

Experiencias de paisaje: tradición y contemporaneidad en el paisajismo chileno actual

Fulvio Rossetti¹

Corresponsal para Chile de:
Giornale Dell'Architettura
Torino, Londra, Venezia, New York.

Fecha de recepción: 15/02/2009, Fecha de aceptación: 15/06/2009

Resumen

Entre la conspicua producción arquitectónica chilena de las últimas dos décadas, es posible encontrar las semillas de una naciente sensibilidad acerca del paisaje y de la arquitectura de espacios al aire libre. Las obras que se exponen en el siguiente artículo muestran una mayor maduración rumbo a problemáticas ambientales y sociales, al mismo tiempo, se hace cargo de significados valóricos para la apropiación simbólica del espacio público y el sentido de identificación y pertenencia. Todo lo anterior recuperando y reinterpretando la herencia de experiencias del siglo XX, como la naturalista de Oscar Präger, la cultural de Carlos Martner, la fenomenológica de Amereida y la Ciudad Abierta de Ritoque.

Palabras clave

Parques urbanos, paisajismo chileno.

.....
¹ Arquitecto Università Degli Studi Roma Tre.
Arquitecto del Paisaje Pontificia Universidad Católica de Chile.
frossett@uc.cl

Abstract

Among the conspicuous Chilean architectural production of the last two decades it is possible to find the seeds of a new-born sensibility towards landscape and open spaces. The works presented in the following article depict a greater concern towards social and environmental issues, while taking into account valuable meanings for public space symbolic appropriation, sense of identification and ownership, recuperating and reinterpreting the heritage of twentieth-Century experiences such as Oscar Präger's (naturalistic), Carlos Martner's (cultural), Amereida's (phenomenological) and Ritoque's Open City.

Keywords

Urban parks, chilean landscaping.



Introducción

Desde el fin de los años 80² (del siglo XX) la arquitectura chilena recibe un gran reconocimiento internacional, de lo que son testigo varias publicaciones en revistas especializadas con volúmenes enteramente dedicados a éstas, además de monografías sobre varios arquitectos. Por lo general se puede observar que durante ese periodo la abundante producción de calidad, así como su reconocimiento a nivel internacional, se ha radicado esencialmente a las obras construidas, especialmente por concepto de edificaciones privadas. Sin embargo, observando la producción nacional con mayor detalle se puede observar cómo más recientemente también la arquitectura del paisaje y de los espacios al aire libre dan cuenta de una suerte de renacimiento.

.....
² La Historia hace coincidir el comienzo de la arquitectura contemporánea en Chile con los mismos años de la vuelta a la democracia. Una fecha clave es el 1992, con la realización del Pabellón de Chile en la Exposición Internacional de Sevilla, de José Cruz y Germán del Sol. Ver *Arquitectura reciente en Chile: las lógicas del proyecto*. Horacio Torrent, Editorial ARQ, Santiago, 2000.

La investigación nació desde la inquietud de comprender el mundo de la arquitectura chilena desde el punto de vista del paisajismo. El estudio partió de recopilar material gráfico y fotográfico, además de escritos de los autores de proyectos actuales. Debido a la presencia, en estos últimos, de varias referencias a proyectos y hechos del pasado, se consideró fundamental una investigación bibliográfica que ayudara a comprender mejor los desarrollos recientes.

Resultados

Desde un primer registro de obras se han podido notar las relaciones existentes entre las posturas teóricas de varios proyectos actuales y correspondientes preocupaciones enfrentadas en el pasado, en el lapso de tiempo entre los primeros años del siglo XX y hoy día.

Se han ido evidenciando algunas recurrencias en la manera de enfrentar el proyecto de paisaje como veremos a continuación:

La actitud naturalista: se trata una manera “contemplativa” de entender la naturaleza y la intervención en el territorio, que ve su origen en el modelo anglosajón, importado a Chile por Oscar Präger en los años 20 y que seguramente hasta hoy ha mantenido la mayor difusión tanto en la enseñanza académica como en el ámbito profesional, especialmente por concepto de la iniciativa privada. Si bien al día de hoy en lo general se alude a la actitud naturalista como al diseño de jardines, algunos proyectos recientes como *Paisajismo para la Reserva*,³ *Corredores Ecológicos Viña Emiliana*⁴ y el *Parque Botánico El Chagual*, muestran nuevas preocupaciones hacia temas medioambientales, donde la reconstitución de dinámicas y paisajes naturales se profundiza a nivel científico. En el primer caso, la ingeniería hidráulica permitió la construcción de un parque inundable; en el segundo, un estudio ecológico fue aplicado



Izquierda: *Parque Providencia.*
Foto: *Fulvio Rossetti.*

.....
³ Ver *Paisajismo para la Reserva*. Teodoro Fernández, en ARQ [artículo de revista] -- No. 57 (Julio 2004) p. 46-49. Editorial ARQ, Santiago.

⁴ Ver *Viñas y corredores ecológicos*. Teodoro Fernández, en ARQ [artículo de revista] -- No. 54 (julio 2003), p. 52-55. Editorial ARQ, Santiago.

Oscar Präger

Paisajista austriaco que al terminar la Primera Guerra Mundial, no pudo volver a California, donde residía antes del conflicto. Llegado a Chile después de periodo transcurrido en los EE.UU. en los años 20, difundió con sus obras nuevos principios de diseño naturalista, propios de la tradición anglosajona. Tales principios son bastante sencillos y se pueden fácilmente reconocer en los esquemas del inglés Humphry Repton, de finales del siglo XIII: Sketches and hints on landscape gardening; Integrándolos a las formas del racionalismo propio de la arquitectura de esa época. Prager los aplicó en una gran cantidad de trabajos que marcaron fuertemente a la disciplina paisajista de Chile.

El Parque Providencia de Santiago, que sigue siendo una referencia para algunos parques contemporáneos, presenta una regularidad rigurosa e impecable, estructurándose de una forma muy clara y sencilla: una pradera longitudinal central y masas arbustivas y arbóreas laterales. Basado en la repetición del rectángulo, el trazado modular viene acompañado y desdibujado por las plantaciones, las que enmarcan las vistas hacia los cerros cercanos. Los caminos, por lo general rectos, vienen modulados con distancias menores y nunca generan perspectivas internas al parque, muy marcadas. Esta estructuración permitía al visitante sentirse en un ambiente natural, aunque urbano, en cuanto las masas vegetales alejaban lo edificado, mientras que la larga pradera y los árboles laterales generaban una fuerte perspectiva con la lejanía, acercando a la vista elementos geográficos del territorio circundante. Distintamente de los paisajistas de las décadas anteriores, inspirados a las formas de los parques decimonónicos europeos, lo que Prager aportó al diseño paisajista no fueron formas sino criterios. La aplicación de estos ve, en la geografía chilena y en su propia vegetación, los ingredientes básicos de la arquitectura que, en ese sentido, adquiría valores de identidad local.

.....

⁵ Ver Parque Araucano. Mario Pérez de Arce, en: ARQ [artículo de revista]- Nº 9 (Octubre 1984), p. 2-15. Editorial ARQ, Santiago.

⁶ Ver *Arquitectura reciente en Chile: las lógicas del proyecto*. Horacio Torrent, Editorial ARQ, Santiago 2000. p. 166-171.

para el mejoramiento de la viticultura y la construcción de un paisaje productivo; mientras que en el tercero la investigación sobre las relaciones entre altitud y vegetación ha permitido la construcción de un paisaje expositivo (Fernández, 2003, 2004).

En la actitud humanista la composición adquiere una connotación netamente cultural y la materia natural se carga de valores simbólicos relacionados al imaginario colectivo. Se trata por lo demás de intervenciones públicas en áreas urbanas, en las cuales, si por un lado se conciben las áreas verdes y los espacios públicos como lugares estratégicos para la planificación urbana, por otro se hacen cargo de una exigencia cultural de sentido de pertenencia, como vehículo de la memoria. Los primeros experimentos fundacionales de esta actitud se pueden encontrar en las primeras obras de Carlos Martner, entre los años 60 y 70, con sus piscinas en el Cerro San Cristóbal de Santiago; paisajes artificiales concebidos sobre abstracciones precolombinas. Si bien después de estas obras maestras, los años 80 declinaron hacia un historicismo vulgar,⁵ al día de hoy la sublimación de un sentimiento de identidad colectiva se hace patente, no recurriendo al uso de citas literales arbitrarias, sino a través de un proceso de abstracción.

De esta manera, *el Campo Público en Culiprán*,⁶ *el Parque Bicentenario de Vitacura* y la *Plaza de la Constitución* se han concebidos a la luz del recuerdo de objetos antiguos o eventos históricos, sin caer en la retórica posmoderna, sino buscando un lenguaje formal abstracto y acorde a los tiempos.

Se ha descubierto una actitud poética, es decir, una manera “meditativa” de concebir el proyecto en el paisaje que consiste en comprender el significado de un lugar y en ese lugar, integrar “signos”: señales de vida humana que apuntan a poner en escena algún aspecto específico de la naturaleza del sitio.

En este sentido la inquietud primordial es entender los fenómenos del paisaje, para reinterpretarlos a través de las formas visibles del proyecto. En las obras de actitud poética, el juego de geometría abstracta, arquetipos, signos y grafismos, genera un interior antrópico, al mismo tiempo que hace patente el significado del paisaje original. De esta forma, desde las similitudes con el entorno, la obra genera una ambigüedad en que cuesta definir qué es natural y qué no lo es.

Las primeras intervenciones de ese tipo en Chile se pueden encontrar en los años 70, con las aproximaciones fenomenológicas propuestas por la Corporación Amereida y la Ciudad Abierta de Ritoque.

Actualmente obras como las *Termas Geométricas*,⁷ *la Rambla Punta Pite* y el *Mirador Santa Juana*⁸ son ejemplos emblemáticos de este lenguaje formal: no representando, sino que “presenta” fenómenos naturales de deslizamiento de aguas aluviales, de luz y color.

