

El paisaje, objeto del diseño

JOSÉ GUILLERMO TORRES ARROYO

13

Cuaderno 13

Junio
2003

Proyecto de Desarrollo

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Mario Bravo 1050.

C 1175 ABT. Buenos Aires. Argentina

5199 4500

fdyc@palermo.edu.ar

Primera edición: junio 2003

Diseño: Constanza Togni y Mariela Dommarco

Equipo de Gestión, Proyectos de Desarrollo:

Carla Argañaraz

Lorenzo Blanco

Thais Calderón

José María Doldan

Fabiola Knop

Carlos Morán

María Laura Spina

Programa de Desarrollo Académico

Coordinación

Estela Pagani

Escuela Diseño

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Escuela Comunicación

Secretario Académico

Jorge Surraco

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Se autoriza su reproducción total o parcial, citando las fuentes.

EL PAISAJE, OBJETO DEL DISEÑO

Ensayo sobre la problemática del diseño del paisaje
en los barrios privados de Argentina

José Guillermo Torres Arroyo

Prólogo del autor

*A la memoria de mi maestro,
el Ing. Agr. Amadeo S. Diharce*

Creo que lo que cada persona llega a ser, y por lo tanto lo que hace, arranca de vivencias muy antiguas. Las mías transcurrieron en el campo, donde los cultivos y las plantas formaban una importante parte de mi mundo.

Después, cuando elegí la que sería mi carrera, elegí la arquitectura. Pero tenía el mundo de las plantas fuertemente arraigado dentro de mí, y traté de conocer más acerca de lo que entonces se llamaba paisajismo, y que no estaba incluido en la currícula de mi carrera.

Me encontré, con gran decepción, que en la biblioteca de la Facultad sólo había tres o cuatro publicaciones elementales sobre esta disciplina, y abandoné parcialmente el intento. La creación de la carrera de Diseño y Planificación del Paisaje fue muy posterior a mi indagación.

Varios años más tarde, al ser convocado para dictar un seminario en la Sociedad Argentina de Paisajistas sobre "Arquitectura y Paisaje", me conecté de nuevo con la problemática del paisaje, pero esta vez con una nueva visión.

En ese entonces se hablaba de paisajismo, y yo lo abordé con entusiasmo porque el tema me fascinaba. Comencé a formarme y a trabajar aprendiendo con la práctica, con algunos de los principales profesionales del tema, y un mundo nuevo se me abrió. Por esa razón, he dedicado este trabajo a la memoria de quien fue mi maestro y amigo, el Ing. Agr. Amadeo Salvador Diharce, con quien trabajé hasta su fallecimiento, hace dos años.

Descubrí que ésa era mi verdadera vocación, y puedo decir ahora, permitiéndome una interpretación de corte psicoanalítico, que he podido así cumplir lo que mi apellido me venía marcando: reunir las Torres de la arquitectura con el Arroyo de los paisajes.

Comencé haciendo paisajismo desde mi formación y visión de arquitecto –grave error– hasta que fui descubriendo que esta disciplina tiene un "corpus" propio, esencialmente diferente, sumamente importante y valioso, pero mal conocido o mal interpretado. No se trata meramente de "yuyitos", como alguien por ahí una vez dijo.

Disfruto mi trabajo, desde el hacer el reconocimiento de un terreno hasta proyectar y dirigir una plantación, y por supuesto, enseñar y transmitir mis conocimientos. Y es por eso que este trabajo está hoy aquí.

En el mismo he tratado de volcar algunas de las problemáticas en que he meditado durante estos años y las conclusiones a las que he llegado –hasta ahora– porque uno siempre está "haciendo camino al andar".

La temática que abordo en él es una temática teórica, de investigación conceptual, tarea muy importante que debemos también llevar a cabo en una Universidad, pero que tiene profunda repercusión en el ejercicio de esa actividad, y más aún, posee una importancia básica para nuestro mundo de hoy.

La elaboración de este trabajo se realizó dentro del marco del Programa de Desarrollo Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, entre mayo de 2000 y abril de 2002, como Proyecto de Desarrollo.

Índice de temas

PRIMERA PARTE – EXISTE TODAVIA EL PAISAJE?.....	9
1. Hacia una redefinición del diseño del paisaje	
2. El paisaje, un “soft” del diseño	
3. Los jardines y...	
4. ...y su historia	
5. Los espacios verdes urbanos	
6. El problema de las ciudades	
7. Buscando salidas	
8. Los barrios residenciales	
SEGUNDA PARTE – EL PAISAJE, ESE OSCURO OBJETO DEL DISEÑO.....	29
9. Los parámetros del diseño del paisaje y su “temporalidad”	
10.El paisaje, un valor a conservar... y a disfrutar	
11.Diseñar el paisaje: un delicado equilibrio	
TERCERA PARTE – LOS BARRIOS PRIVADOS.....	35
12.El diseño del paisaje en los barrios privados	
13.El arbolado de calles	
14.Las comunidades, algo poco común	
15.Los espacios comunes parquizados	
16.La parquización de los lotes	
CUARTA PARTE – “AYRES DE PILAR”	43
17.Análisis de un caso: el barrio privado “Ayres de Pilar”	
18.El diseño urbanístico	
19.El anteproyecto de parquización	
20.Las vías de comunicación interna y el arbolado de calles	
21.Las comunidades	
22.El ingreso y el sector social y deportivo	
23.El proyecto del Parque Central	
24.Análisis de un sector: el Bosque Autóctono	
25.Un recorrido en el tiempo... y con tiempo para disfrutarlo!	
EPILOGO – LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO DEL PAISAJE	57
APENDICES.....	59
I- Notas bibliográficas... y otras	
II- Glosario de términos utilizados	
III- Índice de figuras y origen de las mismas	

EL PAISAJE, OBJETO DEL DISEÑO

Ensayo sobre la problemática del diseño del paisaje en los barrios privados de Argentina

“Diseñar un paisaje
es diseñar el tiempo de un espacio”
(el autor)

PRIMERA PARTE – EXISTE TODAVIA EL PAISAJE?

1. Hacia una redefinición del diseño del paisaje

Jardinería, paisajismo, arquitectura paisajista, proyectación del paisaje, diseño del paisaje, son conceptos que actualmente todavía se confunden, en algunos casos porque los no profesionales carecen de los conocimientos que les permitan diferenciarlos, pero también porque la esencia y los alcances de la disciplina llamada diseño del paisaje sólo se han comenzado a clarificar recientemente.

A pesar de que el diseño del paisaje es una disciplina altamente creativa y está sostenida por siglos de tradición de jardinería y paisajismo, no se la ha reconocido institucional, académica y públicamente igual que a otras tales como la arquitectura, hasta pasada la primera mitad del siglo XX.

La confusión sobre qué es específicamente el paisaje y el diseño del mismo se remonta al período inicial del Movimiento Moderno (MM), cuando en medio de un período de grandes cambios en todos los órdenes, la arquitectura y el naciente urbanismo pretendieron abarcar no sólo su campo tradicional, sino que aspiraron utópicamente a incluir y resolver casi toda la problemática del hombre moderno a través del diseño de los espacios en que éste vive, desde lo doméstico hasta lo urbano, desde la salud hasta la convivencia y el orden social.

El llamado Movimiento Moderno (MM) en arquitectura se inició en los últimos años antes de la guerra 1914-18 con las obras y la difusión de manifiestos e idearios de numerosos arquitectos y plásticos con distintas tendencias estéticas, cuyo denominador común era el rechazo a todo lo hecho anteriormente y la propuesta de soluciones formales y funcionalmente diferentes para la arquitectura, las que por lo general incorporaban la producción industrial.

Pero más específicamente el término se refiere al aporte de las figuras más importantes de la primera mitad del siglo XX, llamados también “form-givers” (dadores de formas) (!), quienes proyectaron y materializaron una gran cantidad de obras entre 1920 y 1955: Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Walter Gropius y Frank Lloyd Wright. Se podría agregar a ellos un quinto, el finlandés Alvar Aalto, cuyo respeto por el entorno es notable y hasta determinante en muchas de sus obras, p.ej. el conjunto de viviendas en Kauttua (1937/40) o el Ayuntamiento de Säynätsalo (1949/52).

Favoreció a la producción y a la influencia de estos cinco maestros que todos ellos vivieron muchos años, especialmente F.L. Wright, que sobrepasó los 90 años, y trabajaron hasta poco antes de su muerte.

Además del indudable mérito individual de muchas de sus obras, la importancia del Movimiento y de sus principales realizadores fue la de renovar completamente el panorama del diseño y establecer nuevos criterios y nuevos lenguajes formales que fueron como un “semillero” y se difundieron ampliamente por todo el mundo occidental y alcanzaron también a países del Lejano Oriente y África.

Fueron necesarias varias décadas de utopías, de caminos sin salida y de polémica para que los límites de cada disciplina se perfilaran nuevamente con claridad y se tomara conciencia de que el entorno del hombre había sido muy pocas veces diseñado, siendo casi siempre el fruto caótico de acciones sin orden ni planificación. Lo que se había hecho era diseñar sólo pequeños “recortes” del entorno –jardines, plazas, parques– y la verdadera tarea de diseñar un entorno “humano” estaba todavía sin hacer.

Para comenzar a asumir y superar esta situación, debió primero hacerse evidente que una inmensa mayoría de la población mundial actual está concentrada en enormes asentamientos urbanos y que éstos –lo mismo que el cultivo intensivo y extensivo del agro– han invadido, degradado, destruido o puesto fuera del alcance del habitante de las ciudades aquello que tradicionalmente se llama paisaje. Esta concientización se logró en gran medida a partir del nacimiento de las ciencias ambientales.

Las distintas sociedades que componen hoy el planeta Tierra están viviendo una de las situaciones más difíciles de toda la historia de la civilización: masificación del hombre, superpoblación urbana, agotamiento de los recursos naturales, deterioro del medio ambiente, economicismo salvaje, riesgo de guerra aniquiladora...

Del suelo del planeta, aproximadamente un 2% está cubierto por ciudades, poblaciones o asfalto; un 11% se utiliza para la agricultura; un 25% para pastura de ganado; un 30% no es de utilidad por estar en regiones desérticas, montañosas, polares o subpolares; y del resto, que son regiones vegetadas, más del 10% es explotado forestalmente.

Además, tras mucha polémica, se logró un consenso de que la noción de paisaje conlleva un aspecto fructivo, de placer, de percepción de orden y belleza, a la vez que de reconocimiento e identificación existencial del ser humano con el entorno que lo rodea.

Analizado etimológicamente, el término “paisaje” se relaciona con país, región, territorio, lugar de las experiencias primordiales de un grupo humano determinado. Este es su significado existencial genérico, ya que se convierte en un elemento de referencia, en un símbolo de identidad personal y social. Todo lo que el individuo o la comunidad pone, “proyecta”, en los objetos que lo rodean, preexistentes o contruidos, establece un diálogo persona-objeto, y el país o lugar se convierte entonces en lugar vivido. Una de las acepciones del término paisaje, según el diccionario de la lengua española, es “un entorno físico semejante a un país” o una “imagen de país”.

Por otra parte, cabe hacer una diferenciación entre varias categorías de paisajes: 1) el paisaje natural, fruto de los ciclos evolutivos del planeta, con muchos tipos diferentes (selva, bosque, llanura, montaña, etc.), 2) el paisaje diseñado o creado por el hombre, y 3) dentro de éste, una sub-categoría que es el paisaje urbano. Gordon Cullen, en su libro “El paisaje urbano” ⁽²⁾, aportó y desarrolló novedosos aspectos de esta última categoría. Sus dibujos producen “...una secuencia de revelaciones ... cada momento del recorrido es iluminado por una serie de contrastes que producen un impacto en la retina y que dan vida al plano...”

La mayoría de lo que se había teorizado y escrito sobre este tema hasta hace pocos años atrás, no pasa de ser una serie de historias de la jardinería –en pequeña o gran escala– y son muy pocas las obras y las realizaciones que tienen en cuenta estos requerimientos, por lo que la historia ambiental del paisaje está recién escribiéndose ⁽³⁾.

El proceso de urbanización no muestra signos de detenerse, por lo que hoy se impone la necesidad de diseñar y materializar nuevamente un entorno para el hombre, pero esta vez con cualidades que apunten fundamentalmente a tres objetivos básicos:

1) proyectar un entorno que permita y estimule el desenvolvimiento integral del ser humano creando los ámbitos adecuados para ello, 2) que ese diseño incluya la preservación del medio ambiente, y 3) que se lo haga con criterios realistas y posibles para no caer nuevamente en utopías irrealizables.

2. El paisaje, un “soft” del diseño

A las lógicas dificultades de hacer algo nuevo se suma en este caso el hecho de que el diseño del paisaje o del entorno tiene un grado de complejidad del que carecen otras artes visuales.

La arquitectura es una actividad humana cuyo objeto y métodos están mucho más claros para el hombre común que el diseño del paisaje. Por esta razón y porque está muy ligada al paisaje, se harán muchas veces en este trabajo referencias a la misma.

Pero a los fines de este trabajo, es necesario establecer –además de las obvias– ciertas diferencias básicas entre arquitectura y paisaje.

La arquitectura –excepto contadas situaciones especiales– produce hechos concretos que una vez materializados perduran largamente idénticos a sí mismos y sin cambios en el tiempo, salvo los causados lentamente por el deterioro o alguna nueva intervención modificante del hombre. En este sentido, la arquitectura es el hard del entorno, aquello que por esencia es inmutable o casi, al menos en períodos medianamente largos de tiempo. Desde que el MM incluyó el tiempo, el recorrido, como la cuarta dimensión necesaria para percibir una obra arquitectónica, se dice que la arquitectura debe ser percibida a través del tiempo-recorrido, que hay espacio-tiempo en la arquitectura. Pero este tiempo es aportado por la percepción del hombre. La arquitectura no muta por sí misma en el tiempo, sino que es el espectador, el habitante, el que le confiere esta cuarta dimensión. Si no hay sujeto observador, no se puede hablar de espacio-tiempo en la arquitectura.

Otras artes visuales, que se desenvuelven incluyendo un desarrollo temporal, como el cine, el teatro, el diseño de imagen y sonido, etc., transcurren en el tiempo teniendo a éste como algo necesario. El cine detenido es fotografía, el teatro estático es obra pictórica, la imagen sola es affiche... Sin embargo, estas obras son repetibles en el tiempo y su acontecer temporal es manejado por el hombre.

Por el diseño del paisaje posee la cuarta dimensión incorporada como un elemento esencial, inherente. El material verde, las plantas, es el principal ingrediente en el diseño del paisaje, porque su función va desde una necesaria oxigenación de la atmósfera hasta la creación de vistas significativas y placenteras, vitalizantes, sedantes, de espacios aptos para determinadas funciones y para realizar distintas actividades, etc. Y las plantas son seres vivos, que devienen en el tiempo, mutan de hora en hora, del día a la noche, de estación a estación y de año a año. Nacen, crecen, folian, florecen, fructifican, semillan, defolian, se enferman, decaen, y a su tiempo, mueren, con casi total independencia de si hay o no un observador que lo perciba.

Puede afirmarse entonces que, diseñar un paisaje es diseñar el tiempo de un espacio, y por lo tanto el diseñador del paisaje debe trabajar no sólo con formas, tamaños, colores, texturas y densidades estáticas, sino ineludiblemente tratando de prever, de planificar y de capitalizar para sus obras y de acuerdo a su

fines este devenir que acontecerá en el tiempo.

En contraposición a la arquitectura, el paisaje es por lo tanto el soft del entorno, y de ahí su complejidad. Este es el carácter diferencial, propio y único, del diseño del paisaje respecto a sus disciplinas primohermanas de las artes visuales, como la arquitectura.

Por eso, la dificultad de re-diseñar hoy el paisaje surge no sólo de la vastedad material del tema a resolver, sino también del manejo de esta dimensión del tiempo que debe ser tenida en cuenta porque acaece, quiéralo o no el diseñador.

En cuanto al manejo de la dimensión tiempo en el paisaje, hay también en la naturaleza una cualidad que, contradictoria y paradójicamente, ayuda al diseñador. En un paisaje diseñado y recientemente materializado –plantado– la “mano” del diseñador es más evidente que cuando las especies vegetales que lo componen han crecido y el parque o espacio verde ha “madurado”. Pasados unos 20 ó 30 años, la naturaleza ha campeado por sus fueros y ha ido creando una realidad mucho más compleja que la inicial: los ejemplares vegetales se han desarrollado con una “personalidad” individual: han crecido, unos han dominado a otros, se han mezclado, imbricado, superpuesto, creando a su manera una forma de conjunto propia e imposible de prever aún para el diseñador más experto. La naturaleza posee vida, y vida es adaptación, de modo que las plantas aportan “per se” ciertas transformaciones al diseño que por lo general le son beneficiosas y hasta mejoran muchas veces lo proyectado por el diseñador.

Esta es la contraparte positiva de aquel cínico dicho “el arquitecto cubre sus errores con hiedra”. Y de aquí ese sabor tan especial, romántico y agradable que tiene un viejo parque, o las construcciones que tienen la pátina del tiempo, y a veces hasta las ruinas.

O sea que Robert Venturi (ver capítulo 7) tenía razón cuando en su “Suave manifiesto” escribió: “...me gusta el blanco y el negro y a veces el gris...”. En el diseño, como en tantas otras cosas de la vida, coexisten conceptos y sentimientos contradictorios.

En cierto sentido, esta presencia del factor tiempo es, también, una de las más frustrantes experiencias que enfrenta el diseñador del paisaje, porque raras veces alcanza en vida a ver el resultado “maduro” de sus proyectos. Tiene pocas oportunidades de ver el fruto a largo plazo de sus diseños para hacer el consabido proceso iterativo de “prueba y error” que en otras actividades proyectuales es más fácil de verificar y permite la retroalimentación, el “feedback”. Debe trabajar sobre hipótesis de desarrollo morfológico futuro probables, pero contando con que las plantas harán en parte su propia voluntad. Sin embargo, el aliciente es que trabaja para el futuro, que su obra contribuirá al disfrute de otros, así como él disfruta hoy de lo que hicieron las generaciones anteriores.

Recién después de haber asumido estos conceptos es posible re-definir qué es el entorno, qué es el paisaje, trazar líneas de acción para diseñarlo conforme a sus fines y a lo que impone el material con que se trabaja, y –lo que no es menos importante– cómo debe formarse a los profesionales de este difícil campo del diseño.

3. Los jardines y...

Se asiste hoy a un desarrollo vertiginoso de una nueva modalidad de vida para cierta franja socioeconómica de la población, que se inició en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires y luego en otras del interior del país hace unos 40 años bajo la forma de clubes de campo, “country clubs”, y que hoy toma la forma de los llamados “barrios privados” o “barrios cerrados”, y “barrios de chacras” en lugares más alejados de la Capital.

Existen al presente 7 megaemprendimientos, 250 barrios cerrados, 28 clubes de chacras y 100 countries en las zonas norte y oeste de Buenos Aires, a los que se debe sumar un megaemprendimiento, 35 barrios cerrados, 35 countries y 10 clubes de chacras en la zona sur, un total de 465 grandes espacios ⁽⁴⁾ destinados a la vivienda semirural o rural, lo que configura una impresionante superficie cuyo paisaje en su mayor parte ha debido ser diseñado, lo que da una idea de la importancia del tema del diseño del paisaje en esa escala, y a ellos habrá que sumar en breve otros que aún están en las etapas de gestiones previas o de anteproyecto.

Estos emprendimientos plantean varias preguntas:

Cómo se llegó a esta situación?

Cómo se planifican y se diseñan –o no– las extensas áreas suburbanas y rurales dedicadas al asentamiento de industrias, al cultivo extensivo o intensivo, al turismo, que van reemplazando a lo que antes era naturaleza no hollada, paisaje natural?

Cómo se diseñan y se realizan hoy y aquí los grandes emprendimientos privados de viviendas con extensas áreas verdes, los pequeños o grandes jardines particulares, las plazas y espacios públicos?

Con qué criterios éticos y proyectuales debería trabajar el diseñador del paisaje en todas estas obras que por su extensión, representan una importante intervención humana sobre el entorno?, y por último,

Con qué repertorio de formas, qué material vegetal es conveniente o más adecuado usar en ellas?

Carecería de seriedad abordar directamente el tema del diseño del paisaje actual sólo a partir de lo que es vigente o lo que está de moda, sin antes preguntarse sobre la validez de las bases conceptuales de

esas realizaciones, los objetivos a los que aspiran y los efectos que producirán en el entorno global y en la vida de la gente. Que algo esté vigente no significa necesariamente que sea válido, que sea bueno. Por eso se impone una revisión histórica y crítica de lo hecho hasta el presente.

Sin pretender pasar revista aquí a todas las realizaciones humanas que han interactuado con el entorno desde los megalitos prehistóricos hasta el presente, es necesario sin embargo analizar cómo se ha llegado a la actual situación, y para ello se puede tomar el tema a partir de la revolución industrial, que es el antecedente más cercano que ha modificado paulatinamente la vida a miles de millones de habitantes durante los últimos casi 250 años.

La historia de las plazas y los parques públicos puede suministrar un buen punto de comienzo para dicha investigación, porque las mismas surgieron como una necesidad en las primeras ciudades europeas que se vieron afectadas por la radicación de industrias, el crecimiento demográfico explosivo, el aumento descontrolado de la extensión de las ciudades y la consiguiente disminución en la calidad de vida. Antes de que este fenómeno sucediera, las ciudades eran relativamente pequeñas y el campo y el paisaje natural estaban cerca, no se había perdido ni mediatizado excesivamente el contacto del hombre con su medio ambiente natural.

Pero antes de llegar al tema de las ciudades y los espacios verdes urbanos, se hará aquí una rápida revisión de la interacción del hombre con su entorno a través de la historia de la jardinería.

4. ... y su historia

En el principio había sido el jardín, utilitario o de placer, creciendo cuantitativamente desde aquellos de las casas egipcias y las "domus" romanas –conservadas y restauradas en Pompeya y Herculano– pasando por los mesurados y armoniosos jardines renacentistas, hasta los trazados versallescos que buscaban la perspectiva infinita. Luego los grandes parques ingleses re-crearon la naturaleza y apareció el concepto de jardinero paisajista o "landscape gardener" ⁽⁵⁾, realizando un salto cualitativo en el diseño e inaugurando el paisajismo pintoresquista ⁽⁶⁾.

Figura 1 - La representación "plana" de un jardín egipcio de la XVIII dinastía, en Tebas (c. 1350 aC), muestra ya las características esenciales de este tipo de tratamiento de un entorno creado por el hombre: es un "recorte" en la naturaleza, cercado por un muro o límite bien definido, dentro del cual el ser humano ordena el espacio en forma más o menos geométrica, de acuerdo a un fin determinado (cultivar plantas para crear sombra, medicinales, frutales o de flor, etc.). La axialidad y la simetría, características omnipresentes en la arquitectura egipcia, tenían un significado existencial ⁽⁷⁾.

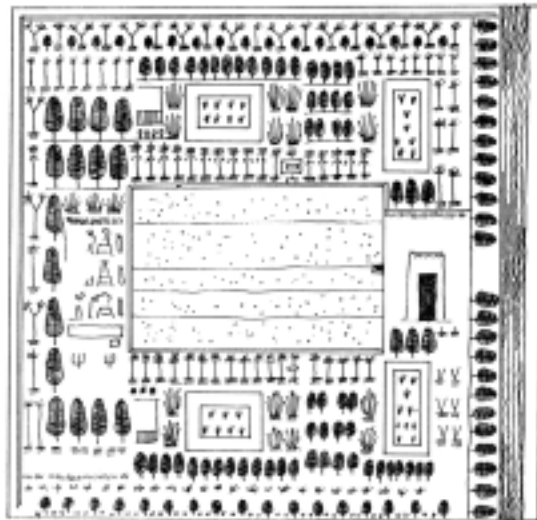


Figura 2 - La casa romana, o "domus", que ha podido ser bien estudiada y conocida gracias a las ruinas de Pompeya, era una vivienda "vuelta hacia adentro" que incorporaba el patio-jardín como uno de los centros de la vida doméstica a que eran tan afectos los ciudadanos romanos. El "recorte" en el medio ambiente que constituía el jardín era controlado por el hombre y se lo organizaba en forma simétrica con dos ejes ortogonales, al igual que casi todos los edificios romanos.



Durante los siglos que transcurrieron entre la disolución de la cultura grecolatina por la invasión de los pueblos bárbaros y el resurgir de la misma en el Renacimiento, los únicos jardines que existieron fueron los huertos domésticos cerrados –los llamados “hortus conclusus”– constreñidos por el reducido perímetro de las ciudades amuralladas para la defensa, o los de los claustros eclesiásticos y de los castillos.

Figura 3 – Un huerto medieval, según una representación en el “Romance de la Rosa”, un libro de miniaturas de la época.

Hay datos de jardines ingleses desde 1092, como el de la abadía de Romsey, que tenía un jardín con “rosas y hierbas de flor”.

Los jardines eran llamados “hortus” o “herbarium”; en los monasterios eran puramente funcionales y en ellos habían plantas comestibles y hierbas medicinales, pero otros eran ornamentales, siendo los más destacados los jardines reales.

Pero todos eran recintos pequeños y cerrados con muros o setos y algunos hasta con un foso perimetral, con las plantas contenidas en canteros de forma cuadrada o rectangular, separados por senderos de grava y una fuente o reloj de sol en un espacio central.

Estos pequeños jardines, aislados de la actividad cotidiana, estaban pensados para estimular los sentidos, y por lo general estaban relacionados con las mujeres, que eran quienes los diseñaban y cuidaban.



En ambas situaciones, siguieron siendo espacios reducidos, cerrados, organizados geométricamente y con fines utilitarios: huerto para cultivar alimentos, hierbas medicinales ⁽⁸⁾ y/o flores de corte para adorno de los altares o de la casa. El ideal medieval era “un buen jardín para caminar en un recinto cerrado con altas paredes”. Recién hacia fines de la Edad Media, cuando las circunstancias mejoraron, aparecieron los jardines para el placer –música y lectura– aunque siempre en pequeña escala.

Al comenzar el Renacimiento, las circunstancias políticas y sociales ya habían cambiado en algunos países, por lo que los jardines pudieron hacerse fuera de las ciudades, con dimensiones mayores y tuvieron otros usos y significados.



Figura 4 - La Villa Medici, en Fiesole, diseñada por Michelozzo Michelozzi hacia 1460, es la primera “villa” plenamente renacentista italiana, que rompe por primera vez con el hasta entonces obligado “encierro” de los jardines antiguos y medievales. Tras siglos de guerras y luchas feudales, la pacificación y el consi-

guiente desarrollo del comercio permitieron, en Italia primero y en otros países después, que las clases adineradas (nobles, dignatarios de la Iglesia, comerciantes ricos) se hicieran construir palacios o casas de campo con grandes jardines para el placer, las caminatas y el debate literario o filosófico, siguiendo el modelo de la Villa Adriana en Tivoli en el siglo II dC. Dichos jardines comenzaron a establecer una relación visual con el entorno, con el paisaje exterior, concepto que al parecer Michelozzo tomó de los jardines del Generalife en la Granada mora. A partir de esta obra, la tipología de la “villa” suburbana italiana se desarrolló rápidamente, y aprovechando la rica y variada topografía de la campiña toscana, creó magníficas obras en las que la arquitectura, la escultura y los jardines alcanzaron una gran unidad, incorporando el agua como elemento visual y auditivo de enorme importancia.

La obra cumbre de esta tipología, ya en el Alto Renacimiento, es la Villa de los condes D’Este en Tivoli, obra de Pirro Ligorio hacia 1550, en la que se re-creó la clásica concepción de los santuarios romanos imperiales, como el de la Fortuna Primigenia en Praeneste, y el agua alcanzó rol protagonista a través del “órgano de agua” y de la “avenida de las cien fuentes”.

Un poco después, el manierismo italiano produjo algunas de las obras más bellas de la historia en este sentido, basándose su concepción –al igual que la de la arquitectura creada por Vignola– en una búsqueda de perfección, fundada en la divina armonía entre el ser humano y el universo, del cual el hombre se consideraba el centro. Fue Vignola quien en 1566 diseñó la Villa Lante, en Bagnaia, en la cual una escalera de agua, la “scala d’acqua”, surge de la foresta existente en la parte más alta del lugar. Desde lo recóndito de su nacimiento, el agua va recorriendo todo el conjunto en forma descendente, adoptando diversas formas (escalera, fuentes, estanques), y se contrapone al recorrido ascendente del hombre que va “al encuentro con la naturaleza” y que se inicia con marcado formalismo en el acceso a la villa por la parte más baja del terreno, e invita al paseante a remontar el camino para buscar sus fuentes en lo natural. La armonía entre la arquitectura y el paisaje es aquí la concreción de la armonía entre el hombre y el cosmos.



Figura 5 – Detalle de la “scala d’acqua” en la Villa Lante.

