



*De izquierda a derecha:
Vista de Buenos Aires
desde el Kavanagh, 2000.
Buenos Aires desde la reserva
ecológica, 1997.
Puerto Madero, Buenos Aires, 1997.
Fotografías de Facundo Zuviría.*

Ciudades celestes. Buenos Aires, Montevideo

Graciela Silvestri

PALABRAS CLAVE: PAISAJE; SUBLIME; PINTORESCO; HERENCIA CULTURAL; TRADICIÓN; CONTEMPORANEIDAD; METÁFORA.

ESTE ARTÍCULO PLANTEA VISIONES SOBRE LOS BORDES DE LAS CIUDADES DE BUENOS AIRES Y MONTEVIDEO DESDE VARIOS PROYECTOS DE ARQUITECTURA QUE RECONOCEN DE DIVERSA FORMA EL PAISAJE. EL CONTACTO DE LA CIUDAD CON LA PAMPA PUEDE SER INTERPRETADO DE MANERA TOTALMENTE DIVERSA SI SE MIRA DESDE EL BORDE URUGUAYO O EL ARGENTINO. MIENTRAS LA PAMPA ARGENTINA SE ENCUADRA EN LOS TÉRMINOS DE LO SUBLIME, LA PAMPA URUGUAYA LO HACE EN LAS REDES DE LO PINTORESCO, LAS COSTAS PATAGÓNICAS SE ORIENTAN HACIA OTRO FUTURO POSIBLE. POR OTRO LADO, EN ESTE DIVERSO MODO DE MIRAR LA AUTORA RECONOCE LAS HUELLAS DE UNA HERENCIA CULTURAL EN LA QUE LAS PALABRAS SON CAPACES DE DAR FORMA A LOS PAISAJES.

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo.¹

/1/

Saer, Juan José. *El entonado*.

Muchos años después de su viaje en el Beagle, Darwin se preguntaba por qué las amplias planicies patagónicas, un ámbito ilimitado sin árboles, sin montañas, sin *color*, lo habían acompañado en el recuerdo con tal fuerza. La pregunta es retórica: así descrita, la Patagonia extra-andina es epítome de lo *Sublime*. Inspirado por esta sublimidad, Darwin imaginó un gran romance geológico que, según sus palabras, arroja luz sobre el “misterio de los misterios”, el *origen de las especies*.² La versión sublime, no sólo trabajada por Darwin, también constituyó una clave para leer los vastos espacios pampeanos que se confunden con las planicies patagónicas en su común negatividad, “vacíos” que permanecieron casi desconocidos para la civilización hasta la llamada *Conquista del desierto*, en 1880.

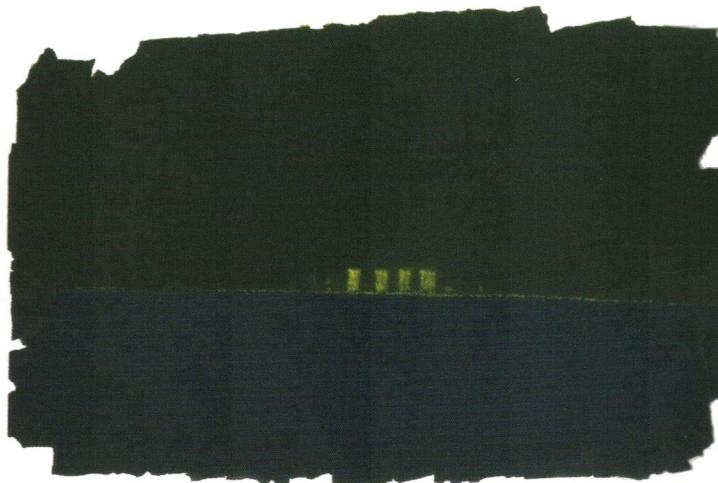
/2/

Darwin, Charles. *The voyage of the Beagle*, London: Dent & Sons, 1945.

Pero, ¿cómo dar *forma* a un espacio sublime, que por definición carece de ella? Lo sublime es reacio al cálculo, a la división geométrica, al registro icónico. Su medida es metafórica, como la medida del mar —con el que tan frecuentemente la pampa fue comparada. No extraña entonces que fuera en el ámbito literario donde se construyó la clave para representar estos paisajes: en los ensayos de Ezequiel Martínez Estrada, que relacionan la extensión de la cuadrícula hispana con la infinita llanura; en los cuentos de Jorge Luis Borges, que aúnan suburbio urbano y desierto; en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, la novela en la que los protagonistas se tropiezan con el “espíritu de la tierra”, el fantasma de un gliptodonte —de aquellos grandes mamíferos cuyos huesos aún se encontraban en las proximidades urbanas a fines del XIX. La metáfora pampeana reunió el pasado remoto y el futuro contra el incómodo presente metropolitano.

