Jean

- 1999, *Les paysages du cinema*, París, Francia, Éditions Champ Vallon.

NELSON, Robert S. – SHIFF, Richard

- 1992/1996 *Critical Terms for Art History*, Chicago, The University of Chicago Press.

PENHOS, Marta

-2005, *Ver conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, Argentina.

PÉREZ DE LAS HERAS, Mónica

- 1999, *La guía del Ecoturismo o cómo conservar la Naturaleza a través del Turismo*, Madrid Ediciones Mundi-Prensa, 2003.

ROJAS MIX, Miguel

- 2006, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros.

ROSSI, Paolo

- 1991, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Bologna, Società editrice il Mulino, versión en castellano: *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, trad. Guillermo Piro, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1a ed., 2003.

SACKS, Oliver

- 1996, *The Island of the Colour-blind*, s/ed. orig., versión en castellano: *La isla de los ciegos al color*, trad. J. Paredes Castro, Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1999.

SANTOS, Milton

- 1996, *A Natureza do espaço*, s/ed. orig., versión en castellano, *La naturaleza del espacio*, trad. M.L.Silveira, Barcelona, España, Editorial Ariel, 2000.

SARTRE, Jean Paul

- 1936 *L'Imagination*, París, Quadrige/PUF, versión en castellano, *La imaginación*, trad. C. Dragonetti, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Índice, 2 ed., 1970.

SCHAMA, Simon

- 1995, *Landscape and Memory*, N.York, U.S.A., Vintage Books, div. of Random House, Inc.

SILVESTRI, Graciela - ALIATA, Fernando

- 2001, *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.

SONTAG, Susan

-1973, *On Photography*, New York, The N.Y Review of Books, version en castellano: *Sobre la fotografía*, trad. C. Garaini y A. Major, Buenos Aires, Alfaguara, 1a ed. 2006.

SORLIN, Pierre

-1997, *Les fils de Nadar*, París, Editions Nathan versión en castellano, *El siglo de la imagen analógica*, *Los hijos de Nadar*, trad. V.Goldstein, Buenos Aires, Editorial La Marca, 2004.

TURRI, Eugenio

- 2004, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Italia, Marsilio Editore.

- 2000, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Italia, Marsilio Editore.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise & IZENOUR, Steven

- 1977, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural*, Cambridge (Massachusetts), The Massachusetts Institute of Technology Press, versión en castellano: *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, trad. J. Beramendi, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1ª ed., 6 reimp., colección “GG Reprints”, 2006.

VENTURI FERRIOLO, Massimo

- 2006, *Paesaggi Rivelati. Passegiare con Bernard Lassus*, Milano, Edizione Angelo Guerini e Associati SpA.

VIRILIO, Paul

- 1995, *La vitesse de libération*, París, Éditions Galilée, versión en castellano, *La velocidad de liberación*, trad. E. Sinnott, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997.

- 1980, *Esthétique de la disparition*, París, André Balland, versión en castellano, *La estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, trad. N.Benegas, Barcelona, 2ª ed. 1998.

VIRNO, Paolo

- 1999, título original: *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, versión en castellano: *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo*, trad. E. Sadier Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003.

WOLF, Janet

“Art as ideology”, en *The Social Production of Art*, Nueva York, St. Martin’s Press, 1981.

AA. VV. (BERQUE, A.-CONAN M.- DONADIEU P.- LASSUS B. –ROGER, A.)

- 1999, *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, París, Éditions de La Villette

AA. VV.

- 2003, *Figuraciones. Teoría y crítica del arte - Memoria del arte, memoria de los medios*, Buenos Aires, Ediciones Asunto Impreso.

AA. VV. (dirección BARRET-DUCROCQ, Françoise – prefacio WIESEL, Elie)

- 1998 *Pourquoi se souvenir?*, París, Éditions Grasset & Fasquelle, versión en castellano: *¿Por qué recordar?* Foro internacional Memoria e Historia, Unesco, La Sorbonne, Barcelona, Ediciones Granica, 2002

AA. VV. (texto y compilación ZÁTONYI, Marta)

- 1998 *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Buenos Aires, Editorial La marca, Biblioteca de la mirada, 3ª ed. 2005.

AA. VV. (edición a cargo de MORGADO, Ignacio)

- 2002, *Emotion and Knowledge in the Human Brain (and others)*, versión en castellano de artículos: *Emoción y conocimiento, La evolución del cerebro y la inteligencia*, trad. de artículos a cargo de E. Codó & N. Herrán, Barcelona, Tusquets Editores.