Luego, Andrea Palladio, en la Villa Rotonda en 1550 en Vicenza, concibió la obra arquitectónica como una pura geometría, independiente del diseño del entorno, cerrando así una etapa en el diseño de jardines y abriendo la primera puerta a otra, que es la de concebir un orden propio para el paisaje.



Figura 6 - La Villa Rotonda está a 4 km de la población de Vicenza, distancia que se recorría a caballo y que era la necesaria y suficiente para el ritual espacial y temporal que transformara al hombre urbano en hombre campestre. Su orientación está a 45° con los puntos cardinales, de modo que se produce una “acardinalidad” de la misma y sus cuatro lados reciben la luz solar, que rota alrededor de ella a lo largo del día. La topografía del lugar no tiene accidentes, por lo que la arquitectura se convierte en la ordenadora del espacio circundante: todo lo que la rodea está referido a ella. Ubicada en el punto más alto de la campiña, con una suave pendiente hacia un pequeño río, transforma y “coloniza” el territorio vecino. Su diseño es doblemente axial, pero los ejes no apuntan a un centro sino que van al infinito del horizonte por los cuatro lados. Cuando a través de los pórticos se sale y se traspasa el marco formado por la arquitectura, el hombre se encuentra en medio del espacio, los ejes se disuelven en una línea de horizonte con infinitos polos. La arquitectura permanece apartada del diseño del entorno. Del orden manifiesto del jardín clásico renacentista, se ha pasado al orden escondido. (9)

Esta idea palladiana tendría luego capital importancia en el nacimiento y desarrollo del paisajismo inglés en el siglo XVIII.

Pero los jardines, desde el doméstico antiguo hasta los grandes conjuntos como el palacio de Versailles (Le Nôtre, 1662-65), o el parque de Blenheim (Lancelot Brown, 1764) en Oxfordshire, eran sólo una pequeñísima acción modificadora del hombre sobre su entorno. Además, pertenecían a y eran disfrutados por unos pocos, con lo que su influencia sobre el entorno y la sociedad era muy reducida.

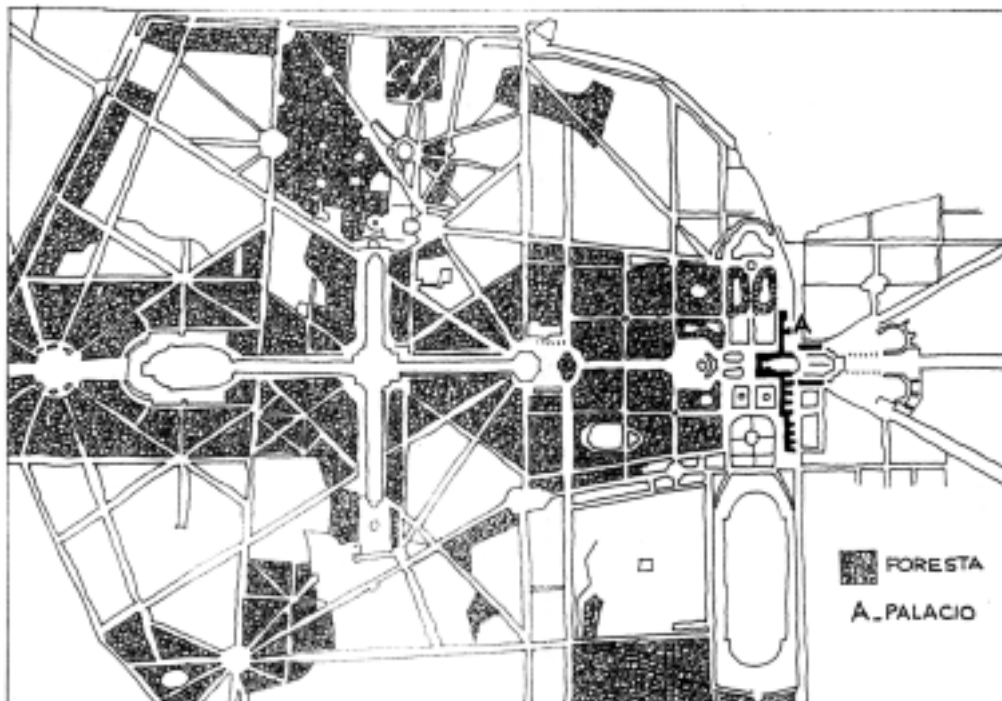


Figura 7 - El trazado de los grandes jardines de Versailles, diseñados por André Le Nôtre hacia 1661 y continuados luego por Hardouin-Mansart, es geométrico, axial y casi totalmente simétrico, representando el intento absolutista del hombre de imponer un orden a la naturaleza. Un pabellón de caza hecho para Luis XIII en 1624 sirvió de base para que su hijo Luis XIV lo reconstruyera y ampliara en 1661, con Le Vau como arquitecto y Le Nôtre como jardinero, y el resultado es un enorme espacio parquizado, con su canal, avenidas, fuentes, "parterres", "tapis verts", etc., que está como excavado en la foresta circundante y se rige por una estricta geometría, la que inclusive se aplicó a las plantas mediante la poda (arte topiaria). El conjunto responde a la idea de Le Nôtre de que el jardín debe ser más grandioso que los edificios a los que acompaña, y constituye el ámbito en el cual se desarrolla la vida social. En lo formal, el trazado de Versailles es una evolución de la idea renacentista del paisaje como algo distinto al entorno natural, diseñado racional y artificialmente dentro de una envolvente que lo cierra.

El manejo de los espacios verdes en el paisajismo inglés, en cambio, denota una postura radicalmente diferente ante la naturaleza, considerada desde entonces no como material a ordenar con el poder de la geometría y la razón, sino como una aliada que ofrece interés visual, belleza y confortamiento espiritual. El entorno es tratado como una envolvente abierta que imita a la naturaleza, aparentemente sin artificiosidad, y de aquí la conexión con el concepto de Palladio.

En lo cultural, Inglaterra fue hasta el siglo XVIII una provincia más de Francia, y como tal, usó el modelo francés del jardín cerrado, geométrico y artificial, pero en una manera mucho más mesurada. Sin embargo, la variada topografía de la irregular campiña tradicional, cuidada estéticamente desde siglos, pronto sugirió el desarrollo de la llamada "granja ornamental". La granja inglesa tradicional, inmersa en una campiña de belleza natural, fue así también una de las fuentes inspiradoras del paisajismo inglés.

A esto se sumó una influencia de origen chino (la "chinoiserie" adoptada como moda por la corte de los Luises de Francia), que tomando sólo lo formal de los jardines orientales, rechazaba la rígida geometría cartesiana francesa y hacía prevalecer los trazados curvos y sinuosos. Debe destacarse que Europa, al tomar de los jardines orientales sólo lo formal, dejó fuera el profundo significado religioso y filosófico de los mis-

mos.

Completó el cuadro un revival nostálgico de tiempos pasados –la grandeza de Grecia y Roma vista a través de sus ruinas– que aportaron los numerosos viajeros, pintores y escritores de la época. Los poetas y literatos, como Alexander Pope, George Addison, William Shenstone y Lord Shaftesbury fueron los primeros teóricos de esta corriente, que continuamente hacía referencia a valores pictóricos.

El auge de la pintura “de caballete”, que se inspiró fuertemente en los paisajes, aportó una nueva valoración de la naturaleza como objeto estético y pictórico.

El resultado fue que en pocas décadas, unos pocos realizadores, varios de ellos no profesionales sino diletantes adinerados, crearon un estilo nuevo y diferente. Muchos de los efectos logrados posteriormente en las grandes composiciones paisajistas inglesas, como Blenheim, diseñado por Lancelot “Capability” Brown en 1764, desarrollaron al máximo esta actitud de “contar con la naturaleza” –y ayudarla– para conseguir los resultados visuales deseados.



Figura 8 - Para separar los distintos predios o para impedir el paso de animales de uno a otro, se hacían desde tiempos inmemoriales en Inglaterra vallas o cercas de piedra, setos o taludes, los que aún hoy escanden la campiña inglesa. En el gran parque de Stowe, iniciado en 1715 por lord Cobham, se usó por primera vez la cerca hundida (sunk fence), que permitió ocultar estas vallas y lograr largas visuales sin interrupción a la vez que mantenía la división entre los prados para, entre otras cosas, evitar el paso de los ciervos de los cotos de caza.

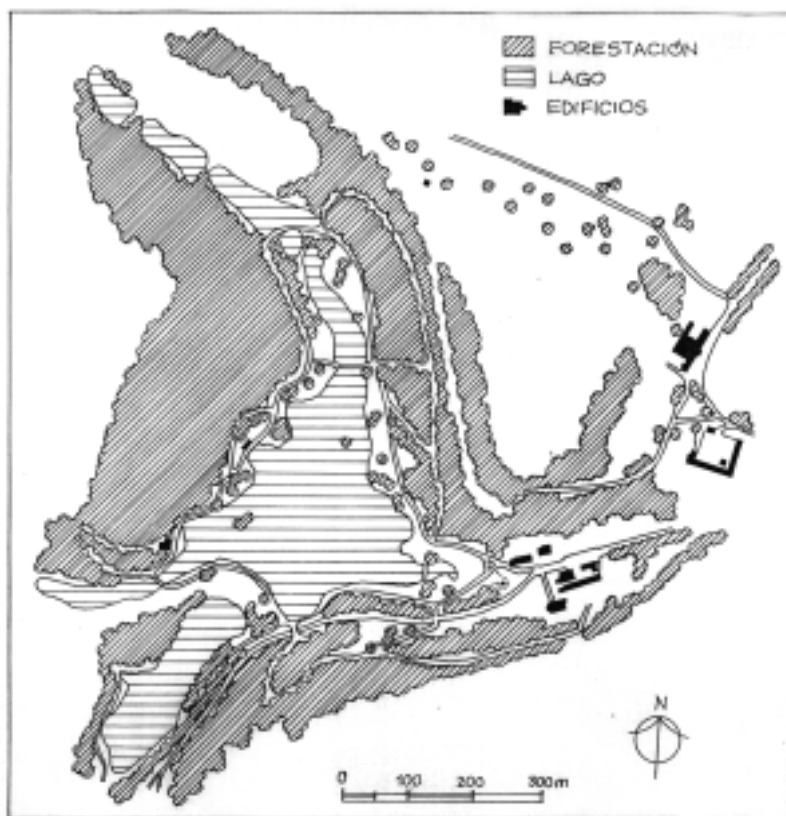
Stourhead, diseñado por el banquero Henry Hoare, es quizá la máxima realización del paisajismo pintoresquista inglés del siglo XVIII, y sentó una escuela que aún hoy es seguida fielmente o es fuente de inspiración para muchos diseñadores. Hay en ella no pocos ejemplos de belleza sorprendente ⁽¹⁰⁾, donde la mano del hombre “ayudando” a la naturaleza ha producido composiciones dignas de la Arcadia paradisíaca a la que se refiere frecuentemente la literatura de esa época.

Los pocos grandes terratenientes que podían hacerse parques semejantes los disfrutaban para ellos, pero también legaron a las generaciones posteriores una nueva manera de producir belleza que en pocas décadas se transformó en la corriente imperante en casi toda Europa y pasó también a América. En menos de un siglo, el diseño de los grandes parques estaba ya maduro para ser empleado en otra escala y con otros propósitos. Quienes los conocieron empezaron a aplicar estos principios a una problemática distinta, nacida del aumento del tamaño y densidad de las grandes ciudades.

Figura 9 - El parque de Stourhead, en Wiltshire, según el plano dibujado por Piper en 1779. El comienzo del paisajismo inglés guarda estrecha relación con el pintoresquismo en sentido lato, es decir con paisajes aptos para ser pintados: “Los Campos de Maíz forman una interesante Perspectiva, y si los Senderos fueran un poco más cuidados en cuanto a lo que yace entre ellos, si el natural Bordado de los ondulantes Prados fuera ayudado y mejorado con pequeños Agregados de Arte, y los varios Alineamientos de Setos fueran acompañados de Árboles y Flores ... el Hombre podría hacer un bonito ‘Landkip’ (=landscape, paisaje representado en pintura) de sus Posesiones” ⁽¹¹⁾.

El paisaje es concebido como naturaleza, a la que el hombre puede “mejorar” para que sea más pintoresca. La pintura es invocada como el modelo para el diseño de los jardines; toda la jardinería es paisaje pictórico. Esta es la razón por la que, aunque el paisajismo es todavía una corriente vigente entre muchos diseñadores, se diferencia fundamentalmente del actual diseño del paisaje, que persigue otros fines y se realiza con distintas técnicas proyectuales.

El diseño del paisaje se “despega” así del paisajismo pintoresquista.



5. Los espacios verdes urbanos

Luego, el crecimiento y la insalubridad de las ciudades industriales, la consiguiente disminución del promedio de vida de los obreros y la pérdida económica que ésta representaba para los patrones, hicieron que las clases gobernantes, y a veces los particulares, emprendieran las primeras acciones para dotar a dichas ciudades de espacios verdes. También influyó en ello el surgimiento de una burguesía adinerada, que incorporó el hábito de la "promenade" urbana, que requería para ello espacios verdes adecuados dentro de las ciudades.

Comenzó entonces una nueva etapa cualitativa y cuantitativa en el diseño del paisaje: la del diseño de los grandes espacios verdes urbanos.

Charles Dickens, novelista y agudo crítico de su tiempo, en muchas de sus obras, pero especialmente en "Tiempos difíciles", hizo un vívido retrato de la ciudad industrial inglesa de la primera mitad del siglo XIX signada por la contaminación ambiental, la insalubridad y la explotación del hombre, a la que denominó "Cokecity" (Ciudadcarbón), y a través de sus personajes muestra los cambios que dicho entorno producía en la vida y en la moral del "hombre industrial".

Como primeros y lejanos antecedentes de esta tendencia se pueden citar las plazas cerradas londinenses, las plazas de Bloomsbury (diseñadas por Russell y Bedford), y en otra modalidad, los boulevards, las calles y las plazas arboladas parisinas (trazados de Percier y Fontaine), etc., para dotar de verde a los habitantes de las grandes ciudades.

Luego se realizaron los primeros espacios verdes y parques públicos ingleses, entre los cuales son destacables los "Crescents" de Bath, en Somerset (arquitectos: John Wood I, Ralph Allen, John Wood II y John Palmer, 1775), Regent's Park (John Nash, 1813) y Birkenhead (Joseph Paxton, 1843), ambos en Londres.

Esta nueva modalidad pronto se extendió al continente, y J.C.A. Alphand remodeló los bosques de Boulogne (1852) y Vincennes, hechos poco antes en el nuevo París rediseñado por el barón Haussmann para Napoleón III a efectos de facilitar a las tropas la represión de las revueltas populares de esa época. Todos ellos se proyectaron según el estilo pintoresquista inglés iniciado en los grandes parques del siglo XVIII, difundiendo dicho estilo y marcando una de las tendencias de diseño que perduran aún hasta hoy.

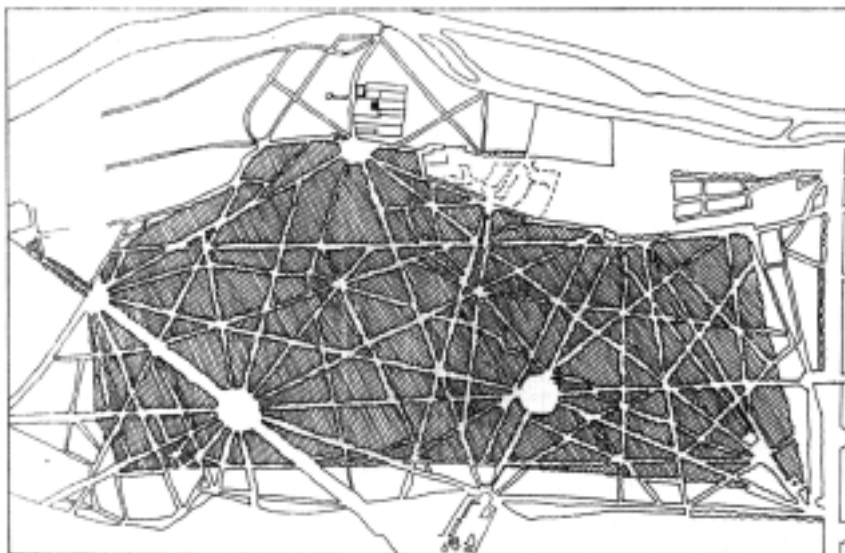


Figura 10 - El trazado del Bois de Boulogne en la época del barón Haussmann, todavía a la manera geométrica de Versailles, era una gran foresta atravesada por grandes avenidas longitudinales y radiales que partían de "rond-points", de la misma manera con que el Prefecto de París había abierto avenidas y diagonales en la trama urbana medieval de esa ciudad.

Los parques de Boulogne y Vincennes eran, por primera vez en la historia, espacios verdes en escala para una gran ciudad, destinados uno a la alta burguesía y el otro a la creciente clase media parisina. En el plan de Haussmann había otros de menor tamaño, como el Parc Monceau, pero son Boulogne y Vincennes los que, por su extensión, dieron la tónica de la época.

En 1863, en el parque de Buttes-Chaumont (otro de los trazados por Haussmann), se llevó esta tendencia pintoresquista a su máxima expresión, aprovechando los restos de una cantera de piedra caliza para hacer una colina artificial dominada por un templete, logrando así un dramático efecto.

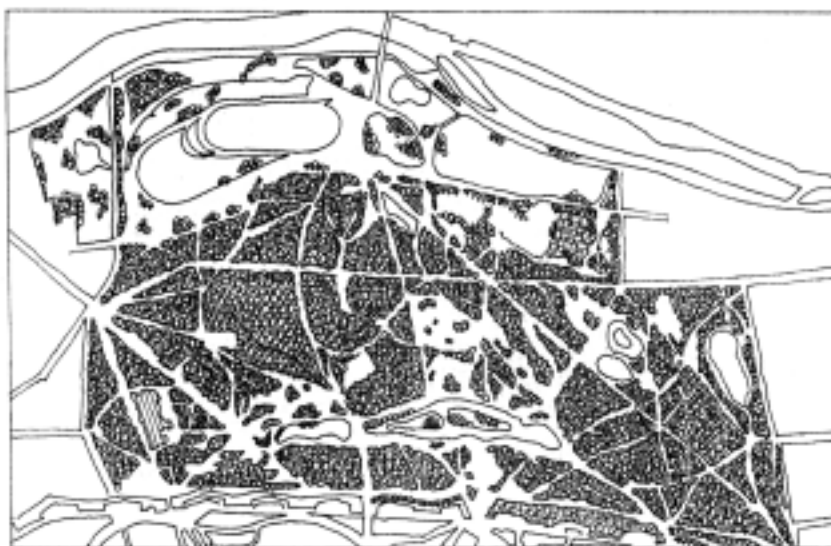


Figura 11 – El Bois de Boulogne, ya con la remodelación hecha en 1852 por J.C.A. Alphand en el nuevo estilo pintoresquista inglés. La escala de los modelos ingleses originales debió ser reducida para aplicarla al París decimonónico, y se le agregó un condimento destinado al gusto del burgués, quien podía encontrar en estos parques, en tamaño reducido, todas las situaciones paisajísticas sin salir de su ciudad: bosque, prado, montaña, selva, lago... "épater le bourgeois" fue el objetivo. Alphand hizo llevar a París, para incorporar en sus diseños, algunas especies vegetales sudamericanas, entre ellas la Cortaderia sellowiana o "pasto de las Pampas", una Gramínea autóctona de la región bonaerense.

Estos trazados paisajistas se generalizaron hacia fines del siglo XIX, difundiéndose por toda Europa, y su efecto llegó hasta Buenos Aires en el diseño del francés Carlos Thays para el Parque 3 de Febrero, en una época en que la Argentina de la “generación del 80” desarrolló un proyecto de país que miraba hacia Francia como modelo cultural.

6. El problema de las ciudades

Sin embargo, las ciudades continuaron creciendo y al problema de la insalubridad se sumó, en el inicio del siglo XX, a partir de los “rugientes años veinte”, la invasión del automóvil, haciendo insuficientes estas bien intencionadas soluciones y convirtiendo a los grandes asentamientos urbanos en un grave problema a distintos niveles.

Los pioneros del MM, F.L.I. Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius ya estaban produciendo un nuevo repertorio de formas arquitectónicas para la era de la máquina, pero pronto se hizo evidente que no bastaba con dar nuevas respuestas funcionales y formales para la obra arquitectónica aislada, porque el problema pasaba fundamentalmente por las ciudades.

Principalmente fue Le Corbusier quien extendió su obra a este tema, y a él se debe en buena medida la aparición de una nueva disciplina, el urbanismo, con propuestas para la renovación de las ciudades antiguas y el trazado de nuevas, ejemplificadas en varios proyectos desde 1922, y particularmente en su paradigmática “Ville Radieuse”, proyectada entre 1930-35, donde separaba el auto del peatón y de la vivienda, creaba espacios verdes a nivel del suelo y proponía los edificios en altura como la solución igualitaria, higienista y soleada para todos.



Figura 12 – Le Corbusier trabajó en este modelo (la Ville Radieuse) para la ciudad desde 1922 y propuso diversas soluciones, todas basadas en esquemas similares que nunca se llevaron a cabo pero que influyeron marcadamente sobre las siguientes generaciones de urbanistas.

En el proyecto de la “Ville Radieuse”, Le Corbusier, con su postura racionalista, da por sentado que transformar el entorno geometrizándolo igual que a la arquitectura, no es mutilarlo, sino que es perfeccionar la naturaleza mediante el orden de la geometría, como cuando hoy se mantiene una “pelouse” de césped perfectamente cortada para obtener formas “puras”.

Los críticos del entorno urbano, como Le Corbusier, los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y muchos de los racionalistas utópicos, trataron de diseñar un nuevo paisaje urbano basado en un mejor uso del espacio, una máxima higiene y un óptimo asoleamiento, donde se recuperara el suelo para el habitante y el sol para todos, donde la salud estuviera asegurada, donde el automóvil y el peatón circularan por diferentes niveles, donde hubiera jardines y esparcimiento a nivel del suelo y jardines en los techos-terrace, donde lo externo se prolongara en lo interno, y viceversa... Planificaron y proyectaron la ciudad con altos y magníficos volúmenes de edificios de acero, hormigón y vidrio –los nuevos materiales de construcción–, que “resplandezcan al sol”, como en la Ville Radieuse.

Pero estas nuevas imágenes urbanas proyectadas no permitían la identificación del habitante con su país-paisaje, y pretendieron cambiar súbitamente las relaciones humanas –que siempre fueron de transformación lenta y gradual, desde el pequeño vecindario hasta la vida social en general– en una organización abstracta, despersonalizada y fría.

En el otro polo de la cuestión, F.L.I. Wright, intérprete de la tradición norteamericana, en un territorio mucho más extenso, propuso entre 1934 y 1936 su Broadacre City, una ciudad-campo en la cual las viviendas y las granjas, rodeadas de amplios espacios verdes, se extenderían dispersas por casi todo el territorio de los Estados Unidos, mientras que las industrias se concentrarían en forma lineal. Este modelo de ciudad, por su extensión, dependía del automóvil.

Estas propuestas antitéticas y otras tantas posteriores y anteriores, como la “ciudad lineal” del español Soria y Mata, (de fines del siglo XIX), que en breve se demostrarían económicamente impracticables y socialmente utópicas, abrieron hasta tal punto el alcance pretendido por la nueva arquitectura-urbanismo, que la convirtieron en ineficaz, y ante la presión creciente del drama vital urbano al que no podía dar una respuesta viable, todo el edificio conceptual del MM entró en crisis hacia 1965, desdibujando de paso los límites entre la arquitectura –que pretendía abarcarlo y solucionarlo todo– y el diseño del entorno y del paisaje.

Pronto se demostró por la vía de los hechos que la arquitectura no podía reducirse a una deshumanizada “machine d’habiter” ⁽¹²⁾, que “la ciudad no es un árbol” ⁽¹³⁾ y que todos estos postulados no resolvían los graves problemas sociales que crecían a medida que pasaba el tiempo. Además, si algunos de estos proyectos se hubieran materializado, las consecuencias de los mismos hubieran sido desastrosas.

Aún con todo el respeto que merece la persona, la obra y la influencia renovadora de Le Corbusier, algunos de sus planteos urbanísticos lo hacen merecedor del calificativo de “terrorista de la arquitectura”. El proyecto más resonante en este sentido fue su propuesta de renovación urbana para París, el Plan Voisin de 1925 para la “rive gauche”, la margen izquierda del Sena, que proponía hacer “tabula rasa” con todo ese “quartier” parisino –que innegablemente tenía problemas urbanos y necesitaba una renovación– para construir en esas manzanas una serie de enormes torres habitacionales según el modelo de la “Ville Radieuse”. Aparte del costo que habría demandado y de las condiciones deshumanizadas de vida que habría creado, se habrían echado abajo siglos de historia plasmados en esa ciudad, cosa que los conservadores del patrimonio histórico nunca le hubieran perdonado.

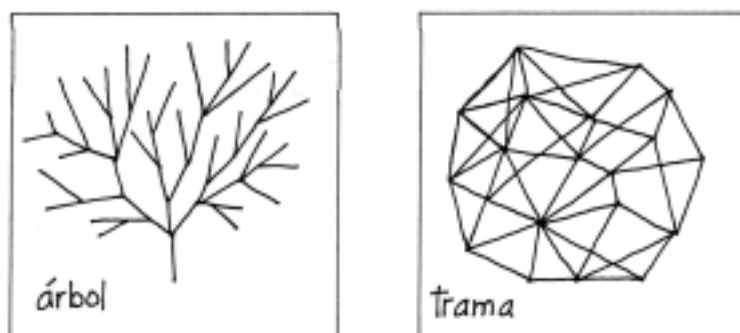


Figura 13 - Serge Chermayeff y Christopher Alexander, en el artículo titulado “La ciudad no es un árbol”, expusieron el concepto de que las relaciones entre las partes y funciones de una ciudad no tienen la forma simplista y ramificada que posee el árbol (y que era la concepción de los racionalistas utópicos), sino que entre ellas hay multitud de relaciones cruzadas que forman una “trama”. Esta idea, ya desarrollada en la obra de Ch. Alexander “Ensayo sobre la síntesis de la forma”, se contrapone al esquema corbusierano y refleja de mejor manera cómo es la compleja estructura de una ciudad.

Generaciones posteriores de arquitectos, paisajistas, sociólogos, urbanistas y planificadores buscaron otros abordajes más factibles al problema, que ya incluía de manera acuciante el resolver la carencia de espacios verdes y el notable y creciente deterioro del entorno.

El paso siguiente, dado por los urbanistas ingleses hacia 1950, se apoyó en su tradición del “landscape” romántico y en los experimentos de Barry Parker y Raymond Unwin en la ciudad-jardín de Letchworth, y de Ebenezer Howard en la de Welwyn, ambas de principios del siglo XX (ver punto 8).

Sumando estos antecedentes a lo aportado por el Movimiento Moderno, los arquitectos y urbanistas del London County Council buscaron desalienar al hombre creando un nuevo paisaje urbano, el “townscape”, aplicándolo a sucesivas generaciones de “new towns” que tuvieron resultados concretos que van desde lo aceptable hasta lo pésimo.

Se trataba de diseñar una “imagen” global y transmisible de la ciudad ⁽¹⁴⁾ que propusiera climas sensibles, ámbitos y figuras reconocibles y usos tradicionales de lugares. Esta línea, que tiene como inspirador lejano al gran crítico de la ciudad industrial, Lewis Mumford ⁽¹⁵⁾, se desarrolló también en las obras de Frederic Gibberd ⁽¹⁶⁾, Gordon Cullen ⁽¹⁷⁾, el equipo de diseñadores del London County Council, los arquitectos Van der Broek y Bakema, el estudio Candilis-Josic-Woods y muchos otros.

A pesar de no haber tenido un éxito rotundo, las “new towns” inglesas, francesas y holandesas son el mayor esfuerzo del siglo XX para urbanizar en forma consciente el territorio, y en muchas de ellas el paisaje es el factor morfogénico, determinante de formas, junto con el diseño funcional de las ciudades. Estas se proyectaron y construyeron en lugares donde existían ya fuentes de trabajo que permitieran la radicación de los habitantes, evitando así crear el fenómeno de las ciudades-dormitorio.

Pero estas ciudades nuevas se planificaban para tratar de mejorar una realidad social que estaba continuamente en cambio, de modo que, además del enorme costo de su realización, sucedía que cuando estaban construidas ya no respondían totalmente a las premisas de diseño: el cambio era más rápido que la concreción.

El crecimiento de los asentamientos urbanos, y en especial el de las ciudades industriales y post-industriales, sigue una tendencia evolutiva que tiene casi siempre el mismo patrón. Las nuevas urbanizaciones –sean buenas o no– tienen una consecuencia no prevista: generan un valor agregado para el territorio vecino, que produce nuevos usos del suelo y atrae nuevos pobladores no incluidos primitivamente en la planificación, los que se establecen “fuera de plan” y vuelven a crear alrededor las condiciones negativas a las que se quiso solucionar, y así se sigue creando congestión y degradación urbana y del entorno “ad infinitum”.

