

Arquitectura con Sentido

D. Bustamante¹, R. Avilla²

RESUMEN

El presente artículo plantea un marco de acción frente a la posibilidad de una intervención arquitectónica en el predio Cruz de Piedra, en el Cajón del Maipo. Como primera aproximación se busca establecer una base teórica sobre el habitar en las montañas y a la definición de conceptos base, tales como paisaje y naturaleza. A continuación, estos temas se desarrollan a través del estudio de la relación mediadora paisaje-arquitectura-naturaleza y los elementos materiales que la construyen. Finalmente, se propone conceptualmente una dirección de desarrollo para una arquitectura contextual que apueste por el lugar en el que se construye y sirva de vínculo entre el Predio, Santiago y los usuarios.

Palabras clave: Montaña, arquitectura, paisaje, naturaleza, materia, material.

ABSTRACT

The following article offers a referential framework regarding the possibility of an architectural intervention at Predio Cruz de Piedra, in Cajón del Maipo. As first approach, it aims to set the theoretical basis of mountains as a place for human dwelling and the definition of basic notions, such as landscape and wilderness, followed by the development of these ideas through the revision of the mediating nature of the relation between landscape, architecture and wilderness, as well as the material elements that define it. By these means, this paper proposes an evolutionary course for the development of a contextual architecture, firmly rooted on its context that will serve as a link between the Predio, Santiago and the potential users.

Keywords: Mountain, architecture, landscape, wilderness, matter material.

¹ Daniela Bustamante es Arquitecto de la Universidad Central de Chile y miembro del Centro de Arquitectura Contemporánea de Santiago. danibustamante.c@gmail.com.

² Raül Avilla es Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.

Contenidos

Resumen	221
Abstract	221
Introducción	222
Marco teórico.....	222
Desarrollo del tema	255
Condicionantes e Inserción.....	266
Reflexiones finales.....	272
Bibliografía	273

INTRODUCCIÓN

El presente artículo plantea un marco de acción frente a la posibilidad de una intervención arquitectónica en el predio Cruz de Piedra. Si bien el trabajo no constituye en sí una propuesta formal de proyecto para el lugar, se pretende sopesar temáticas y situaciones referidas al habitar en la montaña y al imaginario que surge en torno a esto como fundamento a una propuesta futura.

Para poder abordar las bases de una intervención y plantear función, programa y propósito para ésta, debemos primero comprender el significado y nuestra relación con la montaña. A pesar de que hoy ya no son sinónimo de límite o frontera y su acceso es relativamente simple, la cordillera ha mantenido su carácter de naturaleza salvaje: solitarias, misteriosas y desconocidas. A través de la historia, la percepción del hombre ha mantenido estos valores vigentes y las ha dotado de misticismo y enigma. Aun cuando ya no son el hogar de dioses, su imponente presencia y accidentada geografía aún ofrecen la posibilidad de sentirnos intrigados y atraídos por su belleza bruta; un gran potencial escénico por la variedad de paisajes que se observan a medida que se recorre el sitio ofreciendo una constante sensación de ir descubriendo un nuevo horizonte con cada vuelta del camino.

Como primera aproximación al tema se busca establecer una base teórica e histórica

sobre la trayectoria de las montañas como hábitat humano, a través de una revisión tipológica de referentes de arquitectura vernácula y contemporánea. Además, se definirán conceptos base para comprender el valor de Cruz de Piedra como lugar, tales como paisaje y naturaleza.

Como desarrollo de tema se plantea, a través del estudio de la relación mediadora de la arquitectura y los elementos materiales que la construyen, una discusión sobre las definiciones y temas recogidos por todas las especialidades en la etapa anterior y cómo estas se entienden a partir del predio.

Finalmente, se proponen las bases conceptuales como aproximación metodológica al desarrollo de una arquitectura con sentido y arraigada en predio.

MARCO TEÓRICO

El presente capítulo establece una base teórica arquitectónica sobre el habitar en las montañas y define conceptos básicos que perfilan la investigación.

NATURALEZA

La manera en la cual apreciamos y disfrutamos hoy en día la naturaleza surge a partir de un cambio de actitud. Con el avance de la ciencia y la tecnología, nuestra relación con el medio natural ha tendido a ser cada vez menos intensa debido, principalmente, a que nuestra subsistencia y comodidad se encuentran menos sujetas a las variables que este plantea. Así, la montaña surge como una reserva de experiencias intensas debido a que en primera instancia aleja del entorno cotidiano y los estímulos que éste ofrece, pero también porque relativiza la percepción de las coordenadas establecidas. Por ejemplo, debido a su altitud y geografía, la luz del sol baña las montañas de manera distinta a las zonas planas, por lo cual el significado horario que se le otorga a determinada intensidad cambia. Así mismo, en el caso de Santiago, donde la cordillera de los Andes surge como un marcador espacial fijo, que siempre señala el

este, cuando nos adentramos en esta, la relación de coordenada desaparece.

El hombre primitivo nómada difícilmente entendería la naturaleza como la entendemos nosotros hoy, puesto que se sentía parte de la misma. El concepto de '*lo salvaje*' (*wilderness*) dice Nash, es una creación cultural³. En el comienzo de la humanidad no existía lo artificial, lo manufacturado, por lo cual no cabía pensar en un concepto como naturaleza, ni en uno que se distinguiese de este como antónimo. Previo al desarrollo de las culturas, el hombre y sus antepasados eran simplemente parte de su entorno, sujetos a sus cambios como cualquier otro ser viviente. A través del desarrollo cultural y material, esta relación se rompe en la medida que el ser humano, ya no sólo como individuo sino también en el colectivo, toma distancia de su medio y conciencia de sus limitaciones, siendo capaz de responder de manera artificial a sus necesidades. En paralelo surge un interés particular por la forma que en el mundo natural funciona, valorando u obviando diversos aspectos de éste. Paulatinamente, el mundo deja de ser sólo un contenedor.

En la antigua Grecia, Cicerón aseguró que "*el mundo posee tanta belleza que es imposible que pensar que algo pueda ser más bello*"⁴. En esta afirmación ya se ha tomado distancia respecto la naturaleza, y se ha valorado como algo con identidad propia. La naturaleza pasa de ser un espacio vasto en el que se pretende buscar la supervivencia, sin entrar en su crítica a ser un objeto que puede ser estudiado y representado; afirmado o negado. Los templos Griegos aspiran a ser al mismo tiempo una contraposición a la naturaleza y una aspiración a su perfección. El Partenón de Atenas, (Figura 2), la mayor obra construida por la cultura antigua griega (s.I a.C), se sitúa en una colina desde la que se domina visualmente todo el entorno. A su vez se construye sobre un zócalo, una separación respecto el terreno que le permite establecer una distancia crítica.

La arquitectura no surge de la tierra, se separa de ella y se contrapone mediante ángulos vivos y frisos de mármol. Pero al mismo tiempo se siente atado a ella por las constricciones de un determinado material, la piedra, que obliga a un intercolumnio pequeño por su poca resistencia al esfuerzo a flexión. Además, incorpora una serie de mecanismos de corrección geométrica, como son la deformación de las columnas en su parte central (éntasis), la variación milimétrica de los intercolumnios o un ligero arqueado de los arquitrabes y estilobato. Estas correcciones se aplicaban para que, aun desdibujando una geometría perfecta, lo pareciese al ojo de sus observadores. La materia se deforma para corregir un error de la naturaleza, que es el ojo humano, el mismo que da valor a aquello que ve.

A lo largo de la historia de la Arquitectura la referencia a la naturaleza ha estado muy presente, tanto en cuanto a la imitación de las formas como en la búsqueda de referentes visuales; que van desde el estilo Corintio a arquitectos contemporáneos como Herzog y de Meuron, pasando por el *Art Noveau*, Richardson o Semper. (Figura 1).

³ Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. Yale UP, New Haven, 1967. 226 pp

⁴ Cicerón. Siglo I A.C.



Figura 1. El orden Corintio, sIV a.C. Hotel Tassel de Victor Horta, 1894. Herzog & de Meuron, Ricola Europe Mulhouse, 1993 (foto: Maarten Helle)

Ya sea como concepto o a través de elementos decorativos, la producción de espacios habitables ha buscado maneras de mantener el balance entre artificial y natural, entre un espacio cómodo y el incentivo tecnológico. En la década de 1920 el movimiento moderno da un salto hacia una concepción del mundo basado en formas racionales, puras y blancas. El mundo abstracto como algo absoluto propuesto en este periodo pronto comienza a ser cuestionado y comienzan a aparecer reacciones que reclaman un contacto más directo con la realidad. En el escenario actual, nos encontramos de nuevo en una vuelta a la naturaleza, esta vez no sólo en base la imagen, sino además a una concientización respecto a la relación del medio ambiente construido con lo natural.

Esto es algo que Laugier (s.XVIII) había razonado en su interpretación del Mito de la Cabaña Primitiva de Vitrubio (s.I AC), que surge como una reflexión del tratadista romano Vitruvio sobre la esencia de la arquitectura. Si bien no es un mito propiamente tal, representa un paradigma respecto a la expresión más sencilla y elemental de la arquitectura: el primer cobijo del hombre frente a la intemperie.

“Consideremos al hombre en su primer origen y sin ningún auxilio; sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Precisa un lugar de reposo. Al borde de un tranquilo riachuelo ve un prado; su naciente verdor complace a sus ojos, su tierno césped

lo invita; acude allí y, blandamente tendido sobre esta alfombra esmaltada, no se cuida sino de gozar en paz de los dones de la naturaleza; nada le falta y no desea nada. Pero pronto el ardor del sol, que le quema, le obliga a buscar un abrigo. Ve un bosque que le ofrece el frescor de su sombra; corre a ocultarse en su espesura, y helo de nuevo contento. Sin embargo, mil vapores elevados al azar se encuentran y se reúnen, espesas nubes cubren el aire y una lluvia espantosa se precipita como un torrente sobre este bosque delicioso. El hombre, mal cubierto al abrigo de sus hojas, no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que le penetra por todas partes. Aparece una caverna y se introduce en ella, encontrándose a resguardo. Pero nuevas desazones le disgustan también en este refugio. Se encuentra en tinieblas y respira un aire malsano y se decide, por ello, a suplir con su industria la falta de atención y las negligencias de la naturaleza. El hombre quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque son los materiales propios para su diseño. Escoge cuatro de las más fuertes para alzarlas perpendicularmente, disponiéndolas en un cuadrado. Encima coloca otras cuatro de través, y sobre éstas coloca otras inclinadas que se unan en punta por dos lados. Esta especie de tejado está cubierto de hojas lo bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado. Es cierto que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad en esta casa abierta por todas partes, pero

entonces llenará los espacios comprendidos entre los pilares y se encontrará guarnecido”⁵.

Durante el clasicismo francés surge en arquitectura una corriente de pensamiento racionalista dentro del cual la Cabaña Primitiva deviene en uno de sus estandartes, representando la búsqueda no sólo de una arquitectura primordial, sino además de la esencia de la condición humana. En busca de un ideal arquitectónico universal, Rousseau, por medio de Vitruvio, revalora la arquitectura grecorromana a través de la cabaña primitiva debido a su honestidad y nobleza. En este contexto Laugier, basado en los tratados de Blondel, publica *Essai sur l'architecture*, el cual retoma el mito de la cabaña primitiva, proclamándola como la esencia misma de la arquitectura. Acompañando al texto el autor presenta (Figura 2) un grabado que ilustra el mito⁶, donde se retrata el momento en que la humanidad joven e inmadura –niño- conoce por primera vez la arquitectura de mano de una ninfa que reposa sobre unas ruinas clásicas, la cual le señala el camino a seguir: una estructura formada por cuatro árboles y una cubierta a dos aguas conformada por troncos y ramas. Es una imagen que muestra la armonía con la naturaleza. El niño, la ninfa y las ruinas delante de un templo que no está formado por columnas clásicas sino por árboles, dispuestos en un perfecto rectángulo, que sustituyen su basamento por un fuerte enraizamiento al lugar.

Aún cuando aparece un tanto clásica en forma -y estilo- la cabaña ilustrada presenta dos temas claves para el desarrollo y comprensión de la historia de la disciplina a partir de este momento: la arquitectura como práctica en su sentido más esencial y su desarrollo a partir de la imitación de la naturaleza: «Tal es la marcha de la simple naturaleza: es a la imitación de sus procedimientos a lo que debe el arte su

nacimiento. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Es acercándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los defectos esenciales y se consiguen las perfecciones verdaderas»⁷.