Más complicado le resultó a las artes visuales y a la arquitectura madurar este lugar común que continúa seduciendo, a pesar de las transformaciones

físicas del territorio. Un paso decisivo lo constituyeron las propuestas que Le Corbusier dejó para Buenos Aires en su visita a Sudamérica, en 1929. La idea principal, sugerida por la pampa llana, consistía en salvar la diferencia entre el río y la ciudad construida a través de una plataforma de hormigón armado, sobre la que surgirían perfectos prismas vidriados, constituyendo la “ciudad de los negocios”. Así, decía Le Corbusier, la ciudad *bloqueada, sin esperanza, sin cielo y sin arterias* se abriría al ancho río que era, para el suizo, *el mar*. El esquicio de plan propuesto se concentra en la línea de costa, acentuando el viejo casco de la ciudad y eliminando el Puerto Madero (que a pocos años de su inauguración ya era obsoleto). Esta línea de costa obsesiona durante años a los porteños, y sobre ella se suceden los planes urbanos que continúan la inspiración *lecorbusierana*. Es que en ella se resume el encuen-



Le Corbusier. *Buenos Aires desde el río*, (1929). (Fundación Le Corbusier).

tro entre pampa y río, pero entre ambas vastedades se extiende Buenos Aires —la ciudad, la sociedad humana. ¿Cual sería, pues, la arquitectura que la ciudad debería adoptar para hacerse eco de la dimensión natural, que a los ojos del viajero emergería con una fuerza inusual en la vieja Europa?

Un croquis de Amancio Williams expresa de manera sintética la continuidad *ciudad-pampa-río* que buscaba Le Corbusier, subrayando un límite firme en el ambiguo borde costero a través de la arquitectura que llegó a ser epítome de la modernidad, el rascacielos. Pero Williams fue más allá de esta generalidad modernista en sus proyectos concretos. La perfección técnica, y la unicidad incontaminada de sus artefactos —necesidad de forma—, convocan al silencio y sugieren grandeza, mas allá de las

dimensiones concretas. Estos atributos le permiten *medirse* con el paisaje natural. Amancio Williams sabía que la pampa, comprendida en clave sublime, no tolera rugosidades, accidentes, colores: como escribió muchos años después Juan José Saer, la pampa es el lugar que representa mejor “la tierra de nadie transparente en el interior de la cabeza en la que silogismos estrictos y callados se concatenan”.³ En más de un sentido, el paisaje de la pampa sublime es una idea literaria más que una experiencia.

/3/

Saer, Juan José. *La ocasión*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1988, Pág. 15.

Williams construyó poco, aunque su peso fue central en la cultura arquitectónica argentina. Algunos ejemplos notables, como el de las bóvedas-cáscara, fueron realizados para exposiciones temporarias que no presentaban un entorno adecuado. La exquisita reconstrucción que de estas bóvedas realizó Claudio Vekstein en la costa de Vicente López (contigua a la costa de la ciudad de Buenos Aires), acierta en el emplazamiento que el arquitecto hubiera deseado: entre los altos pastizales, con el horizonte del río. La metrópoli real no se adecuaba al espíritu poético de Williams: inmensa aún para los parámetros europeos, crecía caóticamente más allá de sus fronteras como “mancha de aceite”, y engullía todo lo que a ella se resistía, incluida la pampa. Y sin embargo, la práctica abonada por Williams y tantos otros, la de resumir en una

idea clara todo el desarrollo posterior del proyecto, rigió los caminos de la discreta arquitectura de Buenos Aires —así como las propuestas de Le Corbusier tuvieron descendencia en los sucesivos planes urbanos. La costa siguió siendo el lugar más recurrido en la experimentación.