Con las autopistas pasa lo mismo: se abren a campo traviesa para solucionar una necesidad de comunicaciones rápidas, pero también para ofrecer un paisaje agradable al automovilista. Sin embargo, al cabo de pocos años crean alrededor más congestión que antes y la visión del paisaje rural se convierte en suburbio degradado. No parece haber solución para estos fenómenos.

Vistas estas falencias y la imposibilidad económico-financiera de construir nuevas ciudades realmente funcionales, el siguiente recurso que se propuso y ensayó fue el de hacer renovaciones urbanas parciales, llamados “clusters”, imbricadas en la trama urbana preexistente en los puntos más críticos de ésta, tales como edificios con espacios abiertos cedidos para el uso comunitario, peatonización de calles, creación de placitas y otros paliativos claramente insuficientes para reorganizar las ciudades y rediseñar el entorno.

Tal es el caso de la teoría y la obra del Team X, un equipo de 10 notables arquitectos ingleses. Las imágenes urbanas creadas después por los seguidores de esta corriente son las de un diseño limitado, circunscripto e intimista ⁽¹⁸⁾, que busca crear un entorno “diferente” y no alienante, con espacios y usos reconocibles para el habitante, un intento de retorno a veces pintoresquista a la naturaleza, pero creadas por profesionales especializados.

De modo que los diversos intentos, desde las “new towns” inglesas hasta los “clusters” de renovación urbana parcial (Team X) no consiguieron proponer soluciones válidas en la escala y en los tiempos que se necesitaban, y por eso, hacia 1970 el escepticismo cundió entre los profesionales del área. No sólo los urbanistas se encontraban en un callejón sin salida, sino que los arquitectos y los entonces paisajistas vieron desmoronarse los sagrados principios de la Arquitectura Moderna sentados por los pioneros de las décadas anteriores.

7. Buscando salidas

Se ensayaron entonces numerosas propuestas escapistas, fantásticas o delirantes más propias de un paraíso de la droga que de un tablero de dibujo. El postmodernismo estaba naciendo, la pluralidad reemplazó a las corrientes funcionalismo-organicismo imperantes hasta entonces como dogmas y el binomio complejidad-contradicción tomó formas concretas en el diseño.

Robert Venturi, arquitecto y crítico, con su libro “Complejidad y contradicción en la arquitectura” (1966) y otros escritos (“Hablando de todas las cosas” y “Aprendiendo de Las Vegas”), abrió las puertas a la “pluralidad” compleja de la arquitectura posmodernista. Véase especialmente el capítulo 1 del citado libro: “Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca”, donde expresa esa posición, contrapuesta a los rígidos principios de los maestros de las décadas anteriores:

“Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura ... hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna ... los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna ... prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios” ... los redundantes a los sencillos ... los irregulares y equívocos a los directos y claros ... definiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados ... prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro” ... el blanco y el negro y algunas veces el gris al negro o al blanco ... Más no es menos”. (el Maestro Mies van der Rohe había sentado casi toda su obra en la máxima opuesta, “Menos es más”).

Para completar el cuadro, las ciencias ambientales demostraron sin lugar a dudas que el entorno estaba siendo gravemente dañado por la irreflexiva actitud del hombre. Fue en los países nórdicos y del centro de Europa donde la actitud de la gente respecto al medio ambiente comenzó primero a mostrar un cambio positivo. El respeto existente en estas culturas por las demás personas y por la naturaleza, fruto de una educación de convivencia comunitaria de siglos, hizo que se tomara muy en cuenta a todo lo que constituía su hábitat.

El concepto de la participación del individuo en la ecología fue introducido ya en 1932 en la enseñanza y también en el diseño del “campus” de la Universidad de Aarhus, en Dinamarca, por C.Th. Sorensen, arquitecto paisajista, respetando y poniendo en valor el entorno y la topografía del sitio mediante una

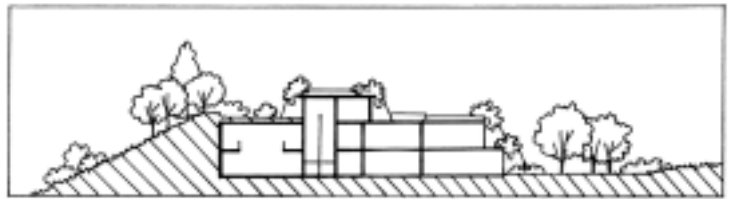
adecuación de todo el diseño al mismo.

En 1970 todas estas deprimentes condiciones no habían llegado al punto en que están hoy, pero se podría decir, haciendo un juego de palabras, que ya “estaban en el ambiente”, y llevaron a algunos diseñadores a producir imágenes inusuales como sustituto de lo perdido. Pero incapaces aún así de resolver el problema, se llegó por un lado a lo que se llamó “fanta-design” y “fantarquitectura”, con imágenes muy cercanas a las producidas por los delirios del ácido lisérgico (LSD), siguiendo varias líneas diferentes que van desde la ironía y la caricatura hasta la nostalgia y el absurdo, las que se apoyaban más en el juego del dibujo que en una realidad construible y apta para vivir.

Otras líneas pretendieron unir íntimamente a la arquitectura con el mundo vegetal, produciendo lo que se llamó “paisarquitectura”: edificios envueltos por las plantas, o también una “arquitectura enterrada” y prácticamente invisible como tal, y hasta se propuso una “arquitectura vegetal” constituida por elementos vegetales como material de construcción.

Por supuesto, ninguna de estas tendencias logró proponer soluciones viables para enfrentar el problema de las ciudades y del hábitat.

Figura 14 – Las llamadas “arquitecturas enterradas” se utilizan desde tiempos inmemoriales en algunas culturas de África y Asia por razones climáticas, pero proponerlas para el mundo occidental del siglo XX es una actitud pseudo ambientalista no aplicable como solución general.



Quizá las realizaciones más logradas de esta etapa tan caótica sean algunas arquitecturas para el ocio o las vacaciones (en las cuales se pueden también rastrear aportes a los actuales countryes y barrios privados), como las obras de Charles Moore, o el Sea Ranch Condominium (1965-72) de Moore, Lindon, Turnbull & Whitaker, en la costa californiana cerca de San Francisco, donde la principal problemática de diseño a resolver era cómo insertar la arquitectura en un entorno difícil.

Y por último, en esas décadas de transformación, búsqueda, protesta y rechazo, se ubican varias tendencias cuyo factor común ante el entorno insatisfactorio es el de refugiarse en entornos y paisajes artificiales o artificiosos. Tal es el caso de mucha de la hotelería de 5 estrellas y los “shoppings” que aún se hacen hoy.

Una mención especial merecen las famosas megaestructuras metabolicistas⁽¹⁹⁾ que prescinden de la naturaleza y de la relación del hombre con ella, creando imágenes propias de “Viaje a las Estrellas” (Star Trek) y donde la escala humana se ve reemplazada por la escala-sistema, más allá de lo humano⁽²⁰⁾. Brasilia, construida antes de esto, es sin embargo una anticipación de esta “mega-escala” urbanística, y en parte de ahí surge su inhumanidad, percibida y comentada por casi todos los que la visitan.

Los metabolicistas japoneses y el grupo inglés Archigram fueron más allá aún con sus propuestas, diseñando una arquitectura transformable, enchufable o móvil, que permitiera el cambio permanente, acorde a la movilidad social.

Archigram, integrado por Peter Cook, Ron Herron y otros, propuso conjuntos móviles tales como “Plug-in-City” y “Walking City”⁽²¹⁾, expuestos en su libro “Arquitectura: planeamiento y acción”.

Todas estas últimas búsquedas tienen mucho de snobismo, aunque algunas otras aparecidas en esos mismos tiempos, como la “arquitectura solar” y el diseño de arquitecturas “autosuficientes”, tengan razones de ser mucho más valederas, ya que permiten la conservación de los recursos energéticos naturales a la vez que evitan la contaminación del medio ambiente.

Se denomina arquitectura solar a la que emplea la energía solar, mediante sistemas pasivos o activos, para obtener desde agua caliente y calefacción hasta generación de energía eléctrica.

Los sistemas pasivos son los más sencillos y tienen la ventaja de no requerir empleo de energías ni combustibles tradicionales. Se basan generalmente en paneles solares que captan la energía solar y calientan agua con ella, o en muros acumuladores térmicos (como el llamado “muro Trombe-Michel”) y otros ingeniosos dispositivos que almacenen calor (=energía) para obtener calefacción. Se utilizan también los llamados “invernaderos adosados”, que son edificios vidriados con alta capacidad de ganancia calórica, la que se cede luego a los espacios que se desea calefaccionar. La energía calórica obtenida se puede acumular en forma de agua caliente mediante tanques cisterna debidamente aislados térmicamente. Mediante el uso de una tecnología más compleja y cara, como las células fotovoltaicas, se puede también transformar la energía solar en energía eléctrica.

Hay también procesos físico-químicos que permiten transformar la energía solar en frío, pero han resultado demasiado caros para que su empleo generalizado sea conveniente.

El empleo de sistemas pasivos tiene un costo de inversión inicial algo más alto que los de la construcción tradicional, pero los bajos costos operativos compensan dicha inversión.

Los sistemas activos, en cambio, requieren una tecnología más compleja, además de tener que utilizar energías convencionales para realizar parte del proceso.

Las llamadas “casas solares”, como así también los edificios de oficinas, educación y vivienda diseñados con estos principios, conducen a diseños especiales y a lenguajes formales no convencionales, que también se manifiestan en el diseño de su entorno, y esto es válido en mayor grado para las llamadas arquitecturas autosuficientes.

Es de destacar que existen ya numerosas realizaciones de arquitectura solar, incluso en Argentina, donde primero el IADIZA (Instituto Argentino de Investigación para Zonas Áridas) y actualmente el CRICYT (Centro Regional de Investigación en Ciencia y Tecnología) y sus investigadores en Mendoza han desarrollado y construido prototipos de viviendas desde la década de 1970, existiendo a la fecha 8 escuelas “energéticamente eficientes” basadas en estas tecnologías que incorporan un aprovechamiento de la energía solar ⁽²²⁾.

Las arquitecturas autosuficientes son las que buscan depender lo mínimo posible de los procesos industriales y las energías convencionales. Además de usar para calefacción, refrigeración e iluminación la energía solar obtenida por medio de sistemas activos de alta tecnología, aprovechan otros recursos naturales renovables (como el gas metano que producen las sustancias orgánicas en descomposición) y están diseñadas para reciclar todos los desechos y efluentes comunes que se producen en un edificio (desde las aguas servidas y la basura domiciliaria hasta los detritos humanos), permitiendo así su reutilización y evitando contaminar el medio ambiente.

Las razones por las cuales el uso de todas estas tecnologías no se ha generalizado más, deben buscarse por una parte en la resistencia de los profesionales y del público para aceptar innovaciones (la arquitectura, en su aspecto constructivo, es una de las actividades más antiguas de la humanidad y arrastra el peso de una tradición de milenios, difícil de cambiar), pero por otra parte hay también cuestiones de índole económica.

Otras arquitecturas de esa época invirtieron la relación edificio-entorno y crearon enormes invernaderos climatizados en el interior de los edificios, aplicando este modelo a hoteles, bancos, “shoppings”, oficinas y toda clase de edificios públicos, donde el paisaje está adentro y la arquitectura es el entorno, como en el edificio de la Fundación Ford en Nueva York, proyecto de John Dinkeloo y Kevin Roche.

El factor común de todos estos experimentos fue que los mismos desembocaron en la creación de arquitecturas imposibles, en entornos ficticios y mágicos, donde pareciera que se busca una huida aunque sea temporaria del mundo cotidiano que aliena, saliendo de esa realidad para entrar en otra distinta, en la cual se vive siendo yo, pero no el Yo real sino un yo artificial, un autoengaño, una máscara social, que lamentablemente en muchos casos termina siendo creída por el individuo: ver y ser visto, parecer lo que no se es... La actitud es pragmática y hedonista, la realidad externa es inaguantable, por lo que se busca el confort y el disfrute, el mañana no se sabe cómo será y no se piensa en él.

Pasada la mitad del siglo XX eran ya un hecho las grandes urbanizaciones –por lo general no planificadas– hechas a expensas de lo rural en los cinturones de todas las grandes ciudades, pero al mismo tiempo se había creado una conciencia de ruralizar las ciudades en busca del paisaje verde perdido, con lo que empezó a tomar forma la necesidad de una nueva interdisciplina: la planificación del paisaje. No sólo había que pensar en planificar el habitat urbano sino que se evidenció la necesidad de planificar el uso del suelo y por lo tanto del entorno, del paisaje.

Y el diseño del paisaje evolucionó, desprendiéndose de la arquitectura y del urbanismo en crisis, debiendo ahora hacerse cargo de que el entorno ha sido gravemente dañado y que el paisaje natural en muchos casos ya no existe y debe ser nuevamente pensado y diseñado. Había nacido el diseño del paisaje, cuyo desafío es volver a dotar al hombre de un entorno humano.

Por todo lo dicho, cuál es o debe ser entonces el correcto modo de concebir el entorno, el paisaje, y cómo diseñarlo?

Si se acepta que diseñar un paisaje comprende la percepción, definición y programación de los elementos que determinan el entorno humano, tal vez en la actualidad la única salida posible y realista a esta problemática sea la actitud de los “reformistas moderados”, que no pretenden crear nuevas ciudades ni retrazar paisajes completos sino actuar en la medida de lo posible y donde sea posible, aunque ésta parezca una postura “menor” en cuanto a diseño. Diseñar y materializar entornos posibles para el hombre en la naturaleza y en la ciudad, donde suelo, atmósfera, edificios y vegetación formen una totalidad que actúe positivamente, estimulando actitudes personales y sociales correctas, que sean útiles en el sentido de permitir un desarrollo integral del ser humano, el cual está inserto en un sistema total de vida cuyo equilibrio debe ayudar a mantener.

En este sentido, el diseño del paisaje pertenece al “cuarto nivel” de la taxonomía de Robert Irwin, que es el que determina una intervención humana generada por las propias características del lugar: físicas, culturales, históricas y humanísticas.

8. Los barrios residenciales

Por cuerda separada de las teorizaciones e intentos de los urbanistas, arquitectos, paisajistas y diseñadores, la realidad del hombre común siguió otros derroteros ⁽²³⁾. Los que tenían los medios necesarios para hacerlo, empezaron a migrar de las grandes ciudades superpobladas e infestadas de ruidos y smog hacia barrios residenciales en las afueras, hacia las quintas de fin de semana, luego hacia los “countries” ⁽²⁴⁾, después hacia los “barrios privados”, y el proceso aún no termina.

Este tipo de residencias no permanentes, desde aquella villa del emperador Adriano en Tívoli o la Villa Rotonda de Palladio hasta las casas de fin de semana de hoy, nacen –en parte– de la necesidad del hombre urbano de estar en contacto con la naturaleza y poder dedicarse a la contemplación.

Por eso están siempre algo alejadas de la ciudad, pero siempre están referidas a una ciudad, aunque la distancia que hacía falta para ello hace 400 años no es la misma que hoy, en que el automóvil reduce los tiempos del traslado, como tampoco la distancia a que están situadas es la misma para una metrópolis como Buenos Aires que para una ciudad de provincia.

Si bien una de las causas de la proliferación de las quintas, clubes de campo y barrios privados de hoy es la misma necesidad que motivó a Adriano, actualmente hay un elemento diferencial: que la moderna tecnología de comunicaciones permite que el lugar de vida sea también el lugar de trabajo “a distancia”, con lo que estos asentamientos pueden convertirse en lugares de vivienda permanente. Ello trae aparejados otros problemas, pero extenderse sobre ellos sería salir del tema central de este trabajo.

Dicho proceso no ha sido previsto ni planificado, y en la mayor parte de los casos, ni siquiera controlado, sólo recientemente se está tratando de conducir estos crecimientos mediante normas regulatorias que, vista la situación, resultan insuficientes para domeñar el deterioro ambiental que se está introduciendo en el entorno. Varios “countries” de la zona norte de Buenos Aires, p.ej., se asentaron sobre suelos inaptos para tal uso, debiendo luego los compradores hacer rellenos para poder plantar árboles. En otros casos se colmataron indebidamente tierras bajas o para ganarlas al río, creando problemas de suelos, o modificaron las escorrentías naturales creando serias alteraciones al drenaje de las aguas pluviales y daños por inundaciones a los mismos moradores de esos emprendimientos o a los vecinos.

“Si no vives como piensas, terminarás pensando como vives”, escribió Mons. Fulton Sheen ⁽²⁵⁾, e idéntica reflexión se puede hacer respecto al tema del diseño y la planificación: si no planificas correctamente tu entorno para vivir, el entorno te planificará caóticamente tu vida.

De modo que otra línea, más específica, para esta breve indagación histórica, es la que conduce desde los primeros barrios-parque residenciales americanos e ingleses de fines del siglo XIX y principios del XX hasta los actuales barrios cerrados. La búsqueda en todos ellos fue y es siempre la misma: crear un mejor entorno para la vivienda que el que ofrecen las grandes ciudades.

Lewis Mumford, una de las voces más claras del siglo XX en la denuncia de la inhumanidad de las ciudades industriales y post-industriales, estableció etapas en el crecimiento de las ciudades, siendo las tres últimas la metrópolis (la ciudad que establece el patrón para todo su hinterland), la megalópolis (la que tiraniza toda su región), y finalmente vaticinaba la necrópolis, que es la etapa en que la ciudad se ha ahogado a sí misma y no permite una vida humana, siendo abandonada (en parte) por sus moradores. En el microcentro de Buenos Aires coexistían hasta hace unos 30 años diversos usos del suelo: había comercio, oficinas (trabajo) y vivienda. Ahora sólo quedan como vivienda –salvo en áreas nuevas como Puerto Madero– los restos decrepitos de antiguos edificios. Lo residencial se ha ido desplazando cada vez más hacia la periferia, y el microcentro se ha convertido en cierta medida en la necrópolis profetizada por Mumford. Caminar de noche o en un feriado por esa zona lo hace evidente.

La tipología del “barrio cerrado” no es nueva ni tampoco es original de la Argentina. Se puede rastrear sin dificultad su origen lejano en aquellas dos “ciudades-jardín”, Letchworth y Welwyn, formuladas por Ebenezer Howard en 1898 y concretadas, una en 1905 por Raymond Unwin y Barry Parker –Letchworth– y la otra, Welwyn, en 1920 por Louis de Soissons.

Ambas fueron de los primeros intentos planificados y organizados para proveer un habitat y un entorno de paisaje más humano a los habitantes de algunas ciudades inglesas que habían sido pioneras en sufrir la degradación del entorno y la destrucción de un modo de vida y un paisaje humano por obra de la revolución industrial.

Después se sucedieron las nuevas ciudades o “new towns” inglesas ya citadas, a partir del Land Act de 1941, en sucesivas generaciones más o menos exitosas, pronto seguidas por una cantidad de otras en diversos países de Europa y América del Norte, basadas en la misma idea básica.

Figura 15 - Las "ciudades-jardín" de Letchworth (en el plano adjuntado) y Welwyn fueron diseñadas separando las áreas según sus usos, y constituyen uno de los primeros intentos de crear una ciudad para la era industrial, en sustitución de la "disparatada ciudad industrial" (Mumford). En el centro se halla la zona destinada al comercio, que se conecta por medio del ferrocarril; luego está la zona residencial, más en la periferia la industria, y todo el conjunto está rodeado por el "cinturón verde" ("green belt") parquizado para el uso común. Este esquema, si bien no resultó tan ideal como se esperaba, creó una nueva imagen para las ciudades.



En la escala de las realizaciones particulares, los barrios residenciales para la alta burguesía surgieron en muchos países y lugares, especialmente en Inglaterra y EE UU, pero fue en este último país donde, en Nueva Jersey, en 1927 y con diseño de los arquitectos Clarence Stein y Henry Wright, una empresa privada construyó la que sería base de la tipología de los actuales barrios privados locales: Radburn.

Dicho emprendimiento es además heredero directo de la obra de Frederick Law Olmsted, a quien se deben numerosos parques públicos norteamericanos hechos para escapar a las inhumanas condiciones de las ciudades.

F.L. Olmsted influyó notoriamente en su tiempo y en las décadas siguientes, porque diseñó grandes parques urbanos que creaban espacios verdes aislados del automóvil, en los cuales ciudad y naturaleza se unifican. Entre sus obras se cuentan el notable Central Park de Nueva York (1857), el Prospect Park de Brooklyn (1866), el Riverside Estate de Chicago (1869), The Parkway en Boston (1880) y la World's Columbian Exposition de Chicago (1893).

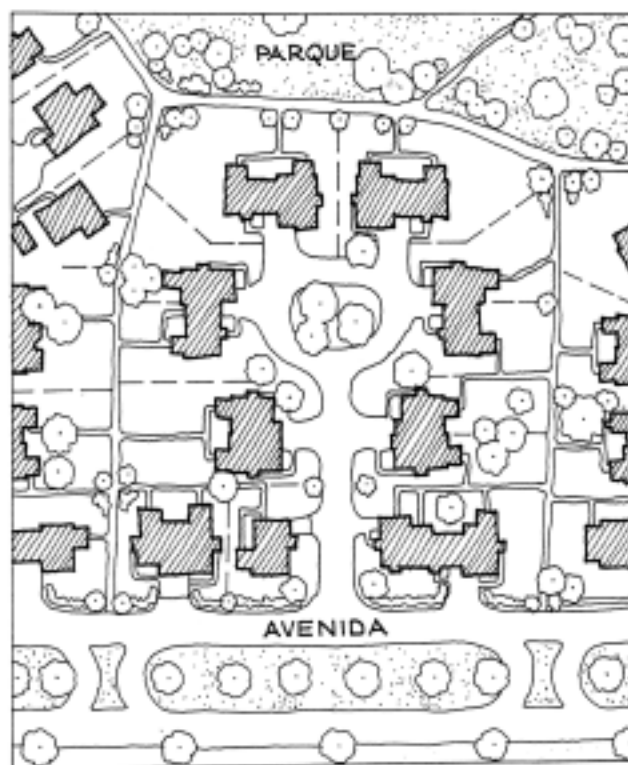
Figura 16 - Radburn, a diferencia de los actuales "barrios cerrados", es un barrio residencial "abierto", insertado en el ejido urbano de New Jersey, pero deja fuera las vías principales (rápidas) de circulación de automóviles, las que pasan por los bordes del barrio.

Al conjunto se llega mediante estas vías vehiculares rápidas y tiene cerca una estación de ferrocarril, pero al barrio se accede por calles vecinales de tránsito lento. Desde ellas, el acceso a los lotes con viviendas se hace por calles internas, casi privadas, que rematan en "cul de sac".

Los fondos de los lotes, mediante una red de senderos peatonales, vinculan a todas las casas con un espacio verde común que articula todo el barrio. Este prototipo se repite con variaciones en casi todos los "countries" y barrios privados de Argentina en la actualidad.



Figura 17 - El trazado urbanístico permite que en Radburn, mediante la red de senderos peatonales, todos los lotes tengan comunicación entre sí y con el espacio verde común central, que es recorrible en su totalidad sin interferencia del tránsito vehicular rápido. Se creó así la “supermanzana”, nuevo concepto que a partir de entonces se aplicó a muchos otros proyectos, aún en escala mayor, como en Brasilia. La antigua y recta “calle corredor” con arbolado de alineamiento, incorporada por razones militares al París de mediados del siglo XIX por Haussmann, ha cedido paso a la calle vecinal y de trazado sinuoso, más agradable a la vista.



El novedoso aporte de Radburn consistió en ser una obra concreta y exitosa que separó el ya molesto tránsito vehicular del área peatonal y de las viviendas mediante una red de calles internas rematadas en “cul de sac”. Las calles dan acceso a los predios de las viviendas, y los lotes donde éstas se asientan se vinculan directamente con un espacio verde central de uso común.

Esta idea es todavía la madre del trazado de tantos “countries” y barrios privados actuales y debería ser analizada también en cuanto a su validez ambiental, social y ética antes de entrar concretamente a cómo se maneja en ellos el aspecto proyectual específico del paisaje.

Quizá los mayores inconvenientes de vivir en uno de estos barrios cerrados son de tipo psicológico y social. En efecto, sin negar su buena calidad de vida en muchos aspectos, un barrio privado presenta dos fuertes deficiencias que a veces se constituyen en problemas para el habitante que proviene de la ciudad: 1) les falta la variedad de posibilidades que ofrece una ciudad, que es fundamentalmente un gran “centro de intercambio” donde hay de todo y para todos, incluso para aquel que quiere en ciertos momentos mantener su soledad y su privacidad, o para el que quiere cambiar rápidamente de entorno y de actividad; y 2) en estas comunidades, la proximidad entre vecinos, la visión que se tiene casi permanentemente de los demás y un cierto grado de obligada convivencia social obligan a estar “en la vidriera” y fomentan la competitividad entre los habitantes. Al mismo tiempo, una cierta homogeneidad socioeconómica que debería sentar las bases para una convivencia más armónica, se transforma a veces en un sentido de comunidad tan cerrada que termina siendo algo parecido a un ghetto de alto nivel, con los problemas que ello supone.

No es aventurado decir que en ciertos aspectos, tales como vivir en mayor contacto con la naturaleza, disfrutar de un aire más limpio y varios otros beneficios derivados, estos emprendimientos ofrecen –a quien los pueda adquirir– una mejor “calidad de vida”, pero queda flotando un cuestionamiento que va más allá del diseño y que se refiere a un aspecto social y ético. Hablar hoy de calidad de vida es casi un sinónimo de situación económica desahogada, que permite disfrutar del confort que pueden proveer todos los adelantos científicos y tecnológicos y hacer del consumismo una doctrina de vida, lo cual deja fuera o no considera debidamente los valores espirituales.

La cultura contemporánea, volcada principalmente hacia el bienestar material y el disfrute de los sentidos, olvida o –lo que es mucho peor– ya no conoce el valor y la importancia que tiene el ocio, el verdadero ocio, otium, que no es el perder el tiempo en futilidades, sino que, en la verdadera acepción del término, es la contemplación. La contemplación es la fusión del individuo, la persona, con el sentido de la vida y del cosmos, y ha sido siempre la fuente de la creación, de la vida interior, de la fuerza del espíritu. Este otium es negado (nec-otium=negocio) por la vida permanentemente ocupada en cosas materiales⁽²⁶⁾. Cuando el ocio es algo que sólo está al alcance de unos pocos, que además muchas veces lo usan mal, se están perdiendo valores que entran en el campo de lo espiritual, que están mucho más allá de la “calidad de vida” tan declamada como meta.

Si bien esta cuestión excede las pretensiones del presente trabajo, que se refiere al diseño, es

necesario dejar planteada la inquietud e incluso la polémica, porque la historia de los jardines –y de la sociedad también– muestra que la humanidad ha aspirado y luchado permanentemente por alcanzar mejores condiciones de vida, no solamente en lo material sino también en lo espiritual, y que el “establishment” actual, de seguir así, no parece ofrecer un futuro más luminoso.

Es una realidad que el modo de vida que ofrecen estas soluciones es “para unos pocos”, y que la inmensa mayoría de la gente no puede alcanzarlas por no tener el nivel adquisitivo necesario, por lo que quedan imposibilitados de acceder a los beneficios que brinda un mejor entorno, producido a partir de un diseño.

Esta cuestión no es resorte que esté al alcance del diseñador del paisaje ni del arquitecto, ya que estas actividades son una “tekne” y ellos no son reformadores sociales, y el problema social es un tema de políticas. Ya ese error se cometió en el pasado y se debe aprender de él para no caer en lo mismo.

Pero en el obrar de cada persona, de cada profesional (que tiene una responsabilidad mayor que el lego), hay obligaciones éticas a cumplir. La obra en general, y la obra de arte en especial, tienen sus propias reglas –ver el capítulo 11 de este trabajo y la nota ⁽³⁷⁾– que entran en el campo del hacer, que es el campo del arte en general, mientras que las acciones humanas, en lo que se refieren a su bondad, a su valoración moral, entran dentro del campo del obrar, regido por la ética. Y la ética es para todos.

SEGUNDA PARTE – EL PAISAJE, ESE OSCURO OBJETO DEL DISEÑO

9. Los parámetros del diseño del paisaje y su “temporalidad”

Focalizando ahora el tema, el diseño de un paisaje, ya sea en un barrio privado como en cualquier otro ámbito o escala, se maneja con los parámetros tradicionales que provee e impone el principal material con que se trabaja: las plantas.

Las variables para el diseño ofrecidas por el repertorio vegetal actual son muy amplias, ya que más del 80% del mismo es de origen exótico y ha ensanchado enormemente las posibilidades de elección del diseñador respecto a unos 100 años atrás. Se dispone de una enorme gama de especies arbóreas, arbustivas, trepadoras y herbáceas que no existían aquí hasta hace poco; además cada año los viveros productores agregan nuevas variedades, cultivares e híbridos.