Si bien distintos autores de la época –y posteriores- discuten y reinterpretan la tesis de la arquitectura como imitación de la naturaleza, y por ende de la validez de la cabaña primitiva como símbolo en este sentido, resta aún por comentar el tema de la práctica en sí: la arquitectura nace de la necesidad de refugio frente a la naturaleza, y para lograrlo, el hombre debe comprenderla, por lo cual la observación de esta es elemental en génesis del desarrollo de la disciplina. Por lo tanto, es posible afirmar que la arquitectura, directa o indirectamente, encuentra su origen en la naturaleza, y que independiente si la imita o no, el mito de la cabaña primitiva encarna una voluntad de crear en una arquitectura elemental y honesta, que surge y se desarrolla en unión con el medio en el que se inserta.

⁵ Laugier, M.A. 1753, citado en Calatrava, J. 1991. *Arquitectura y Naturaleza. El mito de la Cabaña Primitiva en la Teoría Arquitectónica de la Ilustración. Gazeta de Antropología* 8.

⁶ El mito explicado en ensayo de Laugier “*Essai sur l'architecture*”, publicado anónimamente en 1753.

⁷ Laugier, M.A. 1753, citado en Calatrava, J. 1991. *Arquitectura y Naturaleza. El mito de la Cabaña Primitiva en la Teoría Arquitectónica de la Ilustración. Gazeta de Antropología* 8.



Figura 2. Mito de la cabaña primitiva, Laugier, 1753

PAISAJE

Por paisaje se entiende la extensión de terreno que se ve desde un lugar, y se suele relacionar con una idea de belleza, con un valor estético que apreciamos para calificarlo como tal. Pero un paisaje siempre deviene tal por comparación a un preexistente cultural o social. La relación que establecemos con el paisaje natural tiene una relación directa con la densidad y la necesidad de aislamiento de un contexto urbano. A mayor intensidad de uso tiene una ciudad, mayor necesidad hay de parques y espacios verdes en la ciudad. Si no se produce este equilibrio la ciudad pasa a ser un lugar desagradable e insalubre, pese a lo cual una gran parte de la población mundial sigue habitando en lugares insanos, ruidosos y contaminados. Por este motivo los días feriados se producen éxodos que pretenden, una vez superado el atasco, poder salir al

“exterior” de la ciudad -si es que existe como tal.

En contraposición con la pérdida del entorno rural y del desarrollo de las ciudades con un modelo suburbial infinito prácticamente sin núcleo urbano (del que Santiago es partícipe), la arquitectura, especialmente aquella con un planteamiento más abstracto, ha introducido lo natural en su interior como un recorte que permita humanizar un espacio completamente teórico. No es casualidad que este hecho se haya desarrollado particularmente en Japón, uno de los lugares con mayor densidad el mundo y donde la arquitectura ha oscilado de una fuerte tradición vernácula a una abstracción materialidad. Fujimoto, Nishizawa o Ishigami estudian la relación entre la casa y la naturaleza desde la perspectiva de su escala y del límite que se conforma entre ambos. (Figura 3, Figura 4 y Figura 5).



Figura 3. Sou Fujimoto, N House, Oita, Japón, 2008. Interior convertido en exterior por la presencia de vegetación a gran escala y la fachada recortada frente a ésta

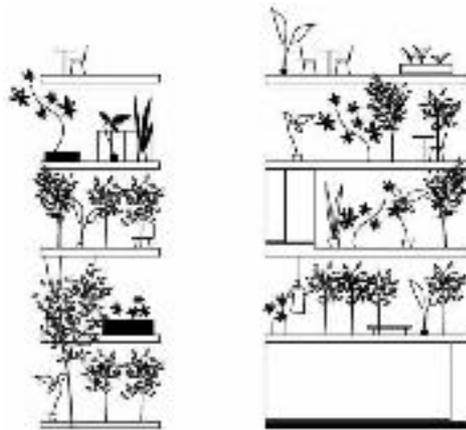


Figura 4. Ryue Nishizawa, Tokyo Garden and House, 2011. Naturaleza enfrascada en porciones individuales, aislada sobre bandejas de hormigón, genera un paisaje por su conjunto



Figura 5. Junya Ishigami, Flowering plants. Lo vegetal como material constructivo siendo al mismo tiempo exterior, límite e interior

La ciudad ha incorporado paisajes naturales en su seno desde siempre: lugares de reunión, de representación y de ocio. El espacio natural creció proporcionalmente al tamaño de la ciudad. A una ciudad sin escala se busca un paisaje a una escala mucho mayor. Si, como afirma Rem Koolhaas, los límites de la ciudad se han disuelto para dar paso a una única ciudad global, el paisaje de esta ciudad también debe disolver los límites e integrarse en un contexto único siendo capaz de preservar sus características locales: "en esta nueva relación entre ciudad y territorio, donde la ciudad es metrópoli y el espacio libre constituye uno de los estratos básicos que la componen, será necesario (...) saber integrar estas operaciones en los proyectos urbanos y territoriales en los que generalmente forman parte" (Batlle, 2011).

La forma en la que se ha definido el paisaje a lo largo del tiempo ha sido tan variada como las culturas de sus habitantes y su forma de entender la ciudad y la naturaleza de su entorno. Lo que el hombre del siglo XXI entiende como paisaje no es algo que nazca con la humanidad, sino que es un concepto adquirido siempre en relación con el lugar en el cual se habita, desde el paisaje como observación astronómica hasta llegar al paisaje como disciplina.

Isabel Aguirre de Urcola describe en "Arquitectura Urbana y Paisajes" (Aguirre, 2002) cuatro etapas de relación del hombre con la naturaleza. En la primera, este es temeroso de la naturaleza a por cuanto ignora muchas cosas, sublimando y divinizando su entorno, dando lugar al establecimiento de un

gran número de mitos, muchos de los cuales permanecen hoy en día reflejados en distintas culturas. En una segunda etapa, se establece una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza, en la que esta sirve al ser humano para resolver sus problemas de subsistencia. La tercera etapa marca una crisis con la explosión de la revolución industrial. En este punto, el desarrollo de nuevas fuentes de energía rompe con el equilibrio establecido anteriormente, surgiendo un escenario donde el hombre finalmente domina la naturaleza. Finalmente, la cuarta etapa hace relación a la relación actual entre hombre y naturaleza, planteando un enfoque más ecológico, donde la nueva actitud manda a protegerla frente a la destrucción de la cual está siendo objeto.

En términos territoriales, las dos disciplinas más influyentes para el hombre en el proceso de domesticación de la naturaleza y construcción del paisaje han sido la astronomía y la agricultura. En el caso de la astronomía, la observación de la naturaleza, particularmente del cielo, le habría entregado al hombre claves que le ayudarían a conocer mejor los mecanismos que hacen funcionar el mundo: los astros permitirían generar referentes para la orientación espacial, y junto con el estudio de su desplazamiento aparente, gradualmente comenzaron a reconocerse eventos cíclicos en distintas escalas, como los días y las estaciones del año, las cuales pudieron ser anticipadas.

Al carecer de otros medios de representación y registro, la geografía circundante se habría transformado en referente de eventos particulares. A través de elementos relevantes en el paisaje, principalmente cerros, sumados a sitios de observación marcados adecuadamente (ej. Petroglifos, monumentos líticos, etc.), sería posible de manera precisa predecir la ocurrencia de eventos, por ejemplo, salidas y puestas de sol en solsticios y equinoccios, de la luna en los lunasticios, de ambos en eclipses o saber cuánto tiempo faltaba para éstos, permitiendo elaborar calendarios agrícolas, rituales y civiles. De manera paulatina, el entorno comienza a actuar como plataforma

para la astronomía, transformando al paisaje en su conjunto en un dispositivo de observación que permitió al hombre entender las lógicas del tiempo y el espacio.

A través de la astronomía los procesos que dan forma al paisaje no solo condicionan la manera de mirar el cielo, sino que también la forma de observar e interactuar con la tierra; aquí cada punto de observación es específico para un fenómeno en particular, por lo cual, para realizar una observación completa en el periodo de un año, o incluso, para un día en particular (amanecer y atardecer), la persona debía desplazarse de un lugar a otro. Esto habría supuesto una experiencia física dinámica, a través de la cual se lograba una activa relación cuerpo-espacio.

Al basarse esto en referencias geográficas, determinadas por la topografía, se logra establecer una relación directa entre el cielo y la tierra, acercándolos y conectándolos, a partir de lo cual se puede interpretar la astronomía antigua como una manera de arraigar el cielo, generando una infraestructura de tal poder simbólico que logra en fechas específicas “bajar los astros a la tierra”, transformándolos en componentes esenciales del paisaje.

En el caso de la agricultura, la domesticación de la naturaleza pasa por la necesidad del hombre de hacerla trabajar por su beneficio directo. En la historia del desarrollo humano la agricultura supone ventajas adaptativas y produce una restricción del espacio y del tiempo al permanecer fijos el lugar donde se cultiva, junto con el establecimiento de los ciclos (el tiempo) relacionados con esto. Esta domesticación habría contribuido además a “arraigar” a comunidades en un territorio, lo cual a la larga permitió el nacimiento de las primeras ciudades.

El jardín como tal surgió primero como huerto, con el cultivo de plantas más relacionadas con la medicina que con la belleza y muy relacionado al hogar y a la familia; y a menudo cercado, lo que establecía un límite entre el mundo interior y exterior.

Este límite se hizo más evidente aún en el *hortus conclusus* de monasterios y conventos durante la edad media. El concepto alude a un “huerto encerrado”, entendido como una naturaleza domesticada y separado de un mundo exterior peligroso. El claustro de los monasterios representa a su vez un lugar de meditación en relación con lo natural, para ser recorrido perimetralmente en un espacio ambiguo entre dentro y fuera.

De manera paralela al avance de la horticultura surgirá un desarrollo de la representación pictórica de la misma, en la que se pondrá el acento tanto a lo que se muestra como a cómo se muestra.

A finales del siglo XVII en Francia se construye el palacio de Versalles y sus jardines (Figura 6). El lugar se domina a través de la geometría, donde cada pequeño detalle debe estar controlado y estudiado para ser visto de una determinada forma. Es un paisaje para ser mirado desde un lugar concreto desde el que ofrece el mayor esplendor, materializando una ideología. El paisaje se concibe como una herramienta para demostrar el dominio sobre el mundo y el poder, pasando de una función agrícola con fines productivos a una simbólica, estética y política.



Figura 6. Jardines de Versalles. S.XVII. Geometrización del paisaje como herramienta de expresión de poder

Como contraposición a este modelo de paisajismo francés, ya entendido como disciplina que modifica y crea paisaje, surge el paisajismo Inglés. Sus raíces se encuentran en el llamado “*Grand Tour*”, un viaje por Europa centrado particularmente en la observación de lo clásico en el sentido grecorromano observado a través de sus ruinas, realizado inicialmente por los jóvenes de clase inglesa durante el siglo XVII. En este viaje se visitaba Roma como centro de la civilización antigua, y muchas veces se compraban vistas de la ciudad o ruinas que luego esparcirán en sus jardines privados. Unos jardines para ser

mostrados y recorridos en con un espíritu bucólico (Figura 7), que imitan la naturaleza en su estado original pero sin embargo son planificados. Una serie de senderos que recorren el paisaje conformado por áreas vegetales y de agua y en las que el visitante, encuentra pequeños elementos como pabellones o ruinas. La imitación de la naturaleza no deja de tener un orden y un ritmo que permite reconocerlo como tal.

Seguramente el caso extremo de geometrización de la naturaleza es la figura del laberinto vegetal, donde los muros están conformados de arbustos o plantas como

material constructivo, y el vacío entre ellos es estrictamente el lugar por el que se transita. Una situación de opuestos: llenos (vegetales) o vacíos (circulaciones), sin lugares intermedios ni los matices propios de la naturaleza; pero sin embargo la recreación de una situación de desorientación en un bosque a pesar de la abstracción de la geometría.

Un elemento clave para entender ambos modelos de paisajismo (Inglés y Francés) a partir de la arquitectura es la construcción de pequeños pabellones sin un uso definido, que se construían al interior de estos jardines (*folly* en inglés y *folie* en francés). Estas intervenciones se introducen como elemento decorativo pintoresco y permitían dar escala y sentido a estos lugares, convirtiéndose en hitos dentro de su extensión. La forma y estilo en la que se

diseñaban variaba dependiendo del gusto del cliente, pero a partir del redescubrimiento de lo clásico, ligado en gran parte a la popularidad del *Grand Tour*, es que el estilo grecorromano irrumpe en el diseño de pabellones. Es interesante notar como este no sólo se recrea como idealización de la arquitectura clásica en sus momentos de grandeza, sino que se observa además un interés particular por esta en estado ruinoso, dando paso a la introducción de la construcción deliberada de ruinas (*sham ruins*). La tradición del pabellón en el parque y su valor interpretativo se proyectan en el tiempo y han sido motivo de proyectos en parques contemporáneos como en el Parque de la Villette (Bernard Tschumi) o el proyecto del Canareggio en Venecia de Peter Eisenmann (1978) (Figura 8).