Algunos proyectos recientes testimonian la larga duración de esta forma de comprender el paisaje. Tal es el caso de la contenida intervención en Ciudad Universitaria (Alberto Varas; Claudio Ferrari y otros), que trabaja precisamente en la línea costera. Parte del programa consistía en la creación de un memorial que recuerda a las víctimas de la dictadura militar, precisamente frente al mismo río en el que sus cuerpos fueron *desaparecidos*. La arquitectura elige recordar eludiendo anécdotas y acentos

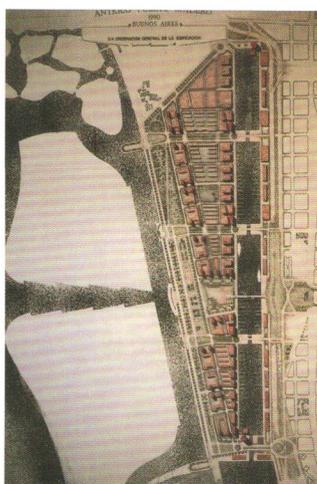


Arriba: **Claudio Vekstein**, *Homenaje a Amancio Williams, Costa de Vicente López (provincia de Buenos Aires)*.

Abajo: *Parque memorial para los desaparecidos en la Dictadura Militar, Ciudad Universitaria, 2007.*

dramáticos, acentuando el espacio despojado, midiéndose en su rigor con el horizonte de agua. El proyecto es consciente del significado del límite: propone (como Le Corbusier, como Williams) una construcción dura para la costa, que continúa el paseo, también severo, de la avenida costanera norte. Tal opción (la marca humana midiéndose con la naturaleza, indicando las diferencias con ella) fue arduamente discutida en los últimos años, marcados por una sensibilidad que podemos llamar *ecologista*. De esta inflexión existen otros testimonios, pero escasamente cultivados por la disciplina arquitectónica local: es el caso de la *reserva* de Buenos Aires, un amplio espacio frente a la ciudad que, destinado originalmente a parque público, fue cubriéndose espontáneamente de vegetación paranaense, y declarado en 1985 como área de protección. Más allá de las opciones formales, el debate sobre la costa alude en el fondo a las maneras de encarar el conflicto naturaleza/artificio en un ámbito metropolitano.

La “reserva ecológica” culmina la pieza urbana más exitosa, Puerto Madero. Aunque la construcción del nuevo barrio implicó una vuelta de tuerca sobre muchos presupuestos modernistas —como la voluntad de preservar los almacenes del puerto, de continuar la trama amanzanada, de acentuar la mezcla de actividades, en concordancia con las ideas



Borthagaray, Doval, García Espil et alt, *Masterplan de Puerto Madero, 1992.*



“*Todos los medios conducen a la playa democrática*”. *Talud del Buceo, Montevideo, 2006.* Fotografía de **Capandeguy/Sprechman**.

del “urbanismo estratégico” español⁴— no rompió con la tradición *lecorbusierana*, ya que aquellas propuestas también consolidaban el centro urbano y la línea de la costa, desatendiendo el crecimiento de la ciudad hacia el interior del territorio. La intervención de Puerto Madero, sin embargo, no logró su cometido de articular ciudad y río. A lo largo de la costa porteña, un caos de infraestructura vial, proyectos parciales nunca concluidos, edificios aislados y promesas de parque convertidas en estacionamiento, separan “la ciudad” (que aún mantiene su calidad pública) del enclave de Puerto Madero, de la reserva ecológica, y del río al que Le Corbusier pensaba abrir *la ciudad sin esperanzas*. Pareciera que la vocación abstracta de la arquitectura porteña —tan sensible a la Idea que pretende determinar de una vez y para siempre el futuro— constituyó un límite para pensar la transformación física del ámbito real. La elaboración sintética en *partí* claros rechaza detalles, prácticas, políticas, moviéndose sólo en el tono espiritual —aquel que venía dado, podríamos decir, por las palabras que dieron forma a este inusual paisaje.

[4/]

En 1985, la Municipalidad de Buenos Aires realizó un convenio con el Ayuntamiento de Barcelona. En 1989, un siglo después de la habilitación parcial del Puerto Madero, se creó la Corporación Puerto Madero, y en 1990, los catalanes Joan Busquets (arquitecto) y Joan Alemany (economista), diseñaron un plan estratégico para el área. En 1991-92, producto de un concurso público de ideas, el plan fue revisado por los ganadores de los tres primeros premios (arqs. Borthagaray, Doval, Carnicer, García Espil et alt). Este último fue el plan maestro que se puso en marcha.