La composición formal de un diseño se sigue basando en una orquestación cuyos grupos de “instrumentos” son el tamaño, la forma, el color, la textura, la densidad, el brillo, el aroma y los ciclos de cada planta, pero todos ellos deben estar al servicio de una idea, de una intención, tener una significación. Se suma a ellas la “temporalidad”, el devenir de las plantas en el tiempo, con lo que estas variables están como afectadas por un coeficiente que eleva la complejidad.

En su tratado “De Architectura” (27), Marco Vitruvio Polión (s.I aC) estableció los tres parámetros en que se debía basar la arquitectura: firmitas (solidez), utilitas (comodidad) y venustas (belleza). En el diseño del paisaje existe un cuarto, la temporalidad (temporalitas).

Además, las ciencias medioambientales suministran datos sobre las condiciones que deben ser respetadas para evitar deterioros ecológicos mayores y tratar de corregir los ya causados. Por otra parte, cada sitio donde se va a realizar un diseño tiene características propias, de distinto tipo, que emiten un “mensaje” al diseñador, que éste debe captar, y le dan pautas para iniciar su propuesta. Y además están los requerimientos específicos planteados al diseñador por el comitente, con mayor o menor validez según el caso.

Desde el punto de vista del diseño, puede aceptarse que una buena definición del paisaje es “un elenco de imágenes sistematizadas y transmisibles de un sitio, configuradas con pautas culturales propias del tiempo y del lugar, las cuales abarcan el sentido, uso y porqué del entorno, sus características perceptuales, físico-espaciales y existenciales además de sus significados históricos, y se materializan en una interpretación personalizada, con valores estéticos, emotivos, sociales, funcionales y dimensionales” (28).

Es a partir de esta amplia definición y de todas las condicionantes mencionadas, que cada diseñador del paisaje debe plantearse sus propias preguntas y proponer sus soluciones. El campo de la creación siempre ha sido y es cambiante, renovable, no se agota, de modo que ante nuevas condiciones, diferentes personas han propuesto y seguirán proponiendo soluciones distintas. Las esencias que expresa el arte –y el diseño del paisaje también es un arte– al ser uno de los trascendentales metafísicos, no se agotan nunca, cada creador halla una nueva síntesis para expresarlas.

10. El paisaje, un valor a conservar... y a disfrutar

“...contempló el color de oro viejo que cubría la tierra (el tragal maduro), pensó en todos aquellos que se habían precipitado a morir por aquella tierra e hizo votos para que sus descendientes supiesen conservarla como un tesoro y mirarla no sólo con los ojos sino también con el corazón” (29).

Esta cita podría servir como metáfora ambientalista para iniciar un diseño del paisaje. Si bien ciertas tendencias actuales en diseño del entorno asumen y ponen en práctica que el hombre y su producción proyectual son ya irremediamente artificiales, tecnológicos, deshumanizados, ello no significa que esta sea la tendencia dominante ni mucho menos la más conveniente y válida.

Algunos sostienen que el mundo en que hoy se vive ya no es natural, porque el hombre ha ido introduciendo en él cambios profundos y acumulativos, usando los recursos naturales hasta más allá de lo conveniente y produciendo en cambio residuos, extinción de especies, erosión de suelos, cambio climático, y modificando el entorno a tal punto de hacerlo irreconocible.

“... el mundo natural es cosa de un pasado casi remoto ... incluso el mundo natural-cultural que le siguió ha dejado de existir ... es nuestra falta de control, nuestras emanaciones no programadas, lo que ha cambiado más radicalmente la condición del mundo, incluso más que nuestras construcciones cuidadosamente planeadas ... por lo que tampoco se trata de un mundo artificial, en tanto lo artificial es aquello controlado por la voluntad, determinado por el plan del hombre ... la noción misma de artificial es la de tener un poder sobre lo que se hace, de un control al que no escapa ningún ámbito del engendro creado ni de su funcionamiento ... de manera que no se trata de un mundo artificial ... una nueva condición se hace necesaria para describir al mundo: la condición residual ... el mundo natural-cultural ha cedido paso a un mundo cultural-residual...” (30)

Si bien estas apreciaciones son en buena parte ciertas, nada obliga a que tal situación deba ser aceptada sin más y que haya que seguir contribuyendo a tales cambios con diseños antinaturales. El par dialéctico caos-control se acentúa en la cultura consumista actual, que es la que debe ser combatida por ser anti-ética y antihumana, pero tomar una actitud apocalíptica respecto al diseño del paisaje no aporta ninguna esperanza.

La cultura occidental, filosófica y realista desde los griegos, pragmática y ordenadora desde los romanos, teocéntrica desde el medioevo, racionalista y atea desde la Revolución Francesa, liberal y economicista desde Adam Smith y consumista desde el neoliberalismo, ha llegado a un punto tal de desorientación que no tiene ya una cosmovisión racional válida que le permita entender el mundo y el destino del hombre en él.

Por eso mira cada vez más hacia el pensamiento oriental en busca de las metas perdidas, porque algunos tomaron conciencia de que se han estado dejando de lado muchos imponderables no racionales que, no por ser difíciles de percibir son menos necesarios para una ubicación psicológica y espiritual del hombre en la vida y en el cosmos.

En la cultura occidental, el mundo del conocimiento racional es el de la ciencia, que mide, cuantifica, analiza y clasifica, por eso la representación occidental de la realidad es mucho más fácil de comprender que la realidad misma, y a veces se confunde una con la otra.

En cambio, en el misticismo oriental, el mundo es concebido como algo "orgánico" donde todo lo que perciben los sentidos está conectado y es manifestación de una sola realidad definitiva, el cosmos es dinámico, el tiempo y el cambio son intrínsecos a él.

Carl Jung ⁽³¹⁾ decía que la cultura occidental se había hecho cada vez más racional, objetiva y externa, dejando de lado gran cantidad de contenidos del inconsciente personal y del inconsciente colectivo que no pueden expresarse exclusivamente en un silogismo ni en un raciocinio, y que al reprimir dichos contenidos, éstos aparecen bajo otras formas simbólicas y no siempre de manera agradable al ser humano, y propuso integrar conceptos búdicos como las "mandalas".

En la década de 1960, signada entre otras cosas por la guerra fría, el movimiento hippie y los viajes espaciales, habiéndose visto la inoperancia de tal postura racionalista en un mundo occidental en crisis que había sido regido casi exclusivamente por esas actitudes, aparecieron varios profetas del no-racionalismo que anunciaron e iniciaron una vuelta al mundo de lo mágico, de lo oculto, de lo esotérico, como intento de recuperar y de incorporar nuevamente esa dimensión arcana del hombre. La obra de Pauwels y Bergier ⁽³²⁾ merece ser citada en este sentido como anticipatoria del actual auge de la astrología, del orientalismo, del ocultismo y la superstición, lo mismo que el libro "La conspiración de Acuario", de Marilyn Ferguson (Madrid, Ed. Kairós SA, 1985). Hoy los libros sobre estos temas forman legión.

No parece ser ésta tampoco la solución al problema del hombre. Alguien escribió que "los antiguos filósofos estudiaban el problema del hombre, mientras que los actuales estudian al hombre como un problema". Sin embargo, es cierto que hay dimensiones en la vida y en el ser humano que no pueden ser contenidas sólo en las postulaciones racionalistas ni mucho menos en las tecnicistas. Ya lo escribió Saint-Exupéry: "Lo esencial es invisible a los ojos" ⁽³³⁾.

Algunas de estas dimensiones espirituales se perciben más claramente al analizar la relación del hombre con un entorno que reúna las condiciones que permitan llamarlo paisaje, entendiendo como tal a aquél que produce placer y manifiesta el orden existente en la naturaleza, por recóndito que éste sea.

El cúmulo de sensaciones, algunas de ellas muy profundas, que experimenta una persona cuando después de vivir inmersa en el tráfico y el stress de una gran ciudad, se encuentra en medio de un vasto paisaje natural y se permite "dejarse caer" dentro de sí misma para experimentar y vivir esas sensaciones, dan testimonio suficiente de que un entorno natural actúa sedativamente, ordenadoramente, vivificantemente sobre su cuerpo y sobre su espíritu.

Conectarse con el paisaje es una experiencia vital, energizante, renovadora, fortificante, que permite a una persona con un mínimo de disposición anímica recuperar algo de esa fuerza interior que nace de la comunión con la naturaleza, con el cosmos mismo. Así como hoy es posible detectar energías y hasta medir efectos de radiaciones o emanaciones de distintos materiales y determinar su bondad o perniciosidad para las personas, quizá también se podría cuantificar y evaluar el poder beneficioso y hasta terapéutico de estar en medio de un paisaje natural.

Hoy se habla mucho del feng shui, un producto de ese gran espesor cultural que es el mundo de Oriente, y que es el "arte de la ubicación". Sus tres principios fundamentales, Tao, el Yin-Yang y el Chi, que se aplican a cómo debe pensarse una casa o un espacio para trabajar, son utilizables también para los jardines y el uso de las plantas, y entre los fundamentos de esas aplicaciones, se halla el de que el ser humano forma parte de la naturaleza.

"Con muy pocas excepciones, todos encontramos algo profundamente armonioso en los paisajes natura-

les. Sentimos que esos paisajes están en perfecto balance y que su contemplación nos nutre, nos vivifica, nos lleva a un equilibrio y a un estado interno muy especiales. Y es que nosotros somos también parte de la naturaleza. Sin embargo, nuestras ciudades parecen diseñadas para privarnos sistemáticamente del contacto con la naturaleza. Se ha calculado que el habitante de una gran ciudad pasa, en un día normal de trabajo, menos de una hora diaria a la intemperie. Estamos convirtiéndonos en criaturas de interior, vivimos expuestos a iluminación artificial, a campos electromagnéticos de una intensidad exagerada y posiblemente insalubre, al contacto con materiales artificiales durante al menos 23 horas diarias. Añoramos la tibieza del sol en la piel, las fragancias naturales, la caricia de una brisa fresca en el rostro, el sonido de un arroyo, la hierba bajo los pies, la textura de una roca o un árbol. Cada fin de semana nos precipitamos hacia los espacios abiertos en busca de recuperar el equilibrio perdido. Un aspecto esencial del feng shui será, entonces, recuperar la experiencia sensorial de la naturaleza dentro de nuestro hogar. Un lugar agradable se caracteriza por la variedad de estímulos que provee a nuestros sentidos, experimentamos la monotonía como algo negativo, como un desierto donde la vida tiene pocas posibilidades de prosperar".⁽³⁴⁾

"Un paisaje de jardín teniendo en cuenta el feng shui es como una pintura a pincel china: tiene que haber elementos yang, como rocas, colinas, y elementos yin como el agua, espacio cubierto y descubierto, áreas edificadas y patios, caminos cubiertos y descubiertos ... el paisaje de un jardín ha de ofrecer una sensación de paz y tranquilidad, provocar expectación y tener vistas interesantes".⁽³⁵⁾

El orden y la "historia" labrada en la naturaleza durante millones de años por una evolución que fue haciendo un equilibrio, se hacen perceptibles al hombre que la "escucha", que asume una adecuada actitud receptiva y contemplativa, de modo que ponerse en esa disposición ante un paisaje produce mucho más que un deleite de tipo turístico –que es el explotado casi siempre por las empresas que operan en ese rubro, para lograr un beneficio económico– sino que tiene un efecto mucho más profundo y vital, de comunión con el planeta entero.

Quien haya caminado descalzo y con ánimo sereno por una extensión de césped durante un rato, puede atestiguar que ese contacto de las plantas de los pies con la epidermis del planeta transmite algo benéfico y sedante; de idéntica forma quien se haya detenido a contemplar –no sólo a "mirar"– una puesta de sol o a dejarse empapar por los aromas y los susurros de un bosque puede percibir que hay en ello algo más que una mera sensación estéticamente placentera: el paisaje es necesario para el hombre, es la manifestación sensorial del cosmos al que pertenece.

El paisaje, ya sea uno natural o uno bien diseñado, es un elemento fundamental para el equilibrio y la salud física, mental y espiritual del hombre, que lo reconecta con su esencia, con el entorno en el cual nació, como resultado de una evolución que se mide en tiempos geológicos. No se debe olvidar que la Tierra fue alcanzando su estadio actual –excluyendo las acciones polutantes y destructivas de los últimos 200 años producidas por el "hombre industrial"– a lo largo de larguísimos períodos, hasta que estuvo en condiciones de albergar la vida vegetal primero, luego los animales y por fin al hombre. Es como si el planeta hubiera dicho "Ya estoy listo para recibir al ser humano y brindarle todo lo que necesita". Pero la raza humana, con soberbia e inconsciencia, parece haber interpretado mal el mandato bíblico "procread y multiplicaos y henchid la tierra; sometedla y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra". Pero dominar algo no significa destruirlo!

11. Diseñar el paisaje: un delicado equilibrio

El diseño del paisaje es un tema que debe ser abordado con sumo cuidado para no caer en las efusiones emotivas o pintoresquistas a que son tan proclives todavía algunos realizadores que confunden paisaje con escenografía de romanticismo trasnochado, ni quedarse en un mero ejercicio de técnicas jardineriles.

"... los tópicos sobre los que se asienta la concepción superficial de esta disciplina (el paisajismo o el diseño del paisaje) están encaminados en dos direcciones: por una parte, está considerada como un acto creativo de vocación puramente estética u ornamental, con una finalidad decorativa sin incidencia en la escala humana y cultural de su entorno; por otra, la actividad paisajística se confunde de manera simplista e inocente con las técnicas más tradicionales de la jardinería, llegando a crear una equívoca situación en la que paisaje y vegetación se sitúan sobre un mismo plano de conocimiento".⁽³⁶⁾

Por ello, diseñar hoy el paisaje es una tarea altamente creativa y seria, casi grave, de mucha reflexión, por el deterioro en que se lo ha sumido y porque las expectativas que hay que cumplir para volverlo a crear son muchas y complejas. No basta con dar deleite a los sentidos, aunque esta sea una de las condiciones a cumplir. Tampoco parece válido refugiarse en diseños tecnologizados o esquematizantes –revival del "minimalismo" miesiano de 1920 ?– para algo que es tan complejo, antiguo y telúrico como la Tierra misma y que debe crear y sostener condiciones de vida que son complejísimas y multifacéticas, como las del ser humano.

Los helechos, una de las más antiguas formas de vida vegetal, comenzaron a aparecer en las

frondas devónicas y carboníferas hace unos 300 millones de años, y ya hace 200 millones existían las coníferas y algunos árboles latifoliados que todavía hoy forman parte del elenco de plantas con que cuenta el diseñador del paisaje.

El Ginkgo biloba, árbol clasificado por muchos botánicos como una conífera, existía idéntico al actual hace 200 millones de años, como lo han demostrado restos fósiles analizados con el método del carbono 14. Su hoja profundamente hendida le ha valido el nombre de "árbol de los mil escudos" o "árbol de la vida", porque representa el yin y el yang.

¿Es posible entonces que la moderna tecnología del hombre, que ni siquiera tiene 200 años de antigüedad y que ya ha producido descalabros ecológicos en escala planetaria de los que recién se está tomando conciencia, pueda suplir a la evolución que demoró millones de años en crear un equilibrio?

Un ejemplo local –entre tantos posibles– que es bien conocido ilustra sobre lo que puede producir una actitud irreflexiva, de desconocimiento y muchas veces culpable del hombre sobre el medio ambiente. La Fiebre Hemorrágica Argentina, o "mal de los rastrojos", es una endemia con epicentro en el partido de Pergamino, provincia de Buenos Aires. Esta enfermedad virósica (producida por el "virus Junín") al parecer existió siempre en esa región, pero el uso indiscriminado de ciertos plaguicidas químicos de los cuales no se estudiaron las posibles consecuencias ecológicas (el monocrotofos, el carbofurán y el clorpirifós) destruyeron parte del ecosistema y cortaron una cadena que regulaba su propagación, causando un aumento notable del mal.

El ratón maicero (*Calomys laucha*), que porta el virus y lo transmite al ser humano, tenía sus "controladores" naturales: la lechuza de campo y el aguilucho langostero, los que fueron diezmados porque determinados elementos químicos de los citados plaguicidas se concentraban en ellos por acumulación biológica y los hacían poner huevos con cáscara muy delgada. Eso disminuyó su capacidad reproductiva y el ratón maicero, sin suficientes controladores, proliferó. Roto ese equilibrio ecológico, lo que eran casos aislados y escasísimos se transformaron en una pesadilla para los habitantes rurales de la zona.

Diseñar un paisaje es por lo tanto una tarea compleja y comprometida, cuyos efectos a mediano y largo plazo somos casi incapaces de prever, por lo que debe ser tomada muy en serio y con gran prudencia. La prudencia es una virtud activa, no es guardar distancia para no involucrarse en nada difícil, sino "discernir el verdadero bien y elegir los mejores medios para realizarlo".

Jardinería, paisajismo, arquitectura paisajista, proyectación del paisaje, diseño del paisaje, planificación del paisaje, son distintas escalas cuantitativas y cualitativas de la acción modificadora del hombre sobre su entorno natural a lo largo de la historia, y la acción de diseñar y de materializar correctamente esas modificaciones es crear (o re-crear) los ámbitos adecuados para que el ser humano alcance o restablezca ese equilibrio íntimo y global con la vida y con el ámbito en el cual ésta se da.

Como ya se ha dicho más arriba, a las lógicas dificultades de hacer cualquier cosa nueva, se suma en este caso el hecho de que el diseño del paisaje o del entorno tiene un grado de complejidad del que carecen otras artes visuales.

Diseñar un paisaje es ante todo, colaborar con la naturaleza –que pone la materia prima y establece las condiciones básicas: suelo, clima, plantas– e intentar crear algo que va mucho más allá del sólo producir un placer estético.

El suelo, la luz, el agua y finalmente las plantas son la arcilla con que este alfarero-diseñador trabaja. Estos cuatro elementos imponen algunas condiciones que deben ser respetadas. Determinado suelo sólo podrá sostener y nutrir ciertas plantas, las que no estén genéticamente adaptadas para vivir en él, decaerán y morirán. La cantidad de energía lumínica –insolación– que recibe un lugar determina qué especies pueden medrar en él y cuáles se agostarán. Hay especies que soportan temperaturas rigurosas y otras mueren ante la primera helada. Ciertas plantas con el metabolismo adecuado podrán vivir y reproducirse bajo un determinado régimen hídrico, y otras no. Todo ello es el resultado de una larguísima evolución.

Así que uno de los principios de todo buen diseño de paisaje es atender a las reglas que establece la obra a hacer. El arte, según el filósofo francés Jacques Maritain⁽³⁷⁾, es una disciplina del entendimiento práctico y se rige por las reglas que establece el material y la obra a hacer, en este caso las del mundo vegetal.

Por lo tanto, las "reglas" del arte de un buen diseñador del paisaje están en gran medida determinadas por las características del suelo, del clima, de las plantas y del medio ambiente en general. Sólo respetándolas se puede llegar a producir un diseño que sea beneficioso para el hombre y perdure en el tiempo.

Un tema importante en la práctica del diseño del paisaje es: a cuánto tiempo se "piensa" un jardín, un parque, un diseño de paisaje? Esto depende en cierta medida de la escala del trabajo a realizar. Para una composición "decorativa" como una terraza o un pequeño jardín, generalmente las plantas que se incorporan ya se compran en los viveros con un porte que permite lograr una imagen casi "final" en corto plazo,

pues el material verde que se emplea en ellas es en gran proporción arbustivo y herbáceo.

Para un jardín grande, un parque u otros emprendimientos en gran escala, la “estructura” de la composición se basa principalmente en los árboles, cuyo crecimiento es más lento y requiere años. Para que un parque esté “maduro” puede requerir no menos de 20 ó 25 años, y a veces más, para lograr el efecto deseado –salvo que se planten árboles “ejemplares”, con las limitaciones que se mencionan más adelante– y por eso, un buen diseño debe tener en cuenta esta espera y proponer etapas intermedias para “vestirlo” hasta que alcance su pleno desarrollo.

Una forma de lograrlo es plantar inicialmente una proporción importante de arbustos y otras especies menores, que alcanzan su tamaño final en menos tiempo, e ir las transplantando a medida que la estructura arbórea crece, para darle el espacio que ésta necesita. Nunca un espacio verde está “congelado”, sino que deviene en el tiempo, y de allí la importancia que tiene el mantenimiento del mismo.

Esta es también la razón por la que la representación de un anteproyecto o proyecto debe, o debería hacerse, por lo menos en dos etapas diferentes de su crecimiento, y mejor aún, en tres etapas: la inicial o a corto plazo, a mediano plazo y a resultado final o “parque maduro”.

Por ser las plantas algo que muta según las estaciones del año, todo diseño debe tener especialmente en cuenta el aspecto que la composición presentará en primavera, en verano, etc., para que tenga permanentemente elementos de interés visual. Cuando se propone un diseño al comitente, esto también debe representarse adecuadamente en 4 versiones, correspondientes a las cuatro estaciones del año, ya que en ese momento el diseñador es un “comunicador” que está transmitiendo su concepción mediante las diversas técnicas de representación de que hoy se dispone.

Una corriente actual del diseño del paisaje, desarrollada por Wolfgang Oehme y James van Sweden en los EE UU, concede gran importancia a que un paisaje muestre claramente los cambios estacionales, enfatizando de esa manera el transcurrir de la vida, cambiante según los ciclos vitales de las plantas. La desnudez de un paisaje invernal contrastará así más rotundamente con la eclosión de vida que representa el renacimiento de las plantas a la vida en primavera y con su plenitud estival, y los colores otoñales mostrarán la llegada del período de adormancia, que signa buena parte de la vida en el planeta.

Oehme y Van Sweden tomaron para sus diseños la rica flora autóctona de la pradera norteamericana, consistente en gran variedad de Gramíneas y otras plantas herbáceas, y las usan para componer paisajes de gran belleza, tanto en la ciudad como en lo rural o suburbano, aprovechando que estas especies tienen muy diferente aspecto según las estaciones (³⁸).

En los diseños argentinos actuales de paisaje, esta modalidad (estilo?) ha sido incorporada por muchos, ya que a pesar de ser una moda, tiene cierta consonancia con el repertorio vegetal propio de la llanura pampeana.

Pero la latitud geográfica y los climas donde estos diseños se concretan son distintos a los de Buenos Aires; sus paisajes cubiertos de nieve no son iguales a los que producen los inviernos templados locales, donde el “efecto invernadero” está produciendo cada vez más marcadamente una menor diferencia entre el invierno y el verano. Además, la variedad del repertorio vegetal de que disponen los diseñadores en ese país es muy diferente y más amplia que la de la zona templada de Argentina.

Por lo tanto, las similitudes que quedan en pie y que son válidas para aplicar al diseño local, son: 1) la revalorización de las especies autóctonas, adaptadas al clima y al suelo desde hace mucho tiempo, y 2) el énfasis puesto en el devenir del paisaje en el tiempo. Hay que aprender a copiar sólo lo bueno y aplicable, no cualquier cosa por el solo hecho de ser exótico.

TERCERA PARTE – LOS BARRIOS PRIVADOS

12. El diseño del paisaje en los barrios privados

Recién ahora, después de este análisis de lo que es el diseño del paisaje en la actualidad y cuáles deben ser sus objetivos, es posible abordar seriamente el tema del diseño del paisaje en los barrios privados, para poder ubicar en qué categoría se encuentra esta actividad, qué tendencias marcan actualmente estos emprendimientos, qué grado de validez tienen y poder también establecer criterios de diseño para los mismos.

Pero aún así, abordar el diseño del paisaje en los barrios privados que se han hecho o hacen actualmente cerca de la ciudad de Buenos Aires, requiere algunas otras consideraciones más. No sería apropiado y consistente entrar en el tema en forma directa, porque ello supondría una de estas dos actitudes: a) aceptar tácitamente ciertas premisas de diseño en boga actualmente en la mayoría de ese tipo de emprendimientos, sin hacer antes un análisis crítico de su conveniencia, b) postular “manu militari” otras nuevas o diferentes sin fundamentarlas.

Primero, el abordaje conceptual al problema. Si bien los barrios privados son ya parte de una realidad social y económica innegable e irreversible, no se puede ignorar que son el extremo de una polaridad cuya otra manifestación se halla recorriendo el conurbano bonaerense por las calles interiores en vez de hacerlo por las autopistas.

Allí, aún en zonas llamadas “residenciales”, se observa degradación de lo natural, caos por ausencia de planificación, carencia de infraestructura pública y más aún de espacios verdes, y en general condiciones de vida que muestran que se han empleado mal los medios disponibles para concretar el necesario crecimiento de la ciudad debido al aumento y concentración de la población. Y en cuanto al fenómeno socio-urbano de extrema pobreza que se da en las villas de emergencia o “villas miseria” del cinturón urbano, en todas sus versiones, es tan deplorable y notablemente conocido que no hace falta detenerse más largamente en él.

La pregunta que naturalmente surge es cómo se gestó todo esto, si pudo ser evitado o aún es posible hacer algo al respecto. Esta pregunta es similar a la que los urbanistas se vienen planteando desde que esa disciplina tomó cuerpo. Por lo tanto, aunque el problema ha alcanzado una globalidad que no tenía hace 80 años, las respuestas posibles siguen siendo básicamente las mismas: no se puede transformar todo en corto tiempo ni habría medios para hacerlo; además, sobre la base de qué “modelos” que sean viables?

Quizá la actitud sensata sea la de los “reformadores moderados”: actuar donde se pueda y en la medida de lo posible, y considerando que los barrios privados son un hecho consumado, trabajar en ellos con el diseño de manera de no aumentar los problemas de todo tipo ya existentes en el entorno y tratar de que esa actitud se extienda a otro tipo de emprendimientos oficiales, privados, individuales o comunitarios. La actitud de “docencia” que deben asumir los profesionales, que poseen el “saber”, los obliga éticamente a contribuir a este fin.

Esta respuesta no es totalmente satisfactoria, pero por el momento parece ser la única posible. Como dijo Sarmiento, “hacer las cosas mal, pero hacerlas”: bien entendiendo al sanjuanino, quiso decir que es preferible equivocarse de buena fe y hacer algo, que permanecer en la pasividad y no hacer nada, porque de esa manera otros tomarán la iniciativa y quizá con mayor margen de error.

Aunque ésta sea una realidad insoslayable, igualmente es de lamentar que la mayor parte de este tipo de emprendimientos que se proclaman para el bienestar de sus futuros habitantes, sólo son un negocio que busca el beneficio económico de los inversores, que tratan de vender sus propuestas a un público que no siempre está en condiciones de juzgar lo que la publicidad le está tratando de inculcar.

La ética de la mayor parte de la publicidad que se observa –en cualquier campo– es realmente deplorable, ya que se basa en tratar de vender a toda costa, aún mediante el engaño, orillando a veces lo delictivo y prostituyendo el principio de esa actividad, que es el de hacer conocer para que el posible consumidor (usuario, en realidad) pueda elegir con conocimiento y libertad.

En cuanto a la parte concreta y operativa del problema, los barrios privados tienen una serie de etapas previas financieras, legales, comerciales, organizativas, etc., que aunque no pertenecen estrictamente al diseño, lo condicionan en muchos aspectos y por lo tanto es conveniente enumerarlas o analizarlas someramente.

La primera fase es la decisión, por parte de un inversor o grupo de inversores, de destinar fondos para realizar un emprendimiento de este tipo. Estos grupos de inversores suelen denominarse “developers”, desarrolladores⁽³⁹⁾, y al ser los que ponen el capital para el emprendimiento, eligen y determinan algunas de las características principales del mismo, en primer lugar su ubicación y extensión, al comprar un determinado predio; el nivel de compradores que se fija como “target”, blanco u objetivo; la superficie promedio de las parcelas a vender; la proporción de superficie que se destinará a áreas verdes comunes; quiénes serán los profesionales que van a ser convocados para realizarlo, etc., y de estas decisiones surgen muchas de las cualidades que tendrá el diseño como producto final.

Una de las decisiones más importantes, que condicionará el diseño en general y el del paisaje en

particular, es la elección del predio donde se construirá el barrio, porque determina aspectos tales como si tiene ya algún tipo de forestación o no, qué clase de suelo posee, cómo es su topografía, cuáles son sus facilidades de acceso, etc. Varios de estos aspectos son o deberían ser analizados también por investigadores del mercado, con miras al éxito comercial del emprendimiento.

Sería muy conveniente que las empresas que emprenden este tipo de obras formaran desde el comienzo un equipo interdisciplinario, en el cual estén incluidos desde el inicio los distintos profesionales especializados que tendrán a su cargo el diseño y ejecución de las futuras obras (trazado urbano, topografía, mensura, red vial, suministros e instalaciones, arquitectura, diseño del paisaje, etc.). Esta inclusión "ab initio" permitiría lograr una mayor coherencia en la totalidad y también fijar, con el aporte de criterios de las diferentes disciplinas, las características finales a que se quiere llegar, y lo que es más importante, alcanzarlas. En caso contrario, el diseñador del paisaje, p.ej., si es convocado cuando muchos de estos parámetros ya están decididos o concretados, se encuentra con un hecho consumado y debe diseñar constreñido por realidades que quizá podían haberse definido mejor de común acuerdo en un equipo, lo que daría un mejor resultado final, generalmente más rentable también, sin que ello implique necesariamente mayores costos de inversión.