El legado de Carlos Martner⁹

Si desde el punto de vista de la génesis de una identidad propia el austriaco Prager sentó las bases para una mejor comprensión del lugar, integrando el micro con el macro paisaje, es con el chileno Carlos Martner que la investigación de la arquitectura paisajista llegó a un período de madurez, en razón de la plurivalencia de su labor, que incluyó entre pintura, arquitectura y paisajismo, enriqueciéndose con la colaboración de escultores e incluso incursionando en la poesía, como fue testimoniado por *Para que traigan madera del sur*, homenaje que escribió su amigo Pablo Neruda en ocasión del proyecto que éste le encargó al arquitecto para su propia oficina.

Son los años de la “Nueva Independencia” en que los artistas chilenos pretendían entrar al mundo de la vanguardia internacional, al término de la Segunda Guerra Mundial. Martner es parte de la primera generación de arquitectos de la reforma del 46, en que los profesores de arquitectura considerados “academicistas” salieron de la Universidad de Chile. La reforma significó el intento de entrar en el debate contemporáneo, lo que para esta escuela, pareciera haber significado, adherir a los principios del funcionalismo, en la búsqueda de la máxima expresividad de la arquitectura de hormigón armado.

Sin embargo, es paradójico que el máximo precursor del funcionalismo, Le Corbusier, muchos años antes (1929) había propuesto para la familia Errázuriz en Zapallar, una casa que, aunque respondiera a criterios modernos, debía ser construida con piedras y madera. Así mismo, la escultora Marta Colvin,¹⁰ desde los años 60, le hacía caso a Henry Moore cuando éste le aconsejaba buscar en lo ancestral de sus tierras, y no en Europa, la inspiración para sus obras. Todo lo anterior mientras Neruda escribía *Alturas de Machu Picchu* y el *Canto General*, revelando lo importante de la geografía para el desarrollo del arte y la cultura en Chile.

Los paisajes concebidos por Martner son transversales a todo lo anterior; en ellos se pueden entrever los mismos principios visuales del funcionalismo,¹¹ sin por ello renunciar a una atmósfera esencialmente orgánica, por lo que se pueden definir como obras de constructivismo

.....
⁷ Ver *Termas Geométricas*. Germán del Sol, en *ARQ* [artículo de revista].-- No. 65 (Abril 2007), p. 68-73.

⁸ Ver *Mirador del Embalse Santa Juana en Carlos Martner: arquitectura y paisaje*. Humberto Eliash, y Miguel Laborde. Editorial Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago 2003, p. 130-143.

⁹ Ver: *Carlos Martner: arquitectura y paisaje*. Humberto Eliash, y Miguel Laborde. Editorial Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 2003.

¹⁰ Marta Colvin (1917-1995). Escultora chilena, ganadora en 1970 del Premio Nacional de Arte por el carácter americanista de su obra: Ver *Chile, Arte actual*. Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p.106-109.

¹¹ Ver: *Denatured visions: landscape and culture in the twentieth century*. Stuart Wrede y William Howard Adams, Editorial MoMA, Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.



Arriba: *Piscina Tupahue.*
Abajo: *Piscina Tupahue, acceso.*
Foto: *Guy Wenborne.*



orgánico. El paisaje se integraba a la obra operando una suerte de mediación entre una naturaleza majestuosa e inspiradora y las formas del estilo internacional, de manera análoga a la que Oscar Niemeyer y Burle Marx habían integrado las curvas del paisaje carioca en sus obras modernistas. Buscando un diálogo sinceramente moderno y auténticamente americano a la vez, Martner da vida a una arquitectura escultórica que se enriquece, tanto de la modernidad, internacional, como de la geografía local y de la memoria ancestral estrictamente ligada a ésta.

Sin negar los principios naturalistas ya enunciados por la obra de Prager, o más bien evolucionando sobre ellos, los elementos culturales se integraron a espacialidades complejas que brotan tanto de las plantaciones como de lo arquitecturizado: así, en la piscina Tupahue se modificó el trazado arquitectónico para integrar en éste a la naturaleza, es decir, una gran roca encontrada durante las excavaciones; y, al mismo tiempo, las arborizaciones se pensaron para acompañar unos muros de contención y así reforzar la perspectiva hacia el gran mural en que remata la piscina. Esta obra (1963) se realizó como proyecto de recuperación de una cantera de piedra; las mismas rocas de ésta se usaron para construir una sucesión de terrazas y muros de contención, para absorber, poco a poco, el desnivel necesario para realizar la piscina sobre un nivel horizontal.

De esta forma, el encuentro entre paisaje natural y cultural se refuerza con el uso de la piedra local (la pirca¹² como elemento constructivo del pasado ancestral) en los andenes que acompañan suavemente la topografía del cerro, clara alusión a formas precolombinas, y en el mural escultórico, diseñado por el mexicano Juan O’Gorman y realizado por María Martner, en el que se alude a un encuentro entre las culturas araucana y azteca.

.....
¹² Pirca: (del quechua pirca, pared) Arg, Chile, Ecuador y Perú. Pared de piedra en seco (N. del E.).

La piscina Antilén, inaugurada diez años después, es quizá el ejemplo en que más se hace patente la influencia de Le Corbusier. Las relaciones entre arquitectura y paisaje han sido parte fundamental de la investigación del maestro francés, a partir de sus primeros estudios sobre las ruinas griegas y romanas en que descubriera los ejes cartesianos como claves de lectura del paisaje, lo cual será tema recurrente en muchas de sus obras posteriores. Los croquis con que interpretaba la Acrópolis de Atenas se aplican en los elementos escultóricos del techo jardín de la Unidad de Habitación de Marsella, con lo que, análogamente a la ciudadela griega, “colgaba” la unidad a los cerros del fondo. Desde la cercanía (en el techo jardín), los mismos objetos establecían ejes visuales con elementos específicos del entorno, especialmente hacia la costa marsellesa, cuyo panorama resultaba, por lo demás, perfectamente enmarcado por los ventanales horizontales del nivel intermedio de servicios.

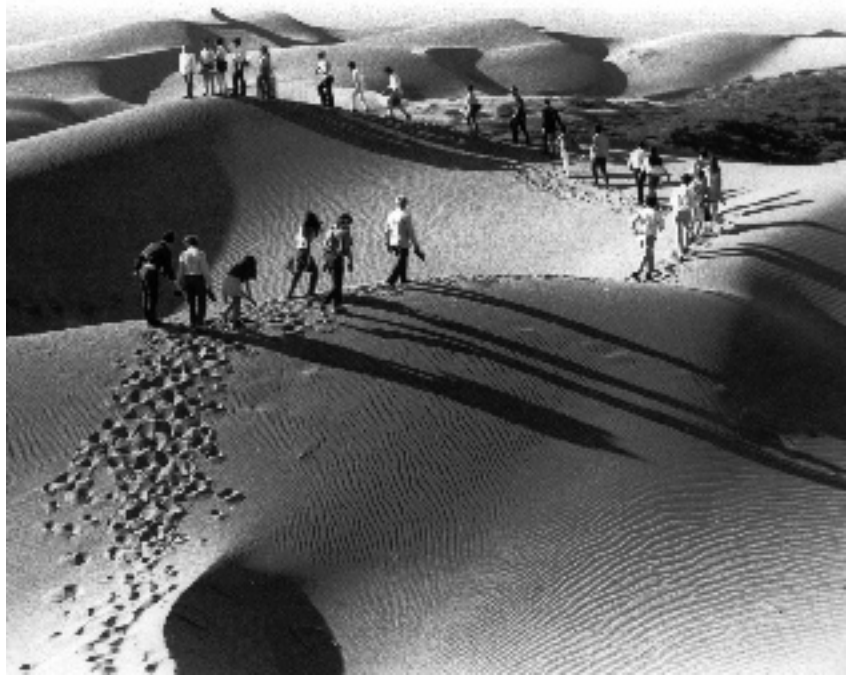
Con principios análogos un promontorio de piedra reconstruye la cumbre del cerro Antilén en la homónima piscina. El eje ideal que éste establece con las cumbres lejanas de la cordillera, específicamente con el Manquehue, recuerda la expresividad pictórica del techo jardín del apartamento De Beistegui (Le Corbusier) en París, donde, con un juego de surrealismo plástico, una falsa chimenea “unía” la terraza con el arco de triunfo. De manera similar, el cerro de Martner, como elemento artificial, genera una relación de gran escala con el paisaje lejano.

Con las piscinas Tupahue y Antilén aparece, entonces, un nuevo tipo de sensibilidad hacia el paisaje: mientras se interviene lo arquitecturizado para que en ello se integre lo natural, también se modifican las formas de la naturaleza para que en estas se integre lo antrópico. En el connubio entre lo artificial y natural se expresa el vivo deseo de fundar una manera nueva y en línea con las vanguardias internacionales, pero sin por ello desconocer el pasado cultural y la naturaleza del país, citados con el mural araucano-azteca en Tupahue y el espino plantado en la cumbre del promontorio artificial de Antilén.

Abajo: *Piscina Antilén.*
Foto: *Guy Wenborne.*
Cortesía: *Carlos Martner.*



Derecha: acto poético de apertura de los terrenos.
Foto: Archivo histórico "José Vial Armstrong" UCV.



Amereida y la Ciudad Abierta de Ritoque

Amereida y la Ciudad Abierta de Ritoque son un ejemplo original de colectivos de arte que vieron la arquitectura como una manifestación de la poesía. Sin tener significados políticos esas experiencias comparten con los colectivos de arte de los años 70¹³ el mismo principio de indivisibilidad entre arte y vida, y la crítica hacia el academicismo.