El contraste con la orilla uruguaya permite pensar que la interpretación de ámbitos similares puede ser bien distinta. Geográficamente, Montevideo comparte con Buenos Aires los amplios horizontes, aunque levemente ondulados por las Cuchillas;

comparte la ausencia de árboles originarios y otra vegetación que no fuera matorrales; comparte el mismo río ancho como el mar —aunque decimos los porteños: a ellos les tocó la mejor costa, una bahía limpia de arena blanca. Sin embargo, no fueron las condiciones geográficas las que llevaron a comprender estos territorios en términos radicalmente distintos a la intelección porteña. Mientras en Argentina la definición del carácter sublime de las pampas y del río remitía a la grandeza y el poder, el pequeño Uruguay optó por subrayar la modestia de sus paisajes; por convertirlos en ámbitos verdes y floridos a través de plantaciones intensivas; en aprovechar los pocos accidentes del terreno para otorgarle variedad, y en radicalizar el carácter público de sus parques, sus calles, sus costas. Aunque Le Corbusier visitó Montevideo en el mismo año en que visitó Buenos Aires, su referencia no se convirtió en exclusiva. Si el héroe de la arquitectura porteña es Amancio Williams, el de Montevideo es Julio Vilamajó, un modernista pragmático, afín al ornamento y al detalle, y sensible a una relación con la naturaleza del sitio que bien podría ser comprendida dentro de la sensibilidad *pintoresca*. En otras palabras, mientras la pampa argentina se encuadra en los términos de lo sublime, la pampa uruguaya lo hace en las redes de la gracia y la variedad, en tonos tan tranquilos como tranquilo es el movimiento apenas insinuado de las Cuchillas o de las dunas.

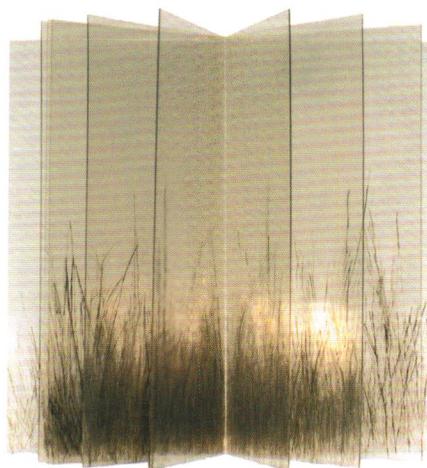
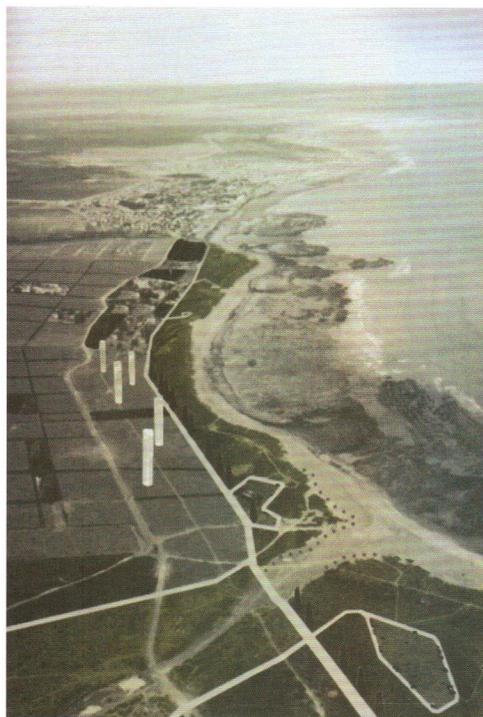
Este carácter amable del paisaje uruguayo fue rápidamente comprendido por los poderes públicos desde que en Uruguay se estabilizó, a principios del siglo XX, un sistema político radicalmente democrático: lo pintoresco, y no lo sublime, correspondía a una civilización igualitarista. Este carácter también es testimoniado por la inflexión que la misma disciplina arquitectónica tomó inicialmente en la Universidad, ligando íntimamente urbanismo

y paisajismo. Las fuentes académicas apelaron tanto al regionalismo norteamericano como a la vieja tradición del jardín hispano-árabe, con un eclecticismo que, en Buenos Aires, se rechazaba de manera militante. No extraña entonces, comparando la costa de Montevideo con la de Buenos Aires, que quienes trabajaran en la construcción del paseo costanero en las décadas de entreguerras, como Juan Scasso, lo convirtieran en una rambla disfrutada por todos los sectores sociales, en absoluta continuidad con el tejido urbano. La rambla anuda un vasto territorio, más allá de los límites legales de la ciudad —y no es un dato de menor importancia que Montevideo, y su continuación hacia el este, constituyeran desde las últimas décadas del siglo XIX un ámbito turístico privilegiado y promovido por el estado.