El principal criterio con que un grupo de capitales decide todos estos parámetros es el de la rentabilidad de la inversión, donde no siempre las ecuaciones fáciles son las más acertadas. Hacer algo barato puede a la larga no ser un buen negocio, mientras que algo con real calidad es o puede ser más caro pero también es un producto más vendible y que genera mejores beneficios y prestigio, lo cual redundará sobre la rentabilidad y también sobre la de futuros emprendimientos del mismo grupo inversor. Porque una buena y seria "profesionalidad" es también un buen negocio.

Adquirido el predio y cumplimentadas todas las tramitaciones correspondientes, vienen las distintas obras de mensura, el diseño urbanístico para definir las áreas para lotes, circulaciones, edificios de uso común y espacios verdes; luego sigue el trazado de las circulaciones internas y la infraestructura general de servicios, y por lo general recién después de estas definiciones se convoca al diseñador del paisaje, que recibe una encomienda profesional condicionada por todo lo anterior, donde si hay desaciertos es muy difícil dar marcha atrás.

13. El arbolado de calles

La tarea del diseñador del paisaje en un barrio privado tiene tres rubros o etapas claramente diferenciadas: el arbolado de calles, el diseño de los espacios verdes comunes, y las parquizaciones de los lotes individuales⁽⁴⁰⁾. Estas últimas suelen correr por cuenta de cada comprador, que contrata –o no– un diseñador del paisaje para su jardín (ya sea un profesional, un técnico o un jardinero). En algunos emprendimientos de este tipo se ha ensayado la solución de ofrecer al comprador, junto con la adquisición del lote, la opción de una parquización básica que el cliente puede elegir entre diversos diseños-tipo, y lo mismo se está haciendo con la oferta de diseños de casas-tipo. Esta variante tiene varias ventajas, ya que redundan en una mayor coherencia del conjunto.

En cuanto al arbolado de calles, los principales aspectos técnicos a tener en cuenta son la elección de las especies vegetales, las características comerciales de las mismas y su ubicación en el proyecto.

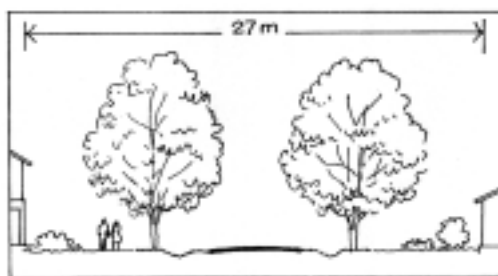


Figura 18 - El corte de una calle típica de un barrio privado muestra el criterio con que se planta el arbolado "de alineación", las cunetas y la línea municipal. La continuidad del manto cespitoso de la "vereda" verde con el del interior de los lotes crea una imagen de unidad entre los distintos predios y la calle.

Lo más conveniente es elegir para las calles internas árboles de porte mediano, de follaje caduco y de rápido crecimiento. Árboles de pequeña magnitud no confieren a las calles la sombra y la “presencia” visual conveniente, y las especies de gran porte pueden ser a la larga un problema por la sombra que proyectan o por su gran desarrollo radicular, con algunos casos particulares que presentan problemas de seguridad (desgajamiento de ramas de *Eucalyptus*, caída de estróbilos de *Araucarias*, obstrucción de cañerías de desagües por raicillas de *Salix*, etc.).

Según Antonio A. García, ex Jefe de Departamento del Instituto Municipal de Botánica de la Ciudad de Buenos Aires, los llamados “árboles de alineación” para calles y avenidas deben reunir ciertas condiciones que han sido extraídas de la experiencia, tras muchas décadas de experimentación con los mismos en la ciudad de Buenos Aires.

La primera recomendación hace al porte (tamaño) que alcanza una especie arbórea adulta: la 1ª. magnitud (*Tipuana tipu* –tipa–, p.ej.) es apta para avenidas con aceras de no menos de 5,50 m de ancho; la 2ª. magnitud (*Tilia moltkei* –tilo–, p.ej.), para aceras no menores de 3,50 m; y los de 3ª. magnitud (*Lagerstroemia indica* –crespón–, p.ej.) para pasajes con aceras de no menos de 2,50 m de ancho.

Otras condiciones requeridas son: buen margen de adaptabilidad al clima y suelo del lugar; follaje caduco; aptitud para brindar sombra; adaptación a podas de formación y de reducción; sistema radicular profundo sin ramificaciones superficiales; ramaje sólido y flexible sin tendencia a quebrarse fácilmente; resistencia a las plagas y enfermedades; ausencia de espinas u otros órganos molestos y rapidez de crecimiento en los primeros años. ⁽⁴¹⁾

En el caso de los barrios privados y *countries*, esta normativa no es tan estricta, ya que algunas de las condicionantes aplicables al arbolado urbano o “de alineación” no existen. Más bien lo que se suele reglamentar son los retiros de los árboles respecto a la línea municipal y a los ejes medianeros, la altura y composición de los cercos vivos entre lotes, y a veces se elabora una lista de las especies vegetales desaconsejables o prohibidas por su tamaño u otras características no convenientes.

Las especies caducifolias proveen buena sombra en verano y permiten la entrada del sol y la luz en el ciclo invernal, permitiendo también un mejor secado del suelo después de las lluvias intensas. A veces se utilizan especies perennifolias de follaje no muy denso por razones de vista –para que el arbolado de las calles no quede totalmente desnudo en el invierno– pero esta elección constituye una minoría de casos.

Que sean especies de crecimiento rápido es obvio, para lograr el aspecto final deseado en un mínimo de años y calmar la ansiedad de los compradores que quieren ver materializado lo antes posible el entorno verde de su nuevo habitat. Para resolver este problema se recurre muchas veces a la compra y plantación de árboles “ejemplares”, o sea que tengan ya un tamaño apreciable y “vistan” las calles casi desde el comienzo, pero esta opción está limitada por el alto costo de dichas plantas y por la existencia o no de las mismas en el mercado. Actualmente en los viveros productores sólo se obtienen “ejemplares” de algunas especies, lo que limita esta opción, pero el auge de los barrios privados está haciendo lentamente cambiar esta actitud de los viveristas.

El uso de plantas “ejemplares” tiene también su contraparte. Una planta que se incorpora a un diseño en la etapa inicial de su crecimiento, arraiga mejor y más rápido y crece más vigorosamente, mientras que los “ejemplares” deben ser reducidos en su aparato radicular y foliar para realizar exitosamente su envasado y traslado al sitio donde van a ser implantados, sufriendo en mayor medida el “shock de transplante” y demorando su ciclo evolutivo.

La ubicación de los árboles de calle suele hacerse a una distancia de unos 5 m del asfalto, detrás de la cuneta recolectora de agua, y la separación entre ellos depende del tamaño de la copa: para árboles chicos, 6 ó 7 m (*Fraxinus ornus* –fresno negro– p.ej.), para medianos 8 ó 9 (*Melia azedarach* –paraíso– p.ej.), y 10 m para especies de gran porte y copa ancha (*Platanus acerifolia* –plátano– p.ej.). La separación entre árboles de calle debe permitir con comodidad que entre dos de ellos el arquitecto pueda después plantear un cómodo acceso vehicular a cada lote.

Otro factor importante en la elección de las especies para el arbolado de calles es que las mismas no presenten problemas fitosanitarios a futuro, que no sean fácilmente atacables por las plagas más comunes (p.ej. la “vaquita del olmo”, *Xantho galeruca luteola*), muy difíciles o costosas de erradicar o controlar, porque representarían un alto costo en el mantenimiento, o de lo contrario, una degradación visual de las plantas.

14. Las comunidades, algo poco común

Muchos de los barrios privados actuales son de gran extensión, a diferencia de los “countries” o clubes de campo, y por eso se los suele dividir en “comunidades” que abarcan cada una un número no muy grande de lotes, para alentar de esa forma el acercamiento social entre sus habitantes. En la realidad esta aspiración, que viene al menos desde las ciudades-jardín ideadas por Ebenezer Howard a fines del siglo XIX, no se cumple en los barrios privados, privando en cambio la tendencia de los moradores a encerrarse en sus predios parqueizados y con pileta propia. En los “countries”, la pileta era parte del equipamiento de todo el

club, al igual que un edificio social o “club house” y diversas canchas deportivas (golf, tennis, polo, etc.). Como este equipamiento comunitario implica mayores costos de mantenimiento y se traduce en expensas más altas, los barrios privados han minimizado estas facilidades y ésta es una de las razones de la proliferación de esta tipología.

Esta división en “comunidades” con un nombre cada una, busca además acentuar en sus habitantes la sensación de “pertenencia” a un lugar, de crear relaciones de tipo vecinal que permitan modos de vida más humanos, de mayor solidaridad y mejor relación entre los vecinos, cosa que tampoco se cumple del todo en la práctica.

La elección de los nombres de las comunidades –y a veces de barrios enteros– se hace por lo general apelando a dos tipologías: 1) nombres de árboles –p.ej. “Las Acacias”– tomado de los que se plantan en las calles internas de esa comunidad; este es el criterio más antiguamente usado y tiene un sentido de valoración de lo natural; 2) nombres de objetos, acciones o hechos vinculados a lo folklórico –como p.ej. “El Fogón”– que apelan a una tradición gauchesca o nacionalista. Cabe preguntarse si no sería posible encontrar alguna otra forma de denominarlos que salga de lo ya convencional y que al mismo tiempo tenga sentido para los usuarios.

Resulta paradójico encontrarse después con que en esos barrios y calles tan “criollas” proliferan las casas del más puro “estilo” extranjero según la moda imperante, últimamente con predominio de modelos norteamericanos, algunos surgidos después de la renovación impulsada por Robert Venturi, ya citada. Y ni hablar de los edificios de acceso a los barrios privados, que repiten un tipo foráneo, remanido y sin ningún esfuerzo creativo. Podría llamarse a ésta la “arquitectura del establishment”? Es necesario reconocer que estas arquitecturas tienen soluciones interiores “funcionales” muchas veces acertadas, y suelen estar bien construidas, pero la buena arquitectura no es sólo eso! Vale acá recordar la clásica definición de Le Corbusier para la arquitectura: “el sabio juego de los volúmenes bajo la luz”.

El Arq. Federico F. Ortiz, destacado historiador y docente de la arquitectura argentina, escribió hace tiempo sobre este tema, marcando esta tendencia de los argentinos de mirar siempre hacia fuera en busca de “modelos”, como si hubiera una incapacidad nacional de encontrar o de crear valores y tradiciones netamente nuestras. Señalaba dicho autor que, cuando en el país, desde las esferas oficiales en la época de la primera presidencia de Perón, se buscó lo que Ortiz llamó un “modelo alternativo” de arquitectura para los numerosos barrios hechos por el Primer Plan Quinquenal, no se encontró cosa mejor que tomar el modelo del “ranch” californiano y de las estrellas hollywoodenses de la década de 1940 y constituirlo en la imagen de la arquitectura nacional, para reemplazar al modelo de la arquitectura clasicista o ecléctica afrancesada del período anterior y a la incipiente arquitectura racionalista o “internacional” que se empezaba a instalar en el país en la década de 1930 por obra de los arquitectos Alberto Prebisch, Antonio Bonet, Emilio Ferrari Hardoy, Jorge Kurchan y algunos otros.

Quien esto escribe ha recorrido, por su trabajo, numerosos “countries” y barrios privados de los alrededores de Buenos Aires, y debe declarar, no sin aflicción profesional, que más del 90% de la arquitectura que en ellos ha visto –especialmente en los barrios privados más recientes– es de una lamentable pobreza de diseño, allí se encuentran tipologías extranjeras repetidas hasta el aburrimiento, donde sólo muy de vez en cuando encontró una obra que le mereciera el calificativo de verdadero buen diseño, con creatividad y –algo!– de originalidad. El mercado profesional deja, permisivamente, mucho margen libre al “gusto” del comitente, olvidando que ser profesional es poseer un “saber” que implica también una responsable función de docencia hacia el público lego.

La anomia, que es un producto de la vida en las grandes ciudades, ha sido denunciada por muchos sociólogos, urbanistas y arquitectos desde hace mucho tiempo, basta hacer referencia a Lewis Mumford⁽⁴²⁾, a Thomas Sharp⁽⁴³⁾ y a Kevin Lynch⁽⁴⁴⁾ entre otros, y la búsqueda de volver a conectar a cada habitante con su medio físico creándole sensación de intimidad y de pertenencia al lugar son un intento muy válido para mejorar su sentido de identidad, en vez de que sea uno más entre miles o millones, como sucede en las ciudades.

Pero –siempre hay un “pero”!– la complejidad y contradicción que marcaba Venturi, y que es pan de todos los días en el campo de la psicología profunda desde Freud a Lacan, hace que la búsqueda de identidad y de pertenencia a una comunidad esté aparejada con su opuesto: el deseo y la necesidad del aislamiento. Pareciera que, cuando se ahonda en estos temas, en vez de aclararse se volvieran más “grises”... La ciudad es un gran “centro de intercambio” que enriquece y da múltiples posibilidades, aunque al mismo tiempo produce stress, competencia, soledad... y suceden ambas cosas al mismo tiempo.

La elección de especies “identificadoras” y “diferenciadoras” para el arbolado de calles de comunidades es un recurso válido que suele utilizarse para cumplir este objetivo. Desde que se empezaron a hacer barrios residenciales⁽⁴⁵⁾ se usó frecuentemente plantar en cada calle o comunidad una única especie arbórea, diferente para cada una, de modo que el habitante o el visitante se sienta identificado con ella.

15. Los espacios comunes parquizados

El diseño de los espacios verdes comunes es el principal desafío para el diseñador del paisaje, no sólo porque estos paños suelen tener dimensiones más o menos considerables, sino porque son la oportunidad de realizar un diseño con sentido de unidad y en el cual se plasmen todos los principios y objetivos que se han mencionado hasta ahora en este trabajo.

En algunos pocos de estos emprendimientos (los barrios privados), los espacios verdes comunes suelen adoptar la modalidad de parque, y una pequeña minoría (como “Ayres de Pilar”, que se analiza más adelante) posee un “parque central” que adopta diversos diseños según el predio y el trazado urbanístico, y que conecta o relaciona las diversas comunidades que integran la totalidad, idea que como ya se ha visto, proviene de Radburn. En los otros barrios privados, que son mayoría, y en los “countries”, los espacios verdes comunes son casi exclusivamente los destinados a equipamiento deportivo (golf, polo, etc.).

El parque es la oportunidad para el diseñador de conformar un diseño unitario con sectores diferentes entre sí, claramente identificables uno de otro, basándose para ello en algún “leitmotiv” que les confiera alguna particularidad dentro de la unidad del conjunto y con la meta general de crear diversidad de situaciones visuales, olfativas, auditivas e inclusive kinestésicas.

Lo kinestésico es un aspecto al que aún no se le ha concedido en los diseños de paisaje toda la importancia que merece. Consiste en crear espacios que al ser recorridos produzcan determinadas sensaciones corporales, tales como el ascenso, el descenso y el giro; la percepción de las texturas del solado o del manto cespitoso al caminar; los cambios de posición corporal posibles gracias a la existencia y el consiguiente uso de asientos de distinto tipo y calidad táctil; la utilización de equipamientos gimnásticos, etc.; en una palabra, todo aquello que pueda ser percibido por el cuerpo humano en movimiento –o en reposo– y que resulte placentero.

Son ya comunes las alabanzas a las cualidades olfativas de un jardín o espacio verde (el llamado “jardín del perfume”), y no menos alabadas las realizaciones en las que el agua y el sonido –generalmente el del agua en forma de acequias, surtidores o cascadas– cobra gran importancia.

En el uso del agua en los jardines fueron maestros los árabes en España, los arquitectos de las villas renacentistas y manieristas italianas y por último los grandes realizadores de jardines barrocos en Francia, Alemania, Italia y España. Baste recordar los grandiosos jardines de Versailles, obra de André Le Nôtre, y sus fuentes.

Muchas de las grandes creaciones de ese tiempo fueron italianas, pero fue generalmente Francia la que, tomando la idea inicial, la llevó a su perfeccionamiento, ampliando además la escala de su aplicación.

La concentración del poder y la riqueza en la época de la monarquía absolutista francesa hizo posible la realización de los grandes jardines que acompañan a castillos y palacios como Vaux-le-Vicomte y Chantilly, y que culminaron en Versailles, obra de André Le Nôtre después de 1662. En ellos, careciendo de la variedad del relieve de la campiña italiana, los arquitectos y jardineros franceses adoptaron otros recursos de diseño, tales como convertir el lago del antiguo foso defensivo en un importante elemento compositivo, creando canales con agua y acentuando los ejes del conjunto, el cual se hace grandioso y la arquitectura pasa a estar subordinada a los jardines.

El uso del agua en movimiento, presente en magníficos grupos escultóricos como el de la Fuente de Apolo, la Fuente de Neptuno, la Columnata de Agua o la Fuente de los Niños, alcanza en Versailles un punto no superado en el diseño de los jardines.

Uno de los recursos utilizados para la diferenciación de sectores dentro de un parque extenso, es emplear en cada uno de ellos distintas especies predominantes, recurriendo para ello a la plantación de especies autóctonas, perennes, caducas, coníferas, gramíneas o arbustivas diferentes en cada sector para darle identidad y variedad en el diseño.

16. La parquización de los lotes

El último paso en el diseño del paisaje en un barrio privado suele ser la parquización de los lotes, ya que los compradores entran a vivir al barrio cuando la mayor parte de las tareas anteriormente descritas ya están listas o en avanzada etapa de realización.

Por lo general, para hacer dichas parquizaciones individuales, cada propietario llama a su profesional o técnico; además no todos los diseñadores que se ocupan de diseñar y plantar el conjunto se dedican al mismo tiempo a los proyectos en escala particular. Pero algunas consideraciones de carácter general sobre este asunto no están de más.

Un barrio que posea ya una infraestructura vegetal, especialmente de especies arbóreas, tiene grandes ventajas sobre uno en donde todo esté por plantarse, porque provee al nuevo habitante de un entorno de base y además marca ya una tendencia al empleo de ciertas especies con prevalencia sobre otras.

En el diseño de los parques individuales, debería tenerse en cuenta este entorno preexistente para, de alguna manera, adecuarse a él, pero esto no es lo más habitual.

Un criterio recomendable, tanto para la arquitectura como para el diseño del paisaje, es el de mantener respeto por el entorno proyectual existente. Hacia 1903, un arquitecto y urbanista inglés escribió un libro titulado “Bad and good manners in architecture” (Buenos y malos modales en arquitectura), que resulta ser, a pesar de transcurrido un siglo, un muy buen consejo para el diseñador. Afirmaba en él,

a la manera inglesa tan formal de esa época que no había salido todavía de la cultura victoriana, que una casa debía tener “buenos modales” con las que tenía al costado y enfrente, para no producir esos abruptos choques visuales que se dan cuando se colocan uno al lado del otro dos estilos marcadamente distintos.

La razón que daba para esto es muy lógica: si una persona tiene para con sus vecinos próximos una conducta de respeto y cortesía, convivirá bien con ellos. Si cada uno de estos vecinos tiene el mismo proceder para con los que a su vez lo rodean, pasará lo mismo, y por carácter transitivo y extendiendo esta conducta, los buenos modales harán que todo un barrio y luego toda una ciudad vivan en mejor armonía.

El ejemplo que él ponía es del área de lo social, pero lo hacía extensible a la arquitectura. El prójimo tan mentado no es una entelequia, sino que es el “próximo”, el que está más cerca, ahí es donde debe comenzar la caridad, o sea el amor y el respeto por los demás. Es un error dedicarse a defender las personas o causas lejanas y no ocuparse de mejorar las cercanas. Si se mejoran éstas, y todos hacen lo mismo, a la larga el efecto llegará hasta las más distantes.

Aplicando esto al diseño, hay que ser muy buen arquitecto, por ejemplo, para insertar un edificio totalmente distinto a los que lo rodean y que quede bien; no es imposible pero sí difícil. En diseño del paisaje, la nobleza del mundo vegetal suele atenuar estos choques cuando los hay, pero el concepto sigue siendo igualmente válido.

Quien diseña algún espacio verde de importantes dimensiones, debería tener esto en cuenta, porque con él está dando la tónica, está suministrando ciertos lineamientos de conjunto a los cuales deberían ajustarse las soluciones particulares. Y los diseñadores de los microespacios verdes dentro de un conjunto deberían, con más razón, tener esto en cuenta y adecuarse al entorno ya proyectado.

El problema se plantea concretamente cuando se eligen las especies y la forma de componerlas en un diseño. Existió una controversia de principios entre los profesionales de la materia, que aún suele ser tema de debate, sobre la validez y conveniencia de utilizar especies exóticas en un diseño o si éste debería limitarse al empleo de plantas autóctonas.

Al respecto hay que consignar tres cosas: primera, que en la región bonaerense, la flora original hasta la llegada de los españoles estaba compuesta casi exclusivamente por gramíneas y plantas anuales, de modo que si un diseño se atuviera a usar lo estrictamente autóctono, el repertorio vegetal sería muy limitado. En segundo lugar, si bien la mayor parte de las plantas ornamentales utilizadas actualmente para diseñar (alrededor de un 80%) son de origen exótico, gran parte de las que existen hoy en el mercado se han adaptado muy bien a los suelos y climas de la región bonaerense –y de buena parte del resto del país– por lo que no son plantas-problema. Y en tercer lugar, cabe preguntarse si una especie exótica que lleva 100, 150 años o más creciendo y siendo usada exitosamente en la región, deba ser todavía considerada exótica. Sobre este punto, existe lógicamente disparidad de criterios y opiniones entre diseñadores, botánicos, agrónomos, biólogos, etc.

Hay tres fenómenos que se observan con frecuencia cuando los propietarios de lotes en barrios privados hacen a un profesional la encomienda de un diseño del paisaje, que el autor de este trabajo denomina el “síndrome del encierro”, el “síndrome de las pampas” y el “síndrome del ¡Llame ya!”.

El “síndrome del encierro” aparece en los pedidos de los compradores de que se plante en los bordes de su lote una compacta barrera visual, generalmente arbustiva y de follaje perenne, para “cerrar”, para esconderse de la vista de sus vecinos y para “tapar” las visuales a la arquitectura de los lotes adyacentes. Esta actitud –que ha hecho necesario a veces normalizar la altura y composición de estos setos vivos– aún sin abrir juicio de valor sobre la misma, está contradiciendo los supuestos objetivos de estos emprendimientos parquizados, en los que muchas veces existen espacios verdes de uso común con alto valor estético y de uso, y que justamente esta cualidad es la que más se publicita y una de las que –declamatoriamente al menos– más valora el comprador.

El “síndrome de las pampas” es otra particularidad que lleva a solicitar al diseñador que le “amplíe” visualmente el espacio verde residual del lote una vez construida la casa, dejando para ello toda o gran parte de la “pelouse” de césped libre de plantación, limitando ésta a los bordes del lote, como generando en él una pequeña “pampa” propia, lo que suele limitar las posibilidades y empobrecer el diseño.

Por último, el nombre “síndrome del ¡Llame ya!” está tomado de una conocida publicidad televisiva de variados productos, en cuyo final se insta –perentoriamente– al telespectador a hacer de inmediato su compra: “¡Llame YA!!! - si llama dentro de los próximos diez minutos recibirá de regalo...” Esta irónica denominación se refiere a la muy frecuente impaciencia de los propietarios que no tienen una “cultura del jardín” y quieren que su parque y su césped estén listos para mañana mismo, para hoy... quieren que se les planten árboles y arbustos lo más grandes posible, que los panes de césped se puedan pisar hoy, y aún así no son capaces de esperar que las plantas crezcan, que el parque “madure”. Sucede que en ciertos casos, los propietarios afectados por este síndrome, gente de ciudad, no se adaptan a esta espera de varios años y, disconformes, terminan volviéndose al ejido urbano del que provenían. Otra característica de quienes sufren este síndrome es que tales personas no pueden disfrutar de cuidar y ver crecer sus plantas, no soportan enfrentarse al ocio contemplativo que se mencionó más arriba.

CUARTA PARTE – “AYRES DE PILAR”

17. Análisis de un caso: el barrio privado “Ayres de Pilar”

Para ejemplificar los criterios de diseño del paisaje que se utilizan en un barrio privado, se hace a continuación un somero análisis de una obra perteneciente a esa tipología: el barrio privado “Ayres de Pilar”, un emprendimiento de “Sol del Viso SA”, ubicado sobre la Autopista del Sol o Ruta Panamericana, ramal Pilar, km 43,500, partido de Pilar, provincia de Buenos Aires.

En las tierras que se adquirieron para el mismo existía cierta forestación, compuesta por ejemplares adultos de varias especies de *Eucalyptus* (eucaliptos), *Fraxinus* (fresnos), *Populus* (álamos), *Parkinsonia* (cina-cina), *Pinus* (pinos) y algunas otras especies más en pequeñas cantidades.

Al realizar el proyecto de parquización y la consiguiente plantación, estos árboles se respetaron, en número y/o en ubicación, en más de un 90%, pero como la mayor parte de ellos estaban dispuestos en largos alineamientos que en ciertos casos interferían con el trazado urbanístico, algunos debieron ser transplantados para que no invadieran el terreno destinado a lotes o interrumpieran excesivamente la continuidad del Parque Central proyectado.

Las características del suelo del predio son excelentes, ya que es el natural de la llanura loessica pampeana; estaba destinado anteriormente a explotación pecuaria y no ha sido degradado por construcciones ni usos indebidos. Presenta una pendiente natural y casi constante desde el SE hacia el NO, por donde corre el Arroyo Pinazo, lo que permite un normal escurrimiento de las aguas pluviales y no hay lugares inundables.

El barrio se proyectó sobre dicho terreno, que es de forma aproximadamente rectangular, con una superficie total de 197 ha. Su trazado urbanístico consta de 900 lotes agrupados en 22 comunidades conectadas por el circuito de una vía vehicular, periférica por la parte interna del predio en casi toda su extensión, que tiene una mitad de ida –la llamada Vía Principal– en boulevard, y la de retorno o Vía Lenta, de un solo carril.

El principal elemento de atracción del emprendimiento es un gran Parque Central rodeado de comunidades de viviendas, que se detallará extensamente más adelante en este trabajo.

El anteproyecto se comenzó en 1995, las obras se comenzaron en 1997 y al presente (abril de 2002) ya se han realizado en su mayor parte.

18. El diseño urbanístico

El diseño urbanístico conceptual es de Edward Stone y el proyecto urbanístico definitivo es de Mario Roberto Alvarez y Asociados y Fernández Wood.

“El objetivo central de la propuesta urbanística apunta ... a conseguir la permanente presencia del verde, tanto como expresión paisajística como para el uso recreativo, con el fin de obtener un producto inédito donde el 100% de los potenciales residentes sean, además, dueños comunes de un parque a escala casi metropolitana, con más de 80 hectáreas.”⁽⁴⁶⁾

Con dicho fin se propone un partido que consiste en el trazado de un “Parque Central Ramificado” que une, con un ancho medio de 70 m, los extremos N-S y se ramifica en las direcciones E y O del terreno, dejando entre las “ramas” de dicho parque espacios que alojan lotes agrupados que conforman “comunidades” que funcionan como islas rodeadas de verde.

Morfológicamente, el trazado, que explota las posibilidades dadas por las dimensiones del predio, y el criterio adoptado, es decir las sinuosidades, semicírculos y curvas, dan al conjunto una concepción informal en planta, lo que se traducirá, tridimensionalmente, en una diferenciación completa respecto al espacio urbano tradicional.

Los elementos cuadra, calle corredor, esquina, quedan por completo descartados. No existen en la propuesta calles de igual longitud, el espacio “calle” dentro de las “comunidades” se proyectó de manera que las construcciones (casas) comiencen a 7 m de la línea del frente. Estos retiros, sumados a los 13 m de calle, hacen que ésta resulte de mayor amplitud (27 m) y que los retiros, ocupados con masas arbóreas, se mezclen con los volúmenes edificados.

Las esquinas, reemplazadas por curvas suaves, hacen que no existan cambios abruptos en el continuo verde propuesto; por lo tanto el espacio fluye causando, sensorialmente, amplitud y libertad, en contrapunto con el hacinamiento y opresión de la urbe, uno de los motivos principales de la actual tendencia del éxodo de la ciudad a la periferia por parte de una determinada franja poblacional.

... si bien la propuesta se generó a partir de una gran libertad morfológica, existe un estricto orden

encuadrado en un sistema, cuyos componentes se verifican siempre, en cualquier punto del Master Plan, de manera secuencial:

- circuito vehicular principal
- calles interiores a comunidades y plazoletas
- lotes
- ramas del Parque Central
- Parque Central ⁽⁴⁷⁾

De esta Memoria inicial se desprende la importancia que tiene el diseño del paisaje, la parquización, en “Ayres de Pilar”.