El colectivo, liderado por Alberto Cruz y Godofredo Iommi, pretendió investigar la esencia cultural original de América; siendo que ésta no tiene un pasado, que simplemente “apareció”, como se lee en el poema *Amereida*,¹⁴ no tiene sentido buscar este origen en el viejo continente, como tampoco en las civilizaciones precolombinas, ya que para ellas América como tal nunca ha existido. Como Roma, según Virgilio, nació del viaje de Eneas, quien dejó atrás su patria Grecia. Y dio origen a otra gran cultura; así una América auténtica no puede generarse sin dejar atrás un pasado que ya no le pertenece. De alguna manera, este continente regalado, mar interior (mar Mediterráneo), es para sus habitantes un territorio desconocido y, en este sentido, como lo sugiere Virgilio con la *Eneida*, el viaje es fundamental para descubrir su esencia. Así, con las travesías, viajes de conquista simbólica del continente, y *Amereida*, poema épico que nace como silogismo entre *Eneida*¹⁵ y América, el colectivo de arquitectos, escultores, pintores, filósofos y poetas, pretendía fundar poéticamente América.

.....
¹³ Ver, *Chile, Arte actual*. Milan Ivelic y Gaspar Galaz, ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p.206-218.

¹⁴ Poema épico escrito por el homónimo colectivo, que está a la base de las experiencias de las travesías y las obras de la Ciudad Abierta. Pretende ser el poema épico fundativo de América.

¹⁵ Poema épico escrito por Virgilio en el siglo I a.c., donde se narran las vicisitudes de Eneas, príncipe troyano, que llevaron a la fundación de Roma.

En 1971 se fundó la Ciudad Abierta,¹⁶ en la localidad de Punta de Piedra, entre las dunas que conforman el territorio a orillas del Pacífico, entre Concón y Ritoque, cerca de Valparaíso. En ella, los principios de las travesías, los que suponen actos poéticos como punto de partida para llegar a la arquitectura, originan la misma fundación de la ciudad y de cada obra. Las formas de lo construido nacen desde la palabra, con rituales colectivos y, por tanto, como encuentro entre poesía y arquitectura. En este sentido, el mismo acto de nombrar las realizaciones sublima el encuentro entre palabra y construcción. En un proceso críptico el lenguaje hablado se convierte en construido; sin embargo, las emociones de la forma terminada no necesitan del intelecto para ser vividas; arquitectura y ciudad aparecen, como un don, de la misma forma en que apareció América. Es tal vez en esto que se puede interpretar el sentido hospitalario y sinceramente católico de la Ciudad Abierta.

Ritualidad, religiosidad y contemplación son parte de la vida colectiva en el conjunto, como lo son para cualquier civilización; así, las propias obras al aire libre acompañan los actos poéticos; en este sentido, se podría decir que el paisaje, reinterpretado, es precedente a la arquitectura, parte integrante del ritual desde que ésta se genera. Las obras exteriores se fueron anexando con el tiempo, dando origen a una sucesión de espacios que se van descubriendo de a poco; obras en que, “desafiando el tiempo”, el artificio se hace pretexto para subrayar las características naturales del lugar, es decir, invitar a contemplarlo y ayudar a la meditación. Así, Cementerio, Capilla y Anfiteatro intervienen la bajada del agua en la quebrada sobre la cual se construyen, mientras que la escultura El Pozo revela la topografía y el Palacio del Alba y del Ocaso, la luz. Las esculturas marcan hitos culturales y se funden con el suelo con bases de geometrías complejas.

El paisaje es parte del proceso que lleva a la forma, pero no es entendido de una manera convencional. Por ejemplo, la presencia del Océano Pacífico es crucial en el mismo origen conceptual de *Amereida*, parte integrante de los fundamentos que llevaron a imaginar una América volcada, con el polo sur arriba como sugerido por “nuestro norte”, es decir, la Cruz del Sur. Sin embargo, son muy pocas las obras que miran hacia el mar: esto en el entendido de que lo que interesa no es su presencia sino sus manifestaciones, como es el sistema dunar.

Los fuertes vientos y el dinamismo de las dunas, que no son ni mar ni tierra, sugieren uno de los tópicos de la Ciudad Abierta: el “volver a no saber”, entendido no como ignorancia de los conocimientos adquiridos, sino más bien como disposición, actitud abierta hacia lo

.....
¹⁶ Ver *La Ciudad Abierta, una comunità di Architetti*. Massimo Alfieri, Editorial Dedalo, Roma 2000; *Escuela de Valparaíso: Ciudad Abierta*. Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzun, Editorial Contrapunto, Santiago 2003.

desconocido. “Volver a no saber” se puede leer como inspiración de la naturaleza en la Casa de los Nombres, donde sólo la atribución tan intangible del programa pareciera ser un principio de continuidad con lo efímero de las dunas donde se instala. Tal continuidad fue aún más recalada no sólo con su forma, que se puede leer como repetición de una duna o como barco dado vuelta (las dunas como el revés del mar), sino también por la decisión poética de no realizar obras para el desvío de los vientos y otorgarle a la arquitectura el mismo destino de breve vida de una acumulación de arena.

Paisajismo para La Reserva

Arquitecto paisajista: Teodoro Fernández
 Colaborador: Milva Pesce
 Ingeniería hidráulica: Bonifacio Fernández
 Mandante: Empresas Harseim
 Ubicación: La Reserva, Colina, Región Metropolitana
 Superficie del terreno: 700 ha
 Materiales principales: Piedra del lugar para disipadores de energía y pircas de contención, maicillo para los caminos.
 Construcción: Primera etapa en proceso

Especies vegetales:

Árboles:

Quercus suber (alcornoque), *Prosopis chilensis* (algarrobo), *Gleditsia triacanthos* (acacia de tres espinas), *Acacia caven* (espino), *Jacaranda mimosifolia* (jacarandá), *Cryptocarya alba* (peumo), *Litorea caustica* (litre), *Schinus molle* (molle), *Quillaja saponaria* (quillay), *Nothofagus macrocarpa* (roble de Santiago), *Phoenix canariensis* (palma canaria), *Trachycarpus fortunei*, *Washingtonia philifera*

Arbustos:

Cordia decandra (carbonillo), *Senna stipulacea* (quebracho), *Lavandula officinalis* (lavanda), *Eschscholzia californica* (dedal de oro), *Papaver somniferum* (amapola), *Perovskia atriplicifolia* (salvia rusa), *Escallonia rubra* (ñipa roja)

Pastizales:

Pennisetum villosum, *Stipa tenuissima*, *Pennisetum rupeliano*, *Stipa caudatum*, *Stipa arundinacea*

Otros:

Leucocoryne, kniphofias, lirios, huilmos, hemerocallis, coreopsis, berberis, agaves, aloes, puyas, sedums



Tratamiento del cauce.
 Foto: Teodoro Fernández.

La zona central de Chile se encuentra al límite sur del fenómeno de El Niño: lluvias, generalmente escasas y concentradas en los meses fríos, y esporádicas catástrofes, con lluvias torrenciales que arrasan las tierras, derrumban viviendas y ríos de lodo que bajan desde las montañas hasta inundar las llanuras.

La idea del proyecto de paisajismo para La Reserva, un nuevo condominio residencial, es transformar la imprevisibilidad del agua, desde un problema de infraestructura a un tema estructural del área verde.

El condominio se instala sobre una pequeña cuenca autosuficiente, orientada al norte en el valle de Chicureo, en las cercanías de Santiago. No obstante el paisaje resulta degradado a causa de actividades anteriores, conserva una topografía interesante, en forma de abanico, con dos cumbres importantes: al oriente, el cerro Las Canteras y, al poniente, el cerro El León. Una tercera cumbre menor al centro genera dos quebradas en que se recogen las posibles aguas lluvia de los dos cerros mayores.

La principal lección del agua en la naturaleza es el almacenamiento: nieve, lagos, ríos, pantanos, napas¹⁶ subterráneas. Allí donde el agua se detiene, manifiesta su tendencia esencial que es la de servir a la vida. Cuando escurre rápidamente se actúa a favor de las fuerzas negativas intrínsecas al sistema. En la naturaleza no existen “los desastres naturales”, estos son producto del mal manejo que del agua y el territorio hace el hombre.

En el proyecto se pretende detener el agua y atesorarla como un bien, proporcionando el cauce a los diferentes caudales posibles, de modo que cuando esté seco o tenga poco flujo se incorpore al espacio de las áreas verdes, y en los momentos de mayor flujo se detenga, infiltre en las capas inferiores y no produzca erosión de los terrenos.

El trazado toma la forma del agua en la naturaleza, formando meandros que alargan el recorrido y disminuyen naturalmente la pendiente y la velocidad. Se han diseñado saltos o caídas que disipan la energía y permiten una pendiente de los tramos del 2 por mil, haciéndola fluir en forma tan calma que gran parte de ella se infiltrará en el terreno. El diseño total provoca que en los periodos de lluvias intensas La Reserva entregue un 40 por ciento menos de caudal que el previsto inicialmente, disminuyendo los riesgos de inundación aguas abajo en el valle. (Problema típico de Santiago: llueve en los barrios de precordillera y se inundan las comunas del valle, fenómeno que se acrecienta a medida que se urbaniza).

.....

¹⁶ Napa de agua: capa de agua en la superficie de la tierra, o subterránea (N. del E.)

Derecha: Fotomontajes.
Foto: Milva Pesce.
Cortesía: Teodoro Fernández.



Para proteger el cauce se ha movido la tierra formando pequeñas colinas alternadas de modo que crean al centro del parque un espacio cóncavo protegido del tránsito de las calles laterales; las colinas, a su vez, conforman pequeñas cumbres con amplias vistas sobre el valle y el paisaje.

El proyecto general asigna valores paisajísticos a todas las porciones de suelo de acuerdo a su topografía, condiciones geológicas y asoleamiento. Se establece una gradiente definida por la altura que, en términos generales, se refleja en que cuanto más bajo es el lugar será más verde, más exótico (plantas introducidas), más geométrico, con especies que tienden a crecer más altas, es decir, más cercano a lo ya realizado en los valles. Por el contrario, cuanto más alto será más seco.