Buenos Aires y Montevideo, más allá de sus diferencias, comparten un destino territorial similar: son ciudades primadas que concentran, incluyendo su extensión extramuros, la mayor población de ambos países. Si se incluye todo el conglomerado urbano, Buenos Aires reúne más de 14 millones de habitantes, aunque la férrea división política implica una diferencia abismal —en bienes, recursos, y en calidad urbana consecuente— entre los que viven “dentro” (unos tres millones de habitantes permanentes, cifra estable desde la década del treinta) y los que viven “fuera”. Las diferencias socio-espaciales se han acentuado, en la medida en que nunca se resolvió políticamente una autoridad de planeamiento para todo el conjunto.

En el caso de Montevideo, esta franja territorial que comprende ámbitos urbanos, *rurbanos* y rurales, constituye sólo el 5% de la superficie total del país, pero está ocupada por el 70% de su población permanente, más un 90% del turismo receptivo —lo que corresponde al mayor flujo de personas, información y consumo energético del Uruguay. En otras palabras, el Uruguay es un país costero. El contraste entre el centro urbano y su conurbación no es dramático como en Buenos Aires —por el contrario, la oferta turística implicó una calidad ambiental relativamente homogénea. Pero redundo en otros problemas a nivel nacional, que se agravan como se agravan todas las cuestiones en los países periféricos: el Uruguay de hoy ya no es el país pujante de mediados del siglo XX. Aunque los criterios distributivos se mantienen, poco queda por distribuir.

En manos de un gobierno de izquierdas durante años, Montevideo enfrentó esta situación intentando cerrarse sobre sí misma —Bolonía fue un ejemplo fundamental en estas latitudes. Redobló, es



Arriba izq.:

Capandeguy/Sprechmann. Piedras coloradas. San Antonio Oeste, 2004-2006. Nuevo asentamiento en la costa patagónica.

Arriba: Taller Sprechmann.

Megaenclave turístico productivo.

(**María Durán/Mariana Zuñiga**)

Publicado en Capandeguy

/Sprechmann, “La ciudad celeste.

Un nuevo territorio para el Uruguay

del siglo XXI”. Farc/UDELAR.

Montevideo, 2006.

Izquierda: **Jacques Bedel.** Radiografía

de la pampa, 2004. Libro cerrado

de 6 hojas, grabado sobre PET,

colección del artista. (Sobre el ensayo

del mismo nombre de

Ezequiel Martínez Estrada).

cierto, su tradición pública, casi única en el concierto latinoamericano; recalificó la ciudad tradicional, haciendo eje en la preservación del patrimonio; amplió el uso intensivo de la costa con inteligentes negociaciones de apertura de tramos privatizados. Pero la recentralización de la ciudad no logró orientar un nuevo equilibrio regional. Y —por diversos motivos que tienen que ver, pero no se resumen, en la deteriorada economía uruguaya— son escasos los ejemplos arquitectónicos o urbanísticos de calidad, como lo habían sido la excepcional costanera sur de Juan Scasso, la Facultad de Ingeniería de Vilamajo abriéndose al mar, o el proyecto paisajístico arquitectónico de Punta Ballenas, desarrollado por el inmigrante catalán Antoni Bonet. Es que, con todo el aprecio que merece la conmovedora resistencia de Montevideo ante los vientos de las “ciudades globales”, el reciente pecado uruguayo fue ignorar que aquel tiempo idílico había ya terminado.

¿Es posible afrontar el cambio y al mismo tiempo mantener ciertos valores que la sociedad ha consagrado? Esta es la pregunta de fondo que se realizan los arquitectos Capandeguy, Sprechman y Aguiar en *La ciudad celeste*.⁵ En un marco de acuerdos generales sobre el sentido último de las transformaciones (aquello que se debe defender: la distribución equitativa de la calidad espacial) trazan otro escenario posible. Se trata del reconocimiento de esta nueva entidad “metropolitana” que es Montevideo —un ámbito de límites difusos que contesta el clásico dualismo campo/ciudad. Ello implica oportunidades: basándose en leyes ambientales que revisan la mirada tradicional; aceptan las dinámicas contemporáneas dentro de los límites de la tradición pública uruguaya; y así actualizan la problemática naturaleza-artificio, elaborando programas y exploraciones proyectuales colectivas, que desde



Antonio Berni. *Pampa y cielo*, 1962. Tinta sobre papel. Colección particular.