Figura 7. Claude Lorrain, Paisaje con ninfa y sátiro bailando, 1641. Representación de un paisaje bucólico armonioso con naturaleza, personas, ruinas y construcciones

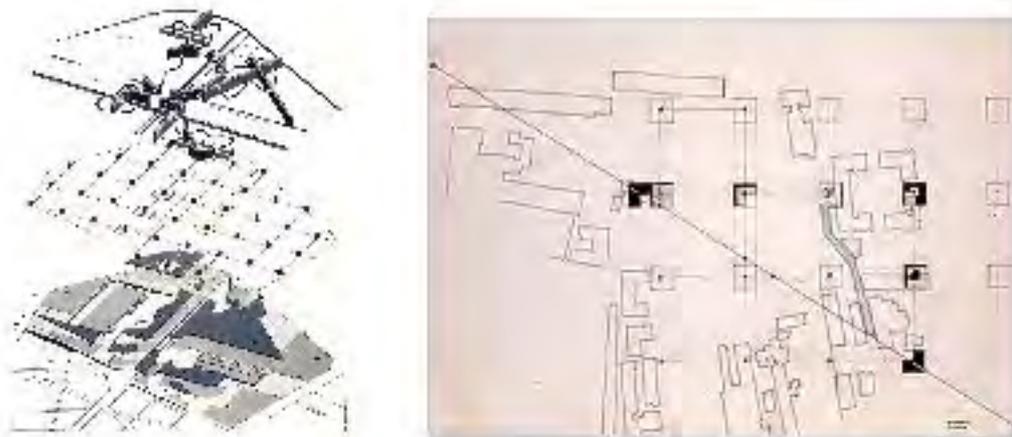


Figura 8. Parque de la Villette, Parque de la Villette (Bernard Tschumi, París, 1982) o el proyecto del Canareggio en Venecia de Peter Eisenmann (1978)

Frente al idilio del paisajismo, y a raíz de la revolución industrial y el caos que ésta provoca en la ciudad, durante el siglo XIX surge en Europa -particularmente en Inglaterra- una creciente preocupación por resolver y mejorar las condiciones de habitabilidad doméstica y urbana.

Dentro de este impulso también surge dentro del urbanismo -como disciplina modeladora de la ciudad- la idea de crear espacios verdes de uso público al interior de las ciudades. Es aquí donde la tradición paisajística de los jardines aristocráticos cobra sentido y se legitima en la historia urbana, pues la experiencia y conocimiento generado a partir de su práctica serán claves para el desarrollo e implementación de parques públicos.

El mejor ejemplo de la reconstrucción artificial de un paisaje natural al interior de la

ciudad la encontramos en el Central Park de Olmsted y Vaux en 1857 (Figura 9), pues no sólo se enmarca dentro del impulso naturalista promovido por la industrialización, sino que además surge en el nuevo mundo, alejado de la tradición del jardín-parque e introducido plenamente como obra pública, legitimando el rol del parque como elemento fundamental de la composición y vida urbana.

Central Park surge en medio de la primera gran explosión demográfica de la ciudad de Nueva York y la creciente necesidad de espacios abiertos que esta nueva población requería. Construido sobre terrenos baldíos y pantanosos, el límite entre lo artificial y la naturaleza reconstruida se percibe desde el inicio en su límite cortado por la trama ortogonal del ensanche neoyorquino. Aquello que en el paisajismo inglés -tradición que inspira Central Park- se desdibujaba, aquí se geometriza.

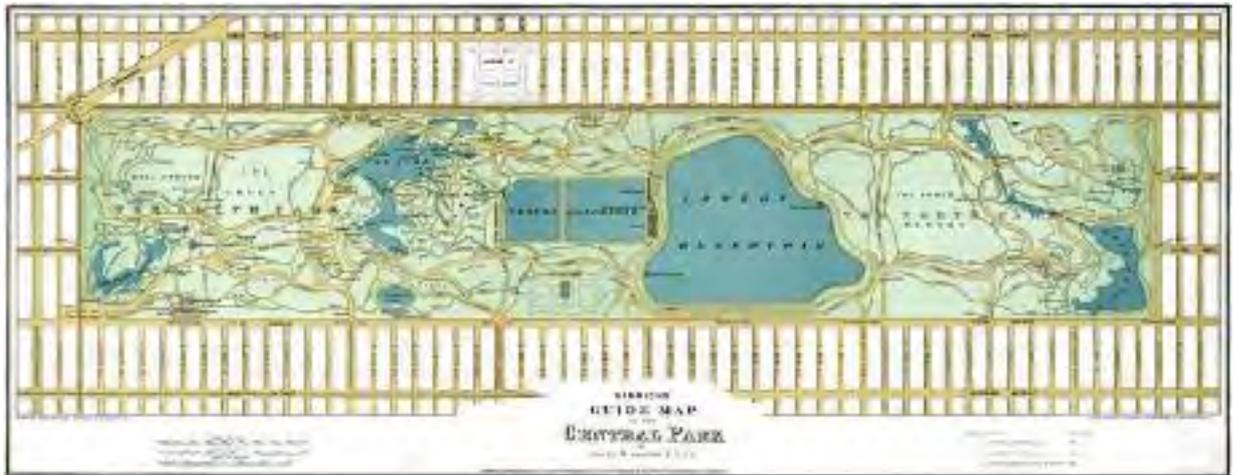


Figura 9. Olmsted, Planta original de Central Park, 1857

En su interior el parque ostenta una topografía pretendidamente natural y una infraestructura que acogen una serie de usos diversos, desde canchas de deporte a un zoológico o museo, y contradictoriamente, también flora y fauna salvajes. Por razones de conectividad, se decidió continuar algunas calles a través suyo, las cuales inmediatamente después de cruzar sus límites pierden la linealidad y se integran a la sinuosa trama de caminos y senderos que serpentean a través de sus terrenos, donde la mancha verde del parque opera como un lente que distorsiona y naturaliza la rígida trama ortogonal de Manhattan. “*Central Park reúne las cualidades de dos tipos de espacios libres en la ciudad: el parque como imagen o recreación de la naturaleza en la ciudad; y la potencialidad del lugar sin ocupar*” (Martínez, 2009). El jardín aquí se convierte en un pulmón para la ciudad ahogada de asfalto y hormigón, una recuperación de la naturaleza pretendiendo haber preservado algo que se encontraba exactamente en ese lugar y se respetó en el momento de construir la ciudad.

El hacinamiento provocado por la densificación sin precedentes que los centros urbanos experimentan dan paso a una serie de postulados y teorías que ofrecían vías de escape frente a la contaminación ambiental y social, todas ellas con un argumento en común: la vuelta a la naturaleza. En 1898 Ebenezer Howard publica “*Garden Cities of*

Tomorrow”, donde defiende un modelo de territorio organizado basado en Ciudades Jardín, de tamaño pequeño e interconectadas, presentadas como una comunión entre ciudad y paisaje natural (Figura 10). A lo largo del s.XX se desarrollan numerosos modelos de ciudades que teorizarán al respecto en todo el mundo, desde la Broadacre City de Frank Lloyd Wright (1932), pasando por el Parque Güell de Antoni Gaudí (Barcelona, 1914) hasta la teórica ciudad de las 7 Vías de Le Corbusier, materializado en la ciudad india de Chandigarh, donde el tráfico queda segregado en siete vías de mayor tránsito a menor velocidad y más relación con el entorno: autopistas, carreteras nacionales, vías rápidas, vías de tráfico lento, vías de barrio, vías peatonales relacionadas a jardines y finalmente ciclovías (estas últimas añadidas posteriormente). A pesar de las críticas de Le Corbusier al modelo de suburbio americano (del que Howard era partícipe), no consiguió que Chandigarh funcionase tal y como se había pensado. Un modelo que tuvo mucho éxito durante las décadas de 1950 y 1960 fueron las Siedlung alemanas. Como ejemplo canónico la Siedlung Halen, de Atelier 5 en Berna (1961), un modelo de comunidad de baja densidad y pequeña escala, a una cierta distancia de la ciudad, con una buena conexión de autobús y donde el auto se deja a la entrada. El modelo presente conseguir un equilibrio entre una vida privada y la pública

(quien compraba una casa era copropietario de los espacios y equipamientos públicos), fomentando una vida de barrio inmersos en la

naturaleza, sin por ello renunciar a algunos equipamientos comunes y a plaza urbana como centro de la comunidad y actividad.

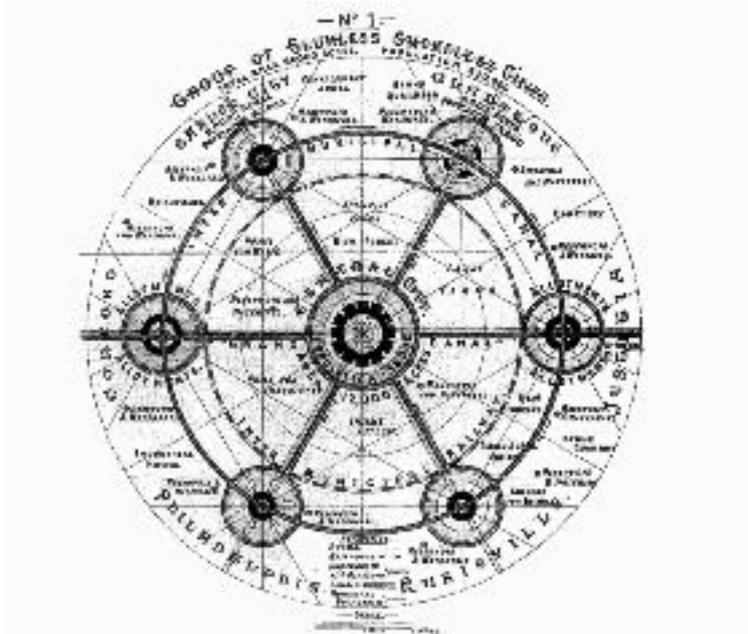


Figura 10 Ebenezer Howard, 1898, Garden Cities of Tomorrow. Diagrama teórico de distribución e interrelación de ciudades con su entorno

Con la llegada del modernismo se distingue el diseño de paisaje principalmente desde su relación con la arquitectura a través de la influencia de la gramática arquitectónica y la recolocación del sujeto en el lugar.

Tradicionalmente, el rol del hombre era el de espectador que se maravillaba frente a una escena cuidadosamente compuesta, mientras que a través de este nuevo enfoque se transforma en un sujeto activo, que debía recomponer el espacio a partir de referencias sugeridas por coordenadas abstractas. Se observa, además, la incorporación de una diversidad de programas dentro del parque, que complejizan y diversifican su rol en la ciudad.

Hoy la discusión disciplinar sobre paisaje se centra en la relación de valor entre ecología y estética, ampliando la noción de contexto a través de una lectura sistémica y multidisciplinar del mismo. Se observa además una fuerte búsqueda de identidad, a partir de la cual se valora particularmente los elementos configurativos del lugar a intervenir, así como también su desarrollo en el tiempo, proponiendo al lugar mismo como argumento de innovación en el proyecto de espacio abierto.

Probablemente, el principal desarrollo a partir de nuestra es la valoración del vacío urbano. Tras siglos de urbanización confusa, hoy el vacío no se observa como la posibilidad de una nueva construcción, sino más bien como un valor en sí. En paralelo, se revaloran la cognición y la memoria como herramientas de construcción del entorno.

El jardín se desarrolla colonizando vacíos urbanos infravalorados estableciendo una nueva relación con la ciudad. Es el caso del jardín vertical, una nueva tipología como respuesta a una fuerte densidad urbana donde el jardín no se construye para ser transitado sino para ser observado invirtiendo la posición

que el jardín tenía con el espectador en Versalles, o del Highline de Nueva York, un parque construido sobre una infraestructura ferroviaria existente, que en vez de desmontarla se decide reaprovecharla para un parque lineal convirtiendo una infraestructura que genera rechazo en la ciudad en un punto de interés que permite observar la ciudad desde un nuevo punto de vista elevado del suelo (Figura 11).

A pesar de estar en un contexto no esperado, como es una vía del tren o una pared vertical, se distingue el jardín. Esto deviene del común conocimiento del orden de naturaleza domesticada.

"La historia de los paisajes está marcada especialmente por la noción de orden. En el jardín -y únicamente en él- la naturaleza se presenta según un orden particular. En cualquier otra parte, en el paisaje agrícola, se niega la naturaleza de forma radical. De un paisaje no agrícola, se dice que es salvaje, lo que excluye la noción de orden. El orden del jardín es visual. Es comprensible por su forma" (Clément, 2007).