El parque central conduce las aguas y forma un anillo de circunvalación que une paisajísticamente la urbanización al valle. Todas las pequeñas quebradas se protegerán con vegetación xerófita como litres, quillay, peumos, protegiendo los cauces con enrocados. Se han reservado algunos terrenos en las laderas que unen las cumbres con las quebradas en paseos continuos a través de toda la urbanización. Cumbres y laderas rocosas intermedias se plantarán con algarrobos, guayacanes, espinos, chaguales y cactáceas. Quebradas y cumbres crean para el paisajismo líneas de deseo, espacios que conforman el paisaje del fondo, al mismo tiempo que conforman recorridos y lugares singulares.

Para el parque central se ha trabajado con la antigua técnica del parterre, técnica artificiosa que, al contrario del parque a la inglesa tan en boga desde el siglo XVIII, no imita a la naturaleza sino que trabaja con ella para crear un artificio que mezcla geometría, plantas y minerales, en reemplazo de la cubierta de césped continuo.

Pequeños cuarteles en bandas paralelas trazadas en diagonal unen el parque y los antejardines laterales de las vías, produciendo un dibujo en que se mezclan suelos cubiertos de piedrecillas (ocres o grises) que protegen el suelo con gramíneas y otras plantas de bajo requerimiento hídrico, conformando dibujos cambiantes a lo largo del recorrido y continuos en la transversal del parque. Este dibujo a modo de parterre es más intenso en el acceso y partes bajas del parque central y se va diluyendo hacia las cotas superiores.

La vegetación se ha dispuesto en forma oblicua, lo que permite visiones en escorzo tanto a la subida como a la bajada, así la percepción que se tiene es de un parque de mayor profundidad con una continuidad que se asocia al paisaje y no a las calles. Se han privilegiado especies nativas y preexistentes como algarrobos, espinos, quillayes y peumos, pero también se han incorporado asociadas como alcornoques y pimientos. En los cruces y espacios singulares grupos de palmeras, asociados a jacarandás, refuerzan los corredores visuales.

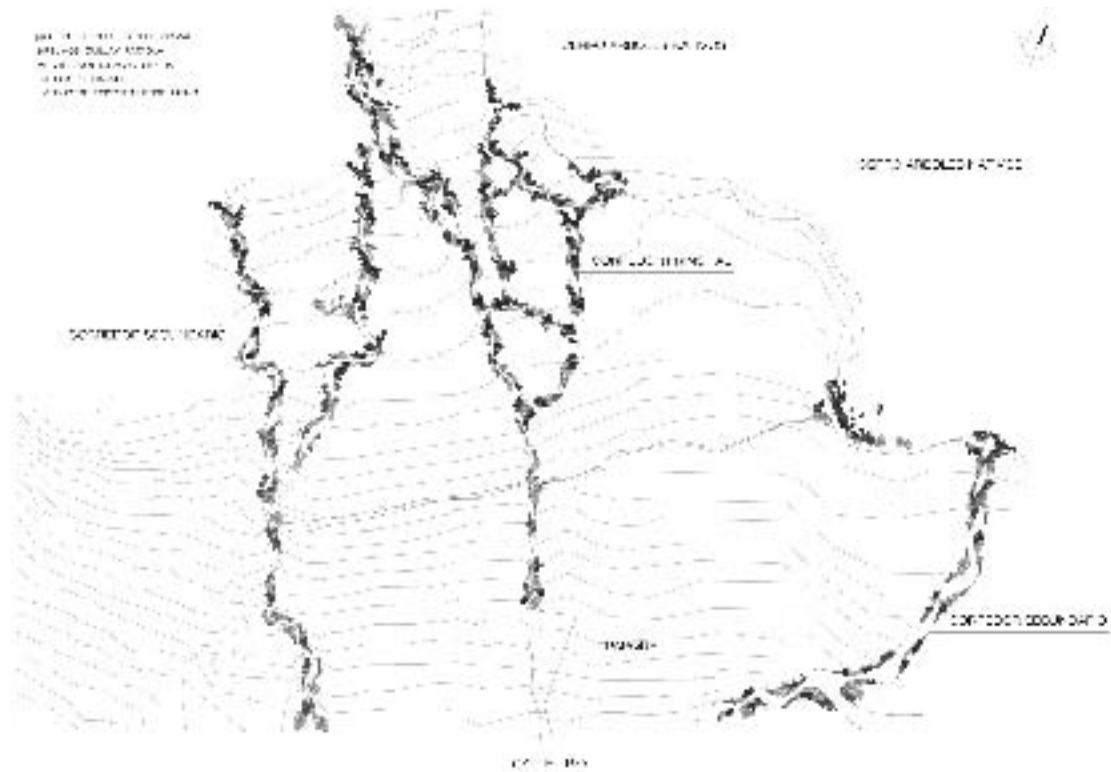
Corredores Ecológicos Viña Emiliana

Arquitecto paisajista: Teodoro Fernández
Arquitecto asociado: Paulina Courard
Mandante: Viñedos Orgánicos Emiliana
Ubicación: Fundo Los Robles, Palmilla, San Fernando,
VI Región
Superficie: 120 ha
Materiales: Piedra del lugar
Año de construcción: En proceso.

Especies vegetales:

Árboles:

Autóctonos como *Nothofagus obliqua var. macrocarpa* (roble de Santiago), *Cryptocarya alba* (peumo), *Crinodendron patagua* (patagua), *Persea lingue* (lingue), *Quillaja saponaria* (quillay), *Peumus boldus* (boldo), *Sophora cassioides* (pelú), *Maytenus boaria* (maitén), *Salix humboldtiana* (sauce chileno); e introducidos como robles, olivos, manzanos, ciruelos, cítricos.



Arriba: Planimetría general.
Imagen: Teodoro Fernández.

Arbustos:

Autóctonos como *Lumpia apiculata* (arrayán), *Azara integrifolia* (corcolén), *Schinus polygamus* (molle), *Colliguaja sp.* (colliguay), *Sophora Macrocarpa* (mayu) y *Escallonia rubra* (ñipa); especies perennes y arbustos pequeños como *Berberis sp.* (michayes y otros berberis), *Buddleja globosa* (matico), *Lupinos Arboreus* (lupino), *Senna sp.* (alcaparras, quebrachos), *Sisyrinchium sp.* (huilmo); e introducidos como lavandas, ruda, romero, malvas, tomillo y hebes.

El proyecto de Corredores Ecológicos para los viñedos orgánicos se basa en principios de agricultura biodinámica que, simplificando, consisten en enriquecer el suelo según dinámicas naturales que permitan un mejoramiento de la producción alternativo a los fertilizantes químicos.

Abajo: Zona digestora
Foto: Teodoro Fernández



Un monocultivo a viñedo, a diferencia de lo que sucede con las agriculturas rotativas, tiende a una gran inestabilidad, al no permitir la regeneración de los nutrientes naturales del suelo. La idea del proyecto consiste, entonces, en reducir las 120 ha de cultivo a islas menores, divididas por corredores de gran biodiversidad, que conectan el monocultivo con el ecosistema original del valle: los cerros al norte y el río al sur. De esta manera, se pretende generar una producción vitivinícola ecológica.

Se han definido tres corredores, uno central y dos quebradas laterales, de donde el agua lluvia baja hasta el río Tinguiririca, ubicado al sur. El moldeamiento de la tierra es el principio básico del proyecto: jugando con la topografía se alternan distintas situaciones paisajísticas a partir de los estados del agua: en movimiento (zonas de oxigenación) o en calma (zonas digestoras).

Las zonas de oxigenación, más estrechas, tienen el fondo y los taludes laterales empinados protegidos por rocas. Las zonas digestoras, en las que se pretende que el agua se calme, se proyectan con un ancho mayor, taludes más suaves y vegetación a las orillas.

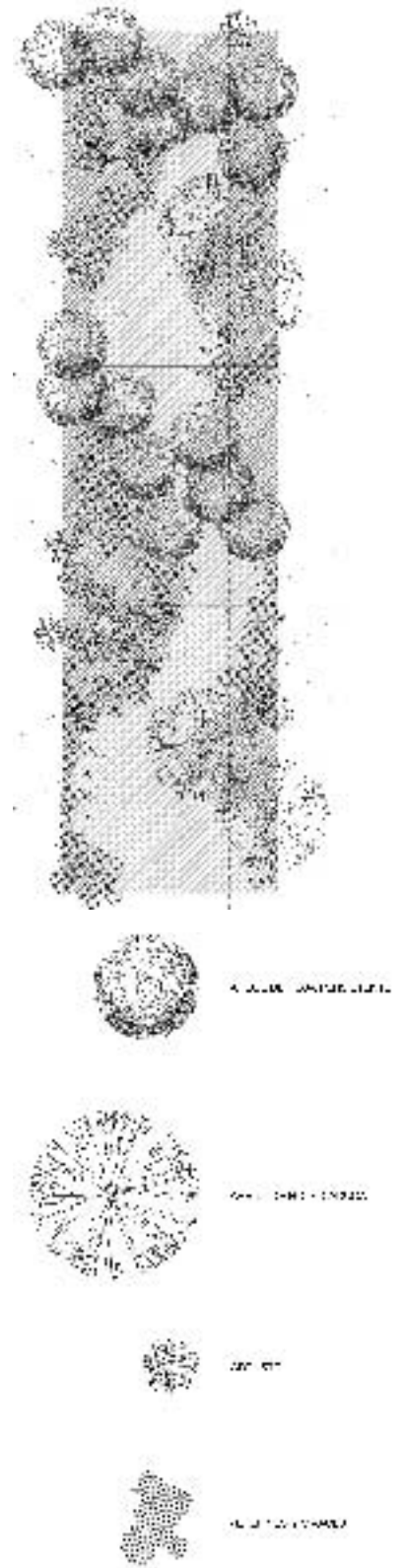
Las plantaciones, alrededor de los cursos de agua, son pensadas para proveer la mayor diversidad ecológica posible, necesaria además para la producción del compost.

Árboles y arbustos perennes se relacionan con las distintas situaciones topográficas propuestas: una mayor concentración en ambas riberas de las zonas de oxigenación, mientras que en las zonas medias se prevén sólo en la vertiente más empinada. En las zonas anchas (pendientes suaves en ambos taludes) se plantan solamente especies menores. Por lo general, se prevé una mayor concentración arbórea en las zonas más altas.