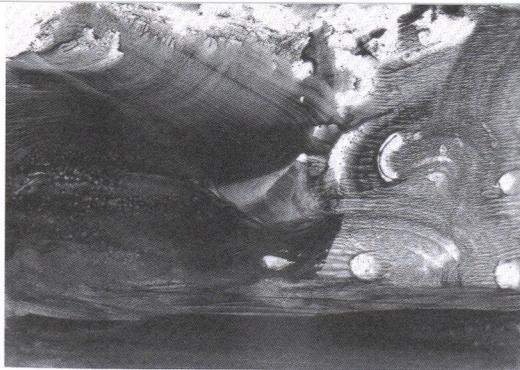
su misma definición promueven significados plurales para los nuevos paisajes. Su horizonte se desplaza así desde el mítico pasado hacia el futuro.

/5/

Capandeguy, Diego; Sprechmann, Thomas y Aguiar, César. *La ciudad celeste (un nuevo territorio para el Uruguay del siglo XXI)*. Taller Sprechmann/Farq./UDELAR/Fundación Colonia del Sacramento, Montevideo, 2006.

Pero tan importante como esto es la metáfora de la *ciudad celeste*. No es la del cielo en abstracto (el cielo esférico y perfecto al que apuntaba, con voluntad tomista, Amancio Williams). Es el celeste montevidiano, su medio tono que concuerda con la vocación de una ciudad que nunca pretendió otra cosa que crear un ámbito amable para todos —y así permite pensar un futuro plausible. Si el Uruguay de principios de siglo apostó a la mezcla ecléctica de todos los mundos para lograr la *felicidad* (ese destino esquivo, pero tan presente para tantos inmigrantes que para lograrlo llegaron a estas costas): ¿por qué no hacerlo ahora?

Capandeguy y Sprechman son también autores de proyectos para la Patagonia, y resulta de interés que la misma visión, a la vez modernizadora y atenta a las características del paisaje local, haya sido propuesta en las costas del extremo sur de Sudamérica. En principio, la Patagonia posee una historia *global*. Tierra de nadie hasta avanzado el siglo XIX, pertenece hoy a la Argentina y a Chile, aunque hace



Eduardo Stupia. *Paisaje 3*, 2004. Acrílico sobre papel. Colección del artista.

años que la inversión inmobiliaria está en manos de poderosos consorcios internacionales. Miles de turistas son convocados por la misma seducción que experimentó Darwin: más que por sus atributos activos, por su carácter de *última frontera de la civilización*. Pero esta Patagonia se erige, en la imaginación de los arquitectos uruguayos, como alternativa realista a la *ciudad global*: como posible *jardín global*, trabajado no sólo en las áreas paisajísticas reconocidas por el turismo internacional, sino también en los ámbitos desangelados que Darwin había descrito. Un oximorón, el de presentar estas tierras inhóspitas como paraíso futuro.

Creo que considerar un *desierto* como *jardín* traduce uno de los aspectos más novedosos de la sensibilidad contemporánea ante el paisaje, a la vez que la anuda con la vieja tradición romántica de lo sublime que hemos identificado para las pampas —pero en este caso un sublime gozoso, el del paraíso jardinero. La novedad radica en la extensión de esta apreciación estética, que no descarta ningún material para sus ideaciones. En este sentido, una de las experiencias más interesantes sobre la Patagonia no andina fue planteada para las ciudades costeras de Trelew y Rawson en el laboratorio internacional *Patagonia/Otra*, organizado por los jóvenes arquitectos Lina Streeruwitz, Leandro López y Marina Villabeitia.⁶ Llamará la atención la toponimia de la zona elegida para la experimentación, en la que se cruzan nombres indígenas con otros nada hispánicos. Es que a mediados del siglo XIX, arribaron a estas costas comunidades galesas que pretendían construir en esta tierra de nadie una *Nueva Jerusalén*. A pico y pala crearon, en el valle del río Chubut, canales y caminos, plantaron álamos, cultivaron trigo, y todavía hoy pueden disfrutarse sus dulces y tortas de manteca, y escuchar los *Eisteddfod* (o Eistevod, en versión local), tradicionales certámenes de canto y poesía.