AA. VV. Revista BLOCK

- *Belleza*, Núm. 1, agosto de 1997, Buenos Aires, Argentina, Ed. Univ. Torcuato Di Tella.
- *Naturaleza*, Núm. 2, mayo de 1998, Buenos Aires, Argentina, Ed. Univ. Torcuato Di Tella.

Artículos Consultados, Revistas Y Publicaciones

BERQUE, Augustin, *La trayección paisajística* | de 2006, en www.hypergeo.free.fr

BOZAL, Valeriano, 1987, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, La Balsa de la Medusa, Madrid, p.25-30 tomado de Domínguez Toscano, Pilar M^a, 1997, *Funcionamiento semiótico de las representaciones figurativas*, *Arte, individuo y Sociedad*, No 9, Servicio de las Publicaciones. Universidad Complutense, Madrid.

CORRALIZA, J. Antonio, 1998, *Emoción y Ambiente*. en J.I. ARAGONÉS y M. AMÉRIGO (eds.), Madrid, Pirámide.

GIANNITRAPANI, A. *Forme di Construzione dell'Identità dei luoghi: Erice nelle guide turistiche*, publicada el 15 de marzo de 2006 en la revista *Revista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* on line, www.associazionesemiotica.it.

SOCCO, Carlo, 1999, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, intervención en el forum "Paesaggi italiani, per il governo delle trasformazioni", Fondazione Benetton, Castelfranco Veneto, 26-29 de mayo de 1999.

TURRI, Eugenio, *Paisaje y Fotografía: el tiempo y la historia/El paisaje en el ojo del fotógrafo*.

HERNÁNDEZ GÁLVEZ, Alejandro, *Postales desde México: el turismo es vida.*, Revista ARQUINE, Núm. 33, otoño 2005 en, México D.F.,

ARAUCO, Rolly, *Pueblos de Cochabamba*, Ed. Colegio de arquitectos de Cochabamba | abril 2006

RUIZ MORALES, Mario, *La evolución de los mapas a través de la Historia*, en página web: www.mappinginteractivo.com

Cartografías, Revista HUMBOLDT, Año 33/1992, Número 105, Bonn, Alemania, Editorial Inter Naciones.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ABELLA, Gonzalo

- 2001, *Mitos, leyendas y tradiciones de la Banda Oriental*, Montevideo, Betum San Editorial, 5^a ed. 2005.

ACHUGAR, Hugo - D'ALESSANDRO, Sonia- compiladores

- 2002, *Global/local: democracia, memoria, identidades*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.

ARAÚJO, Orestes

- 1913, *Descripción Geográfica de la República O. del Uruguay*, Mdeo, Librería "La Nación".

ARREDONDO, Horacio

- 1951, *Civilización del Uruguay, Aspectos Arqueológicos y Sociológicos*, Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

BALLESTER MOLINA, Arturo

Costas del vino- Uruguay/ Arturo Ballester Molina y Pablo Sosa Imaz, Buenos Aires, Gránica, 2006.

BARRÁN, José P. – NAHUM, Benjamín

- 2002, *Historia Política e Historia Económica*, Artículos, Montevideo, Edic. Banda Oriental.

DOMÍNGUEZ, Carlos María

- 2004, *El norte profundo, Viaje por Tacuarembó, Artigas, Rivera y Cerro Largo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

DOMVILLE- FIFE, Charles

1922, *The Real South America*, N.York Dutton &co, London, G. Routledge & sons, ltd

HUDSON, W.H.

- 1885, *The purple land*, Inglaterra, edit.por Sapmson Low, versión en castellano: *La tierra purpúrea que Inglaterra perdió* trad. Ministerio de Instrucción Pública (1965), public. especial de Cuadernos de Marcha No 10, 1º de febrero de 1968.

- 1892 *The Naturalist in La Plata*, s/e, versión en castellano: *Las Pampas desiertas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

MARTÍNEZ CHERRO, Luis

- 1999, *Crónicas de la Costa*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

MURRAY, Reverendo J.H.

- 1871 *Viajes por el Uruguay* Londres, Longman & Co., trad. J. P. Barrán y B. Nahum, Ediciones de la Banda Oriental, 1978.

NAHUM, Benjamín

- 2003, *Breve Historia Ilustrada del Uruguay Independiente*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. 2ª ed. 2005

PELUFFO LINARI, Gabriel

- *El Paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina

PUENTES DE OYENARD, Sylvia

- 1980, *Tacuarembó. Historia de su gente*, Tacuarembó, Intendencia Municipal de Tacuarembó.