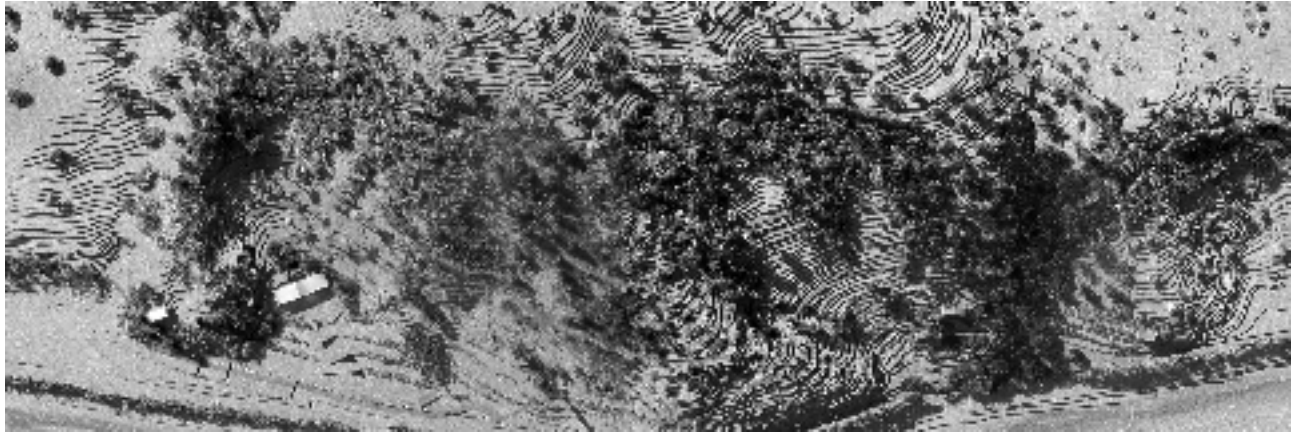
Los árboles corresponden a las especies nativas que ya existen en los cerros cercanos, como robles de Santiago, peumos, pataguas, lingues, quillayes, boldos, pelú-pelus, maitenes y sauces chilenos. Las especies introducidas utilizadas son principalmente *Quercus robur*, necesarios para la elaboración de preparados biodinámicos; otras variedades de robles y olivos; frutales como manzanos, ciruelos y cítricos.

Se emplearon arbustos como arrayanes, corcolenes, molles, colliguayes, mayus y ñipas; especies perennes y arbustos pequeños como michayes y otros berberis, matico, ruda, lupinos, alcaparras, quebrachos, huilmos; e introducidos como lavandas, romero, malvas, tomillo y hebes.

Se deben cuidar, distribuir y plantar en la medida de lo posible aquellas plantas beneficiosas tales como mentas, manzanillas, dedales de oro, cardos, milenrama, hinojo, eneldo, valeriana y leguminosas como alfalfa y guisantes, que sirven para fijar minerales y microelementos, además de constituirse en nichos para insectos beneficiosos como abejas y chinitas.



Arriba: Planta conceptual.
Imagen: Teodoro Fernández.



Arriba: *Planimetría general.*
Foto: *Felsenhardt, Muhr, Zunino.*

Parque Botánico El Chagual

Arquitectos: Cristina Felsenhardt, Hans Muhr, Juana Zunino – SEREX UC
 Biólogo: Sebastián Teillier
 Botánico: Gloria Montenegro
 Colaboradores: Beatriz Majluf, Constanza Valenzuela, Paula Villagra

Administración:

Corporación Jardín Botánico Chagual: Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Municipalidad de Vitacura, Instituto Nacional de Investigaciones Agropecuarias, Parque Metropolitano de Santiago, Fundación Chile, Corporación Patrimonio Cultural.

Gestión: Antonia Echeñique, María Victoria Legassa

Ubicación: Sector sur-oriental Parque Metropolitano, Vitacura, Santiago, Región Metropolitana

Superficie del terreno: 33,9 ha.

Especies: Colecciones vegetales de clima mediterráneo de Chile y del mundo

Año de construcción: En proceso

El proyecto del Parque Botánico El Chagual lleva varios años de estudios y muchas instituciones involucradas debido a su envergadura; será dedicado en la mayoría de su extensión a la vegetación del clima mediterráneo de Chile, integrando en él áreas representativas de las otras zonas mediterráneas del mundo.

Las zonas correspondientes a este clima ocupan solo un 5 por ciento de la superficie total de la tierra y son muy ricas en biodiversidad. Sin embargo, es en este mismo 5 por ciento que mayormente se han concentrado la población y las actividades productivas del globo, con todas las consecuencias que esto implica para el medio ambiente.



En Chile, el 30 por ciento de las plantas de esa zona son endémicas y el 52 por ciento crece únicamente dentro del país; también acá se concentra el mayor poblamiento nacional. La gran riqueza, junto con los riesgos que vive la zona mediterránea de Chile, fomentó la voluntad de crear el parque botánico, como centro de estudio y protección de su flora, a la vez que como lugar cultural para la divulgación y sensibilización con respecto a la importancia que ésta adquiere al día de hoy.

El proyecto se ubicará en el Parque Metropolitano de Santiago, en una ladera sur-oriente, de pendiente pronunciada y con una hermosa vista hacia el valle de Santiago y la cordillera de los Andes. El sitio se presenta caracterizado por dos cuencas; la norte, de mayor asoleamiento, y la sur, más húmeda, separadas por una lengua de pendiente liviana y muy asoleada.

La misma topografía de las cuencas y de las laderas sugiere una disposición de la vegetación análoga a la sucesión que se da en Chile, en un corte ideal a su geografía. Así, se genera un gradiente vertical que prevé en las zonas más bajas la vegetación costera, en las zonas intermedias la vegetación del valle central y hacia la cumbre la vegetación cordillerana. Las distintas áreas temáticas se entretrejen en el sentido opuesto, longitudinalmente, como gajos distribuidos a lo largo de las cuencas de acuerdo con su asoleamiento. Esta organización permite mantener áreas temáticas independientes, manteniendo así la homogeneidad longitudinal y, por lo tanto, respetando la horizontalidad del cerro.



Arriba: *Atardecer.*
Foto: *Smiljan Radic.*

Campo Público en Culiprán

Arquitecto:	Smiljan Radic
Escultora:	Marcela Correa
Mandante:	Municipalidad de Melipilla
Ubicación:	Culiprán, comuna de Melipilla, Región Metropolitana
Superficie:	6.850 m ² aprox.
Materiales:	Barro de quema, piedra, tierra, madera, fierro
Especies existentes:	Jubaea chilensis (palma chilena), césped
Año de construcción:	1999

Culiprán es una aldea campestre en la comuna de Melipilla, cerca de Santiago, cuyo mayor valor histórico reciente consiste en ser éste uno de los primeros fundos expropiados en los años 60, con el origen de la Reforma Agraria. En su identidad se plasman los valores propios de una comunidad agrícola.

El proyecto del Campo Público hay que entenderlo en el contexto de una nueva proposición, basada sobre principios similares a los que inspiraron la anterior ampliación de la Casa del Carbonero, del mismo arquitecto. En esta ocasión, la ampliación de la casa (unas piezas sueltas que ocasionalmente eran ocupadas por carboneros de paso) consistió no en un programa, sino en un trabajo artístico inspirado en el imaginario colectivo local. La “ampliación” de éste se generó con la reinterpretación en forma escultórica de un elemento de la vida del

propio carbonero: las hornillas de barro para la producción de carbón vegetal (carboneras). Estas consistían en unos hoyos practicados en el suelo en donde se ponía leña de espino, cubiertos por cúpulas de tierra apisonada con perforaciones.

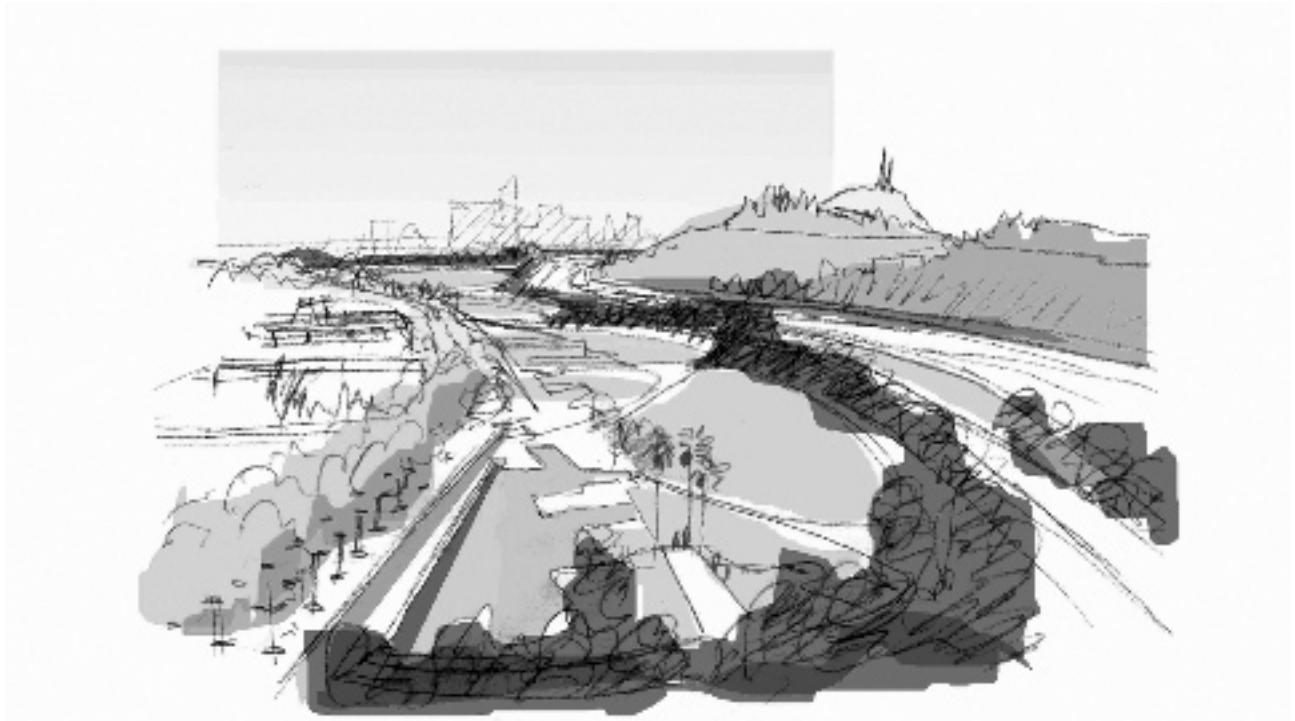
Los mismos elementos escultóricos se utilizaron en el Campo Público como lugar de identificación colectiva en un espacio comunitario de Culiprán. En este, la misma definición de “campo” se refiere a la intención de darle a este espacio una connotación cultural antes que programática o funcional.