Gilles Clément propone un tipo de paisajismo opuesto a aquella concepción de lo natural domesticado (cuyo extremo podría ser el *Bonsai*, un árbol reducido a su propia miniatura), con lo que él llama "el jardín en movimiento". Entendiendo que las plantas han viajado con los hombres a lo largo de la historia y han sido transportados por éstos, nuevos paisajes han surgido alrededor del mundo. No distingue plantas "buenas" ni "malas" sino que todas siguen un ritmo natural de crecimiento de forma espontánea, entremezclándose en masas que se "mueven" debido a un crecimiento biológico, sin que el jardinero (como él mismo se define) deba imponer su voluntad sino saber gestionarlo para conseguir desarrollen sus características naturales.



Figura 11 Patrick Blanc, Jardín Vertical en Madrid, 2008. James Corner & Diller Scofidio, Highline New York

La proyección del paisaje, material o inmaterial, es en definitiva una manera de fijar y transferir valores y experiencias. A partir del desarrollo disciplinar, encontramos hoy la posibilidad de generar nuevos imaginarios en los que el paisaje surge de manera fundamental como la nueva heterotopía⁸ urbana: "*el espacio en el que vivimos (...) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros.*" (Foucault, 1986).

En busca de una definición disciplinar de paisaje a partir de la arquitectura ha surgido

⁸ Heterotopía es un término acuñado por el filósofo francés Michel Foucault, personaje fundamental para comprender el desarrollo del pensamiento teórico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Respecto al término, Foucault define en 1967 el concepto de heterotopía como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones sería de vital importancia para los geógrafos y economistas de las décadas siguientes a la hora de definir, no sólo la red global que caracteriza el territorio tardo-capitalista, sino la propia ciudad contemporánea.

la duda sobre qué significa o cómo se aborda realmente desde la práctica. Hasta el momento se ha hecho un recuento histórico del paisaje como intervención⁹. Otro modo en que la disciplina ha abordado el paisaje ha sido a través de los conceptos de 'contexto' y 'lugar'. Al respecto, Federico Soriano, en el "Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada" comenta a modo de definición que "*el contexto de un proyecto, el lugar, el entorno en el que está envuelto, es mucho más amplio que el pedazo de ciudad o de terreno sobre el que se va a asentar. Es más amplio que la disciplina histórica. Es más amplio que la metodología compositiva tradicional. Para Nosotros existe un concepto ampliado de contexto, de la misma manera que entendemos que la obra de arquitectura no sólo está en una construcción*" (Soriano, et al. 2007). La arquitectura no está aislada ni separada del

⁹ En este caso es la que más informa a la visión del Chile contemporáneo respecto del paisaje y sus alcances. Quedaría pendiente el desarrollo de la visión oriental como sublimación de lo natural e integración de la naturaleza como pilar fundamental de la cultura.

contexto donde se encuentra. Esta idea complementa lo escrito por el arquitecto y teórico noruego Christian Norberg-Schulz cuando dice que “*para ganar una fundamentación existencial, el hombre debe poder orientarse él mismo y debe saber dónde está. Pero además, debe identificarse él mismo con el medio. Esto es, debe conocer cómo es un cierto lugar*” (Norberg-Schulz, 1979).

En la religión romana clásica surge el mito del *Genius Loci*, o espíritu protector del lugar. Este concepto se ha desarrollado ampliamente en arquitectura a través del tiempo y representa la esencia del lugar mismo. El poeta Inglés de siglo XVIII Alexander Pope transforma el mito del *Genius Loci* en un principio base del paisajismo, y posteriormente de la arquitectura, en relación a la adaptación de la obra a su contexto. En el siglo XX, Norberg Schulz retoma el concepto. Citando a Khan¹⁰, el autor comenta que el *Genius* advierte lo que una cosa es o lo “que quiere ser”. El Genio del Lugar configura el espacio otorgándole identidad mediante los elementos que lo componen, su disposición, formas, escalas y parámetros difíciles de describir, cuantificar y clasificar. La complejidad de combinaciones hacen que la cantidad de información se tal, que la percepción se realiza sobre todo con la intuición y las sensaciones.

Si bien la Arquitectura como disciplina ha intervenido en el paisaje de un modo más tangencial, el arte en cambio se muestra más sensible a las complejidades que el concepto encierra. En el libro *Artscapes*, de Luca Galofaro (2007), se plantea un escenario contemporáneo en el cual ambas disciplinas se unen para dar paso a una práctica conjunta de intervenciones altamente contextualizadas, que surgen como una reflexión sobre la relación entre hombre y paisaje. Además, el valor del paisaje ya no se aborda a través de un sentido estético, sino más bien como un relato, residiendo su valor en la complejidad que el tiempo y el observador le otorgan. “*El arte*

incorpora conceptos y reflexiones libres, y busca la participación del observador, que pasa a disfrutarlo. La arquitectura se vuelve permeable, se rompen los márgenes entre el interior y el exterior y empieza a ser considerada como un objeto. La mirada del artista y del arquitecto se superponen en el espacio existente entre las cosas, en la dinámica fluida de las ciudades y la naturaleza-paisaje que las rodea. El control -y no la forma- del espacio vacío se convierte en el tema del proyecto”(Galofaro, 2007).

En el transcurso de la historia del arte, la noción y el valor escénico del paisaje nace con el comienzo de su representación en la tradición pictórica. Respecto a la relación de naturaleza y paisaje como valor estético, Urquiola comenta “*Esta actitud de entender la naturaleza desde el punto de vista estético que origina el proceso de desarrollo conceptual del paisaje, se suele fijar cuando Petrarca describe la conmoción estética que le produce la contemplación del monte Ventoux. Es entonces cuando la naturaleza, en toda su dimensión, adquiere un nuevo valor en nuestro mundo occidental: además es paisaje*” (Aguirre, 2002).

A través de la historia de la pintura occidental, el paisaje adquiere gradualmente una mayor relevancia, desde ser representado como un fondo hasta constituirse en un género pictórico en sí. Si durante Renacimiento se representa al hombre frente al paisaje, en el Barroco el paisaje es un tema de representación *per se*, una autonomía que permitirá poco a poco un estudio propio y una caracterización a través de la pintura, desde los Países Bajos hasta el romanticismo de los paisajes ingleses de Turner y Constable o el alemán de Friederich (Figura 12), y la búsqueda de los impresionistas. Además de su valor estético, el paisaje se transforma en contenedor de significados. Al respecto, Klee comenta “*El arte no existe para reproducir lo visible, sino para hacer visible lo que está más allá del mundo*”¹¹.

A finales de los años 60’ surge en Estados Unidos una corriente artística llamada

¹⁰ Louis Khan (1901-1974) Arquitecto Norteamericano de origen Estonio, fue uno de los maestros de la segunda mitad del siglo XX.

¹¹ Klee, Paul, 1964, Citado en Seubold, Günter, 2013, pp 177-188. Las Notas sobre Klee Heredadas de Heidegger. Estudios de Filosofía n°47, Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, Medellín.

Land Art, o *Earth Works*, como la definiera Robert Smithson¹², uno de sus exponentes más importantes. Es interesante notar como a partir de un sentimiento de protesta hacia la mercantilización y banalización del arte se decide abolir la institución del museo, a través de desarrollo de obras de escala monumental fuera de sus muros. Es así como el arte llega al paisaje. Estas obras nacen a partir de una profunda reflexión sobre la trayectoria y sentido de los paisajes (Figura 13). Los artistas del *Land Art* tienen como finalidad la producción de piezas con un alto poder emotivo, actuando como ente mediador entre hombre y naturaleza.

Este movimiento materializa in situ sus reflexiones respecto al paisaje, sin institucionalizar ni objetualizar su producción. Reacciona a su objeto de estudio y opera desde este, enfrentado a la intemperie y el tiempo, donde su duración y permanencia se encuentra sujeta a los ciclos que enfrenta el paisaje mismo; la visibilidad de *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson depende de la fluctuación de los niveles del agua del Great Salt Lake, lo cual no afecta, sino que completa su carácter.

Los paisajes intervenidos son cargados con un sentido artístico, estableciendo una colaboración con el contexto en la cual este aparece como soporte y medio, alterado para intensificar las emociones, sensaciones o fenómenos que aquí experimenta el observador. *The Lightning Field* (1977) del Artista Walter de Maria¹³, va más allá del paisaje físico e incorpora la percepción fenómenos plasmáticos a su obra, reflexionando sobre la relación entre el paisaje y el universo. En definitiva, esta corriente busca generar una toma de conciencia en el

espectador sobre su propia condición y escala frente a la tierra y sus fenómenos.

A modo de reflexión, se definir el paisaje como un proceso activo de construcción de escenarios y sentido, y requiere ser abordado a través de una mirada que conjugue lo material y lo intangible, por medio de estrategias proyectuales capaces de intervenir a partir de esta condición. “*El paisaje se ha convertido en el nuevo campo de acción donde los destinatarios dejan de ser simples observadores y se convierten en elementos indispensables para la definición del espacio que los alberga*” (Galofaro, 2007).

¹² Artista norteamericano (1938-1973), figura central del movimiento del Land Art. Su obra estudia la relación de la pieza con su entorno, a partir de lo cual desarrolla su conceto de sitios y no-sitios.

¹³ Artista Norteamericano (1935-2013) que desarrolló su obra entre los ámbitos del Minimal, Conceptual y Land Art. Su obra, descrita por Michael Govan como “singular, sublime y directa”, intenta hacer al espectador pensar sobre la tierra y su relación con el universo.



Figura 12 Caspar David Friedrich. El caminante sobre el mar de nubes, 1818. Un viajero, situado de espaldas y ataviado con un elegante vestido como si llegar a ese lugar no requiriese esfuerzo alguno, observa la inmensidad de un paisaje sublime¹⁴.



Figura 13 Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah

¹⁴ "El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto a la estimación por la razón, y a la vez un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros." Immanuel Kant, 1764, Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime.

MONTAÑAS HABITADAS

En un comienzo, cuando el hombre carente de la tecnología contemporánea se enfrentaba al mundo y los elementos que lo componían, tendió a cargar su entorno con un sentido de cotidianidad que le permitiera abarcarlo, el cual se reflejaba tanto en las intervenciones que realizaba en éste como al origen y significado que le infería. Así, nos encontramos con tramas y personajes comunes en leyendas alrededor del mundo, los cuales en muchos casos surgen a partir de la humanización del paisaje tratando de asimilar la sensación de inmutabilidad y grandeza de la naturaleza. El hecho de nombrar – dar nombre – a un lugar provoca la inclusión del mismo en una cultura colectiva. A través de este proceso, a topografía y el medio ambiente natural se transforman en personajes e historias en las cuales el hombre común se puede ver o sentir reflejado, respecto a lo cual Brickerhoff comenta que *“es solo cuando comenzamos a participar emocionalmente en un paisaje que su condición única y su belleza nos son reveladas”* (Brickerhoff, 2012).

El valor que le otorgamos a la montaña como espacio desolado surge con el avance del desarrollo cultural y tecnológico. Según la ONU, un 60% de los habitantes del mundo vivirá en ciudades en el año 2030, y en 2050 esa cifra habrá aumentado hasta el 70%. Cada vez mayor parte de la población vive y crece en las ciudades en muchos casos contaminadas e insalubres, alejados de un entorno natural. La montaña desaparece poco a poco de la memoria colectiva, y con ella un entorno rural que tan solo es recordado en fotografías de verano, pero no como lugares habitados aptos para la supervivencia.

Al desvanecerse los mitos y leyendas asociados a los elementos geográficos y ambientales del paisaje natural, este se nos revela como un espacio natural e impoluto. Hoy la montaña surge como una reserva de espacios y experiencias naturales, por contraposición a la ciudad.

La montaña nos encuadra en el dominio del paisajismo y es así como vemos tres partes del mismo: el primero, el de estar en la montaña, descubrirla desde el punto de vista geológico; el segundo, el visual, donde se conjugan los puntos de vista, tanto el interno como el externo, y el tercero, el paisaje psicológico que depende de la persona que lo experimenta. Paisaje geológico, paisaje visual, paisaje psicológico (Acosta, 2011).

En las culturas ancestrales la montaña significaba la eternidad, pues la vida de un ser humano era algo minúsculo en comparación con el ciclo natural. El entorno era algo que se respetaba, una herencia cultural en la que se vivía en armonía y se preservaba por su valor *per se* y no por el rendimiento económico de lo que de allí se obtuviese. No se consideraba la belleza del lugar como un atractivo: su valor recaía en los recursos de los que se disponía y la capacidad de supervivencia y defensa que se derivaba de ellos. Al tener una gran dificultad de transporte de recursos hasta la montaña, las construcciones que se realizaban siempre partían de base con los materiales que en ellas se pudiesen encontrar, lo que generó un lenguaje arquitectónico ligado a las fuertes necesidades de protección del clima y a el uso de los mismos materiales en cualquier parte del mundo, pero siempre ligado a la cultura e historia del lugar.