REAL DE AZÚA, Carlos

- 1973, *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. Reedición 2001.

RODRÍGUEZ CASTILLOS, Osiris

- 1955, *Grillo Nochero, Poemas terruñeros*, Montevideo, Edición Galería Libertad, 3ª ed., 1962.

ROSS, Gordon

-1910, *Argentina and Uruguay*, London, Methuen &Co. ltd.

VIDART, Daniel

- 2006, *El mundo de los charrúas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 2004, *El rico patrimonio de los orientales*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 2000, *El Uruguay visto por los viajeros, III: La Banda Oriental entra en escena*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 2000, *La trama de la identidad nacional, Tomo III: El espíritu criollo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 2000, *La trama de la identidad nacional, Tomo I: indios, negros, gauchos*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- 1999, *El Uruguay visto por los viajeros, I: Paranaguazú: el río como mar*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 1967, *Uruguay 67, El paisaje uruguayo*, Montevideo, Editorial Alfa, volumen II.

AA. VV. a cargo de (SPRECHMANN T. – CAPANDEGUY – AGUIAR C.)

- 2007, *La ciudad celeste. Un nuevo territorio para el Uruguay del siglo XXI*, Montevideo, Edición Taller Sprechmann, farq. Udelar y fundación Colonia del Sacramento.

Artículos Consultados, Revistas Y Publicaciones

ARDAO, Arturo, 1967, *La Independencia uruguaya como problema*, ambos artículos publicado en revista Cuadernos de Marcha, Uruguay *Las raíces de la Independencia*, Número 4, agosto de 1967, pág. 83-96

BARDIER, Dardo “Pintura de un barrio” en Revista Dosmil30 - Opinión y Reflexión, 2 de Septiembre de 2005, www.montevideo.com.uy.

FREIRA CARBALLO, Ing. Agr. Gonzalo A, *El Turismo Rural*, Almanaque de Banco de Seguros 2002.

GONZÁLEZ, Ariosto D., *El Uruguay en al Cuenca del Plata*, revista Cuadernos de Marcha, Uruguay, 1967 y *Las raíces de la Independencia*, Número 4, agosto de 1967.

VARESE Juan Antonio, 2002, *Los comienzos del turismo en Uruguay*, Almanaque de Bco. de Seguros 2002.

AA. VV., *Promoción de políticas micro-regionales y locales para un turismo ambientalmente sustentable*, Comisión Social Consultiva, Universidad de la República, propuesta de Mayo 2004.

AA. VV.

- 2006, *5as jornadas de investigación en arquitectura*, Montevideo, Edición farq. Udelar.

Tacuarembó, Colección: Uruguay y sus 19 departamentos | El País-Testoni Studios | marzo 2007.

Uruguay. Lo mejor de lo Nuestro | fascículos 1 al 5 | Testoni Studios Ediciones, Montevideo, 1998.

Tacuarembó, Colección: Los departamentos, fascículo 15 | Editorial “Nuestra Tierra”, Montevideo dic. 1970.

Turismo en el Uruguay, Colección: Nuestra Tierra, volumen extra | Editorial “Nuestra Tierra”, Montevideo, Sep. 1969.

Uruguay, Turismo todo el año | W. Jiménez Casco | Edición del autor | Florida, 1997.

Los tiempos de Artigas, fascículos 3 y 5 | Editorial El País | sep. 1999.

Recorriendo Uruguay, Guía de Turismo Rural y Natural del Uruguay 2006 a cargo de M.L. Michelini, Montevideo, Productora Editorial, 2006.

Guía Ecoturística de la Reserva de Biosfera Bañados del Este, Fundación PROBIDES, Montevideo, Ediciones Santillana, 1999.

Literatura, Pintura e imágenes

AA. VV.

- 2006, *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, Montevideo, Museo de Arte Precolombino e Indígena.

AA. VV.

- 1966, *Los grandes pintores y sus obras maestras. Selecciones del Reader's Digest*, México D.F., Barnes Press Inc.

Museo Nacional, Colección: Grandes museos del mundo | El País

Maestros del siglo XX, Escuela Uruguaya, carpeta de arte por el Banco de Cobranzas, año 1959

Norberto Berdía, Catálogo de su obra, 1968, Buenos Aires, Edición Galería Wildenstein

Pedro Figari, Revista *Pinacoteca de los genios*, Monografía y Panorama cultural, (por José Pedro Argul), Buenos Aires, Editorial Codex 1964-1965.

Mapas del mundo, 2000, Madrid, Editorial Libsa.