El proyecto se inserta en un campo ovoidal rodeado por palmeras preexistentes. Éste alberga otros elementos asimétricos y excéntricos, con una composición gráfica de perfecto equilibrio: una recta fragmentada divide la plaza en un área de césped y en una de tierra arada, una línea de postes de luz fluorescente y unas esferas de tierra cruda. Los signos, dispuestos de una forma ambigua sobre un trazado aparentemente arbitrario, dan vida a un equilibrio artificial, interno.

En el Campo Público se reinventa un elemento del imaginario de la cultura local, dándole a la misma tierra, elemento generador del paisaje rural y símbolo de la historia local, la forma de volúmenes puros. Citando las carboneras como objetos de la historia local y, a la vez, como elementos característicos del paisaje costero (paisaje cultural espontáneo), descontextualizados en nuevas formas, se pretende provocar una emoción, en el sentido de llevar la memoria colectiva al pasado, a través del enigma que pueden generar estos objetos ambiguos. La experiencia pone en tensión al habitante con su propia memoria.



Izquierda: Carbonera.
Foto: Smiljan Radic.



Arriba: vista aérea.
Imagen: Teodoro Fernández.

Parque Bicentenario

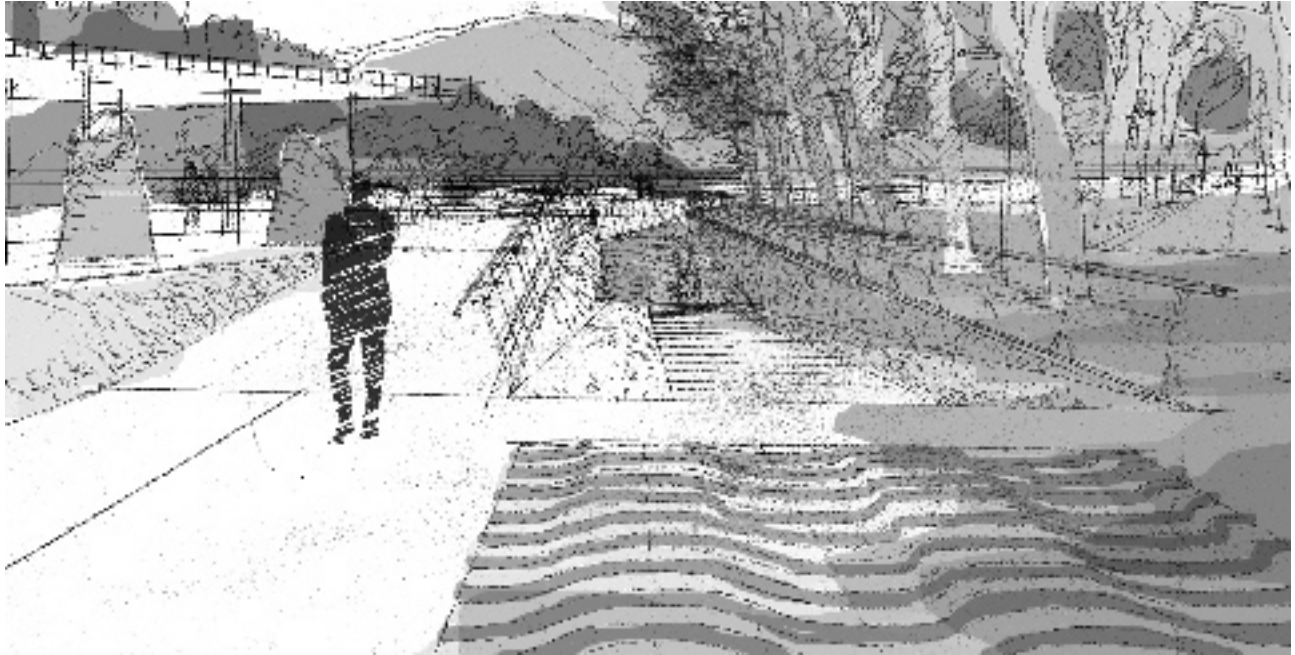
Arquitectos: Teodoro Fernández, Paulina Courard, Sebastián Hernández, Danilo Martić
 Colaboradores: Patricio Mardones, Danilo Lagos, Martín Labbé, Tomás Mokay
 Mandante: Municipalidad de Vitacura
 Ubicación: Vitacura, Santiago de Chile
 Sup. del terreno: 28,8 ha
 Materiales: Maicillo, adoquín, baldosa cerámica, pirca, concreto, elementos prefabricados en hormigón.

Año de construcción: Primera etapa inaugurada en 2007; segunda etapa pendiente.



Especies principales: *Platanus acerifolia* (plátano oriental), *Cryptocarya alba* (peumo), *Quillaja saponaria* (quillay), *Cinnamomum camphora* (alcanfor), *Jacaranda mimosifolia* (jacarandá), *Beilschmiedia miersii* (belloto), *Crinodendron patagua* (patagua), *Peumus boldus* (boldo), *Washingtonia philifera*, *Jubaea chilensis* (palma chilena), *Syagrus romanzoffianum* (coco plumoso), *Gleditsia triacanthos* (acacia de tres espinas), *Acacia dealbata* (aromo), *Erythrina umbrosa* (ceibo), robles, pastizales, césped.

En línea con la tradición de los parques públicos, entre la territorialidad “a la francesa” del Parque Forestal y el naturalismo del Parque Provi-



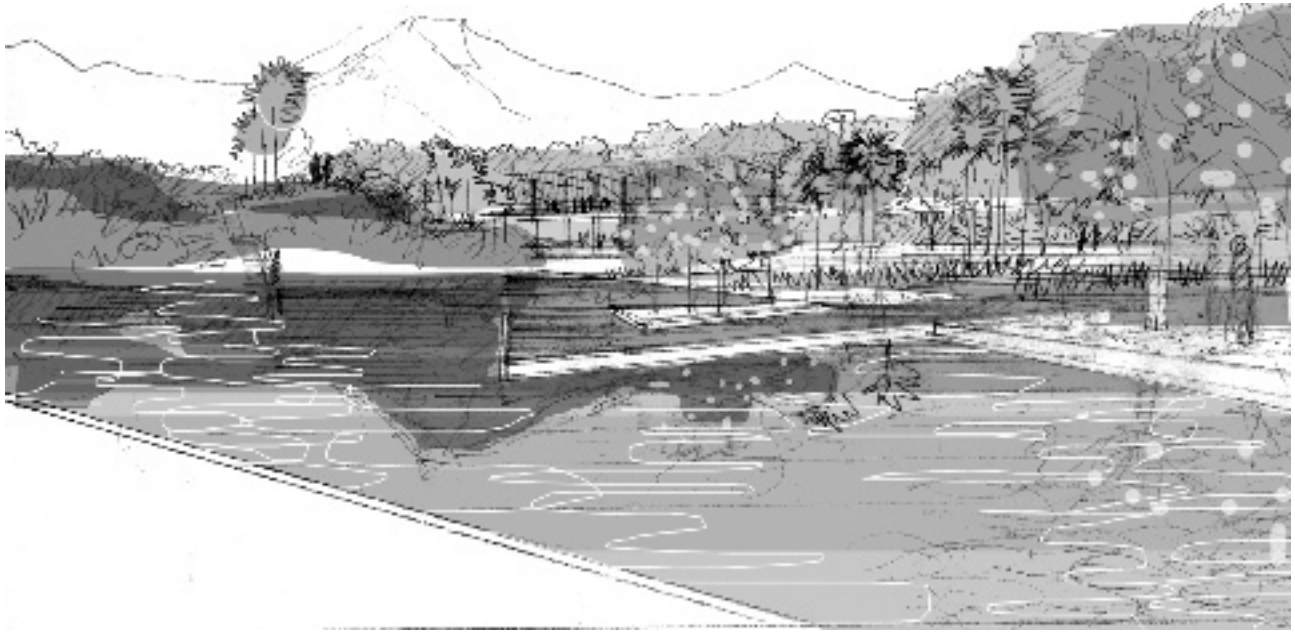
dencia, el proyecto del Parque Bicentenario de Vitacura, nuevo parque de borde río, se desarrolla como una síntesis de ambos modelos.

Arriba: *croquis paseo.*
Imagen: *Sebastian Hernández.*
Cortesía: *Teodoro Fernández.*

Desde la realización del Parque Forestal, los tajamares, además de constituirse como obras para la defensa frente a las crecidas del río, han adquirido el carácter de paseo para los habitantes de la ciudad. En esa tradición, el Parque Bicentenario adquiere el mismo significado, realizándose en los terrenos ganados a la caja del río, aprovechando las vistas hacia los cerros circundantes que su apertura hace posible y buscando una relación de continuidad con las comunas aledañas. El parque nace, entonces, como contrapunto entre lo natural y artificial, abstracción sobre la idea del tajamar, interpretado no sólo como elemento de conjunción interurbana sino como interfaz entre geografía y ciudad.

Al poniente, la naturaleza resulta reinventada, escondiendo una autopista urbana y con un cerro artificial sobre el cual una arborización de especies perennes conforma la sucesión de praderas del parque y, al mismo tiempo, desdibuja su límite, “extendiendo” el cerro San Cristóbal hacia él (concepto propio del naturalismo).