Para quien visita la montaña hoy, el sentido y valor de ésta radica principalmente en su capacidad de entregar experiencias de vida al aire libre y naturaleza, transformándose en un espacio ligado a la intimidad y el retiro a través de una unión empírica con el paisaje.

La relación que ha tenido el ser humano con la montaña ha variado a lo largo de la historia y del desarrollo cultural, pero siempre ha tenido que responder a las mismas preguntas: qué era, que provecho podía sacarle y sobre todo si merecía la pena el esfuerzo de ser colonizada. Este hecho, la colonización de un lugar, ha sido una necesidad de supervivencia del hombre desde su origen, modificando primero su entorno más próximo para tener un cobijo confortable, y posteriormente a mayor escala con la llegada de la agricultura y la ganadería (Figura 14).

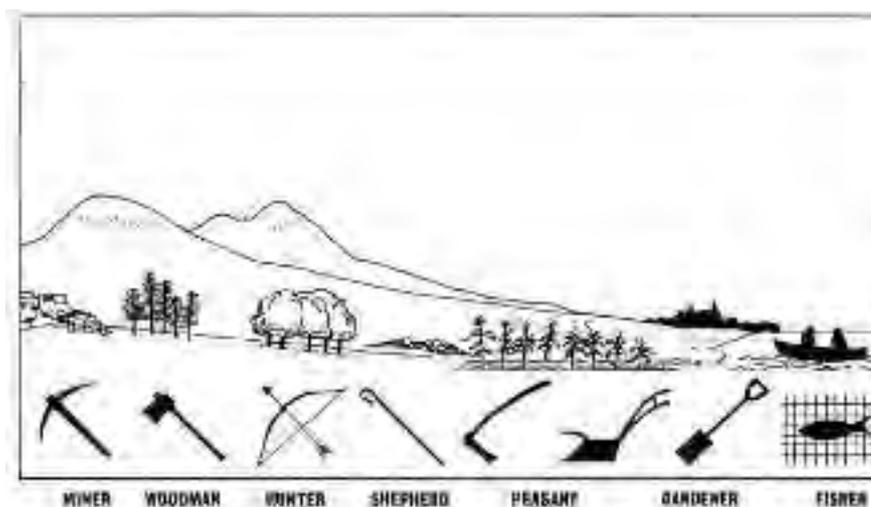


Figura 14 Patrick Geddes, Valley section, 1909

El lugar que se construyó como un lugar de protección es tan antiguo como los propios habitantes. Desde el inicio este entorno hostil se ha transformado poco a poco hasta llegar a convertirlo en aquello que denominamos comúnmente “hogar”, algo con una significación muy distinta a “casa”. Hogar refiere a los hábitos de los que ocupan la casa, a sus costumbres y objetos cotidianos, a aquello que no puede representarse de modo directo en un plano. Estas casas, ya sean una cueva, una cabaña nómada o una estructura perenne de piedra se agruparon por el carácter social del ser humano por una optimización de los recursos y las energías, y la necesidad del intercambio en su sentido más vasto como beneficio mutuo para las partes, hasta llegar a las ciudades.

Cuando el hogar produce el cobijo necesario y las necesidades básicas están cubiertas surge entonces el concepto de ocio, ya presente en las sociedades romana y griega, popularizado en los “*grand tour*” del siglo XVII y masificado en el siglo pasado. Con la llegada de la tecnología cambia la percepción de la

montaña para la sociedad, y la relación con la misma debido a la popularización del turismo.

A medida que se desarrolla la tecnología la capacidad del hombre para entender la montaña con nuevos instrumentos -por ejemplo pudiendo ver con fotos aéreas lo que siempre se había visto desde abajo- avanza tanto como su capacidad para destruirla o modificarla. En algunos casos la modificación del paisaje se debe a una consecuencia, como es el caso de una cantera de la que se extraen materiales para construir en las metrópolis o sus desechos; otros son el motivo en sí mismo, como el polémico proyecto de Chillida en la montaña de Tindaya (Tenerife), en la que se proyectó un cubo vacío de 50 metros de lado dentro de la montaña (Figura 15). El fotógrafo Edward Burtynsky se ha especializado en fotografiar “Paisajes Manufacturados”, surgidos como consecuencia de la intervención del hombre en un territorio y de la acumulación de las materias en proceso o como desechos. (Figura 16).

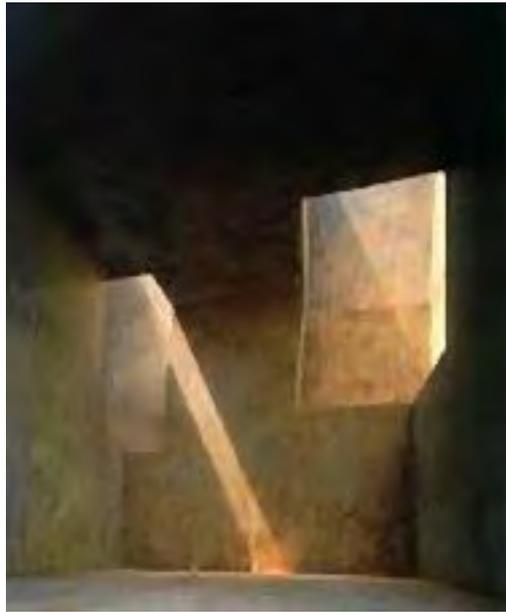


Figura 15. Eduardo Chillida, actuación en Tindaya (Tenerife) consistente en vaciar un cubo de 50m de lado dentro de la montaña



Figura 16. Tanggu Port, Tianjin, 2005. Serie Manufactured Landscapes, Edward Burtynsky. Fotograma de “Manufactured Landscapes”, Jennifer Baichwal, Canadá, 86 min, 2006

Independiente del lugar en el que se realice, toda construcción de montaña debe responder también a una serie de requerimientos de acondicionamiento comunes: separarse del suelo para evitar el contacto con la nieve, a protegerse del viento, a mimetizarse con el entorno para no ser descubiertos o mostrarse como lugar de paso para relacionarse, a inclinar su cubierta para expulsar el agua y evitar la acumulación de nieve y a generar una fachada gruesa con gran

inercia térmica que permita mantener el calor generado en el interior ya sea por fuego o por animales.

“Todas las arquitecturas de cualquier época responden a las pulsiones de su tiempo y, por tanto, a las diferencias que existen entre las épocas, pero también inevitablemente responden siempre a las mismas preguntas” (Maseiro, 2009).

Como restricción, la economía de recursos y el uso de materiales cercanos.

Se asocia la arquitectura de montaña a la arquitectura vernácula, donde el desarrollo del medio ambiente construido tiende a la adaptación más que con valores o búsquedas estéticas. Adolf Loos¹⁵ reclamaba una vuelta a la lógica constructiva derivada el uso y alejada de los movimientos de *Arts & Crafts* y nos recordaba en 1913 que “*no hay que pensar en el tejado, sino en la lluvia y en la nieve*” (Opel y Quetglas, 1993). Este debate que se producía en un ámbito teórico ligado a las academias y escuelas nunca fue necesario en una arquitectura vernácula cuyo principal objetivo fue el refugio.

La historia de la arquitectura ha oscilado de un modo pendular desde el interés por la tecnología y la identidad local. Las Exposiciones Universales del siglo XIX, lejos de los escaparates a la búsqueda de turismo en lo que se han convertido, fueron eventos en los que se presentaba el desarrollo tecnológico y que reunían a gente de todo el mundo para mostrar nuevos inventos y nuevas construcciones (el ascensor, el teléfono o la torre Eiffel fueron exhibidos en estas muestras). A una situación de universalización y tecnificación de la vida cotidiana y de la producción le siguió un periodo de protección de la cultura local. En las artes se desarrolló un movimiento de *Arts & Crafts* que reclamaba la vuelta a una producción manual alejada de la industria, donde un mismo estilo tomaría distinta forma y matices alrededor de Europa: *Art Nouveau*, *Modernisme*, *Sezession* o *Modern Style* son algunos ejemplos.

La misma historia se repitió cuando en la primera mitad del siglo XX el movimiento moderno cubrió con un manto blanco de abstracción la arquitectura y sus técnicas constructivas, llegando a editar manuales para mostrar a la gente con vivir en sus casas de un modo moderno, para ser respondido en la segunda mitad del siglo XX con una vuelta al “Regionalismo Crítico (Frampton, 1980).

¹⁵ (1870-1933) Arquitecto Austriaco que influyó el movimiento moderno en Europa. En su ensayo *Ornamento y Delito* abandona los principios estéticos de la Secesión Vienesa (expresión Austriaca del *Art Nouveau*) y hace un llamado a una arquitectura pura y racional.

Hoy en día nos encontramos en una situación similar, derivada de la globalización, en la que tras años de la llamada “arquitectura del *star system*”, que durante los años 1990 y 2010 unos pocos arquitectos de renombre global han edificado construcciones megalómanas en todo el mundo con una imagen icónica bajo la promesa de una panacea urbana: “*se ha convertido a un elegido grupo de arquitectos del star system en un grupo de viajeros de la globalización, que venden su sello al mejor pastor*” (Muxí, 2009).

Por otro lado, está tomando interés a nivel mundial una arquitectura hecha y pensada para un determinado lugar, construido con sus propios materiales y con las técnicas que domina la gente local. Se trata de un modo de pensar extendido en todo el mundo, y no es algo nuevo dado que siempre ha habido arquitectos trabajando con recursos locales, pero si lo es el hecho de que el interés internacional se centre en ellos. Por poner ejemplos de distintos continentes se puede citar a Kundoo, Benítez y Keré entre muchos otros. Anupama Kundoo (Pune, India, 1967), basa su arquitectura en materiales terrosos y cerámicos aprovechando una larga tradición de artesanía india, donde la figura del arquitecto no ha existido durante muchos años y los maestros y los operarios ejecutan su trabajo con gran sensibilidad (Figura 17).

Solano Benítez (Asunción Paraguay, 1963) trabaja en vez con piedras y cerámicas, estudiando mecanismos que permitan sacarle el máximo partido a un material tachado muchas veces de anticuado y del que a menudo se piensa que ya está todo dicho. Francis Keré (Gando, Burkina Faso, 1965) tiene su estudio en Berlín, a pesar de lo cual construye en su país natal, aprovechando al máximo lo que le ofrece el lugar, como por ejemplo el uso de cántaros cerámicos como vacíos en un enconfrado para generar lucarnas.

En el mundo occidental está capacidad ha ido desapareciendo paulatinamente en la medida en que el oficio de la construcción ha perdido su componente artesano y se ha

vuelto un simple ejecutor de planos diseñados con una tecnología informática de precisión que la mano no es capaz de llevar a cabo. Sin embargo, gracias a la facilidad de comunicación vía online y al dibujo asistido por ordenador (CAD), ha permitido a algunas oficinas a desarrollar una arquitectura vernácula en otras partes del mundo que no les son propias, adaptándose a su contexto y sus posibilidades. (Figura 18).

No es coincidencia que en momentos de crisis identitaria se vuelve a lo tradicional. Este mismo principio puede ser aplicado a la reaparición de la naturaleza en el diseño

arquitectónico. Si bien el movimiento moderno buscó erradicar las referencias a la naturaleza que hicieron algunos estilos en el pasado, hoy en día es un momento donde ya su uso y referencia no es figurativo sino literal. Esto podría hacer sentido en la medida que la artificialidad del mundo en el que se desenvuelve día a día la sociedad genera la necesidad de volver a lo natural y vernáculo en tanto sea posible.

Uno de los referentes para esta arquitectura siempre ha sido la arquitectura de montaña, que debido a su aislamiento ha preservado sus características.



Figura 17. Anupama Kundoo (India), Solano Benítez (Paraguay), Francis Keré (Alemania, Burkina Faso). Aproximaciones contemporáneas a la arquitectura vernácula



Figura 18. Rintala Heggerson (Noruega), *Hut to Hut*, India, 2012. *Tyin Architects* (Noruega), *Safe Heaven Library*, Tailandia, 2009. Anna Heringer y Eike Roswag (Alemania), *Handmade School*, Bangladesh, 2007

A través de la historia, el interés por lo vernáculo aparece siempre marcado por tiempos de crisis de pensamiento, los que obligan al hombre a volver un racionalismo

esencial, representado en aquella arquitectura que se gesta de manera orgánica a partir del medio en el que emplaza. La esperanza está en que al acercarse a la elementalidad de este

modelo, se purga la práctica de los defectos que incomodan.