BENAVIDES, Washington (antología) *Historias*, 1971, Ediciones de la Banda Oriental.

DEVESA, José M., *Memoria de Tacuarembó y otras elegías*, Montevideo Edición autor, 1987.

GALEANO, Eduardo *El libro de los abrazos*, Alfaguara.

MC DUGHANN, Sean, *Mitos y leyendas del mar*, Barcelona, España Editorial Océano, 2002
Guía turística, *El Uruguay de Pueblo a pueblo*, diario *El observador*
Recorriendo Uruguay – diario *El observador*

Listado de Imágenes

FIG.3: L. Camnitzer, *El paisaje como actitud*, fuente: Peluffo Linari *El paisaje a través del arte en Uruguay*.

FIG.4: R.Magritte, *La condición humana II*, fuente: Giulio Carlo Argan, *El arte Moderno*.

FIG.6: Louis I. Kahn, Estados Unidos, 1956-1962, fuente: I. Abalos *El Observatorio I*.

FIG. 7: Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 1985, fuente *Walkscapes*,

FIG.10: Mauricio Cravotto, Croquis, fuente: Peluffo Linari *El paisaje a través del arte en Uruguay*.

FIG.12: Librillo educativo paisaje, fuente: Seminario Prof. Carlos Bianchi, UEP- Udelar.

FIG.14: Mario Giacomelli, de serie fotográfica realizada entre 1954 y 2000 en campaña de Marche.

FIG.15: Florian Baucke, *Boleando baguales*, Biblioteca Nac. fuente: *Los tiempos de Artigas*, t.III.

FIG.16: Artigas y la Federación de provincias autónomas, fuente: *Uruguay, lo mejor...* tomo I.

FIG.17: Castells Capurro, tomado de tarjeta saludo por Fiestas y Año Nuevo, año 1957.

FIG.18: Joaquín Torres García, América del Sur, 1946, fuente: www.radu.edu.uy.

FIG.19: Julio Alpuy, La primera luz, fuente: *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*.

FIG.20: Croquis, Norberto Berdía, fuente: catálogo completo obra Berdía, 1967.

FIG.21 a 24 y 27: M. Méndez Magariños *Paisaje*, A. Duna, *Aiguá*, C. de Arzadún, *Balneario Las Flores*, G. Rodríguez, *Paisaje* (monocopia) y *Paisaje*, Juan Storm, fuente: Peluffo Linari, “*El paisaje a través...*”.

FIG.25: J.Cuneo, *Luna con dormilones*, fuente: *Museo Nacional*, Col. Grandes museos del mundo, El País.

FIG.27: P.Figari, *Pique Nique*, fuente: *Museo Nacional*, Colección: Grandes museos del mundo, El País.

FIG.28: Ernesto Laroche, *Calma Estival*, fuente: Peluffo Linari, *El paisaje a través del arte en Uruguay*.

FIG.29: fotografía, gentileza Michele Adami.

- FIG. 30 a 37: imágenes del interior del país, realizadas por estudio Testoni, fuente: Rev. “*Uruguay lo mejor...*”, tomos 3 y 4, El país.
- FIG.39: Cementerio charrúa en Luján, Tacuarembó, Cerro Charrúa, (Rev.*Tacuarembó*).
- FIG.40: El círculo de una manga de piedra, (Rev. *Uruguay lo mejor ...*).
- FIG. 43: Paisaje en Tacuarembó, fotografía estudio Testoni, Revista Tacuarembó,
- FIG. 46 a 51: P.Figari, *Llega la noche, Picnic campero, Mancarrones, En la pampa, Pericón entre ombúes, Día de Carreras. Pedro Figari*, Revista *Pinacoteca de los genios*, Monografía y Panorama cultural.
- FIG. 52: Informe acerca de la nueva balsa, diario El día, 1948.
- FIG.53-58: serie San Gregorio de Polanco, Revistas El país y Tacuarembó, Revista escolar La mochila
- FIG.59 y 61: Gardelazo, Arotxa, Revista Tacuarembó Uruguay lo mejor, tomo3, s/p.
- FIG.77-78: Theodor de Bry, Mapa de América y “América” fuente Revista Humboldt
- FIG. 79 -82: Mapas antiguos, fuente:*Mapas del mundo*, 2000, Madrid, Editorial Libsa.

El resto de las imágenes fotográficas, croquis, dibujos y mapas son propias, incluyendo los iconos creados para cada título, salvo el que acompaña el título (2.3.a) que pertenece al trabajo de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*.