19. El anteproyecto de parquización

El anteproyecto de toda la parquización y el arbolado de calles se inició en diciembre de 1995 sobre la base del diseño urbanístico suministrado, y estuvo a cargo del Ing. Agr. Amadeo Salvador Diharce, con la colaboración del Arq. José Guillermo Torres Arroyo.

El desarrollo del proyecto de dicha parquización continuó a cargo de los nombrados, y al fallecer el Ing. Diharce en 1999, la terminación del proyecto y su ejecución –plantación– siguen a cargo del Estudio Diharce SRL, que dirige el Ing. Agr. Carlos Fabián Diharce, hijo del fundador del Estudio.

Es intención del autor de este trabajo rendir con él un justo homenaje al Ing. Agr. Amadeo S. Diharce, de larga trayectoria en la especialidad, quien no alcanzó a ver el fruto de ésta, que fue una de sus últimas obras. ⁽⁴⁸⁾

El anteproyecto inicial de diseño del paisaje para esta obra debió ser modificado por razones ajenas a los proyectistas, pero como en él estaban más claramente planteados los fundamentos de todo el diseño y había una mayor riqueza y diversidad de soluciones, se lo describirá primero y luego se pasará a la versión final, lo plantado.

En el diseño del paisaje, este tipo de cambios suele ser frecuente cuando el trabajo es de grandes dimensiones, entre otras razones porque a veces no se consiguen en los viveros productores las especies propuestas, o no las hay en el tamaño, calidad y cantidad necesaria. En este caso, ante dificultades para obtener algunas de las plantas, se optó por hacer en una localidad cercana un pequeño vivero propio que permitirá desarrollar las especies que se implantarán en el futuro próximo. También se importaron semillas de algunas plantas provenientes de climas similares al local y que en la actualidad no existen en el país, para enriquecer la plantación de lo que aún falta realizar.

Como en este tipo de emprendimientos intervienen profesionales de distintas disciplinas, que a veces no han establecido previamente un plan de detalle coordinado entre todos por haber sido convocados en tiempos diferentes, sobre la marcha deben también adecuarse algunos aspectos del diseño del paisaje para lograr esa coordinación. Además, los cambios en la concreción de un diseño pueden estar determinados por razones económico-financieras debido a la importante inversión que estos emprendimientos representan.

La idea rectora para el anteproyecto del paisaje en el Parque Central –que es el valor más relevante de “Ayres de Pilar”– se basó en tres puntos, para lograr un diseño rico en propuestas formales y de uso:

- 1) crear un gran espacio verde unitario pero sectorizado, con 14 situaciones de diseño paisajístico distintas, ubicadas en los ensanchamientos que se producen en cada punto de confluencia de 4 fondos de comunidades. En cada una de estas “situaciones” se plantearon ámbitos de paisaje diferenciados por el uso a que estaban destinados, por el equipamiento de “arquitectura de exteriores” propuesto, y las especies arbóreas y arbustivas a utilizar;
- 2) proponer un curso de agua que, recorriendo casi todo el Parque Central de uno a otro extremo, hiciera las veces de “hilo conductor”, aprovechando para ello la leve pendiente natural del predio desde el acceso hasta el Arroyo Pinazo;
- 3) desarrollar un doble recorrido no vehicular en casi toda su longitud, materializado por una bicisenda y un sendero peatonal que conectan los diferentes sectores y que permitan ir percibiendo las distintas soluciones de diseño del paisaje.

A continuación se exponen los criterios y las soluciones dadas para el diseño del paisaje en cada una de las partes que integran el emprendimiento, comenzando con las vías de comunicación vehicular interna y el arbolado de calles, siguiendo con las comunidades, luego el sector de ingreso y el sector de los edificios comunes (deportivo y social), y finalmente el Parque Central, que como se ha dicho, está compuesto por sectores, de los cuales se detallará uno, tal como se lo ha concretado con la plantación ya realizada.

20. Las vías de comunicación interna y el arbolado de calles

Las vías vehiculares de comunicación interna del barrio son de tres categorías:

1) La Vía Principal, en forma de boulevard, que comienza apenas traspasado el ingreso al barrio, y siguiendo el límite NE del predio llega hasta el fondo del mismo, donde hay una plazoleta circular en la que arranca una derivación que comunicará, a través de un puente sobre el Arroyo Pinazo (límite natural del emprendimiento en el extremo NO del terreno), con una segunda parte del emprendimiento (Ayres de Pilar II), de dimensiones casi similares y cuya parquización está en etapa de anteproyecto. Dicha Vía Principal está arbolada con alineamientos de *Tilia moltkei* (tilos) plantados cada 10 m en ambos lados, más una hilera de *Fraxinus aurea* (fresnos dorados) arbustivos en el cantero central. Esta composición confiere importancia a la Vía al mismo tiempo que provee una adecuada sombra estival en todo su recorrido. Los tilos son árboles caducifolios, de forma elegante y follaje denso, que producen un intenso aroma durante su floración a fines de primavera. Los fresnos, también caducifolios y con forma ramificada desde abajo (arbustivos), aportan su color dorado y la textura de su follaje contrasta con la de los tilos.

2) La Vía Lenta o de retorno, que es de un solo carril y comienza en la citada plazoleta de derivación, haciendo el recorrido de vuelta por el borde SO del predio. Posee a ambos lados alineamientos de *Ulmus pumila* (olmos) y de *Taxodium distichum* (cipreses calvos) plantados cada 10 m, que son una de las pocas coníferas de follaje caduco y presentan una notable coloración otoñal además de una atrayente tonalidad verde claro durante el resto del año. En ambas vías, unas rotondas-plazas de forma oval, parquizadas cada una con diferentes composiciones de árboles y arbustos, marcan el acceso a las distintas comunidades, ritmando y amenizando el recorrido.

3) Las calles interiores de las comunidades, en las que, para dotarlas de distinta identidad, se plantó en cada una alineamientos de árboles de una misma especie cada 8 m. Para las mismas se eligieron especies de hoja caduca y de mediano porte, dado que el ancho de estas calles es menor. La propuesta del proyecto establecía para algunas comunidades árboles de especies que no se consiguieron en los viveros productores con tamaño de "ejemplares", por lo que debieron ser reemplazadas por otras de características lo más similares posible.

El ancho de las distintas vías y calles está en relación directa a su importancia, comenzando con la Vía Principal y terminando con las de las comunidades. A ambos lados de la franja del asfalto (de 6 metros de ancho) se hallan las cunetas recolectoras de agua de lluvia, cespitadas, y más adentro los árboles de alineación.

Este esquema circulatorio que diferencia las calles por su tipo de tránsito se emplea desde hace mucho tiempo (cf. las ciudades-jardín y Radburn), y se ha demostrado razonablemente útil.

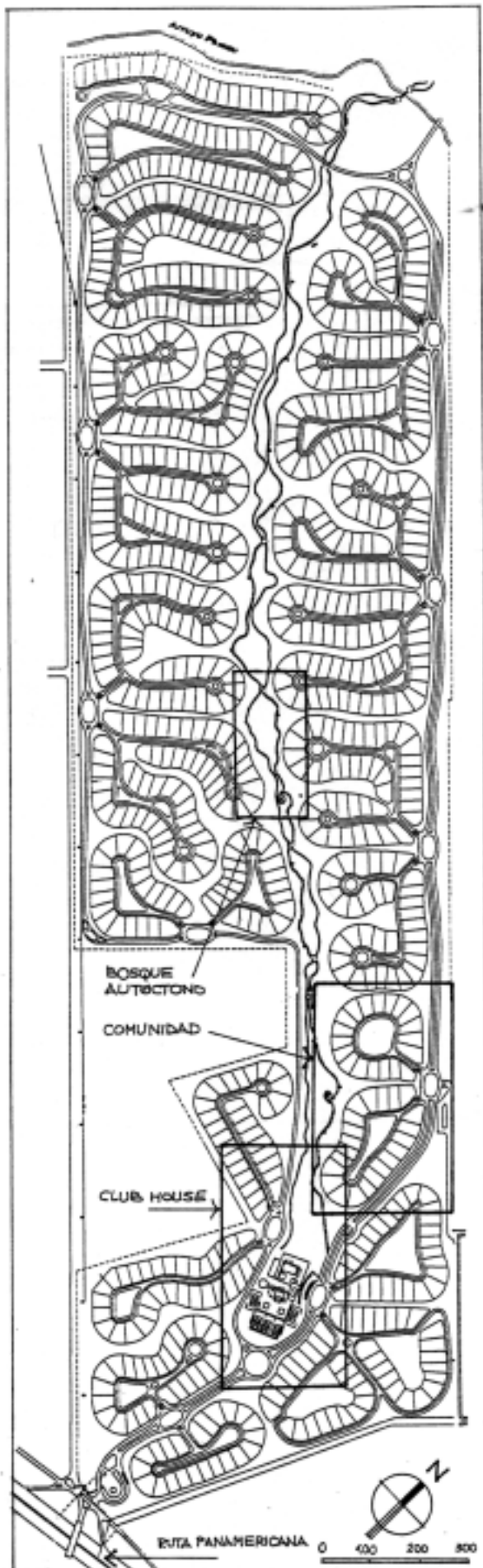


Figura 19 - Planta general del diseño urbanístico del barrio privado "Ayres de Pilar".

El emprendimiento tiene a casi todo lo largo de su parte media un Parque Central, con un ancho que oscila entre los 65 y 120 metros, lo que constituye una novedad en este tipo de barrios.

Por su extensión y anchura, este Parque ha permitido crear a lo largo de él 14 Sectores con diferentes resoluciones de paisaje, pero que mantienen una unidad dentro de su diversidad.

En el diseño se ha aplicado el criterio de separar totalmente el recorrido del automóvil de los espacios parquizados, para hacerlos plenamente utilizables por usuarios de todas las edades.

Un sendero peatonal y una bicisenda lo recorren de punta a punta, y se enlazarán luego con un segundo emprendimiento, "Ayres de Pilar II" o "Sol de Matheu", ubicado a continuación hacia el NO, que se encuentra ya en la etapa de anteproyecto.

Se han indicado con un recuadro las partes o sectores que se muestran, ampliados, en las Figuras 20, 21 y 22.

Además de estas vías vehiculares, todo el Parque Central del emprendimiento está recorrido por una bisisenda y un sendero peatonal, que comienzan en el sector deportivo cercano al acceso y conducen hasta otro sector deportivo a hacerse en el extremo opuesto del predio, al lado del Arroyo Pinazo. Las trazas de ambas están pensadas de forma que conecten los fondos de casi todas las comunidades y permitan recorrer íntegramente el Parque Central como un paseo, percibiendo las distintas perspectivas que el mismo ofrece a lo largo de sus 2800 metros, respetando siempre una distancia mínima de 10 m al fondo de los lotes para no invadir la intimidad de los mismos.

Tanto la bisisenda como el sendero peatonal no tienen un arbolado de alineamiento propio, sino que se mueven fluctuando a lo largo del Parque Central a efectos de crear situaciones y perspectivas paisajísticas distintas, permitiendo que las mismas sean percibidas por el caminante o el ciclista. Sólo en algunos tramos, donde hay alineamientos de árboles añosos existentes, se los aprovechó amoldando y rectificando estos senderos según las direccionales marcadas por ellos, creando "túneles" verdes y otros efectos de diseño.

21. Las comunidades

En Ayres de Pilar cada una de las 22 comunidades forma uno o varios circuitos internos cerrados y tiene un acceso vehicular propio desde la Vía Principal o desde la secundaria (Vía Lenta), según su ubicación, marcado por las rotondas-plazas ya mencionadas.

Las comunidades tienen un diseño en planta en forma de tiras, curvas y más o menos cerradas, compuesta cada una de ellas por un promedio de 40 lotes, a los cuales se accede únicamente desde las calles interiores, que envuelven plazoletas o terminan en rotondas en "cul de sac", también forestadas.

Estas comunidades forman un "rosario" perimetral que encierra el extenso Parque Central de casi 2800 m de largo, con un ancho que varía entre 65 y 120 m. De este Parque Central se desprenden "ramas" o apéndices que separan las comunidades contiguas.

Todos los lotes tienen sus fondos abiertos al gran espacio verde común del Parque Central, a alguna de sus ramas o a las Vías parquizadas, consiguiendo así "una permanente presencia del verde para todos los propietarios". ⁽⁴⁹⁾

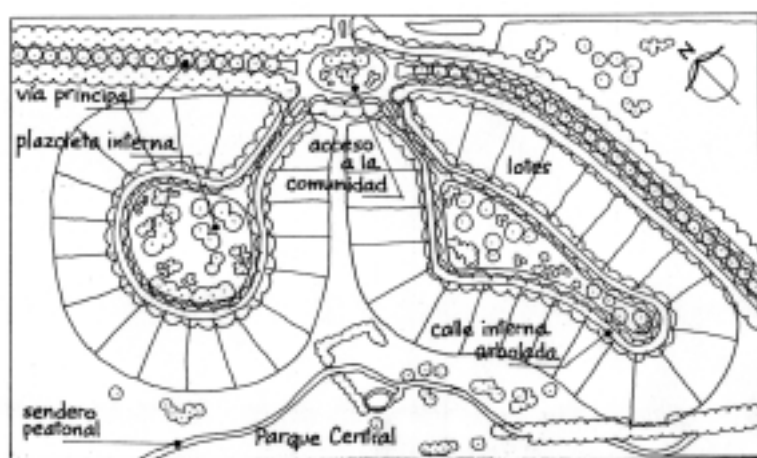


Figura 20 – Una comunidad, compuesta por dos tiras, con 22 y 19 lotes, que encierran sendas plazoletas parquizadas. Hay lotes con vista al Parque Central o a las ramas de éste, y otros que dan a la Vía Principal pero tienen interpuesto un amplio retiro y taludes con arbustos.

También con esto se niega por completo el acceso de automóviles a la extensa área verde y se evitan los cruces vehiculares en sentido transversal al terreno.

Entre las distintas comunidades y a veces entre ramas de éstas, se hallan los llamados "brazos" del Parque Central, que son espacios de menor ancho que éste y fueron tratados, en cuanto al diseño del paisaje, como desprendimientos del mismo; para ello se eligieron especies arbóreas y arbustivas que guardan relación con el sector de Parque en el cual se originan.

Por lo general, como estos brazos son de escaso ancho, se utilizaron en ellos pocos árboles y mayoría de arbustos, para no crear zonas muy grandes de sombra a los fondos de los lotes que dan a los mismos.

22. El ingreso y el sector social y deportivo

Ubicado entre la Vía Principal y la Vía Lenta, y cerca del acceso al predio desde la Autopista del Sol, se halla un amplio sector parqueizado destinado al edificio deportivo (ya construido), con pileta y solarium, canchas de tennis y juegos para niños, cuya arquitectura fue diseñada por los arquitectos Lacroze-Miguens-Prati e Iglesias Molli y Ballester-Sánchez Elía. En el mismo sector, pero avanzando un poco más hacia el interior del barrio, estará el “club house”, aún no construido. Esta parte del emprendimiento, que aprovecha una amplia explanada existente, tiene —en cuanto al diseño del paisaje— una solución menos “naturalista”, más “arquitectónica” que el resto del Parque Central, para acompañar a la arquitectura del sector.

Este sector poseía algunos árboles añosos (fresnos y pinos), pero el resto de la composición debió ser plantada. La Vía Principal, arbolada, forma allí una de las rotondas-plaza forestadas, y a uno de sus costados se halla una zona de estacionamiento con árboles caducos de copa aparasolada, para crear sombra.

Desde allí, se aprovechó un breve alineamiento existente de pinos para enfatizar el recorrido peatonal a través de la plaza de acceso hasta el edificio deportivo. Para llegar a éste debe pasarse al lado de un cantero rectangular en medio de solado, que se plantó con una composición relativamente geométrica de arbustos de pequeña magnitud, herbáceas y florales de estación, combinando colores y texturas.



Figura 21 – El sector del club house: A- estacionamiento, B- plaza de acceso con cantero, C- solarium, D- pileta, E- pelouse verde, F- seto mixto, G- juegos para niños, H- edificio deportivo, J- pelouse con canteros, K- canchas de tennis, L- talud de cierre forestado.

Enfrentado al edificio, el sector pileta y solarium está enmarcado por un pequeño prado que se delimitó visualmente mediante unos pocos árboles y un seto mixto de arbustos perennes, caducos y de flor de mediana altura, para no ocluir las visuales hacia el siguiente sector: la Explanada.

En el comienzo de ésta se construirá el edificio social, pero por ahora existe una visual a larga distancia hacia el Norte, contenida lateralmente por el lado derecho por un doble alineamiento existente de *Eucalyptus cinerea* (debajo de los cuales transcurre el sendero peatonal que se adentra en el Parque Central), y por la izquierda, tamizando las vistas hacia y desde la Vía Lenta, un diseño compuesto principalmente por árboles que acompañan a la bicisenda.

Dejando a la izquierda el edificio deportivo, se encuentra un sector de juegos para niños, de planta octogonal, envuelto por arbustos y algunos árboles de sombra.

Atravesando el edificio deportivo o rodeándolo, se llega a otro pequeño espacio con césped y dos canteros cuadrados con un diseño formal con pequeños arbustos y herbáceas; más allá están las canchas de tennis, y un talud con una densa barrera de árboles y arbustos cierra el sector, separándolo del gran rond-point donde nace la Vía Principal.

En este sector, el diseño del paisaje debía tener en cuenta principalmente tres cosas: la fuerte presencia geométrica y ordenadora de la arquitectura, la necesidad de crear vistas amenas a corta distancia y el requerimiento de un cierre visual respecto al ingreso y la Vía Principal.

Estos objetivos se cumplieron mediante la parqueización. El sector se inicia con los árboles del estacionamiento y los canteros citados, geométricos en su trazado al igual que la arquitectura, que es un juego de volúmenes prismáticos claramente definidos, lo mismo que sus aberturas, y que es la que manda en cuanto al diseño del paisaje en este sector.

Las áreas destinadas a pileta y solarium, a juegos de niños y a canchas de tennis son el “fuelle” que hace la transición del diseño paisajista geométrico o “arquitectónico” del acceso hacia otro más “blando”, proyectado con predominancia de arbustos, herbáceas y masas de florales, creando así diversidad de composiciones ricas en formas, colores y texturas para ser vistas a corta y media distancia. En este lugar del conjunto es donde se hace más evidente lo dicho en el punto 2 de este trabajo, en cuanto a que la arquitectura constituye el “hard” inmutable del diseño, y el paisaje es el “soft” que deviene permanentemente en el tiempo.

Por el lado de la pileta, una pantalla formada por un seto mixto de arbustos y masas de árboles para sombra en los ángulos, permite las vistas y se enlaza con el entorno inmediato del comienzo del Parque Central, con otra escala en cuanto a visuales, a las que –hasta que se construya el edificio social proyectado– se les dio “escala” mediante masas de gramíneas ubicadas a mediana distancia.

El cierre visual respecto al acceso al barrio y a las vías que envuelven este sector se hizo mediante el citado talud parquizado atrás de las canchas. El arbolado de las Vías más algunos árboles completan la definición del sector.

Por la escala de estos espacios y las visuales cercanas que era necesario crear, el diseño del paisaje de todo este sector se definió principalmente con especies de pequeño porte, que ofrecen más rápidamente una imagen “madura” que las especies arbóreas.

23. El proyecto del Parque Central

Como se dijo, entre el anteproyecto inicial del mismo y su concreción final, debieron hacerse modificaciones y adecuaciones por razones ajenas a los diseñadores.

A los efectos de este trabajo, que pretende mostrar los criterios teóricos con que se diseña un paisaje, es importante hacer hincapié en cómo se concibió el Parque Central, cuáles fueron los conceptos con que se lo proyectó, independientemente de las modificaciones que luego debieron introducirse por razones ajenas a los diseñadores. Por ese motivo, se detallará aquí primero el anteproyecto, que es el que se hizo de acuerdo a estos conceptos.

En el anteproyecto, el curso de agua iba a ser el hilo conductor entre todos los sectores del Parque Central e iba a estar abastecido por líquido a extraer de acuíferos subterráneos, y tras recorrer casi todo el Parque Central, el agua se reciclaría hasta el inicio mediante bombas y una cañería enterrada.

Se iniciaba con una cascada ubicada en el primer sector, la Explanada, cercano al futuro edificio del Club-house, donde formaba un pequeño lago artificial con un deck-escenario ubicado sobre él, respaldado todo ello por un monte de árboles perennifolios (Eucalyptus y Coníferas), dando así al Parque una primera barrera visual que definiera el espacio de la Explanada.

Desde allí el agua recorría casi exactamente 2 km a lo largo del Parque Central, acompañando diversas situaciones paisajísticas: escurriendo bajo un Bosque de Araucarias, atravesando un Prado de Gramíneas, formando parte de un espacio abierto con Pérgolas para descanso y contemplación, bifurcándose y envolviendo una Isla con Salix babylonica (sauce llorón), pasando bajo un Puente que formaba parte de la biciesenda, orillando el deck de un Mirador ubicado en medio de una Foresta de árboles caducifolios con vivos colores otoñales, marginando un monte de Frutales y luego un sector con una formación arbóreo-arbustiva que creaba un espacio para Meditación, apareciendo subrepticamente en un estanque y un surtidor en medio de un Jardín Secreto, culminando finalmente en otro pequeño lago provisto de un Embarcadero para botes de pequeño calado (kayaks o similares). Se efectuó incluso el correspondiente estudio hidráulico para determinar la pendiente, el caudal, la velocidad y la profundidad de la corriente de agua, de manera que ésta fuera navegable para las embarcaciones mencionadas. Lamentablemente esta propuesta del hilo conductor de agua no se pudo concretar.

También, antes del acceso al sector del Club-house, el anteproyecto planteaba que la Vía Principal pasara bajo un Túnel de ingreso, para mantener así una total continuidad en la circulación peatonal del Parque Central desde una punta a la otra del barrio, sin interrupción alguna por parte del automóvil.

De estos sectores o “situaciones” proyectadas, no se realizaron todos y algunos fueron reemplazados por otros, pero en el proyecto definitivo se han realizado o están en vías de realización los siguientes, a partir del sector del edificio deportivo y del club-house:

1. la Explanada inicial del Parque Central, con juegos para niños;
2. la Pérgola N° 1;
3. el Bosque de Araucarias;
4. el Monte de Frutales;
5. el Parque N° 1, con juegos para niños;
6. el Bosque Autóctono, con un Mirador;
7. el Gran Prado;

8. el Parque N° 2, con otro Mirador;
9. el Prado N° 1;
10. el Prado de Gramíneas;
11. el Parque N° 3, con un Laberinto;
12. el Bosque de Caducos;
13. el Gran Jardín;
14. la Pérgola N° 2,

y, finalizando el recorrido, el segundo sector deportivo adyacente al futuro puente que comunicará con la segunda parte del emprendimiento, y al sur del mismo, el Arroyo Pinazo crea un sector más (el N° 15), con especies propias de los terrenos bajos de la pampa húmeda y de la “selva en galería”, que se fundirá con el primer sector del próximo emprendimiento (Ayres de Pilar II, o “Sol de Matheu”), ya en anteproyecto, a desarrollarse del otro lado del Arroyo.

Los espacios parquizados de todos los sectores listados se proyectaron planteando con ellos una secuencia compuesta por “espacios activos” y “espacios pasivos”. Los activos contienen algún elemento que implica el desarrollo de alguna actividad concreta (p.ej. los juegos) o un equipamiento de “arquitectura de exteriores” para alguna función determinada (p.ej. las pérgolas). Los pasivos fueron pensados como espacios de mera contemplación o recorrido del paisaje. Con ello se concedió particular importancia a lo dicho sobre el ocio, diseñando espacios capaces de favorecer esta actitud mental y espiritual.

El paisaje del Parque Central se proyectó teniendo en cuenta dos tipos de visuales: 1) las propias del mismo, que forman una secuencia que va conectando sectores, tanto de ida como de vuelta, para quien lo recorre a pie o en bicicleta, y 2) las externas, desde los lotes frentistas al mismo y desde los brazos del Parque.

En cuanto a las perspectivas o visuales internas del Parque, las hay a corta y a larga distancia (algunas de hasta 250 m, como en uno de los Miradores), según los sectores, y se componen básicamente de contraposiciones entre masas forestales –perennes y/o caducas– y “pelouses” de césped más o menos extensas. A veces se utilizaron “árboles-figura” o prados con masas de gramíneas autóctonas; en otros casos las perspectivas se cierran con importantes masas de árboles visibles a larga distancia en el futuro (como el Bosque de Araucarias) o forman abras que enmarcan visuales cuidadosamente estudiadas, o van creando secuencias de descubrimientos progresivos de paisaje con árboles “figuras” o grupos que combinan formas de las plantas y colores y épocas de floración (como en el Bosque Autóctono).

La extensión y la forma del Parque Central permitió crear en él una gran gama de soluciones. Se crearon algunos recintos verdes cerrados, como el Gran Jardín (antes Jardín Secreto) o muy abiertos, como el Prado de Gramíneas. Todo ello apunta a crear “diversidad en la unidad”, al mismo tiempo que dar una “sensación de paz y tranquilidad, provocando expectación y vistas interesantes”.

Se evitó la mezcla indiscriminada de especies, defecto muy común en este tipo de diseños, prefiriendo más bien el uso de masas o grupos monoespecie amenizados con otras que combinen adecuadamente en ciertos puntos, o haciendo “graduaciones” según el color, la textura del follaje o la época de floración de distintas plantas.

Los arbustos, usados casi siempre como masas o alineamientos de corta longitud, se emplearon para tres fines: completar el diseño de la estructura dada por los árboles, dotar a algunos tramos de la presencia permanente del verde dada por plantas perennifolias, o cerrar parcialmente en algunos lugares las vistas desde y hacia los fondos de los lotes vecinos (p.ej. donde la biciesenda o el sendero peatonal pasan cerca de los mismos). Dada la escala del Parque, los arbustos fueron muy raramente usados como “figuras”.

Por lo general, dentro de cada sector se usaron algunas especies arbóreas de mediano o gran porte –ya sean coníferas, latifoliadas perennes o caducas– como elementos distintivos del espacio, las que no se repiten en los otros sectores. Con los arbustos ubicados en los bordes del Parque se aplicó un criterio diferente, que fue el repetir en muchos de los sectores ciertas especies perennes resistentes como “leitmotiv”, a efectos de mantener una cierta continuidad al mismo tiempo que la variedad.

Los arbustos, en gran número, tienen temporariamente el rol de “vestir” el Parque hasta tanto las especies mayores –los árboles– hayan llegado a su adultez. No se utilizaron en el Parque Central –salvo escasas excepciones– las especies menores (herbáceas, cubresuelos y florales), para asegurar que el mismo no dependa excesivamente de un mantenimiento intensivo para su buen lucimiento, cosa a la que estas categorías de plantas obligan.

24. Análisis de un sector: el Bosque Autóctono

A continuación se hace la descripción y un análisis del diseño de un sector del Parque Central.

Cada sector se identifica con un nombre dado por sus características proyectuales, la actividad que en él se desarrollará, o por determinados elementos que lo componen.

En el caso del sector denominado Bosque Autóctono ⁽⁵⁰⁾, su nombre deriva de que el mismo se diseñó utilizando exclusivamente especies arbóreas y algunas arbustivas propias de la flora autóctona del NO (monte salteño-tucumano) y del NE argentino (selva misionera), de la "selva en galería" ⁽⁵¹⁾ de las riberas fluviales mesopotámicas, y de la llanura pampeana. Estas plantas en su mayoría ya están aclimatadas a la región del Gran Buenos Aires desde hace largo tiempo, por lo que se pueden considerar como nativas, o en último caso, como legítimamente argentinas.

Como se ha dicho más arriba, la flora existente en la región bonaerense hace 400 años era muy reducida y consistía casi únicamente de Gramíneas y herbáceas anuales (caducas). Otras especies son consideradas erróneamente como autóctonas de la pampa húmeda, como el ombú, ya que sus semillas fueron traídas por los vientos o las aguas de los ríos, o ampliada su área de dispersión por las deposiciones del ganado caballar y vacuno traído por la expedición de Pedro de Mendoza en 1536, que tras el retiro de los españoles proliferó en la región.