En lo vernáculo, el nexo entre forma y función tiende a evitar formas y esfuerzos gratuitos. El avance de la arquitectura, ligado al desarrollo cultural del hombre, llega a un punto donde vuelve a reconocer valores más propios del pasado, destacando el carácter racional, e incluso sostenible, de esta arquitectura. *“La arquitectura tradicional se caracteriza por el alto nivel de entendimiento y adaptación al medio. La topografía, el clima y la disponibilidad de materiales para la construcción, condicionan las formas de emplazamiento, creando paisajes únicos, otorgando ingentes valores de identidad para cada comunidad.”* (Tillería, 2010) Otro aspecto a destacar de esta arquitectura es la procedencia de los materiales de construcción. En general, estos son extraídos localmente, lo cual plantea dos temas altamente relevantes: en primer lugar se encuentra la mimetización de las construcciones con su entorno a partir de una unidad visual establecida entre el contexto y los materiales que las conforman, y en segundo, el paisaje derivado de la extracción misma de los materiales. Su extracción deja huellas en el terreno que pasan a formar parte del paisaje y de su historia.

Respecto a su valor y conservación, ICOMOS¹⁶ en 1999 al ampliar la “Carta de Venecia” establece principios para su cuidado y protección a través de la “Carta del Patrimonio Vernáculo Construido”. Este documento establece una serie de estrategias de acción enfocadas principalmente a la documentación de los métodos y tipologías tradicionales de construcción. Respecto a lo vernáculo, la carta declara que este *“Forma parte de un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales. La continuidad de esa tradición se ve amenazada en todo el mundo por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica.”* (ICOMOS, 1999).

A pesar de la distancia geográfica y diferencias culturales, resulta interesante la

posibilidad de reconocer una imagen tipo de arquitectura vernácula de montaña alrededor del mundo. Ya sea por la necesidad de adaptarse a condiciones similares o a lo limitado de la oferta de materiales locales, ha surgido un lenguaje que automáticamente se relaciona con la montaña. Dentro de la generalidad, el desarrollo de técnicas constructivas locales integran valores culturales que diferencian y caracterizan la arquitectura de los distintos grupos humanos y que enriquecen la tradición vernácula global. (Figura 19).

En términos generales, los principales valores que reconocemos en esta arquitectura son su capacidad para la integración con el entorno y su trayectoria en el tiempo (Figura 20, Figura 21), algo se ha perdido en la arquitectura contemporánea, donde prima el formalismo y la economía cortoplacista.

A pesar de nunca haber sido un lugar de ocupación permanente, en Cruz de Piedra es posible reconocer estructuras que caerían dentro del concepto de lo vernáculo (Figura 22), como por ejemplo los aleros y pircas. Si bien los aleros de piedra no son una construcción *per se*, el hombre antiguo, a través de su uso, proyectó en ellos un sentido arquitectónico relacionado con la necesidad de cobijo temporal. Respecto a la validez de estos restos como arquitectura –vernácula especialmente- Uribe comenta que *“el diseño arquitectónico empieza cuando nos damos cuenta de que cualquier forma de construir o de habitar está siempre sujeta al cambio y al perfeccionamiento como consecuencia de la llegada de nuevos tiempos, costumbres, tecnologías y usos”* (Uribe, 2010). En este mismo sentido, las pircas surgen como una conciliación con el medio, a través de la cual se completa el sentido de los aleros, consolidando un uso que originalmente se presentó de manera espontánea, dando origen a una tradición tipológica y constructiva local.

¹⁶ ICOMOS: International Council on Monuments and Sites.



Figura 19 Tradición vernácula global. Fuente: Elaboración propia



Figura 20. Arquitectura vernácula en los alpes suizos. Imágenes de "Architektur Davoser Alphütten", Ernst Ludwig Kirchners «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild, 2003



Figura 21. Arquitectura vernácula en Nepal. Izquierda: Patar Durbar Square. Foto: Raúl Avilla. Derecha: estudio de tipologías de templos en Nepal (fragmento). Imagen: “The traditional architectur of the Kathmandu Valley” Wolfgang Korn, Ratna Pustak Bhandar (2014), 1989



Figura 22. Alero y pirca en el Predio Cruz de Piedra. Fotografía: Patricio Bustamante

Son muchos los arquitectos que en algún momento de su carrera han tenido la oportunidad de construir en la montaña, sin embargo su actitud al respecto ha sido tan dispar como la propia disciplina. En general, cuando los arquitectos contemporáneos abordan lo vernáculo, esto no es una simple copia de 'estilo', sino más bien un replanteo conceptual de la idea de lo tradicional, particularmente en su elementalidad y arraigo, sin comprometer su deber con la creación de un lenguaje propio y contemporáneo.

No se debe confundir el desarrollar un lenguaje de arquitectura vernácula con construir con una imagen de arquitectura de montaña. La primera refiere, por un lado, a entender el entorno en el que se está construyendo en profundidad, tanto a nivel de la montaña en sí como el lugar concreto en el que se edifica, siendo ésta decisión la más importante en la construcción vernácula. Por otro, el conocimiento de las técnicas constructivas locales, y de las habilidades de aquellos que iban a ejecutarla. Constantemente se construye arquitectura "con imagen de montaña", es decir edificios que no toman en cuenta ni el lugar ni el contexto cultural, pero que revistiéndose con materiales que asociamos con la montaña generan una falsa imagen de pertenencia al contexto. A menudo se justificar una ficticia arquitectura vernácula

con una referencia a lo tradicional, sin tener en cuenta ninguna de las características de éste y sin entender sus motivos. La casa del inglés Norman Foster en Saint Moritz (en Suiza, a 1820m de altitud) ejemplifica esta arquitectura "de fachada" (Figura 23).

Unos años después, Bearth & Deplazes y Miller & Maranta, dos oficinas suizas, construyen en el mismo período dos refugios de montaña en los Alpes. El programa es sencillo: una serie de habitaciones para alojar viajeros en lo alto de la montaña, a 2.883 y 2.100 m de altitud respectivamente. En su caso no refieren a la tradición con el uso de materiales, sino aplican criterios de lógica constructiva en la montaña con cubiertas inclinada, ventanas muy pequeñas y gruesas fachadas. Entendiendo que el material de terminación es un revestimiento de la fachada y que responde a la demanda de plantearse cual es el material más efectivo para el propósito del desarrollo del proyecto, en vez de una pregunta sobre el aspecto final que debe tener. En ambos casos, la madera se reserva al interior por ser un material cálido y agradable al tacto tras un frío día de paseo por la nieve. En el caso de Bearth & Deplazes es, además, el material que soporta la estructura del proyecto, fabricado mediante una tecnología desarrollada en el ETH Politécnico de Zurich (Figura 24).



Figura 23. Norman Foster, *Chesa Futura* ["casa del futuro" en romanche], Saint Moritz, 2004



Figura 24. Izquierda: Beart Deplazes, Monte Rosa Hut, Zermatt, 2009. Derecha: Miller Maranta, St. Gotthard Hospiz, 2010

Seguramente, Peter Zumthor ha sido el arquitecto que ha situado la arquitectura vernácula de montaña en primera línea tras la obtención del Premio Pritzker de Arquitectura¹⁷ en 2009, tras muchos años en que los galardonados eran los llamados *starchitects*. Teniendo una formación como ebanista antes que como arquitecto, construye en el corazón de los grisonos suizos utilizando materiales tradicionales, buscando siempre dar un paso más allá del que ha heredado por tradición. En el pequeño pueblo de Vals (Figura 25), en el cantón de los Grisonos suizos, construyó unas termas para un hotel existente. El nuevo edificio se integra en el paisaje con una cubierta verde que da continuidad al entorno, pero al mismo tiempo de despega de él con una fachada de una escala mayor abierta al paisaje mediante huecos propredios que lo enmarcan desde el interior y donde el vidrio, el material ajeno a cualquier lugar por antonomasia, queda retranqueado respecto la línea de fachada para no mostrarse evidente. Empleó para su construcción lajas de piedra de una cantera cercana, usándolas como encofrado romano (algo no muy frecuente hoy en día) y

rematándolas con losas de hormigón armado. Entre los primeros bocetos y su construcción pasaron 6 años, lo que sin duda se reflejó en la sensibilidad e integración con el entorno del resultado.

En Vrin, valle vecino a Vals, desarrolla su trabajo Gion A. Caminada. Profesor en el Politécnico de Zurich, su trabajo se centra fundamentalmente en viviendas para los vecinos del pueblo, y algún pequeño equipamiento para la región como una escuela o unos establos. Caminada, como Zumthor, no renuncia a la investigación material en arquitectura y recupera la tradición suiza del *strickebau* (Figura 26), el apilamiento de troncos de madera como material constructivo, determina una relación armónica con el entorno por la materialidad, por el envejecimiento que provocará que al cabo del tiempo tenga la misma apariencia que otras construcciones más antiguas. El uso de este material conlleva una restricción tipológica, pero a su vez otorga unas leyes sobre las que trabajar como si de un damero se tratase. El aspecto exterior del edificio refleja esta técnica constructiva, lejos de querer ocultar una su interior con una falsa apariencia. Sus edificios se suelen situar sobre un basamento de piedra que lo protegerá de la nieve en invierno, por encima del cual surge el cuerpo de madera en

¹⁷ Mayor distinción a nivel mundial entregada anualmente a un arquitecto cuyos proyectos y obras hayan contribuido al “enriquecimiento de la humanidad y del entorno construido a través del arte de la arquitectura”.

el que se refleja las divisiones interiores en fachada como consecuencia del arrostroamiento de elementos perpendiculares entre sí (Figura 27).

Japón es otro país con un fuerte enraizamiento a la cultura tradicional. Sin embargo debido a las normativas frente a terremotos no hay muchos edificios realmente antiguos, por lo que la tradición constructiva no tiene el mismo sentido perenne ni se ha heredado de la misma forma que la arquitectura en piedra, por ejemplo la de las catedrales góticas. Como respuesta a esta fuerte tradición la arquitectura de los últimos años se ha distanciado y tomado una dirección abstracta prácticamente de renuncia a la expresión material de la arquitectura, sin embargo muy ligada a la cultura japonesa y a su modo de habitar los espacios tradicionales, con lenguajes que van desde los Metabolistas que desarrollaron una arquitectura “sin lugar” a la abstracción del hormigón de Tadao Ando o el vidrio como negación del material de Sanaa. Como vínculo entre ambos, una generación de arquitectos recogió la tradición constructiva relacionándola con las técnicas y conceptos desarrollados tras el movimiento moderno. Uno de los más significativos es Kazuo Shinohara (1925-2006), quien en la primera de sus cuatro etapas como arquitecto, sus edificios establecen una fuerte relación con el lugar y la lógica constructiva precedente. En la casa Tanigawa (Figura 28), por ejemplo, una cubierta blanca y abstracta por el interior cubre una porción de suelo dejando la como piso el propio terreno, y relacionando ambos con unas columnas escultóricas de madera que no pertenecen a ninguno de los dos mundos y se exhiben como objetos aislados de su contexto.

Los países escandinavos son otro ejemplo de relación entre la arquitectura vernácula, en este caso ligada sobre todo a la madera, y la arquitectura contemporánea en un lugar con una fuerte presencia de paisaje. En el norte de Noruega una iniciativa consiguió relacionar el paisaje, ocio y arquitectura contemporánea. Se trata de las

llamadas “Carreteras Turísticas Nacionales”¹⁸, 2000 km divididos en 8 carreteras que ofrecen una alternativa a la vía rápida y son al mismo tiempo una ruta de paso y un punto de interés en sí, permitiendo al viajero disfrutar el paisaje y del entorno, con “*elementos arquitectónicos espectaculares a lo largo del camino*” (Figura 29), tales como miradores y otros altos en el camino para aparcar y hacer excursiones con una serie de actividades relacionadas con el lugar.

