

LA CIUDAD ABIERTA EN RITOQUE, CHILE

El paisaje moderno y la extensión americana

Por: Arq. Alejandra Buzaglo. Colaborador Daniel Viu. *

Este artículo es un emprendimiento, inevitablemente provisional, que aporta una reflexión para la discusión sobre la construcción del proyecto del paisaje moderno en Latinoamérica. Presentamos una síntesis de un trabajo de investigación sobre la experiencia de la Escuela de Valparaíso y la Ciudad Abierta de Ritoque, que creemos, se constituye en la materialización de una interesante reflexión local, sobre factores ambientales y culturales, que revela uno de los rasgos inéditos que ha alcanzado la modernidad en Latinoamérica. Lo inédito es una particular visión del continente que exige una comprensión provisoria, continuamente verificable y modificable de Chile y América, con el propósito de abrir dimensiones arquitectónicas atinentes a la extensión americana.

En una primera parte, bajo el título general de "La Ciudad Abierta y la Escuela de Valparaíso", comentamos, a modo de introducción, la estrecha vinculación entre ambas como proyecto complementario y sobre las ideas que fundan su lógica de construcción. Bajo el título de "En busca de una Modernidad Latinoamericana", nos ocupamos brevemente del relevamiento de la vigencia de la concepción moderna del espacio urbano en la materialización de la Ciudad Abierta. En "El Cementerio y la manipulación del vacío", ponemos de manifiesto el rol que el vacío juega como materia de proyecto en el espacio moderno y las estrategias para la construcción del paisaje desde las especulaciones respecto de la percepción en sus distintas formas, de-velando los ámbitos de diálogo o tensión entre arquitectura y arte presentes en las obras de Ciudad Abierta.

La ciudad abierta y la escuela de Valparaíso

"Mi madre vivía en una cabaña con un pequeño jardín, hacía años que nadie lo cuidaba. Pero aquel jardín en ruinas... tenía algo que era, a su manera, muy hermoso. Ahora sé lo que era, sí... Cuando hacía buen tiempo ella se sentaba a mirar por la ventana.

Un día decidí arreglar aquel jardín, cortar la hierba, quemar hierbajos, podar los árboles. Pretendía rehacer el jardín acomodándolo a mi gusto, con mis propias manos. Sí, solo por complacer a mi madre. Durante dos semanas me afané con las tijeras y la guadaña, recorté y podé, escardé las hierbas. Viví con la nariz pegada a la tierra y me esforcé por acabarlo todo lo antes posible. Cuando terminé, cuando todo estuvo ya preparado, tomé un baño, me puse una muda limpia, y hasta una corbata. Y me senté en una silla para contemplar mi obra. Me senté allí, y miré por la ventana... esperando disfrutar de la vista. Miré por la ventana, y ¿qué fue lo que vi?. Aquello ya no era hermoso. No resultaba natural, era tan desagradable, lleno de huellas de violencia."

Andrei Tarkovski. El Sacrificio, 1985.

La apertura de los terrenos de la Ciudad Abierta comienza en el año '71. Pueden identificarse algunas de sus construcciones a

ambos lados del camino que une Concón con Quintero, en un paraje denominado Punta de Piedra, a unos pocos kilómetros de la desembocadura del río Aconcagua y a unos veinte kilómetros de Viña del Mar.

El origen de la experiencia se encuentra en el ámbito alcanzado por un grupo de arquitectos, poetas y artistas plásticos que fundaran una real comunidad de maestros, profesores y alumnos como parte esencial de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, que comparten una particular visión del continente americano, en un ámbito donde "la poesía dice y la arquitectura hace".

Para entender el espíritu de la relación de la Escuela con la Ciudad Abierta habría que remontarse a los debates sobre política general universitaria del '69, en donde se cuestionan la división entre trabajo y estudio, y el consecuente "sometimiento de la vida a períodos artificialmente predeterminados". Para evitar tal división, se propuso la necesaria construcción de un lugar físico donde la unidad de vida, trabajo y estudio fuera posible. Este lugar físico es la Ciudad Abierta que surge, entonces, como el laboratorio de artes y arquitectura que colabora con la Escuela de Arquitectura. En el mismo año 1969, profesores y alumnos, forman la Cooperativa *Ameréida*, iniciando de este modo, el proyecto que encuentra su materialización más compleja en la construcción de esta nueva ciudad.