/6/

Para un comentario más extenso sobre la experiencia, cf: Streeruwitz, Lina. "Proyectos para otra Patagonia", revista *Block* n°7, Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, julio de 2006.

El valle el Chubut está flanqueado por grandes barrancas que conducen a la meseta desierta, y las primeras poblaciones galesas no se encuentran lejos de la costa. La arena es gris oscura, y la zona contigua al valle, apenas transformada, es seca y ventosa —la vegetación, dice William Henry Hudson, a fines del siglo XIX, "es quemada por el calor hasta reducirla a cenizas".⁷ Así, a pocos pasos de ciudades como Trelew, que nada posee ya de característico, sólo se percibe desolación y pobreza.

/7/

Hudson, William Henry. *Días de ocio en la Patagonia*, El elefante blanco, Buenos Aires, 1997.

La contribución del laboratorio se hizo visible en el valor evocador de sus propuestas: se trataba de pensar este espacio hostil abriéndolo a nuevas miradas, discutiendo con la noción de *vacío, plano y sin atributos* con que solía presentarse *el país del viento*. La opción fue la de abandonar estos lugares comunes para indagar el sitio "a la altura" de los pastos —que así observados ya no constituyen sólo matorrales quemados; de los colores de la arena —que del no color inicial pasa a adquirir tonos variados; o de los gestos básicos de habitación, como el nicho construido sin herramientas en la playa ventosa, que remeda la forma de protección de los pingüinos del lugar. Al incluir los sitios de la inmigración galesa, irrumpe una historia que se encuentra por fuera de la consagrada por el relato estatal (los canales abiertos por los inmigrantes galeses son reutilizados en algunos proyectos como marcas de fundación). No se trata, sin embargo, de una idílica apuesta a la intangibilidad. En principio, lo que para los viajeros es sugerente e inspirador, no lo es para el habitante de la Patagonia: es necesario defenderse del viento, de la crueldad del invierno, mejorar las comunicaciones simplemente para *habitar*. El desafío estriba precisamente en multiplicar las posibilidades y opciones de vida sin cancelar la experiencia de un paisaje que había motivado impresiones tan profundas como las relatadas por Hudson: un paisaje en el que, nos dice, se puede escuchar el silencio, y reencontrar nuestra alma *animal*.

Como en el caso de la *ciudad celeste*, pero moviéndose en otra escala, el movimiento poblacional, incluido el turismo, se acepta como un hecho conformante de la Patagonia actual —habitada desde décadas por migrantes, ya que incluso las naciones indígenas, desmembradas hacia 1880, no fueron *nativas*. Finalmente, y en relación con este punto de partida que no elude los desafíos del desarrollo con ingenuas miradas pastorales, pero que tampoco cede estos atributos únicos al desván de la historia, el encuentro organizado inicialmente por arquitectos convocó representantes de asociaciones civiles, de los pode-

res públicos locales, de la universidad. El paisaje fue atravesado por científicos, técnicos, artistas, arquitectos, sin fronteras preestablecidas, como corresponde a un espacio de fronteras lábiles e inciertas. Y así el inusual encuentro tuvo, además, una repercusión importante en la sociedad lugareña.

Se habla mucho *de* la Patagonia, pero poco *en* la Patagonia. La mayor parte de los encuentros poseen ese sabor prefabricado de los grandes eventos internacionales relacionados con las artes, como ocurrió recientemente en la *Bienal al fin del mundo* (2007), en Ushuaia, en donde no se hace otra cosa que reproducir los tópicos más habituales. En estas perspectivas, la Patagonia es sólo el prólogo del último reducto incontaminado de civilización: la Antártica, de la que sólo se reconoce su infinita blancura. Lo blanco evoca, según las conocidas páginas de *Moby Dick*, todo lo más honroso y sublime, pero “oculta en la intimidad de la idea un algo ilusorio, que produce más terror al espíritu que el rojo sangre”. Y así, todos los atributos de lo Sublime, construidos en el siglo XIX para la pampa, culminan en la perfección de los hielos del mar austral. Pero la Antártida aún no está construida *como paisaje*, en tanto los valores que se reconocen en las vagas imágenes, imposibles de situar, son sólo genéricos. No existe una identidad cultural densa en estas costas deshabitadas. Por el contrario, para Buenos Aires, para Montevideo, o incluso para las vastas tierras de la Patagonia, se configuró una tradición que implicó no sólo la “naturaleza” del lugar, sino también transformaciones territoriales en conflicto, representaciones y formas arduamente construidas, convenciones de larga duración —un diálogo particular, en fin, entre el ámbito dado y las acciones humanas.