¹⁸ Mayor información consultar <http://www.nasjonaleturistveger.no/en>



Figura 25. Peter Zumthor, Termas de Vals, Suiza, 1996. Fotografía: Hélène Binet

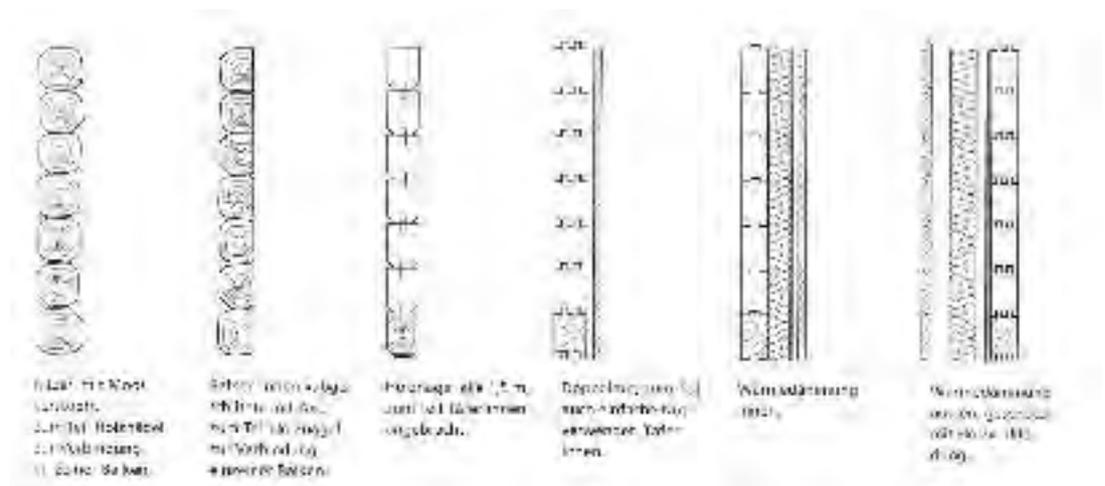


Figura 26. Evolución del "strickbau". Imágenes de "Architektur Davoser Alphütten", Ernst Ludwig Kirchners «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild, 2003

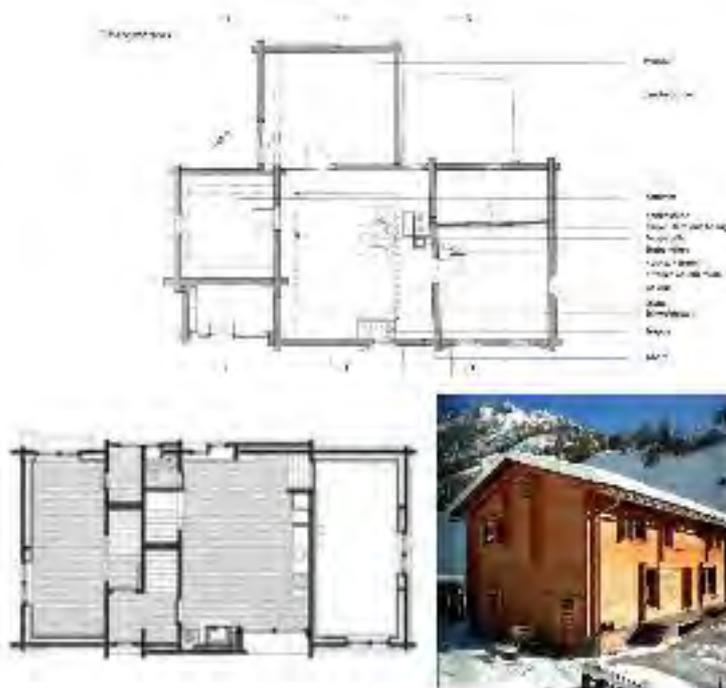


Figura 27. Arriba: Arquitectura tradicional de "strickbau". Imágenes de "Architektur Davoser Alphüiten", Ernst Ludwig Kirchners «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild, 2003. Abajo: Casas de Gion A. Caminada en Vrin



Figura 28. Kazuo Shinohara - Tanigawa House, Karuizawa, Japón 1974



Figura 29 Imagen promocional de un mirador en el circuito de carreteras Nacionales de Noruega

La idea de montaña como lugar de ocio a gran escala es algo muy moderno. Históricamente no se consideraba la belleza del lugar como un atractivo, su valor recaía en los recursos de los que se disponía y la capacidad de supervivencia que se derivaba de ellos, sobretodo ligado a las posibilidades de defensa. El lugar que se habitaba, como un lugar de protección es tan antiguo como los propios habitantes. Desde el inicio este entorno difícil se ha transformado poco a poco hasta llegar a convertirlo en aquello que denominamos comúnmente “hogar”, algo con una significación muy distinta a “casa”. Hogar refiere a los hábitos de los que ocupan la casa, a sus costumbres y objetos cotidianos, a aquello que no puede representarse de modo directo en un plano. Estas casas, ya sean una cueva, una cabaña nómada o una estructura perenne de piedra se agruparon por el carácter social del ser humano, por una optimización de los recursos y las energías, y por la necesidad del intercambio en su sentido más vasto como beneficio mutuo para las partes, hasta llegar a las ciudades.

Cuando el hogar produce el cobijo necesario y las necesidades básicas están cubiertas surge entonces el concepto de ocio, ya presente en las sociedades romana y griega. De entre todas las formas de ocio posibles

está el perder la relación con la ciudad y recuperarlo con lo natural. El hombre, como en el mito de la cabaña primitiva de Laugier, vuelve a los orígenes. La montaña siempre ha presentado dificultad para convertirse en un lugar intervenido debido a su topografía, lo que no ha evitado en ningún caso que se hiciese cuando existía la necesidad o la voluntad (Machu Pichu, en Perú, es un caso extremo). Por este motivo muchas ciudades han reservado los cerros como lugares naturales, que han ido modificando y dotando de una infraestructura que permitiese el acceso, poniendo en valor su naturaleza y las vistas que se obtenían desde la cumbre. En Santiago el cerro Santa Lucía, a finales del siglo XIX, y el cerro San Cristóbal, a principios del siglo XX, se han convertido en grandes parques para la ciudad. El primero destaca por la magnitud de la intervención, provocando una transformación total del lugar; en el segundo, en cambio, no se altera en la misma medida pero se incorpora una gran oferta de ocio que pueda dar respuesta a la escala metropolitana de Santiago.

La primera intervención que se ha realizado en cualquier cerro ha sido dotarlo de una infraestructura acorde a los usos y la ocupación que se planifica, teniendo la topografía como gran condicionante, por lo

que esta infraestructura ha incluido escaleras, ascensores, teleféricos y funiculares. Durante el ascenso, que incluye distintas opciones, lugares de reposo y de contemplación del entorno, que culmina en la cumbre donde una panorámica compensa el esfuerzo y se resume el camino.

Entre los programas ligados a la montaña encontramos geoparques, ecoparques, y jardines botánicos, que combinan usos lúdicos con funcionales y científicos.

En Barcelona, con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992, se realizó una gran operación en la montaña de Montjuic, un cerro con una relación similar con la ciudad a la que tiene Santiago con el San Cristóbal, para convertirlo en un gran parque para la ciudad. En primer lugar se dotó de una infraestructura que permitía tanto una relación entre los usos internos así como con la ciudad. Por la escala del lugar, resultó un lugar idóneo para situar grandes equipamientos de uso masivo como las instalaciones olímpicas, además de otros usos que la ciudad requería. Algo fundamental fue tratar de acompañar la intervención con una arquitectura de calidad.

Entre los usos no olímpicos destaca el Jardín Botánico construido sobre un antiguo vertedero (Figura 30). La operación se basa en dotar el parque de una red de senderos geometrizados que permite recorrerlo de muchas formas, con un estudio muy atento de la montaña que evita grandes movimientos de tierra. Los elementos de servicio del jardín se piensan como auxiliares a todo el cerro, como el aparcamiento o el Instituto Botánico. Esta interrelación entre los distintos usos, que permiten su visión conjunta o su uso autónomo, se engloban dentro de una planificación global del cerro y de su estrecha relación con la ciudad, con el programa que contiene y con la movilidad que de los dos anteriores deriva.

Otro ejemplo de recuperación de la montaña es la *Vall de'n Joan*, donde un gigantesco vertedero (en parte de la ciudad de Barcelona) se reconvierte, a través de un sinuoso camino de ascenso a través de terrazas agrícolas, que sirve de acceso al Parque Natural del Garraf y como conexión a un GR (Gran Recorrido, red de senderos) (Figura 31).



Figura 30 Carles Ferrater y Lluís Canosa, Jardín Botánico de Barcelona, 1999



Figura 31 La Vall de'n Joan, Garraf, España. Batlle i Roig, 2003

En ambos proyectos el objetivo no es devolver el lugar a su estado natural, sino generar un nuevo paisaje, con un aspecto queridamente manipulado, donde se puedan realizar nuevos usos y se ponga en valor el entorno a través de la intervención.

Anexo. Reglas para quien construya en las montañas. Adolf Loos, 1913

“No construyas pintoresco. Deja tal efecto para los muros, las montañas y el sol. El hombre que se viste de manera pintoresca no es pintoresco, sino un payaso. El campesino no viste de manera pintoresca, sino que lo es.

Construye tan bien como puedas. No mejor. No te vanaglories. Y no peor. No te rebajes con intención hasta un nivel más bajo del que fuiste colocado por los campesinos en tu lengua. El abogado vienés que habla con el campesino en el dialecto del picapedrero tiene que desaparecer.

Fíjate en las formas en las que construye el campesino. Pues busca el porqué de la forma. Si los adelantos de la técnica han hecho posible mejorar esa forma, empléese siempre esa mejora. La hoz es sustituida por la trilladora. La llanura necesita una estructuración arquitectónica vertical; la montaña, una horizontal. La obra humana no debe competir con la obra de Dios. El Habsburgwarte estorba en la cadena del Wienerwald, pero el Husarentempel encaja armónicamente.

No pienses en el tejado, sino en la lluvia y en la nieve. Así piensa el campesino, y por ello construye en las montañas el tejado más plano que le es posible según sus conocimientos técnicos. En las montañas la nieve no debe deslizarse cuando ella quiere, sino cuando el campesino quiera. El campesino, por tanto, tiene que poder escalar el tejado sin peligro para su vida, para poder quitar la nieve. También nosotros tenemos que construir el tejado más plano que, según nuestra experiencia técnica, nos sea posible.

¡Sé veraz! La naturaleza sólo se vincula con la verdad. Vive en buena armonía con puentes de hierro entramados pero a los arcos góticos con torres de puentes y saeteras los rechaza.

No temas ser tachado de inmoderno. Sólo se permiten cambios en la antigua manera de construir si representan una mejora, si no, quédate con el antiguo. Pues la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene más relación íntima con nosotros que la mentira que avanza a nuestro lado.” (Opel y Quetglas, 1993).

DESARROLLO DEL TEMA

CIUDAD, NATURALEZA, ARQUITECTURA

En un contexto como el que señala Rem Koolhaas en su texto “¿Qué Pasó con el Urbanismo?”¹⁹ la ciudad del siglo XXI es una

¹⁹ S,M,L,XI, OMA, (with Bruce Mau), The Monicelli Press, New York, 1995, pp. 959/971.

ciudad continua, en una pérdida de escala en términos de cantidad. El urbanismo ha desaparecido. Santiago es un ejemplo de una ciudad suburbial pensada desde y para el auto, con un crecimiento desmesurado y sin planificación, autorregulado por el mercado del suelo. En este contexto, los espacios de ocio natural se insertan de forma irregular en la trama urbana y con grandes contradicciones y diferencias territoriales.

El crecimiento expansivo de Santiago ha significado históricamente el traspaso de sus barreras naturales, incorporándolas dentro de su trazado. En paralelo, el aumento de población genera una constante demanda de áreas verdes. La *american way of life* que Santiago tanto añora no sólo se refleja en su desarrollo suburbial, sino además en su expectativa de paisaje: el verde es esencial, a costa incluso de su naturalidad plantando grandes áreas de césped en un clima semidesértico.

La normativa urbana vigente favorece la proliferación de pequeñas áreas verdes, ya que no define un tamaño mínimo, sino solamente la obligación de destinar a este uso un porcentaje del terreno que se urbaniza. En este escenario, los urbanizadores destinan a áreas verdes los remanentes de suelo, en los cuales no es posible construir viviendas, cumpliendo sólo con el estándar de superficie exigido. Debido a esta dinámica muchos de los cerros que fueron absorbidos por la ciudad se han ido transformando en parques. Si bien se han incorporado de formas diversas en su mayoría se asocia a los cerros urbanos con espacios recreativos, naturales en espíritu pero artificiales en cuerpo, donde lo que vemos no es el lugar sino la intervención sobre él. Los más emblemáticos en Santiago son el cerro Santa Lucía y el cerro San Cristóbal.

Si bien las áreas verdes son fundamentales para el bienestar de la población urbana, en Santiago son escasas. A pesar que no existe consenso respecto a valores y porcentajes, se habla de que al año 2009 existían alrededor de 3,9 m² de áreas

verdes disponibles por habitante²⁰ y se encuentran distribuidas de manera desigual entre las comunas más ricas y las más pobres, con valores que fluctúan entre 1,3 en Quinta Normal y 18,3 en Vitacura. La OMS recomienda, como mínimo, contar con entre 10 y 15 metros cuadrados de área verde por habitante, distribuidos equitativamente en relación a la densidad de población. Puente Alto, la comuna con mayor población de Santiago, cuenta con 1,8 m² por habitante.