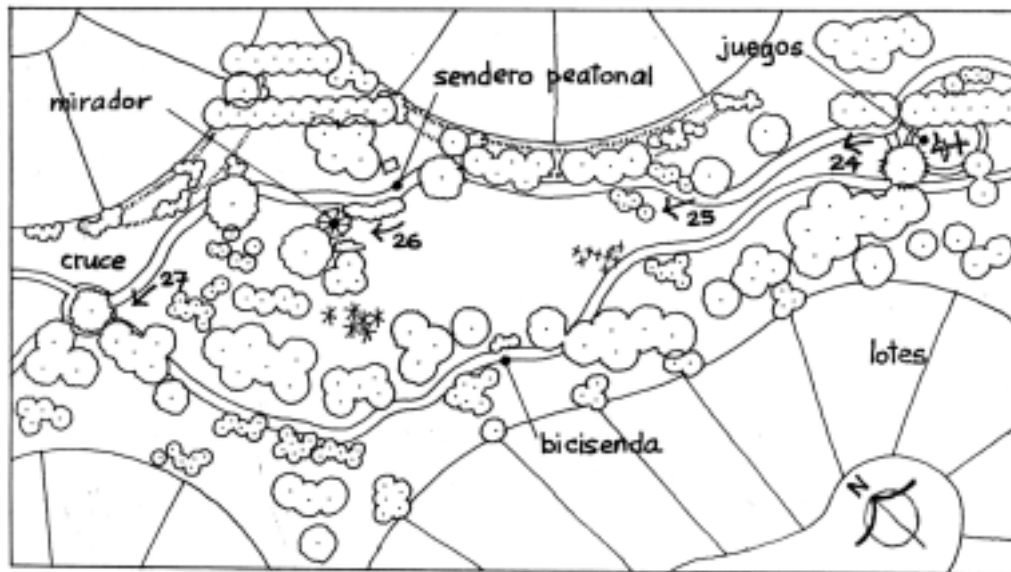


Figura 22 – Planta del sector del Bosque Autóctono

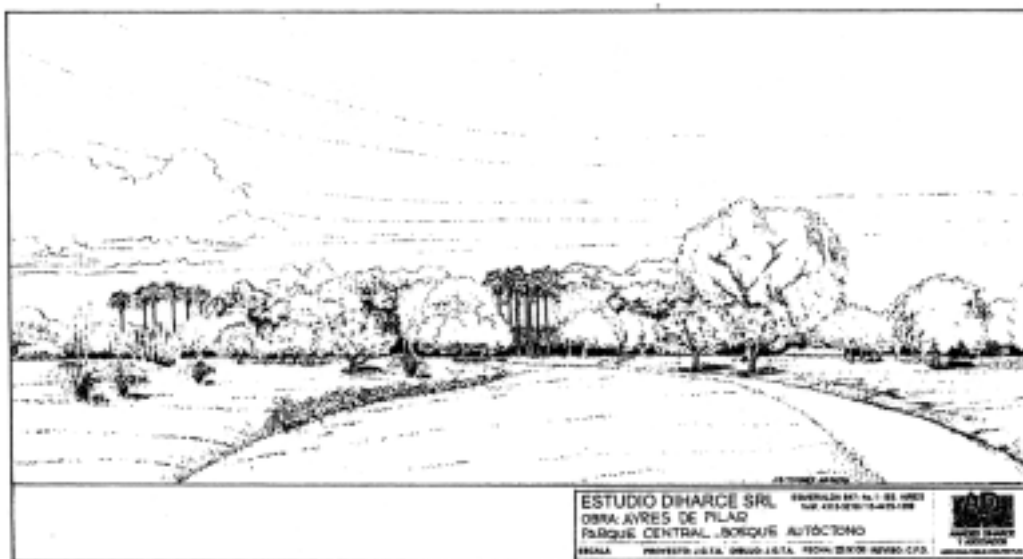


Figura 23 – El sector del Bosque Autóctono, perspectiva de proyecto.

Además de ser empleadas en el diseño como referentes de lo nacional, las plantas elegidas para el Bosque Autóctono son notoriamente valiosas en su aspecto ornamental, y se las organizó en el diseño según dos criterios: primero, destacar las especies de mayor altura en el centro o en lugares muy visibles, bajando progresivamente el porte de las plantas hacia los bordes del conjunto; y segundo, lograr mediante ellas un largo período de floración en diversos colores y escalonado en el tiempo, ya que comienza con las especies proterantes ⁽⁵²⁾ como el lapacho blanco y el lapacho rosado (*Tabebuia lapacho* y *Tabebuia ipe*) a mediados de agosto, y termina con la amarilla del ibirá-pitá (*Peltophorum dubium*) a fines de febrero o marzo, pasando por el azul violáceo del jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*) a principios de noviembre, el amarillo oro de la tipa (*Tipuana tipu*) y el blanco de la “pata de vaca” (*Bauhinia candicans*) a principios de verano, o de larga floración, como el palo borracho de flor rosada (*Chorisia speciosa*) y el rojo del ceibo (*Erythrina crista-galli*).

Se incluyeron también especies propias de la “selva en galería”, como los ya citados ceibos (*Erythrina crista-galli*), sauces llorones (*Salix babylonica*), sauces-mimbres (*Salix vitellina aurea*), plumerillos (*Calliandra tweedii*), mocos de pavo (*Caesalpinia gilliesii*), guaranes amarillos (*Tecoma stans*), boj de la selva (*Scutia buxifolia*), acacia de bañado (*Sesbania punicea*) y otras menores.

Si bien no todas las especies de estas regiones fitogeográficas argentinas están incluidas en el diseño, las que hay hacen una clara referencia a lo autóctono, como es el caso de algunos ombúes (*Phytolacca dioica*) y aguaribayes (*Schinus molle*) en el centro del conjunto, y dos grupos de pacarás u “oreja de negro” (*Enterolobium contortisiliquum*) que forman el comienzo del Bosque cuando se llega a él desde las ramas entre comunidades vecinas.

Como elemento destacado en el diseño por la altura de sus estípites, se plantó un grupo de palmeras (*Butia yatay*), que recuerdan al Palmar de Colón, en Entre Ríos, las que una vez crecidas serán visibles a larga distancia, desde el sector del Parque N° 1.

El sector del Bosque Autóctono tiene una longitud de aproximadamente 180 m. Comienza, por el SE, al trasponer un lugar con juegos para niños, inmerso en el último tramo del sector llamado Parque N° 1, y termina en un cruce del sendero peatonal con la biciesenda, en el cual empieza el sector siguiente, llamado el Gran Prado. Entre estos dos puntos, el sendero peatonal y la biciesenda se van abriendo para rodear primero un pequeño prado y luego envuelven la masa principal del Bosque.

Aproximadamente en el medio del Bosque Autóctono se situó un Mirador, flanqueado por una masa de palos borrachos (*Chorisia*), un alineamiento de plumerillos (*Calliandra*) y respaldado por un ombú (*Phytolacca*). Desde este Mirador se extiende una visual de unos 150 m por sobre el espacio abierto hacia el SO hasta el sector adyacente, el Parque N° 1, donde están los juegos para niños, y una importante masa de robles (*Quercus borealis*) cierra la perspectiva.

El Bosque Autóctono es una de las composiciones que por su masa de conjunto y la altura de sus árboles forma un cierre a las perspectivas largas, ya que se encuentra en la confluencia de cuatro comunidades, y es visible tanto desde las ramas de Parque ubicadas entre ellas, como desde ambos lados del “continuum” del espacio central del mismo, donde hacia el SE se halla el Prado N° 1 y hacia el NO el Gran Prado, espacios preponderantemente abiertos que le dan perspectiva a distancia.

Conforme a la idea de destacar lo nacional, el Bosque Autóctono fue ubicado en el centro del predio y a mitad del extenso recorrido del Parque Central, para hacerlo más accesible a todos los habitantes del emprendimiento.

Los restantes sectores del Parque Central tienen soluciones de diseño diferentes en detalle, pero el criterio común a todos ellos es ir ofreciendo distintos “climas” y perspectivas variadas a quienes lo recorran, o a los lotes que dan sus fondos a ellos.

25. Un recorrido en el tiempo... y con tiempo para disfrutarlo!

Conforme a lo enunciado al comienzo de este trabajo, el diseño del paisaje del Parque Central fue pensado teniendo en cuenta el devenir de las plantas en el tiempo, además de otros patrones tradicionales de las artes visuales, como son las secuencias de recorridos que van develando al espectador nuevas y diferentes situaciones perceptivas.

Si el fin último del diseño del paisaje es “diseñar y materializar entornos posibles para el hombre en la naturaleza y en la ciudad, donde suelo, atmósfera, edificios y vegetación formen una totalidad que actúe positivamente, estimulando actitudes personales y sociales correctas, que sean útiles en el sentido de permitir un desarrollo integral del ser humano, el cual está inserto en un sistema total de vida cuyo equilibrio debe ayudar a mantener”, y “la noción de paisaje conlleva un aspecto frutivo, de placer, de percepción de orden y belleza, a la vez que de reconocimiento e identificación existencial del ser humano con el entorno que lo rodea”, veamos cómo se ha buscado materializar esto en el diseño de un sector de Ayres de Pilar.

Para ello se ilustra un recorrido por el sector descripto anteriormente, el Bosque Autóctono, a efectos de mostrar la aplicación de los criterios empleados en su diseño.

En la Figura 24, la vista está planteada desde el sendero peatonal, a la salida del recinto de descanso y juegos que se halla en el final del Parque N° 1.

Se abandona en este punto el cobijo de las copas de los *Eucalyptus cinerea*, de follaje perenne – ubicados a la derecha– y un *Cedrus deodara* (cedro del Himalaya) por la izquierda despidiendo al caminante o al ciclista.

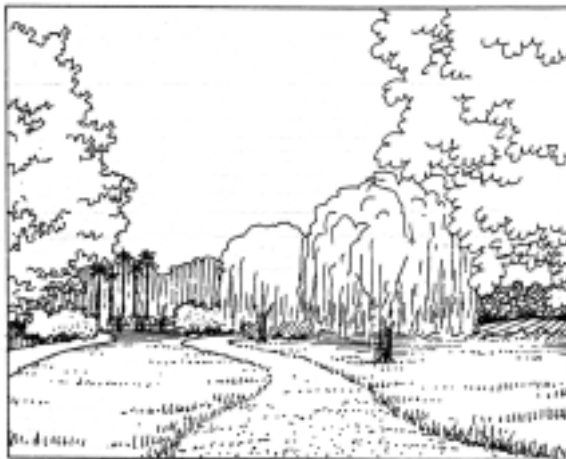
Con el límite visual de un grupo de *Quercus palustris* (robles de los pantanos) por la izquierda, el sendero y la bicisenda enfrentan y luego bordean un espacio abierto, que se va ensanchando a medida que se avanza. En este punto ya se anuncia en la lejanía la importante masa arbórea del Bosque Autóctono, que es precedida por algunos elementos intermedios.

Dos *Salix babylonica* (sauces llorones) sucesivos, con la verticalidad de su follaje péndulo verde claro, enmarcan la perspectiva por la derecha, los que al caducar en invierno son respaldados por grupos de arbustos perennifolios (*Combretum fruticosum*, *Caesalpinia gilliesii* –moco de pavo– y *Feijoa sellowiana* – guayabos de jardín–), con diferentes tonalidades de verde.

Luego, agrupaciones de *Caesalpinia* de flores rojas con amarillo cierran parcialmente las vistas por ambos lados, teniendo la de la izquierda, como telón de fondo, una gran masa perenne de *Schinus molle* (aguaribayes) de tonalidad verde claro y grisácea. Cuando la mirada se tiende nuevamente hacia adelante, se encuentra con un grupo de herbáceas pampeanas –*Cortaderia sellowiana*, cortaderas– con sus blancos penachos, pero que no ocultan del todo la vista de la masa de fondo.

Cuando se mira por entre y sobre éstas, se percibe ya la plenitud del Bosque Autóctono, presente por medio de cuatro de sus principales componentes: a la derecha, los jacarandás (*Jacaranda mimosifolia*), de larga floración azul violácea a partir de principios de noviembre; a la izquierda, los ibirá-pitá (*Peltophorum dubium*) con su copa coronada de flores de amarillo intenso al final del verano; tras ellos aparecen los altos estípites de un grupo de palmeras (*Butia yatay*), y al centro, los palos borrachos (*Chorisia speciosa*) muestran su larga floración rosada durante una buena parte del año.

Figura 24 – Perspectiva de recorrido del Bosque Autóctono.



El paisaje se completa con el mirador que se vislumbra a la derecha de los palos borrachos, cobijado a su vez por un enorme ombú, con su follaje perenne. En la visual cercana, un breve alineamiento de *Calliandra* da privacidad al mirador, y hay masas de herbáceas de flor para dar amenidad y escala. Y detrás de todo esto, una masa que continúa e invita a descubrirla.

¿Escenografía? ¿Referente argentino? Diseño. Serenidad. Amenidad. Placer. Es lo que, entre otras cosas, debe poseer un diseño del paisaje.

Figura 25 – Perspectiva de recorrido del Bosque Autóctono



La Figura 25 continúa mostrando las vistas según el recorrido propuesto.

El espacio abierto que flanquea al sendero permite la visión plena de los grupos de especies antes nombradas, con un atisbo de otras masas arbóreas existentes detrás: las altas palmeras se vuelven protagonistas del sub-espacio existente entre los palos borrachos y los ibirá-pitás; atrás de ellas aparece una masa de jacarandás que hace “pendant” con la que se ha dejado atrás por la derecha, y antes se avizoran unas Bauhinia candicans (pezuña de vaca) que se visten de abundantes flores blancas en verano.

El sendero transcurre después casi bajo las copas de los jacarandás primero, y luego, de otro ombú. Las visuales hacia y desde los lotes vecinos están limitadas por un largo talud o albardón, para que los propietarios no sientan invadida su privacidad por los paseantes.

Figura 26 – Perspectiva de recorrido del Bosque Autóctono



Es importante a veces en un diseño crear algunas redundancias, como una manera de hacer sentir al espectador la unidad envolvente del espacio que recorre; este efecto se ha buscado aquí principalmente con la repetición de árboles de pequeño porte o arbustos grandes, como las Inga pulcherrima (plumerillos), Combretum, Feijoa (guayabos) y Caesalpina (mocos de pavo), que se repiten en varios lugares del conjunto.

El fin de este recorrido que flanquea el prado central está dado por una disyuntiva, mostrada en la Figura 26.

A la izquierda, está el Mirador que domina las visuales largas a través del espacio ya descrito, mirador que estaba temporariamente oculto por una barrera de plumerillos (Inga). Si se elige esta alternativa, se penetra en el mirador y desde su cobijo se revierte el espacio: lo ya recorrido se mira desde el extremo opuesto. Lo que antes era el foco de las vistas, el punto centrípeto, ahora es el punto centrífugo desde el cual los mismos elementos vegetales se leen de distinta manera. Son como los desmembramientos del espacio “bosque autóctono” que se van esparciendo para indicar el camino que conduce al Cedrus, los juegos, y detrás al Parque N° 1.

En el diseño del paisaje, los elementos componentes cambian mucho más según el punto de vista que en la arquitectura. En ésta, ciertos volúmenes o materiales son como invariantes que siempre dan una idea de la ubicación en el conjunto. En el paisaje no. Cada perspectiva muestra las plantas y sus variables

(tamaño, forma, color, densidad, textura, etc.) de una manera distinta. Por eso es tan fácil perderse o desorientarse en un bosque: todo alrededor cambia a cada paso.

Si no vira hacia el mirador, el caminante deberá elegir entre continuar por el sendero rumbo a su próximo punto de atracción, que es otro pequeño espacio abierto con el fondo bloqueado por un tercer ombú, o girar y acceder por su derecha a uno de los varios sitios con equipamiento gimnástico que se cobija bajo un grupo de pacarás u “oreja de negro” (*Enterolobium contortisiliquum*), que tiene como pantalla de fondo un doble alineamiento de álamos existentes (*Populus alba*), tras los cuales se sale ya del Bosque Autóctono y se entra en uno de los brazos del Parque Central.

En esta elección, traspuestos los álamos, se establece un neto corte perceptual del espacio y la sensación propia del Bosque Autóctono desaparece del todo. Sólo se la recupera a una cierta distancia, desde los lotes de las comunidades vecinas, para los cuales se hace nuevamente visible por su altura, que avisa de su existencia e invita a descubrirlo.

Pero siguiendo por el sendero hacia el tercer ombú, a la izquierda va quedando atrás el Bosque Autóctono, representado por unos guaranes amarillos (*Tecoma stans*) y *Bauhinia* (pezuña de vaca) con un fondo de lapachos y altas tipas (*Tipuana tipu*), y el espacio comienza a abrirse nuevamente, marcando la salida del Bosque, rumbo a un lugar de descanso que reúne al sendero con la bisisenda, efectuando un cruzamiento entre ellas.

Figura 27 – Perspectiva de recorrido del Bosque Autóctono



Trasponiendo el árbol de sombra allí ubicado, un tilo (*Tilia moltkei*), se abre ampliamente el espacio del sector siguiente: el Gran Prado (Figura 27), evidenciando que se ha terminado el Bosque Autóctono. El sendero, divorciado temporariamente de la bisisenda, ha vivido su aventura de recorrido.

Un recorrido similar desde la bisisenda mostraría también una secuencia, pero vista desde diferentes y cambiantes ángulos. También están todas las posibilidades dadas por el internarse en el Bosque, fuera del sendero, y experimentar las diversas situaciones que este paseo propone.

Además, las estaciones del año y el devenir en el tiempo harán que este Bosque Autóctono, al igual que los otros sectores del Parque Central de Ayres de Pilar, sean hechos únicos, irrepetibles, cambiantes, diseñados para escudriñar y percibir en ellos el orden y la belleza de lo natural, favorecer la contemplación y crear entre cada ser humano y el paisaje una relación personal, identificatoria, simbólica de la vida misma. La aspiración de los diseñadores ha sido tratar de capitalizar la riqueza de las especies vegetales empleadas para diseñar el tiempo de un espacio, como se enunciara en el comienzo de este trabajo. El paso de los años mostrará si este diseño ha acertado en sus pretensiones.

Se podría analizar en idéntica manera una cantidad de situaciones de diseño con sus masas, espacios abiertos, abras y perspectivas que jalonan todo el barrio de Ayres de Pilar, pero ello sería demasiado extenso para las intenciones de este trabajo, por lo que se deja dicha tarea al lector. Sólo se ha pretendido aquí mostrar, mediante un recorrido, cómo se ha pensado el paisaje en cuanto a sus características formales, sabiendo sin embargo que la experiencia directa de la realidad es mucho más compleja, rica e indescriptible que todo lo que se pueda escribir acerca de ella.

EPILOGO – LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO DEL PAISAJE

Al enunciar en el punto 3 de este trabajo las preguntas y problemas que surgen al diseñador del paisaje frente a la creciente tendencia actual de destinar grandes espacios a parquizaciones privadas para vivienda, se mencionó también que es necesario formar a los futuros profesionales de esta área.

Se dijo también que hoy es cada día más necesario volver a crear paisaje, porque el entorno que permitía al hombre disfrutar de paisajes naturales ha sido en gran parte degradado o destruido; que el concepto de qué es el diseño del paisaje y cuáles deben ser sus fines no está aún claro en la mayor parte del público, y a veces ni siquiera en todos los profesionales. A su vez, en esta disciplina, que como tal tiene pocas décadas de vida, se deben clarificar aún más sus objetivos, conocer mejor los elementos con que trabaja y perfeccionar sus metodologías de acción.

La conclusión que surge como obvia es que hay una necesidad impostergable de incrementar el saber sobre ella a todos los niveles –desde los profesionales del área hasta el público, potencial usuario de ese hábitat– y ejercer desde el conocimiento una actitud formadora de una conciencia ética, ambiental, humana y profesional.

Ese es el rol que deben cumplir actualmente los profesionales del diseño del paisaje, que deben ser formados adecuadamente para dar respuestas válidas y viables al problema planteado. Dicha formación o capacitación corresponde al área de la enseñanza del diseño.

Cada disciplina del conocimiento, cada acción humana, tiene un espacio sobre el cual actuar y una importancia diferente; en este sentido ninguna es más que otra, y debe atenerse a sus posibilidades e incumbencias específicas para no entrar nuevamente en la confusión o la utopía, como sucedió décadas atrás por ignorancia y por soberbia.

La enseñanza del diseño del paisaje tiene muchas cosas en común con la de otras artes visuales, especialmente con la arquitectura, de modo que debe ponerse énfasis en las que constituyen sus características diferenciales. Es indudable que los principios del diseño en general son aplicables a esta disciplina, en cuanto metodologías proyectuales, pero la formación en el diseño del paisaje tiene sus requerimientos específicos.

En primer lugar, es fundamental el conocimiento del material con que se va a diseñar, es decir las plantas, dado por diversas ciencias como la botánica y otras vinculadas a ella. Suelo, agua, clima, planta, son los elementos de la ecuación con que se trabaja en el diseño del paisaje.

Las ciencias del medio ambiente son también un componente imprescindible en la formación de un diseñador del paisaje; ya no es posible por más tiempo desconocer, minimizar o dejar fuera de consideración el que cada acción que se realiza sobre el planeta tiene efectos sobre toda la vida que lo habita. El humorísticamente llamado “efecto mariposa” es una realidad ⁽⁵³⁾. Si el hombre daña el equilibrio en la Tierra, es erróneo pensar que destruirá el planeta, lo que sucederá es que se destruirá a sí mismo. La Tierra elaborará, a lo largo de millones de años, un nuevo equilibrio. Así fue como sobrevivió y asimiló cataclismos, glaciaciones, impactos de cuerpos celestes, aparición y desaparición de especies. Pero la diferencia será que la raza humana no figurará en el reparto de actores.

Y por último, “last but not least”, la ética debe regir todas las acciones del profesional, desde lo técnico hasta lo social, como único patrón valedero de conducta que puede hacer tomar conciencia y atenuar las consecuencias de los males causados y apuntar a lograr un nuevo equilibrio basado en un desarrollo sustentable para todos, para que las generaciones futuras tengan un mundo habitable y no una cápsula espacial para unos pocos sobrevivientes.

Estas son las bases conceptuales sobre las cuales realizamos la propuesta de creación de la carrera de nivel universitario Diseño del Paisaje.

APENDICES

I - NOTAS BIBLIOGRAFICAS... Y OTRAS

- (¹) Peter Blake. Maestros de la arquitectura. Buenos Aires: Ed. Lerú, 1963.
- (²) Gordon Cullen. El paisaje urbano – Tratado de estética urbanística. Barcelona: Ed. Blume, 1981.
- (³) Al respecto, es de recomendar el libro «The landscape of man», de Geoffrey & Susan Jellicoe, London, Thames & Hudson, 1995. Es una de las mejores obras escritas sobre este tema, con una visión amplia, abarcante, que trasciende el convencional enfoque de las historias de la jardinería y considera al paisaje como una parte del entorno del hombre.
- (⁴) Diario Clarín. Suplemento Countries, 24 de noviembre de 2001.
- (⁵) William Shenstone, poeta inglés y creador del término «landscape gardener», aplicó en 1743 por primera vez este concepto en su propiedad The Leasowes, en Warwickshire.
- (⁶) Aquella frase que dice «saltó la cerca y vio que toda la naturaleza era un jardín» es aplicable a esta actitud de diseño.
- (⁷) Christian Norberg-Schulz. El significado en la arquitectura occidental. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1973.
- (⁸) Humberto Eco, en «El nombre de la rosa» (Buenos Aires: Ed. Lumen, 1994), hace una muy buena reconstrucción histórica de la función de estos huertos abaciales del medioevo y de la actividad del monje herbolario que se ocupaba de las plantas.
- (⁹) Jesús María Aparicio Guisado. El muro. Madrid: Artes Gráficas Grupo SA, 2000.
- (¹⁰) El autor de este trabajo tomó contacto visual directo por primera vez con uno de estos soberbios parques paisajistas una mañana de principios de otoño, cuando atravesando la terraza de una casa de campo, salió al espacio abierto y se abrió ante él un enorme prado, todavía envuelto a medias en una ligera bruma matinal atravesada por los primeros rayos del sol, y percibió en una síntesis el prado y toda su envolvente, formada por una orquestación de formas y colores otoñales dada por rojos robles, liquidambar anaranjados, dorados fresnos y taxodium, coníferas de diferentes verdes y otros árboles, en sucesivos planos de alejamiento, y la ondulada superficie del prado surcada por una suave hondonada por la que se deslizaba una corriente de agua flanqueada por herbáceas acintadas. Esta visión le causó tal impacto que permaneció extasiado ante ella largo rato, antes de poder responder a la invitación que ese paisaje le hacía para recorrerlo y reconocerlo desde otras perspectivas. Desde ese momento, se volcó al diseño del paisaje hasta convertirlo en su actividad profesional.
- (¹¹) Joseph Addison. En The Spectator N° 414, 25 de junio de 1712.
- (¹²) Charles Edouard Jeanneret. Le Corbusier, obra completa. Zurich: Ed. Girsberger,
- (¹³) Christopher Alexander. Ensayo sobre la síntesis de la forma. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1986.
- (¹⁴) Kevin Lynch. La buena forma de la ciudad. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1985. Los elementos que Lynch detectó en la ciudad moderna constituyen un aporte muy válido y que aún hoy permite comprender mejor cómo es y cómo debería ser una ciudad en función del ser humano.
- (¹⁵) Lewis Mumford. La cultura de las ciudades. Buenos Aires: Ed. Emecé. Una de las obras más importantes del siglo XX para acercarse al fenómeno de la ciudad, desde la medieval hasta la post-industrial.
- (¹⁶) Frederick Gibberd. Diseño de núcleos urbanos. Buenos Aires: Ed. Infinito.
- (¹⁷) Op. cit.
- (¹⁸) Esta corriente ha producido, aún muchos años después, obras de pequeñas renovaciones urbanas parciales hasta en Buenos Aires, como la plazoleta Roberto Arlt en la década de 1970.
- (¹⁹) El budismo zen fue una de las bases de la arquitectura metabolista, con su concepto de cambio y transformación permanente, propia de todos los seres vivos, que los arquitectos del movimiento pretendieron concretar en la arquitectura, pero no consideraron las enormes dificultades constructivas, tecnológicas, económicas y sociológicas que tal utopía implicaba.
- (²⁰) Es el caso de los utópicos proyectos de Yona Fridman, La ciudad espacial; Peter Cook, Plug-in-city; Kenzo Tange, Plan de Tokyo, etc.
- (²¹) Los integrantes supérstites del grupo Archigram recibieron recientemente un premio de la Corona británica a la creatividad (marzo 2002). Peter Cook expuso los dos principales proyectos del grupo, Plug-in-City y Walking City, en su libro Arquitectura: planeamiento y acción. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1977.
- (²²) Información verbal, Arqto. Carlos de Rosa, Investigador del CRICYT, Mendoza, 2002.
- (²³) La historia, tanto de la arquitectura como del diseño y la cultura en general, durante mucho tiempo estudió casi exclusivamente los hechos, la vida y las realizaciones de los famosos, que sin duda han influido sobre sus coetáneos y sobre las generaciones posteriores, pero es una realidad que la inmensa mayoría de lo que ha hecho la humanidad pertenece a un conjunto formado por gente común que iba sumando experiencias comunes, sin conocimiento profesional ni información sobre lo que estaban haciendo los pioneros en ese momento, por lo que historiar sólo lo profesional, lo oficial, lo culto, es una visión parcial del tema.
- Hacia fines de la década de 1960 esta parcialidad comenzó a corregirse por obra de algunos estudiosos que indagaron sobre todo lo que había hecho en materia de arquitectura esa inmensa mayoría silenciosa, y así se incorporaron a la historia, el diseño y la crítica, otras categorías englobadas como «no oficiales». En materia de arquitectura, se habla desde entonces de arquitecturas primitivas, folk, vernáculos, populares y marginales, en las que se descubrieron notables méritos acumulados en siglos de experiencia y sabiduría popular, muchos de los cuales habían sido incorporados por la arquitectura oficial. El libro de Bernard Rudofsky, Arquitectura sin arquitectos (Paris: Editions du Chêne, 1980), fue uno de los que popularizó esta nueva visión de las realizaciones humanas.
- En lo tocante a la historia del diseño del paisaje, pasa lo mismo; las grandes realizaciones eran lo inusual, lo excepcional, y recién trascendieron al gran público mucho después de haber sido hechas. Además, estuvieron en gran parte moldeadas por la acumulación de posibilidades y limitaciones que habían sido exploradas o desarrolladas por otros antes que ellos. Cuando esas realizaciones se conocieron, algunas pasaron a ser moda y ésta es en muchos casos la razón de su diseminación en la cultura.
- (²⁴) Entre los primeros clubes de campo o country clubs de Buenos Aires se encuentran el Golf Club Argentino y Highland Park, en la década de 1960.
- (²⁵) Mons. Fulton J. Sheen, Paz en el alma.
- (²⁶) Josef Pieper, El ocio y la vida intelectual.
- (²⁷) Vitruvio. Los 10 Libros de la Arquitectura. Madrid: Ed. Akal S.A., 1992.
- (²⁸) César Naselli, El diseño del paisaje. En Summarios N° 25/26, nov-dic 1878. Este arquitecto platense, uno de los iniciadores de la proyectación ambiental en Argentina, hace aquí un agudo análisis del tema del paisaje, que sigue teniendo una gran vigencia aún después de pasados casi 25 años.