Al oriente, la idea de tajamar, como paseo de borde y mediador entre ciudad y geografía, ha sido recreada con un paseo peatonal realizado sobre el nivel inferior del parque. El paseo formaliza el límite, con la repetición serial de árboles caducifolios y, al mismo tiempo, genera las áreas de acceso con rampas y escaleras.



Arriba: croquis laguna.
Imagen: Sebastian Hernández.
Cortesía: Teodoro Fernández.

Debajo de las terrazas se insertan los servicios y en su largo se distribuyen las actividades de uso más intenso, como las deportivas y culturales. La plaza cívica, como hito intermedio, se ha proyectado a modo de destacar el edificio de la sede municipal como el palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal. Para esta, una bandeja de forma elíptica flotando en medio del parque hace de pivote orientador de la plaza entre la geografía y el edificio.

Desde la organicidad de la loma artificial hacia las rectas del paseo se genera el espacio del parque. Cada uno de los bordes se transforma en el paisaje del otro: hacia el oriente, la cordillera y la ciudad vistas a través de grandes líneas geométricas y árboles caducifolios en hileras ordenadas; hacia el poniente, masas apretadas de matorral arborescente formando la base del cerro San Cristóbal.

La misma yuxtaposición se genera en los remates de las praderas en la longitudinal, con la laguna naturalista contra la vista de los rascacielos hacia el sur y la laguna geométrica hacia la vista del cerro Manquehue al norte.

El material vegetal se ha dispuesto en dos grandes conjuntos: caducifolios, en el costado oriente, y un matorral arborescente en el costado poniente. Árboles especiales por su forma, floración o colorido forman pequeños grupos, intercediendo entre ambos sistemas y otorgando diversidad a los diferentes sectores del parque. Pequeños grupos de palmeras forman estandartes que acentúan hitos específicos del conjunto.



Izquierda: vista aérea.
Foto: Guy Wenborne.
Cortesía: Cristián Undurraga.

Plaza de la Ciudadanía

Arquitecto:	Cristián Undurraga
Colaboradores:	Pablo López, Carlos Flores, Marco Barrientos, Fernando Persoglio
Mandante:	Dirección de Arquitectura MOP, Ministerio de Obras Públicas
Ubicación:	Santiago histórico, Región Metropolitana
Superficie:	3 ha
Materiales:	Piedra, pastelón prefabricado, hormigón visto
Material vegetal:	<i>Platanus acerifolia</i> (plátano oriental), césped
Año de construcción:	Primera y segunda etapas 2005, tercera etapa (hundimiento Alameda) pendiente

El Barrio Cívico es, sin duda, una de las intervenciones urbanas más radicales que se haya realizado en la matriz cuadrículada que caracteriza el centro histórico de la ciudad de Santiago desde su fundación en 1541. La transformación del área se inspiró en las ideas del urbanista Karl Brunner, quien propuso un vacío al norte del Palacio de La Moneda, sede del gobierno, y otro vacío mayor hacia el sur del palacio. De allí, arranca un eje monumental —el Paseo Bulnes—, que debía albergar los edificios públicos, realzando así la institucionalidad del Estado a través del espacio urbano. Estas ideas se pusieron en práctica entre 1932 y 1938.

Esta propuesta buscó articular la plaza sur —llamada hoy Plaza de la Ciudadanía— con la Plaza de la Constitución, remodelada 15 años antes, atendiendo que los patios interiores del Palacio de La Moneda fueron abiertos al libre tránsito de los ciudadanos y transformados en espacio público por el presidente Ricardo Lagos.

Cruzada por la Alameda, eje histórico de la ciudad, la Plaza acoge La Moneda, sede presidencial. Su valor histórico-político más intrínseco consiste en ser la Plaza el lugar del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, cuando el Palacio fue bombardeado. Tal vez es propio por esta razón que este lugar se ha transformado en escenario de gestos simbólicos, actos de exorcismo, con que un gobierno socialista quiso dar una imagen de re acercamiento de la clase política al pueblo en tiempos de democracia.

Desde que un grupo de jóvenes “bombardeó” la Moneda con miles de escritos, ocasión que fue definida como una “psicomagia social”, con varios eventos y actividades de este tipo, arte y cultura han encontrando en la plaza un espacio de expresión, hasta cristalizarse esta tendencia en el proyecto de remodelación urbana y del CCPLM (Centro Cultural Palacio La Moneda).

El mismo gesto de abrir las puertas de la Moneda, con que se permitió a los ciudadanos cruzar los patios interiores, es lo que dio origen al proyecto. “Abrir las puertas” se tradujo en términos proyectuales, en extender el Palacio hacia el espacio público, considerando este como una sucesión de patios (plazas y centro cultural), de atmósfera austera, en sintonía con el mismo edificio.

El proyecto activa una secuencia de espacios públicos en que los patios internos de la Moneda adquieren el mismo peso de los exteriores: el eje del Paseo Bulnes, desde el Parque Almagro, resulta extendido hasta la plaza de la Constitución, penetrando en el Palacio y distribuyendo así varios lugares. El patio vuelve a reconstituirse a distintas escalas, desde el atrio del centro cultural y sus accesos hasta la misma plaza: una decisión paisajística tan sencilla como una explanada de pasto, y tan abstracta como un plano horizontal, logra activar un territorio, urbano y simbólico a la vez, mucho más vasto.





Termas Geométricas

Arquitecto:	Germán del Sol
Colaboradores:	José Luis Ibáñez, arquitectura; Carlos Venegas, artes gráficas
Mandante:	Del Sol, Rosembluth y Cía. Ltda.
Ubicación:	Fundo Cajón Negro, Parque Nacional Villarrica, X Región
Superficie del terreno:	500 ha
Superficie construida:	830 m ² de pozones, 450 m ² de pasarela
Materiales:	Hormigón armado, piedra laja de la zona, madera de coihue con barniz rojo, césped sobre membrana asfáltica
Año de construcción:	2002-2003

Arriba: detalle pozones.
Foto: Guy Wenborne.
Foto: Germán del sol.

Antiguamente llamadas Termas del Cajón Negro, las Termas Geométricas son el fruto de la remodelación de una quebrada del Parque Nacional Villarrica, cerca del homónimo lago y de varios volcanes activos. La quebrada se encuentra en medio de un bosque nativo con alrededor de unas 60 fuentes desde las que, a lo largo del estero Aihué, brotan aguas termales de agua pura, rica en minerales y a una temperatura que puede llegar a los 80 °C. En la fría y lluviosa Región de Los Lagos, los baños termales son una actividad al aire libre posible y agradable durante todo el año.

El proyecto reúne las aguas cálidas, anteriormente dispersas, en 20 pozos de piedra laja que acompañan el estero entre un salto (cascada) y el comienzo del área termal; un recorrido de cerca de 450 m de largo. La conexión entre los pozos se hace posible con una pasarela de madera, una rampa continua levantada sobre el Ahiué. Una canoa de madera debajo de ella tiene la doble función de distribuir las aguas cálidas por los pozos y, al mismo tiempo, mantener seca la pasarela, que si no, sería resbaladiza por la lluvia o los hielos invernales. Terrazas para el descanso, baños y camarines de madera con techo de césped, acompañan el recorrido.

El proyecto nace desde la necesidad de acoger al ser humano adentro de una naturaleza brutal, de otra forma inaccesible. La geometría rigurosa de lo construido, lineal y precisa, junto al rojo intenso de la madera, destaca lo que es natural, por contraste. En la tensión entre arquitectura y naturaleza y entre aguas calmas (termales) y torrenciales (estero), los signos ofrecen una interioridad para el ser humano, lo que resulta sublimado, además, en el arquetipo de la casa: el quincho con techo a dos aguas que se encuentra como refugio a comienzos del recorrido.

Rambla en Punta Pite

Arquitecto:	José Domingo Peñafiel
Paisajista:	Teresa Möller & Asociados
Mandante:	Inmobiliaria Subercaseaux Vicuña y Cía. Ltda.
Ubicación:	Punta Pite, Zapallar, V Región
Superficie del loteo:	11 ha
Materiales:	Piedra del lugar
Año de construcción:	2005

Abajo: puente.
Foto: Fulvio Rossetti.



Punta Pite es el promontorio natural de una terraza marina cerca de Papudo, V Región: un sitio donde los fuertes vientos van achaparrando la vegetación litoral y las corrientes oceánicas se traducen en un mar bravo que ha ido redondeando las rocas del acantilado que une la planicie con el mar. Altas olas explotan contra el rompiente abrupto del acantilado, generando grandes nubes de agua: un espectáculo natural continuo en un paisaje sublime pero aterrador para quien quiera recorrerlo.

El proyecto de la rambla consiste en un recorrido que complementa la red de calles interiores del condominio que se está realizando en la terraza marina, permitiendo la conexión de todos los sitios con distin-

tas playas y el paseo por la totalidad de la orilla. Varias intervenciones, realizadas con las mismas piedras del lugar entalladas, componen una trama geométrica que une el paso sobre el acantilado. Si la admiración hacia el paisaje se traduce en su extensión matérica, su respeto se concreta en generar las condiciones de pendientes necesarias para su cruce y en los distanciamientos mínimos para no quedar atrapado en las explosiones de las olas.

Elementos de geometría básica (rectángulos, triángulos) y juegos de simetría, generan el paisaje cultural, donde los contornos, como lugar de la transición entre naturaleza y huella, adquieren el mayor significado diagéticos,¹⁷ definiendo ellos el límite entre la imitación y la narración del paisaje.

Los fenómenos que generan el paisaje, como movimientos tectónicos, estratificaciones matéricas y estriaduras en las rocas, vienen narrados en el proyecto, extendiendo estas últimas las ranuras que quiebran el recorrido.