El nombre *Ameréida*, alude a la idea de una Eneida americana, y en ese sentido resultan notables las estrategias para la construcción de este paisaje, que recorren la concepción de la Arcadia virgiliana, lugar del abandono y del retiro. En la Arcadia imaginada por Virgilio, una tierra ignota y extranjera, se sitúa la utopía bucólica mediante una convención que está tan lejos de la verdadera vida rural y las actividades de pastores y campesinos, como de la vida urbana. No hay espacio para la especulación por fuera de lo estrictamente artístico, las transformaciones de la naturaleza están subordinadas a ésta. Arcadia es sobre todo paisaje: "una imagen, un lugar que carece de las fronteras, con sus límites velados, muy distintos de aquellos que el jardín tradicional poseía. el encanto del paisaje arcádico basaba su organización en la irregularidad, en el discurrir casual de los elementos de la naturaleza. ésta no es el factor ordenador del territorio: es sólo un punto de interés entre otros, en un conjunto que subordina todos sus elementos a la posibilidad de una armonía basada en la variedad de objetos y situaciones, enmarcadas en una naturaleza que todo lo contiene".

Comprometidos con la crítica de algunos valores y de la cultura de nuestro tiempo, plantean una interesante concepción del paisaje y la arquitectura americana, en la cual ambos sistemas se prestan ayuda y materiales de trabajo mutuamente. Con una clara inspiración plástica, se posibilita la apertura a la utilización

de materiales pictóricos o escultóricos en la configuración de paisajes arquitectónicos. El diálogo intenso entre los elementos naturales y los artificiales reelabora viejos problemas de la arquitectura del paisaje desde una óptica moderna.

En busca de una modernidad latinoamericana

La arquitectura latinoamericana aparece como un impreciso objeto de estudio y ha sido vinculada por diversos autores a la mala factura, a la falta de materiales, a lo precario, dentro de una naturaleza difícil de domesticar, que todo lo traga. Cuestiones como vastedad, soledad, exhuberancia, cambio de escala son algunos de los elementos ambientales del territorio sudamericano con los que se ha enfrentado la cultura occidental desde las primeras colonizaciones.

La Ciudad Abierta se ubica en el seccional denominado Parque Costero Cultural y de Recreación. Se trata de un territorio en el que gran parte del suelo es arena; la normativa establece que no debe subdividirse en lotes, permaneciendo como un conjunto en el que primen los espacios libres, edificando sólo el 9%. Los accesos interiores no deben constituirse como caminos, sino como senderos para vehículos y peatones.

Estas condiciones establecidas para el área son explotadas por los artífices de la Ciudad Abierta, encontrando un interesante punto de contacto con las propuestas urbanas de los pioneros de la arquitectura moderna en la idea de la ciudad entendida como un parque. Los proyectos de Tony Garnier o de Le Corbusier - máximo exponente de esa lógica -, proponían ciudades con edificios aislados sobre pilotis, colocados sobre grandes parques. La diferencia más inmediata con la Ciudad Abierta reside en que el soporte verde, profusamente detractado por la crítica al movimiento moderno, es aquí arena intocada que, tal cual está, recibe las construcciones. El terreno natural se modifica lo mínimo indispensable, y en consecuencia, no existe mantenimiento alguno. Apenas una capa de pasto seco cubre un sendero principal, o una pequeña canalización de ladrillos recoge el agua de lluvia en la quebrada del cementerio.

El modo de resolver los edificios en el parque los posibles puntos de contacto entre las propuestas urbanas de aquellos modernos y la Ciudad Abierta. Nos referimos a las estrategias de mimesis de los edificios con su soporte. Bajo esta perspectiva resulta interesante hacer una relectura de la *terrazza jardín* que suele interpretarse sólo como una cubierta con plantas. Le Corbusier propone fundamentalmente sustituir el techo por un jardín, representando conceptualmente la idea de trasladar la superficie del suelo a la terraza. En la ciudad vista desde el aire, cuestión que estimulaba recurrentemente a Le Corbusier, el edificio desaparece porque la cubierta tradicional se disuelve en el paisaje, se integra al parque. De este modo, desde la perspectiva vertical se enmascara el edificio, recurriendo a un esfuerzo, que implicaba incluso, la alteración del orden gravitatorio, como parte de una revolución técnica y estética. En las obras de la Ciudad Abierta las estrategias de mimesis se acercan a las búsquedas del modernismo norteamericano, representadas por Wright. La puesta a punto sudamericana se produce, sin embargo, con una sensibilidad diferente. Se opera por disolución, tanto la forma como la

materia se disuelven: las construcciones son tragadas por la arena, las obras de ladrillo se funden con la tierra, avivando de este modo la hipótesis sobre la cualidad de la arquitectura latinoamericana que aludíamos al comienzo del artículo.