De todas estas experiencias queda claro que la tradición de lo Sublime cubre como marea alta la imaginación, para atarse a ella, para parodiarla, para intentar otra mirada. Las ciudades pampeanas argentinas formularon su destino en relación a la pampa mítica, la construida por exploradores, viajeros, e incluso científicos que presentaron, a través de los restos óseos de los grandes mamíferos prehistóricos, la marca de un mundo perdido —que no era la Atlántida, ni Trapalanda, sino algo radicalmente distinto: lo *no humano*. En las ciudades uruguayas, en particular en la costa montevideana, primó en cambio la utopía humanista de que en ese vacío podría nacer perfecta una armónica civilización, sin las violencias europeas. Sus valores fueron así representados en el encuadre de lo pintoresco, lo fragmentario, lo móvil, lo ecléctico. La necesidad de diferenciarse de los dos grandes países vecinos, Brasil y Argentina, derivó en Uruguay, desde principios del siglo XX, en mitos que



Roberta Vassallo. *Patagonia*, 2003.
Colección de la artista.

se asocian con las promesas del jardín. Finalmente, las costas patagónicas se orientan hacia otro futuro posible —y no deja de resultar de interés que, mientras los arquitectos uruguayos imaginan este futuro como el de un jardín global, la experiencia argentina de *Patagonia/Otra* insista en preservar el hábito misterioso y originario de un ámbito que puede definirse por sus cualidades negativas (exactamente aquellas que Edmond Burke elencó en el siglo XVIII para referirse a lo sublime, incluyendo el terror).

No es posible obviar, pues, el hábito mítico de estos parajes, construido a través de los años, porque éste constituye parte sustancial del paisaje mismo. De esto son concientes las artes visuales, que retoman el tema *paisaje pampeano* de distintas formas. Hacia 1960, el relato estilizado de las pampas ya colocaba otro orden de problemas: los paisajes de Berni testimonian, por fuera de la exquisita abstracción, un mundo en el que las convenciones se convierten al mismo tiempo en aterradoras y risibles —la danza de ratas junto al cráneo vacuno, que evoca los restos del pleistoceno. Hoy, los artistas plásticos regresan a este paisaje concientes de la marca histórica que en él se ha integrado. Así, en *Radiografía de la Pampa*, Jacques Bedel cita paródicamente el título del famoso libro de Ezequiel Martínez Estrada, mientras que —en el extremo opuesto— Eduardo Stupía convierte el lugar común del vacío pampeano, y sus obstáculos para ser representado pictóricamente, en materia desafiante de su trabajo caligráfico.⁸

/8/

Una reciente exposición titulada *Pampa, ciudad y suburbio* (curada por Laura Malossetti Costa, Imago espacio de arte, Buenos Aires, 2007), de la que son seleccionadas estas obras, revela en su recorrido cronológico estas derivas de la representación.

También las artes plásticas han notado el paralelo sustancial de la pampa y el mar, y recordemos que todas las intervenciones y propuestas arquitectónicas que hemos comentado se hallan en las cercanías o en el difícil punto de reunión entre tierra y agua: en las costas —la *orilla* informe que, literal o metafóricamente, constituyó siempre el lugar de oportunidad de lo nuevo. La historia de estos países es una historia de costas, rectoras en la definición de las ciudades más pujantes. Es que estas ciudades, no sólo por su situación costera, sino también por sus amplios horizontes, su general chatura, su damero extendido por un suelo que se imagina plano, sin accidentes, sin atributos, hacen presente el mar (o el río que es mar sin siquiera serlo). La pampa como un mar: ausencia de forma y de medida —o tal vez otra forma, otra medida. Debiéramos pensar, a partir de estas experiencias extremas, en otras maneras de encarar la forma.

*Todo viento es marítimo, y toda ciudad, aún la más continental, en las horas de viento es —marítima. ...El viento del desierto también es marítimo, y el de la estepa es marítimo. Ya que más allá de cada estepa y de cada desierto está— el mar, el más allá del desierto, el más allá de la estepa. El mar es aquí una unidad de medida (de inmensidad).*⁹ ●

/9/

Tsvietáieva, Marina. *Natalia Goncharova, retrato de una pintora*. Minúscula, Barcelona, 2006. Pag. 11.