En Papudo y sus alrededores, innumerables piedras “tácitas”, aquellas en que los changos labraban concavidades, adornan muchos lugares. Con mayor frecuencia se encontraban en sitios ceremoniales y, por el valor que los precolombinos le atribuían a las piedras, sus depresiones han sido interpretadas como bocas abiertas de la deidad.

En continuidad con la historia, una suerte de religiosidad precolombina se siente al recorrer la rambla, por la manera en que los pueblos ancestrales de estos lugares veneraban las rocas moldeándolas y geometrizando para sus ritos. A la misma manera de las piedras tácitas, los procesos aluviales vienen contados con ranuras que quiebran distintos elementos pétreos, para que en ellas se acumule agua lluvia.



Arriba: escalera.
Foto: Fulvio Rossetti.

Mirador del Embalse Santa Juana

Arquitecto:	Carlos Martner
Mandante:	Dirección de Arquitectura MOP, Ministerio de Obras Públicas
Ubicación:	Vallenar, III Región
Superficie:	2.000 m ²
Materiales:	Piedra del lugar
Año de construcción:	1995

.....
¹⁷ Diégesis: f. en una obra literaria, desarrollo narrativo de los hechos (N. del. E.).



El Embalse Santa Juana es el más grande de la Región de Atacama. El muro de represa tiene cerca de 100 m de altura y el embalse se extiende por lo menos 8 km río arriba. Fue construido para regular el caudal del río Huasco y a su función de asegurar la disponibilidad de agua para el riego del homónimo valle, se asocia un uso turístico: un gran lago en un contexto desértico.

El mirador se encuentra en las cercanías del muro de represa, mirando hacia el lago artificial y estructurándose, de acuerdo a las características topográficas del terreno, sobre tres terrazas horizontales: un recorrido entre una escultura de hormigón armado en el nivel más bajo y un umbral de piedra mirando al valle oriente, citación precolombina de una puerta del sol. El recorrido, marcado por estos dos hitos, es acompañado por sinuosos muros de piedra, los que se esculpen o desdibujan, en distintos elementos verticales, de una forma tal que conectan visualmente los tres niveles y los dos hitos, como un sistema continuo de tótems. Los muros, citación también de pircas precolombinas, son a la vez la conexión con el paisaje lejano, que se integra en el recorrido a través de los coloridos de la piedra local, de los fuertes claroscuros de las aperturas y del trazado curvilíneo, a semejanza del lomaje suave de los cerros de lo alrededores.

Conclusiones

Llegar a una conclusión sobre un proceso que está lejos de concluir, o mejor, recién está empezando, es tarea complicada. La búsqueda de alguna tendencia en un quehacer artístico, algo como “grupos de pensamiento”, seguramente difícil en tiempos de globalización, puede convertirse en una “caza de brujas” en un continente como el sudamericano, donde en general no existen políticas estables ni recursos tan abundantes para hacer que las aproximaciones al paisaje de algunos se puedan convertir en estímulos para difundir una cultura medioambiental generalizada. Más bien, como subraya Jimena Martignoni en *Latinscapes, el paisaje como materia prima*,¹⁸ las experiencias destacables son el fruto de la genialidad y perseverancia de algunos hombres que han sabido desarrollar de manera excelente su visión particular.

Sin embargo si en el Chile actual la situación antes descrita es un hecho, también es posible encontrar las semillas de un cambio de paradigma; semillas que probablemente deben su razón de existencia a la diversidad político-económica que ha construido el país en cuanto a estabilidad y presencia de recursos.



Arriba: detalles pircas.
Abajo: paisaje lejano.
Foto: Guy Wenborne.
Cortesía: Carlos Martner.

.....
¹⁸ Ver *Latinscapes, el paisaje como materia prima (Introducción)*. Jimena Martignoni. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2007.

Chile está viviendo un momento singular debido a la contemporaneidad de algunos hechos: bajo el punto de vista político vive el periodo de “transición a la democracia”, que sigue a la dictadura pinochetista, y desde el final de los 80 se ha mantenido constantemente bajo coaliciones de gobierno centro-izquierdistas; económicamente se encuentra en un lugar privilegiado del escenario geo-político continental e históricamente está cerca de cumplir doscientos años de república (2010).

Así los nuevos paisajes, posibles no solamente por la disponibilidad de recursos de que no se disponía anteriormente, se están definiendo por un lado como resultados de estrategias para el bienestar y la salud pública —no es casualidad que cinco de los nueve proyectos expuestos en este artículo son iniciativas gubernamentales, fomentadas por organismos locales y nacionales— y por otro, como manifestación de la voluntad de afirmación nacional e ideologías políticas.

Encontrar una tendencia formal en estos proyectos es difícil, pero sí se puede entrever un afán general por generar algo nuevo y distinguirse en el plano internacional, lo que se puede sintetizar en voluntad de identificación, tanto más comprensible si se observa que en la historia del país el periodo analizado corresponde a la primera vez en que éste entra a las vías del desarrollo. Sin embargo, un proceso de “identificación” no puede definirse sin relacionarse con las raíces culturales de un pueblo, así que a menudo los nuevos proyectos han tratado de recuperar, en una nueva clave de lectura, tradiciones urbanas ya fundamentadas antes de los años 80, como es el caso del *Parque Bicentenario*, con su proceso de abstracción sobre los tajamares del río Mapocho y el intento de una síntesis entre el naturalismo de Oscar Prager y la influencia francesa del *Parque Forestal*¹⁹ de Santiago. Proyectos como el mirador del *Embalse Santa Juana*, la *Rambla Punta Pite*, las *Termas Geométricas* y el campo público en Culiprán intervienen sus sitios geográficos reinterpretando elementos del imaginario colectivo y logrando un sentido de “atemporalidad” que permite la apropiación cultural del paisaje. Por otro lado la afirmación de una identidad nacional y el mejoramiento de una imagen país desastroso por su historia reciente, son evidentes en una obra como la *Plaza de la Ciudadanía*.

Si la principal característica de la globalización es la extrema especialización y división de los roles productivos, asimismo, el medio ambiente actual, especialmente en un mundo tan dinámico como Chile, con su rápido desarrollo, corre el riesgo de resultar afectado por una producción que no negocia con una necesidad tan básica como el ambiente

.....
¹⁹ El Parque Forestal se realizó en Santiago en ocasión del primer centenario de la República Chilena, en 1910, proyectado por el arquitecto francés George Dubois.

a medida humana. Si ya el fracaso de la *ciudad de los números*, de los años '60, ha demostrado lo utópico de la planificación urbana con base en cálculos matemáticos, al día de hoy se hace preocupante la disociación existente entre los distintos actores que intervienen sobre el ambiente. Preocupante es ver que existe un mundo de las infraestructuras, que entreteje sus redes haciendo tabla rasa de las necesidades locales; un mundo de la vivienda, que responde a la demanda habitacional pero no se preocupa de ningún criterio urbanístico; un mundo del libre mercado y otro gubernamental que parece más débil y no siempre logra seguir el paso de la expansión urbana; y el mundo del antejardín y del arbolado urbano con que, a veces de manera grotesca, se trata de poner un parche a la desintegración del medio ambiente; proyectos como el *Parque Botánico el Chagual*, el *Paisajismo para la Reserva* y los *Corredores ecológicos Viña Emiliana*, muestran una naciente preocupación para el medio ambiente. Frente a la fragilidad de este último, la transversalidad de la disciplina paisajista se presenta no como un concepto abstracto o académico, sino como una emergencia real. De esta forma, la medida humana, independiente de que se busque en la belleza natural, en el sentido de identidad y pertenencia, o en la interpretación artística de la naturaleza, no puede verificarse si la manera clásica de concebir el paisaje no negocia con las condiciones reales del mundo actual.

Encaminado hacia un quehacer contemporáneo, el desarrollo de la arquitectura del paisaje de Chile se encuentra en un momento importante, en una fase de transición donde la negociación antes mencionada, tendiente a un proceso identificativo, resulta por lo menos declarada, como una buena promesa para el futuro.



Referencias

- ◆ Astaburuaga, Ricardo; (2002). “El agua canalizada”, “La casa huerto” y “La cuadrícula”. En: *Morfología de Chile y sus ciudades*, pp. 54, 57 y 94. Santiago de Chile: Ril Editores.
- ◆ Eliash, Humberto - Laborde, Miguel (2003) *Carlos Martner : arquitectura y paisaje*. Santiago de Chile: Editorial Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- ◆ Fernández, Teodoro, (julio 2003a). Viñas y corredores ecológicos. En: *ARQ* [artículo de revista].-- No. 54 p. 52-55. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Fernández, Teodoro. (julio 2003b). *Parque Las Américas (Memoria proyecto)*. Santiago de Chile: Documento inédito.
- ◆ Fernández, Teodoro, (julio 2004). Paisajismo para la Reserva. En: *ARQ* [artículo de revista].-- No.57 p. 46-49. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Fuentes Isabel / Lanata Liliana / Vilches, Eduardo/ Viveros, Marta, (1997). *Oscar Prager: el arte del paisaje*. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Jellicoe, Geoffrey Alan, (1995). *El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Martner, Carlos, (1996). El Cerro San Cristóbal en el paisaje de la ciudad: obras entre 1960 y 1975. En: *ARQ* [artículo de revista].-- No. 34 (dic. 1996), p. 4-7. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Martignoni, Jimena. (2007). *Latinscapes, el paisaje como materia prima*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Pérez de Arce, Rodrigo, (2008). “Santiago de Chile, el paisaje y la invención del país”. En *Paisagens culturais, contrastes sudamericanos* pp. 109-119. Rio de Janeiro: Maia Editora.
- ◆ Swinburn del Río, Daniel (1998). Oscar Prager: el arte del paisaje. En: *ARQ* [artículo de revista].-- No. 39, p. 69-70. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Torrent, Horacio, (2000). *Arquitectura reciente en Chile: las lógicas del proyecto*. Santiago de Chile: Editorial ARQ.
- ◆ Wrede, Stuart - Howard Adams, William, (1991). *Denatured visions: landscape and culture in the twentieth century*. Nueva York: Editorial MoMA, Museum of Modern Art.