Los hacedores de Amereida encuentran una cantera para la reflexión en la poesía moderna, específicamente, la poesía surrealista francesa, aquella de Baudelaire, Rimbaud, Lautremont y Mallarmé y la poesía alemana representada por Federico Hölderlin. Los poetas surrealistas desarrollan un modo de concebir donde lo difuso de los límites, la disolución constante y lo inacabado son cuestiones omnipresentes. La arquitectura aquí efectivamente se desvanece en su soporte, quedando la traza en un mapa o en la memoria de los que en ella participaron. Amereida se transforma todo el tiempo, no hay distingo entre lo que está realizado y lo que intenta realizar, entre la obra y los caminos que ella abre a futuras obras.

En la Ciudad Abierta se exacerba la idea de que todo lo sólido se desvanece en una arena que borra las huellas. El proyecto es entendido como una creación constante "... las arenas nos dicen que la re-creación es este incesante volver a no saber. Las arenas del terreno de Ciudad Abierta no son playas asignadas a una recreación en tanto distensión del trabajo. Ese incesante volver a no saber es el cabal sentido de la re-creación". Re-creación como volver a crear. Esta reflexión revela el sentido filosófico de lo moderno en tanto "concepción". La búsqueda artística alrededor de la creación de una pieza única comparte esa condición esencial de lo natural, del organismo que se concibe. Cada proyecto, y cada uno de sus elementos, posee esa cualidad, que es además propia del objeto artístico, de ser irrepetible, único.

El cementerio y la manipulación del vacío

"Los actos de fundación del cementerio se decidieron en ágoras en Enero de 1975. Un acto de lectura de poemas abre el lugar en una quebrada a lo alto del terreno. Acto de cuatro fuegos en el que se lee Amereida en torno a cada uno de ellos. Cada fuego marca el extremo de un recorrido de modo que al terminar la lectura el fuego siguiente ya está encendido y con su humo y luz señala una dirección. Estos recorridos miden en el cementerio. Un tramo de sesenta pasos, un tramo de ochenta pasos, un tramo de ciento veinte pasos, formando tres lados de un trapecioide. Estas medidas inician la obra. Así se construye el cementerio de Amereida."

El territorio en el que se desarrollan el cementerio y la capilla de la Ciudad Abierta ocupa el interior de una quebrada. Si bien el soporte aquí no está constituido por arena, las estrategias para intervenir son las mismas. La relación entre hombre y naturaleza determina la mirada sobre el paisaje, que se convierte en una construcción complejísima que bascula entre la contemplación y una acción transformadora del medio natural. Podría entenderse este proyecto como una geografía, en la que la geomorfología del lugar es la base del encuentro entre dos entidades: la topografía y los trazados. La concordancia se establece sobre las relaciones propuestas entre lo considerado natural y lo artificial.

Un cierto número de ejes determinan la ubicación de las obras en el territorio, los cenotafios, las tumbas, la capilla. En la estructura los ejes son complejos -cada uno de ellos presenta un

desplazamiento-, no existe un centro compositivo sino múltiples centros que remiten a su par equivalente, las formas en espiral “vierten lo concentrado en lo extenso”, con multiplicidad de situaciones espaciales e interioridad a cada paso.

Existe una medida del lugar revelada a través del proyecto. Una mirada aguda permite la lectura de sus propias reglas, una matriz geométrica, un ritmo, una variación constante, oculta. Toda parte lo verifica develando no sólo su independencia, sino la necesidad de su presencia y su conexión con los otros elementos y con las razones de su elección. Esta lógica asume la particular configuración de la precisión invisible, puro proceso inmaterial. En este sentido Gregotti plantea que, "Precisión no equivale a rigidez, sino que por el contrario, es el elemento indispensable para instituir e indagar toda medida de ambigüedad, únicamente una expresión sorprendentemente precisa puede convertirse en término de referencia para los diversos significados y suscitar interpretaciones diversas, otro sentido colectivo de la obra arquitectónica".

Cualquier acción planificadora convencional deja paso a la arquitectura construida dentro de una estructura en la que el espacio para la especulación es el que queda entre las construcciones, *entre* tiene un valor en el tiempo y en el espacio. Cada construcción es un fragmento suficiente y a la vez cada construcción tiene parte de sí en otra. Esto significa que la dimensión con que se trabaja es siempre la de un par y el vacío entre el par.