- (²⁹) Anne Perry, *El rostro de un extraño*. Ediciones B, 1998.
- (³⁰) Fernando Diez. *Star-Trek: del territorio a la nave*. Buenos Aires: Summa+46, 2000.
- (³¹) Carl Jung, *El yo y el inconsciente*, 1936. Jung, eminente psicoanalista disidente de la escuela freudiana, creador de la teoría del inconsciente colectivo, incorporó a la psicología profunda muchos conceptos y arquetipos del mundo oriental que habían sido ignorados o desdenados por la cultura racionalista occidental.
- (³²) Pauwels, Louis; Bergier, Jacques. *El retorno de los brujos*. Barcelona: Ed. Planeta. Un polémico ataque a la cultura racionalista occidental.
- (³³) Antoine de Saint-Exupéry. *El Principito*. París: Ed. Gallimard. La suprema sencillez, profundidad e ingenuidad de esta obra del piloto francés la ha constituido en el libro más leído después de la Biblia.
- (³⁴) Marcelo Viggiano, *Cinco pasos hacia la armonía del hogar*.
- (³⁵) Evelyn Lip. *Qué es el feng shui*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica SA, 1999.
- (³⁶) Francisco Asensio Cerver, *Urban spaces I (Streets and squares)*. Barcelona: 1994.
- (³⁷) Jacques Maritain, *Arte y escolástica*.
- (³⁸) Wolfgang Oehme & James van Sweden. *Bold romantic gardens*. Washington: Spacemaker Press, 1998.
- (³⁹) El idioma castellano es uno de los más ricos en vocablos y además tiene la intachable estructura lógica del latín del cual deriva. Salvo para algunos neologismos surgidos de las recientes tecnologías originadas en el mundo anglosajón, el castellano tiene palabras exactas para designar casi todo aquello que hoy, por una moda, se designa con palabras inglesas o norteamericanas.
- (⁴⁰) Hay otras tareas previas a estas etapas de plantación, p. ej. estudio de suelos, aporte y movimientos de tierra, nivelación, tendido de redes de servicios y de riego, etc., algunas de las cuales también están a veces a cargo del o los profesionales del diseño del paisaje.
- (⁴¹) En Revista del Instituto Municipal de Botánica, tomo V, 1980, MCBA.
- (⁴²) Lewis Mumford, *op.cit.*
- (⁴³) Thomas Sharp. *Planeamiento urbano*. Buenos Aires: Ed. Infinito.
- (⁴⁴) Kevin Lynch, *op. cit.*
- (⁴⁵) El barrio residencial Los Nogales es un buen ejemplo de lo dicho.
- (⁴⁶) Para dar una referencia de tamaño, el parque de Ayres de Pilar es más de 8 veces mayor que todo el Parque Las Heras (ubicado entre Av. Las Heras, Coronel. Díaz, Salguero y Juncal), el cual tiene casi 10 ha.
- (⁴⁷) De la Memoria de los autores del proyecto urbanístico, publicada en Summa+ de noviembre de 2000.
- (⁴⁸) El Ing. Agr. Amadeo Salvador Diharce, graduado en la UBA en 1959, perteneció a una familia vinculada a la agronomía por varias generaciones, y realizó una extensa obra en su especialidad durante 40 años de vida profesional, en casi todas las regiones del país. Sus numerosos trabajos abarcaron desde la recreación de sectores forestales y un arboretum en la selva misionera, hasta el diseño y realización de grandes espacios verdes, parquización de clubes de campo, barrios cerrados y barrios de chacras, implantación y mantenimiento de césped en canchas deportivas (su especialidad durante muchos años), parquización de autopistas, ajardinamiento de edificios, conjuntos habitacionales y viviendas particulares en diferentes puntos del país, diseño y mantenimiento de canchas de golf, polo y otros deportes, parquización de plazas urbanas, cementerios parque y cascos de estancias, asesoramientos agronómicos y paisajísticos, etc. En los últimos años se dedicó especialmente al diseño y ejecución de parquizaciones para barrios privados y de chacras en los alrededores de Buenos Aires.
- (⁴⁹) Memoria citada.
- (⁵⁰) En momentos en que esto se escribe, la Argentina atraviesa la que sin duda es una de las situaciones espirituales y materiales más difíciles de su historia, si no la peor. Durante más de 10 años, una política al servicio del capitalismo extranjero y basada en un neoliberalismo perverso, con el pretexto de incorporarse a la globalización, ha desarmado casi totalmente el aparato productivo del país en beneficio de minorías foráneas, ha sumido a una enorme mayoría de la población en la desocupación y en la pobreza, y ha desdibujado completamente los valores de todo lo argentino, desde la ética hasta los bienes materiales. La pérdida de la identidad nacional y de la fe en lo argentino han llegado a un punto sin precedentes. Por eso, esta parece buena oportunidad para restaurar lo nacional, buscando desde todos los órdenes una revalorización de lo que es propio de la Argentina, incluido el uso de su flora autóctona –que además posee una intrínseca belleza– en un nuevo intento de formar una conciencia y valores argentinos.
- (⁵¹) La selva en galería recibe ese nombre debido a que la vegetación autóctona (selva marginal) que crece en las riberas de los ríos y riachos de la región mesopotámica argentina (llamada Provincia Paranaense dentro del territorio fitogeográfico argentino) adopta forma similar a la de una galería (Angel L. Cabrera, *Regiones fitogeográficas argentinas*, en la Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería de Milan J. Dimitri y Lorenzo R. Parodi, Buenos Aires: Ed. ACME SACI, 1988/99).
- (⁵²) Se denomina así a las plantas caducifolias cuya floración precede a la foliación, p.ej. el ciruelo (*Prunus spp.*).
- (⁵³) Hace ya varias décadas, un científico ambientalista llamó así al efecto global de cualquier acción que se realiza en el planeta, por pequeña que sea. «Aletea una mariposa en Hong Kong y se produce un huracán en las Antillas». Por exagerada que parezca esta afirmación, no deja de contener un concepto verdadero.

II - GLOSARIO DE TERMINOS UTILIZADOS

Algunos de los vocablos utilizados en este trabajo tienen acepciones universalmente reconocidas entre los profesionales del tema y aún entre el público, pero otros forman parte de un léxico o “jerga” especializada que varía de lugar en lugar o según las personas que los emplean, de manera que este Glosario pretende aclarar qué quiere decir el autor al utilizar cada uno de ellos.

ABRA – espacio abierto formado entre dos masas de vegetación, que permite visuales a distancia

ACUÍFERO – capa del subsuelo que por su porosidad permite la acumulación de agua, comúnmente llamada también napa

ADORMANCIA – período, generalmente invernal, en que ciertas plantas reducen su metabolismo, disminuyendo los signos vitales, perdiendo sus hojas o reduciendo considerablemente la apariencia de sus partes aéreas

ANUALES – plantas que hacen el ciclo vital completo, desde su germinación a partir de una semilla hasta su muerte, en menos de un año calendario, como es el caso de muchas utilizadas en el ciclo primavera-verano por sus flores; también se las llama plantas caducas

ARBÓREA – categoría de planta con cualidad de árbol: de tamaño mediano a grande, con diferenciación entre tronco y copa, y tronco y ramas leñosas

ARBUSTIVA – categoría de planta con cualidad de arbusto: tamaño mediano a chico, generalmente indiferenciada en cuanto a tronco y copa, y ramificada desde cerca del suelo

ARBUSTIVO – individuo vegetal de la categoría de árbol al que durante su primera etapa de desarrollo se lo forma con una poda adecuada, de manera que se ramifique desde abajo, tomando aspecto de arbusto

ARQUITECTURA DE EXTERIORES – elementos o conjuntos construidos con los materiales perdurables usuales de la arquitectura, que cumplen funciones complementarias en el diseño de una parquización o ajardinamiento; p. ej. pérgolas, solados, escalinatas, muretes, fuentes, etc.

ARQUITECTURA ENTERRADA – modalidad de construcción de edificios en los que la mayor parte de los mismos se encuentra bajo tierra o cubierta por un espesor de suelo, generalmente con vegetación plantada encima, no distinguiéndose significativamente del entorno

ARQUITECTURA VEGETAL – modalidad utópica de construcción surgida en la década de 1970, constituida casi exclusivamente por materiales vegetales vivos

AUTÓCTONO – original del lugar o región geográfica; en materia de plantas se refiere a las que evolucionaron en una determinada región hasta alcanzar sus características específicas y no se encuentran en otra región

BARRIO CERRADO o BARRIO PRIVADO – emprendimiento parquizado de cierta extensión, de propiedad privada, dedicado exclusivamente (o casi) a vivienda, generalmente emplazado en áreas alejadas de un centro urbano, organizado jurídicamente bajo la forma de consorcio, en el que cierta cantidad de copropietarios sostiene y organiza un habitat más o menos comunitario, con servicios comunes mínimos para disminuir las expensas comunes de mantenimiento

BOULEVARD – calle de dos carriles separados por una plazoleta, generalmente forestada o cespitada

CADUCIFOLIA – planta que pierde las hojas en otoño o invierno

CERCA HUNDIDA (“sunk fence”) – originaria de la campiña inglesa, es una valla o cerca para cerrar el paso a los animales, que puede estar hecha con distintos materiales (muro de piedra, valla de madera, seto de arbustos, etc.), pero que está materializada en una depresión creada en el terreno para que no sea vista a distancia y por lo tanto permita una continuidad visual en el paisaje

CICLO – conjunto de procesos biológicos que experimentan las plantas según el clima en las distintas estaciones del año o a lo largo de su vida, los que cambian su aspecto al mismo tiempo que su metabolismo; son estudiados por la Fenología

CIUDAD-DORMITORIO – asentamiento urbano constituido principalmente por viviendas, cuyos habitantes salen diariamente de la misma para ir a trabajar en otro sitio y retornan al fin de la jornada laboral

CIUDAD-JARDÍN – tipología de ciudad creada en Inglaterra a fines del siglo XIX como intento de solución para reemplazar las contaminadas ciudades industriales y proveer a sus habitantes vivienda y trabajo con zonas verdes intercaladas o entorno forestado, y que separa espacialmente las diversas funciones tradicionales de la ciudad – vivienda, comercio, industria, recreación– asignándoles zonas diferenciadas para una mayor higiene y confort de la población

CLUB DE CHACRAS – similar a la organización del barrio privado, pero generalmente ubicado en zona rural, con predios de gran extensión (de 1 a 20 ha), que permiten una forma de vida de tipo rural

COLMATAR – hacer desaparecer terrenos pantanosos dando entrada en ellos, repetidas veces, a las aguas fluviales turbias para que depositen sus sedimentos

CONÍFERAS – en la Botánica Sistemática, Orden de plantas compuesto por muchas Familias y éstas por numerosos Géneros y Especies, que carecen de flores y efectúan su reproducción por medio de piñas o conos (de los cuales toman su nombre); están entre las plantas más antiguas del planeta

COUNTRY-CLUB – emprendimiento parquizado de cierta extensión, de propiedad privada, dedicado casi exclusivamente a vivienda, generalmente emplazado en áreas alejadas de un centro urbano, organizado jurídicamente bajo la forma de consorcio, en el que los copropietarios sostienen y organizan un habitat más o menos comunitario, con instalaciones y servicios comunes propios, y que se centra alrededor de alguna actividad deportiva para la cual existen en el lugar las facilidades correspondientes (canchas de golf, polo, etc.), las que son costeadas por todos los copropietarios en alícuota

CUBRESUELOS – categoría en que se suele agrupar a los efectos prácticos a determinadas plantas caracterizadas por su escasa altura y rápido crecimiento en horizontal, lo que les permite cubrir densamente el suelo

CUL-DE-SAC – calle sin salida

CULTIVAR – apócope de variedad cultivada, es una subdivisión de la Botánica sistemática para denominar a aquellas plantas obtenidas a partir de una Variedad natural por medio de cultivo en vivero

DECK – solado de madera construido en exteriores, por lo general a cierta altura del suelo natural

DEFOLIACIÓN – en una planta, pérdida de las hojas, generalmente en otoño

EFFECTO INVERNADERO – modificación climática o microclimática de las condiciones ambientales de un lugar o

región, o también como efecto global sobre el planeta, debido a que determinadas circunstancias impiden la reflexión y salida de la energía calórica del sol, creándose por lo tanto condiciones de elevada temperatura; es el principio que se emplea en los invernáculos para poder cultivar plantas de otros climas

EJEMPLARES – plantas que se adquieren en algunos viveros, generalmente de especies arbóreas, con varios años de desarrollo y que por lo tanto tienen un porte mayor que el comercial común; se los utiliza para obtener presencia desde el mismo momento de su implantación, tienen un costo mucho mayor que los tamaños usuales

ENVOLVENTE – elementos naturales o artificiales que delimitan visualmente un área, conformando un espacio más o menos cerrado

ESCALA-SISTEMA – nombre dado en las décadas de 1960 y 1970 a determinada arquitectura cuyo módulo de escala no era el hombre sino un sistema conceptual o constructivo de grandes dimensiones, aplicable a todo sin diferenciación y sin atender a las necesidades psicológicas del usuario

ESPECIE – uno de los niveles de organización de las plantas, según la Botánica sistemática

ESTÍPITE – tronco de las palmeras, recto y alto, con fuerte predominio de la verticalidad

ESTRÓBILO – fruto de determinadas coníferas, como la Araucaria, de forma aovada y considerable peso, de ahí su peligrosidad al caer

ESTRUCTURA – en diseño del paisaje, se denomina así a los elementos vegetales –generalmente árboles– que organizan una composición por su tamaño, masa y/o altura, y que sirven de referentes para otros de porte menor

EXÓTICA – especie vegetal cuya región fitogeográfica de origen no es la del lugar donde está plantada

FANTADESIGN – diseño basado en la fantasía, no concordante con la realidad o con una viabilidad constructiva

FANTARQUITECTURA – diseño arquitectónico basado en la fantasía y difícilmente aplicable a la práctica, ya sea por cuestiones constructivas o de uso

FIGURA – planta, generalmente de categoría arbórea o a veces arbustiva, que se emplea aislada en un diseño, para que luzca especialmente por sus valores formales (forma, color, etc.)

FLORALES – por lo general se denomina así a las especies vegetales de porte menor, notablemente floríferas, cuyo ciclo de vida es anual o que decaen notoriamente en invierno, por lo cual se las planta para lucir solamente durante una temporada (primavera-verano u otoño-invierno) y son luego reemplazadas por otras

FLORES DE CORTE – flores producidas por determinadas especies vegetales, por lo general de porte reducido y de floración abundante, que resisten el periódico corte de las mismas para ser empleadas en decoraciones, como las rosas, claveles, etc.

FOLIACIÓN – en una planta, período en que nacen las hojas nuevas, generalmente en primavera

FORESTA – formación arbórea densa, por lo general compuesta por especies caducifolias y bajo las cuales suele existir vegetación de porte menor

FUNCIONALISMO – escuela, movimiento o estilo arquitectónico de origen europeo nacido a principios del siglo XX, que basaba el diseño en una preponderancia del aspecto utilitario (funcional) de los edificios, incorporaba la producción industrial y eliminaba todo lo ornamental, recurriendo por lo general a formas geométricas simples y puras; llamado también racionalismo o “international style”; fue el polo opuesto al movimiento llamado “orgánico”, desarrollado en EE UU por F.L. Wright

GRAMÍNEAS – Familias de plantas de porte y textura herbácea, propias de la pradera o llanura, cuyas hojas son largas y lineales y que tienen una marcada diferencia entre su ciclo estival e invernal

GRANJA ORNAMENTAL – tipología originada en las granjas rurales inglesas a principios del siglo XVIII, que consistía en dar a las mismas una organización espacial estéticamente agradable además de cumplir con sus funciones prácticas; fue uno de los orígenes folklóricos del paisajismo pintoresquista inglés

HARD – literalmente, “duro”, “rígido”; término adoptado de la jerga de la informática y aplicado en diseño a lo que tiene fuerte materialidad constructiva y perdurabilidad temporal, como los edificios hechos con los materiales rígidos y perdurables tradicionales

HERBÁCEA – categoría en que se suele agrupar a los efectos prácticos a determinadas plantas de pequeño porte y consistencia blanda, “similares a una hierba”; bajo esta denominación entran la mayoría de las que se utilizan en un diseño como complemento de los árboles y arbustos y para formar borduras o “borders”; se las cultiva principalmente por su aspecto ornamental y su floración

HÍBRIDO – ejemplar vegetal obtenido por hibridación, que no puede transmitir sus características botánicas por medio de semilla y debe ser reproducido por gajos, injertos, acodos u otra forma similar

HINTERLAND – término utilizado en urbanismo para denominar la zona de influencia territorial de una ciudad

LANDSCAPE – literalmente, paisaje, en especial el paisaje diseñado

LATIFOLIADAS – plantas que, a diferencia de las coníferas, poseen hojas anchas, con un marcado desarrollo hacia los costados de una nervadura central

LOESS – capa superficial de un suelo, formada por material de pequeña granulometría y con abundantes elementos orgánicos, acumulada por sedimentación de material erosionado y de descomposición de rocas a lo largo de millones de años, como en la región de la pampa húmeda argentina

MADURO – referido a un diseño con plantas, cuando éste ha alcanzado su crecimiento previsto, su estado adulto, lo que sucede en distintos tiempos según las especies

MAGNITUD – uno de los parámetros con que se cataloga a las plantas a los efectos prácticos, que se refiere a su tamaño, principalmente en altura; convencionalmente se han establecido tres magnitudes: 1ª, árboles de más de 15 m de altura; 2ª, árboles entre 7 y 15 m, y 3ª, árboles de menos de 7 m; también se aplica a los arbustos, lógicamente con medidas menores

MANTO CESPITOSO – el formado por alguna de las especies de gramíneas utilizadas como césped y sometida a corte periódico para que conforme un manto o “alfombra” verde

MATERIAL VEGETAL – todas las distintas categorías de especies arbóreas, arbustivas, trepadoras, herbáceas, florales, cespitosas, etc. con que se realiza una parquización o un ajardinamiento

MEGAEMPRENDIMIENTO – barrio privado de gran extensión, generalmente compuesto por varios “barrios” diferenciados dentro del mismo, pero bajo una sola unidad jurídica de tenencia

METABOLISTA – corriente o movimiento de arquitectura de las décadas de 1960 y 1970 de origen japonés, cuya fundamentación teórica estaba en el budismo zen, que consideraba que los edificios debían ser algo “vivo”, o sea con capacidad de adaptación, crecimiento o reducción, como si fueran un organismo viviente, para adecuarse a condiciones sociales, económicas e individuales continuamente cambiantes

MONOESPECIE – cuando una plantación o un sector de la misma se realiza con una única especie vegetal, como es el caso de un seto, de un monte, etc.

NEW TOWN – denominación dada a varias generaciones de nuevos asentamientos urbanos realizados en Inglaterra a partir de la Land Act de 1941; las mismas se construyeron a distancias de entre 50 y 70 km de las grandes ciudades como Londres y Edimburgo para descongestionar estos densos conglomerados urbanos y crear nuevos lugares con vivienda y trabajo; la llamada primera generación fue de 7 ciudades y después se hicieron otras tratando de corregir los defectos que se habían mostrado durante la construcción y uso de las anteriores

ORGANICISMO – escuela, movimiento o estilo arquitectónico nacido en EE UU a principios del siglo XX, principalmente por obra del norteamericano Frank Lloyd Wright, que basaba sus diseños en una valoración poética de lo natural, del sitio y de los materiales, manejados con calidez y riqueza formal; fue el polo opuesto al movimiento llamado funcionalista, racionalista o “international style” originado en Europa casi al mismo tiempo

PAISARQUITECTURA – modalidad de diseño que une la arquitectura con el paisaje a tal punto que no es posible diferenciar una cosa de la otra; surgió en momentos en que los objetivos, la incumbencia y las posibilidades prácticas de la arquitectura se hallaban en crisis por el colapso de los ideales del Movimiento Moderno

PARTERRE – vocablo francés; cantero, arriate

PELOUSE – superficie de césped homogénea y muy bien cuidada

PERENNIFOLIA – planta de hojas perennes, que no las pierde al llegar el ciclo invernal

PLAZA CERRADA – plazas privadas, cerradas con rejas, que se hicieron principalmente en Londres a principios del siglo XIX para el paseo de la clase media alta; eran costeadas y mantenidas por un grupo de vecinos que tenían llave para ingresar

PLURALIDAD, PLURALISMO – movimiento hacia el cual derivó la arquitectura y el diseño en general cuando los rígidos postulados del Movimiento Moderno entraron en crisis hacia 1960 al no poder encuadrar ni resolver la problemática edilicia, urbana y ambiental que surgió de los acelerados cambios de la segunda mitad del siglo XX. Se caracterizó por reconocer y conceder validez a todas las tendencias y marcó el comienzo del postmodernismo en el diseño

PODA DE FORMA – poda que se realiza en las plantas para que se mantengan en el tamaño y forma propia de la especie, o en la que se desea en un diseño

PODA DE FORMACIÓN – poda que se realiza en las plantas jóvenes, principalmente árboles y arbustos, para dotarlas de una forma “de arranque” para su posterior desarrollo

PODA DE REDUCCIÓN – poda que se realiza en las plantas, especialmente en las de arbolado urbano o “de alineación” para que no sobrepasen ciertas dimensiones acordes con el espacio en que deben desarrollarse o no ocasionen peligros al público

POSTMODERNISMO – escuela o movimiento filosófico de fines del siglo XX, posterior al existencialismo, que pone en crisis los “paradigmas” tradicionales y proclama la validez de todos los modelos

PROTERANTE – planta caducifolia que florece poco antes de comenzar la aparición de las hojas nuevas de primavera

RESISTENTE – planta que puede sobrevivir sin problemas bajo temperaturas invernales bajas, en suelos pobres o con escaso régimen hídrico

ROUND-POINT – en una vía de circulación, cuando para resolver un encuentro se hace un cantero central de forma circular y el tránsito circula anularmente al mismo

SELVA EN GALERÍA – formación vegetal propia de la costa de los ríos, como es el caso de los de la mesopotamia argentina

SETO MIXTO – cerco formado por plantas arbustivas de varias especies combinadas según sus tamaños, formas, colores de follaje, etc.

SOFT – literalmente, “liviano”; término informático que aplicado al diseño del paisaje, alude a lo sutil, cambiante, como es el caso de las plantas

SOLADO – superficie para pisar hecha con material artificial, llamada comúnmente piso

TAPIS VERT – tapiz verde, manto cespitoso, muy usado en los grandes jardines barrocos franceses del siglo XVII

TEKNÉ – vocablo griego que se refiere a las técnicas o modos de ejecución de una obra y no a su concepción artística

TEXTURA – en una planta, cualidad morfológica dada por el tamaño, densidad y forma de sus hojas, que le confiere determinado aspecto visual

TOPIARIA – considerada un arte, muy en boga desde fines de la Edad Media y hasta el art déco, consiste en podar ciertas plantas dándoles formas –por lo general geométricas o zoomórficas– para ornamentar los jardines

TOWNSCAPE – diseño urbano con cualidades paisajísticas, atendiendo a lo formal, creando situaciones de interés visual

TREPADORAS – en sentido estricto, aquella categoría de plantas que posee órganos diferenciados especiales para crecer adhiriéndose por sus propios medios a superficies o a otras plantas, p.ej. la hiedra (*Hedera spp.*). Se diferencian de otras que deben ser guiadas para conseguir el mismo efecto, las cuales son llamadas envolventes, p.ej. algunos jazmines (*Jasminum spp.*), las que si no tienen dónde elevarse se convierten en decumbentes

VARIEDAD – según la Botánica sistemática, uno de los niveles de organización de las plantas; con características diferentes y permanentes dentro de una Especie

VESTIDA – planta que posee follaje desde su base, que no deja el tronco a la vista

III - INDICE DE FIGURAS Y ORIGEN DE LAS MISMAS

Las figuras incluidas en este trabajo, salvo los planos en CAD, han sido dibujadas por el autor. Para las que corresponde, se menciona a continuación el origen de las mismas.

1. Planta de un jardín tebano egipcio de la XVIII dinastía, sobre una fotografía del libro *The garden*.
2. Vista del jardín de la Casa del Fauno, Pompeya, sobre una fotografía del libro *Pompeii*.
3. Vista de un jardín medieval, sobre una reproducción del libro de Geoffrey & Susan Jellicoe *The landscape of man*.
4. Vista de la Villa Medici, Fiesole, sobre una fotografía del libro *The landscape of man*.
5. Detalle de la scala d'acqua de la Villa Lante, sobre una fotografía del libro *The garden*.
6. Corte de la Villa Rotonda, de Andrea Palladio, cerca de Vicenza, dibujo del autor.
7. Plano de los jardines de Versailles, sobre un grabado del Abate Delagrive, 1746.
8. Cerca hundida o sunk fence, dibujo del autor.
9. Plano del parque de Stourhead, Wiltshire, sobre una ilustración del libro *The history of garden design*.
10. Plano del Bois de Boulogne, París, según el trazado del barón Haussmann, sobre una lámina del libro *The landscape of man*.
11. Plano del Bois de Boulogne, París, remodelado por J.C.A. Alphand, sobre una lámina del libro *The landscape of man*.
12. Perspectiva de la Ville Radieuse, Le Corbusier, sobre el original de L.C.
13. Dibujos del autor ejemplificando la idea de árbol y trama de S. Chermayeff y Ch. Alexander.
14. Corte de un edificio enterrado, sobre un proyecto de escuela en Saint-Quentin-en-Yvelines.
15. Plano de Letchworth, sobre un plano de Leonardo Benevolo en *Historia de la arquitectura moderna*.
16. Plano general de Radburn, New Jersey, sobre una ilustración del libro de Michael Laurie *Introducción a la arquitectura del paisaje*.
17. Idem, sector de viviendas y sus accesos.
18. Corte típico de una calle de un barrio privado, dibujo del autor.
19. Plano del trazado urbanístico general de Ayres de Pilar, Edward Stone y Mario Roberto Alvarez & Asociados y Fernández Wood, sobre el plano en CAD del Estudio Mario Roberto Alvarez y Asociados.
20. Planta de una comunidad del barrio privado Ayres de Pilar, sobre el plano en CAD del Estudio Mario Roberto Alvarez y Asociados.
21. Plano de la parquización del sector deportivo y del club-house de Ayres de Pilar, Estudio Diharce SRL, colaboración del autor.
22. Plano de la parquización del sector del Bosque Autóctono en Ayres de Pilar, Estudio Diharce SRL, con colaboración del autor.
23. Perspectiva de proyecto del sector del Bosque Autóctono en Ayres de Pilar, dibujo del autor.
- 24, 25, 26 y 27. Perspectivas de recorrido por el Bosque Autóctono, dibujos del autor.

EL AUTOR

José Guillermo Torres Arroyo se graduó como arquitecto en la UBA en 1970 y es actualmente profesor en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, en la cual dicta –entre otras materias– *Introducción al Diseño del Paisaje*. Desde 1978 se formó como diseñador del paisaje, especializándose en esta disciplina junto a destacados profesionales del tema, al que se dedica casi exclusivamente desde 1988. Docente de Historia y Diseño Arquitectónico en la FADU desde 1970 hasta 1986. Ha dictado varios seminarios, cursos y conferencias sobre diseño del paisaje, historia y otros aspectos de su profesión en instituciones oficiales y privadas. Durante 2 años ejerció el periodismo y la crítica especializada en arquitectura. Es autor de notas sobre arquitectura, historia y paisaje en diversos medios periodísticos locales, y ha publicado el libro «Arquitectura y Paisaje» (Buenos Aires, Ed. SAP, 1988).

Publicaciones

01. Proyectos en el Aula I

Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.
Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.
Setiembre 2000. (500 ejemplares)

05. Proyectos en el Aula II:

Del cuerpo a las máquinas del cuerpo.
Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.
El grupo como recurso pedagógico.
Miseria de la teoría.
Mayo 2001. (500 ejemplares)

06. Proyectos en el Aula III:

Arte Digital e interactividad.
Junio 2001. (500 ejemplares)

07. Arte digital: Guía bibliográfica.

Relevamiento Documental .
Junio 2001. (500 ejemplares)

08. Proyectos en el Aula.

- Mayo 2002.*
- Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.
Adriana Amado Suárez.
 - Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.
Diana Berschadsky.
 - Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.
Lorenzo Blanco
 - Investigación documental de marcas nacionales.
Thais Calderón y María Alejandra Cristofani.
 - De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.
Jorge Falcone
 - El trabajo de la creación.
Claudia López Neglia
 - Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.
Graciela Pascualetto

09. Espacios Académicos

- Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Centro de Recursos para el aprendizaje
Proyectos en el Aula. Agosto 2002

10. Plan de Desarrollo Académico

- Proyecto Anual
- Proyectos de Exploración y Creación
- Programa de Asistentes en Investigación
- Líneas Temáticas
- Centro de Recursos
- Capacitación Docente
Proyectos en el Aula. Septiembre 2002

11. Creación, Producción e Investigación

Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.
Proyectos en el Aula. Diciembre 2002

12. Centro de Recursos para el Aprendizaje

Relevamientos Temáticos

- Series
- Práctica profesional
 - Diseño urbano
 - Edificios
 - Estudios de mercado
 - Medios
 - Objetos
 - Profesionales del diseño y la comunicación
 - Publicidad

Recopilación Documental. Abril 2003.

13. El paisaje, objeto del diseño

Jorge Guillermo Torres
Ensayo. Junio 2003.