La idea de manipular el vacío como espacio arquitectónico atiende tanto a lo que está entre las cosas como a las cosas en sí mismas, constituyéndose el proyecto en una estrategia de control sobre el vacío. El valor asignado al vacío tiene una representación paradigmática en “El foso”, la escultura del argentino Claudio Girola. Interesa de-velar los ámbitos de diálogo o tensión entre arquitectura y arte presentes en las obras de Ciudad Abierta, que tienen su origen en la conformación del grupo que allí opera.

"El foso" es una estrecha incisión en la ladera de la quebrada donde se desarrolla el cementerio que conduce, luego de una inflexión del recorrido, a un recinto de planta cuadrada cuyos límites, materializados en ladrillo y hormigón, adquieren la altura máxima al ubicarse en la parte más alta de la pendiente respecto del punto de ingreso, que mantiene el suelo interior a una cota constante. De este modo, la escultura construye un vacío en el que el espectador debe ceder su cuerpo para poner en marcha la fabulación. El cuerpo es el plano donde todo sucede. Este acontecer de lo estético lo aproxima a la experimentación del espacio arquitectónico.

Esta escultura, que es un foso de forma regular, abstracta, sintetiza el espacio del cementerio: un foso cuyos límites lo constituyen las laderas de la quebrada, donde la potencia del vacío predomina sobre todas las intervenciones. La pretensión de llevar al límite el objetivo de conseguir la máxima tensión utilizando el mínimo de medios es la lógica que orienta todas las especulaciones. Se busca la esencialidad mediante la ausencia de elementos decorativos para alcanzar de la manera más pura la primacía de la percepción corporal vivida por el espectador recorriendo el espacio configurado por la obra.

En todas las obras del cementerio, existe una especulación en referencia al paso del tiempo expresada a través de las cualidades propias del material - la expresión descarnada de la materia, sus específicas propiedades perceptivas, peso, color, textura -, que en el caso del ladrillo, que es el que predomina, se integra a un paisaje constituido por la misma tierra. El proyecto se funda en su materialización: materia y proceso son la esencia del proyecto. El proceso en sí es transitorio: la tierra, poco a poco, recuperará sus derechos y las lluvias y los vientos llenarán los fosos y desmoronarán los planos. Estos fenómenos son precisamente los que atraen: lo pasajero, lo transitorio, lo efímero. El cementerio se constituye en un espacio en evolución, donde la disolución y la construcción continua expresan un estado dinámico de desintegración y transformación permanente.

Creemos que es importante plantear, rápidamente, el valor del registro de los procesos y que representa una reflexión diferente sobre el tiempo. Se trata del cuidado con que se toman impresiones fotográficas y en video de las ejecuciones de las obras. Resulta difícil evitar asimilar estas prácticas a otras en el campo de las artes plásticas como las instalaciones o performances donde se pone énfasis en el proceso de construcción de la obra. Existe una estetización de la performance, tanto del espectador como del que la ejecuta, que en el caso de la Ciudad Abierta, tienen un sentido colectivo en el que, tanto la ejecución como las decisiones proyectuales se toman en el consenso de todos los que intervienen. Esta práctica, como modo de registro, pone el centro el valor artístico del propio proceso, de cómo se hacen las cosas, la ejecución es también un acontecimiento artístico.

El cementerio, como un todo, presenta también esta búsqueda estética de la performance en la que participan el espectador sensible y sus hacedores. Las obras dejan indicios en la libertad de las formas posibles que incluyen el hecho de escabullirse de figura en figura. Dialécticamente cada parte del proyecto conserva sus propias intenciones a la vez que atiende a lo que precede y sucederá, reflejando las tensiones de acciones distintas. Esto es la aniquilación de dos umbrales, el del tiempo y el de las formas, tanto del que distingue como del que se parece. De este modo, se abre un modelo para la notación de cambios continuados a los que constructores y usuarios se adaptan de forma flexible. El proyecto posibilita la realización de experiencias topográficas a la vez que el encuentro efímero de distintas atmósferas, poniendo en valor a la fenomenología de la percepción espacial como instrumento de proyecto del paisaje.

Mayo de 2001.

** Artículo enviado a la Revista 47 AL FONDO
Autores: Alejandra Buzaglo, colab. Daniel Viú (arquitectos, docentes de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario.*