La importancia para una ciudad de contar con espacios verdes radica tanto en su valor paisajístico como en su valor recreacional, en tanto que operan como espacios de interacción social (Figura 32). Existe una relación directa entre el tamaño de un espacio verde y el número de habitantes al que sirve. Esta relación dicta que a mayor tamaño pueden encontrarse a mayor distancia la población a la cual alimenta (suponiendo una buena red de transporte público), con lo cual, para servir a la ciudad, no necesita estar dentro de su área metropolitana, sino más bien ser accesible a sus habitantes.

Actualmente, Santiago ya no rodea el parque sino que va a buscarlo en sus límites. En el presente la ciudad recorta su borde oriente contra la cordillera; zonas tradicionalmente rurales hoy se consolidan como urbanas y gracias a la conurbación con Puente Alto, Santiago hoy llega a los pies del Cajón del Maipo. Debido a su cercanía con la ciudad, el Cajón se ha transformado en la reserva de naturaleza “virgen” de Santiago, extendiendo año a año su oferta turística, muchas veces a costa de su patrimonio natural. Por ejemplo en la Termas del Plomo, dentro del propio Cajón, donde se permite entrar en auto dentro del parque y estacionar a escasos metros de las termas, eliminando la experiencia de llegar a un lugar paso a paso descubriendo el camino, y la atmósfera de las termas que pudiendo ser un lugar tranquilo y agradable se convierte en un sucio

²⁰ www.observatoriourbano.cl, corresponden a un estudio realizado por la Comisión Nacional del Medio Ambiente. El principal cuestionamiento a las cifras arrojadas es que se consideran sólo las áreas verdes de mantención municipal.

aparcamiento con unas termas en el centro. Independiente de la belleza del paisaje mismo, la irrupción de turistas deseosos de naturaleza pero reticentes a dejar la ciudad atrás, saturaban la atmósfera de tal forma que es simplemente imposible en ocasiones distinguir lo natural de lo artificial. Es necesario que el visitante de la montaña entienda que debe relacionarse con el entorno de un modo distinto a como lo hace en la ciudad, con un mayor respeto hacia el entorno y hacia la experiencia que de él puedan tener otros visitantes.

Desde que aprendimos a caminar erguidos que buscamos dominarla, y aún

cuando pareciera que lo estamos logrando, nos damos cuenta que nos hace falta y queremos volver a ella. Como dice Alessandro Rocca “*el naturalismo actual se encuentra dominado por los efectos del progreso científico. La imitación de la naturaleza encuentra sus modelos en el confuso reino del microcosmos biotecnológico, el macrocosmos de la astrofísica, los enigmas de la modularidad fractal, la complejidad exponencial de la inteligencia artificial, las superposiciones de manipulación genética. En estos casos nosotros, la audiencia planetaria adicta a las emociones fuertes, queremos exceso, transgresión, paradoja, escape.*”(Rocca, 2017).



Figura 32. Ebenezer Howard, 1898, *Garden Cities of Tomorrow*. Un paradigma todavía no alcanzado

El mundo en el que vivimos se encuentra saturado de estímulos y a pesar que los disfrutamos, a veces es necesario tomar distancia. En un contexto global, Sudamérica tiene el privilegio de contar aún con lugares relativamente inexplorados. En este marco, el Cajón del Maipo ofrece a Santiago una posibilidad única de consumir naturaleza a corta distancia. Cruz de Piedra representa frente a nuestra realidad citadina cotidiana el exceso, transgresión, paradoja, escape al que Rocca hace referencia. El lugar en sí se

constituye como una reserva de experiencias naturales impolutas en gran medida, las cuales surgen como una propuesta alternativa a la oferta de lugares y paisajes que ofrece su entorno vecino.

Un lugar así nos abre la posibilidad a repensar nuestra relación con el medio que nos rodea y la manera en la que lo construimos y habitamos. De una recreación del jardín perfecto y encerrado como son los claustros, pasando por el jardín público de la ciudad, hasta el territorio como parque. La

cualidad elemental de su paisaje nos hace remitirnos a la Cabaña Primitiva y cuestionarnos la forma en la que buscamos la naturaleza en la práctica urbana. De manera inversa, también nos ayuda a revisar la forma en la que nos adentramos en la naturaleza y la intervenimos.

Frente a la naturaleza artificial de la ciudad, el predio ofrece una reserva –limitada- de experiencias y paisajes que no es posible entender sin antes replantarnos nuestras expectativas de lo que la naturaleza ‘tiene que ser’ y comenzar a valorarla por ‘lo que es’.

En el universo construido, el hombre se relaciona con la naturaleza a través de la experiencia directa, y la plasma a través del arte y de la arquitectura y, éstas a su vez, a través del paisaje. Arquitectura y paisaje, como manifestaciones culturales, surgen como una amplificación del hombre que media entre sí mismo y la naturaleza, generando una infraestructura que permita una determinada experiencia ya sea de observación o de acción.

Heidegger²¹ en “Construir, Habitar, Pensar” sostuvo la importancia del rol mediador de la arquitectura. Enfrentada a un espacio natural, la arquitectura cumple una doble función: ofrecer refugio y ordenar el espacio en torno a ésta. El paisaje como constructo surge como una racionalización del entorno natural, no siempre alterando físicamente el entorno y geometrizándolo, sino más bien a nivel mental creando una serie de hitos como referencias en posiciones estratégicas y distancias asequibles entre ellos (Figura 33).

Si bien la mediación del hombre con la montaña se hace difícil de reconocer debido a su escala, al conectarlo con la arquitectura vemos que ofrece a esta lo mismo que esta ofrece al hombre, refugio y contexto. En términos espaciales, arquitectura y paisaje nacen como el resultado de “operaciones situantes de índole espacial, mediante las que el espacio genérico de la vastedad se transforme en otro ‘distinto’ es decir,

‘distinguible’ en lugares producidos artificialmente” (Morales, 1984), que ayuden al hombre a entender y dar sentido al mundo que lo rodea. Al respecto el artista Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) comenta: “*El contexto lo es todo una obra representa la semiotización del contexto en el cual se inserta*” (Shtromberg, 2013).

La relación dimensional con el entorno se produce a través del tamaño y la escala. El tamaño refiere a los valores objetivos de las medidas del objeto aislado, es cuantificable con un valor numérico. La longitud de una fachada, el vuelo de un alero, la altura de una montaña o la longitud de un valle refieren a este aspecto. Escala, por contra, es el resultado de observar dos elementos distintos que interactúan por proximidad. Mide la relación que se establece entre ellos y también es un valor objetivo pero no cuantificable, ya que su materialidad (textura, tamaño y posición de sus elementos, reflejo de la superficie material y textura) es un valor determinante para la percepción de un determinado objeto. Una construcción del mismo tamaño puede tener dos escalas completamente distintas situadas, por ejemplo, en un barrio histórico o en lo alto de la cordillera. La relación que se establezca con el entorno permitirá aceptar un elemento como armónico con el entorno, ligado a su vez al fondo cultural del observador.

²¹ Heidegger, M. 1951; Construir, habitar, pensar. Traducción de Eustaquio Barjau. Ed. Serbal; Barcelona; 1994.



Figura 33. Cabaña de Heidegger en la Selva Negra. Foto de <http://edificioslhd.blogspot.com>. Una construcción geométrica enfrentada al paisaje

EXPERIENCIA E IMAGINARIO

El tema del imaginario colectivo en relación a la vida de montaña es relevante pues permite comprender los preconceptos que se manejan en torno a un lugar e incorporarlos dentro de la discusión. El paisaje no es una realidad fundamentada únicamente en el presente, sino una superposición de capas que, a través de la historia, cuentan sobre realidades diversas, valores, formas de vida, enlaces y rupturas, elecciones pasadas que han ido modelando el territorio. A través del tiempo nuestra lectura del paisaje y la percepción de este cambian, principalmente porque las temáticas relevantes en distintas épocas le van

entregando un significado y/o un valor diferentes. “*La tipología de las edificaciones también alude memoria. En Patones de Arriba y Patones de Abajo (España), la estrecha relación entre vivienda-edificación auxiliar, con los tipos, corral, establo, pajar y cuadra, muchas veces unificada, evidencian los orígenes agrícola-ganaderos de este poblado*” (Tillería, 2010).

A partir de un contexto determinado germina una arquitectura particular, reflejo de la vida en el lugar. Con el tiempo este modo de construir adquiere un valor tradicional, el cual da paso a un ideario colectivo en torno al cual giran todos los elementos que nos recuerdan el lugar (Figura 34).



Figura 34 ¿Una casa de madera en el desierto? Fuente: elaboración propia

Sin embargo, existe la amenaza de caer en la tentación de la búsqueda de una

representación sin contenido, justificaciones vagas que busquen esconderse en un

imaginario cultural asociado a un determinado lenguaje, cuando el hecho construido es algo ajeno al lugar. El uso de un determinado lenguaje constructivo, es decir, de un material y la disposición de éste, la forma que tome el conjunto, o que se asemeje o no a una determinada iconografía, no determina un juicio a priori sobre la validez o no de un proyecto arquitectónico. Serán otros parámetros como la integración en el entorno, la escala de la construcción, y su capacidad para resolver las necesidades tanto programáticas como ambientales las que determinaran su validez. La arquitectura debe ser, ante todo, funcional, entendiendo entre sus funciones la durabilidad, el uso, la emoción o la respuesta al entorno. Por este motivo no existe la idea de buen o mal "gusto" en arquitectura; porque es algo determinado por el contexto histórico, cultural y social y es caduco. La arquitectura debe valorarse por la justificación de sus funciones. La belleza también sigue un canon estético cultural, pero a mayor escala está ligado a la relación que el ser humano ha establecido con su entorno desde su origen, y que por tanto es común a todas las personas.

La definición del imaginario²² surge a partir de un enfoque holístico que proyecta todos los elementos que conforman un momento determinado en la mente social colectiva que, alimentada por las proyecciones de los medios, adquiere fuerza con las identificaciones que se hacen de estos momentos. En el paisaje, la vida del imaginario se nutre de la vida material, y la vida material a su vez nos permite, ya sea como práctica o recreación de una naturaleza racionalizada, que la arquitectura y paisaje se desarrollen como contenedores de modos de habitar. De su relación con el medio natural podemos encontrar sus características: valores y cultura de la gente, su ecología e incluso interpretar la realidad actual.

En la construcción de este imaginario es fundamental realizar un levantamiento del

²² La RAE define el término 'imaginario' como lo que nuestros sentidos y mentes perciben del mundo, y lo relaciona con un vínculo emocional entre las personas y sus recuerdos.

medio que se pretende definir para detectar cuales de los elementos que lo componen son efectivamente los que más lo representan. En algunos casos, esto no corresponde a lo que se observa, sino a lo que se encuentra ausente del entorno. El filósofo francés Jacques Derrida define la traza [*tracé*] "*es la parte ausente de los signos presentes. Una señal dejaba por la cosa ausente.*" (Derrida, 1967). En el caso de Cruz de Piedra, uno de los elementos más evocativos de su paisaje son los pocos restos de ocupación humana que existen, no tanto por su valor patrimonial o escénico, sino más bien por su capacidad de establecer coordenadas y dar cuenta de la trayectoria del sitio como lugar. De vuelta a Heidegger, habla del puente como un lugar que "*crea un espacio para una estancia*", pero al mismo tiempo congrega las orillas como fronteras de tierra adentro, reestructurando un territorio en base a nuevos hitos.

En Cruz de Piedra las construcciones y restos de ocupación se relacionan con el camino y la necesidad de pernoctar o de permanencias cortas relacionadas con el viaje de un punto a otro. Una de las condiciones que marcan el uso y la trayectoria del lugar es su uso como espacio de tránsito entre los dos lados de la cordillera, apoyado por su conformación morfológica. Al ser un paso natural entre Chile y Argentina se registra históricamente su condición de corredor; desde el cruce a pie de indígenas, el traslado de ganado y la construcción de un gasoducto, el paisaje y la identidad del predio están ligados al tránsito. Cada ocupación tuvo en cuenta las que le precedieron, aprovechándose de ellas y muchas veces añadiendo algo que pudiese servir a los nuevos viajeros o a mismos ocupantes en estaciones próximas. Existía al mismo tiempo un sentido de fluctuación y de perennidad frente al lugar y lo que se dejaba atrás a medida del avance.

Sólo hoy se comienza a hablar del predio Cruz de Piedra como destino. Destino en un viaje de ida y vuelta, no de circulación entre dos extremos del camino. Frente a la posibilidad hoy de cambiar su sentido y consolidarlo como un objetivo de visita *per se*,

es necesario pensar las nuevas infraestructuras que acompañarán este uso desde la perspectiva de su tradición y patrimonio, entendiendo que, como los viajeros de antaño, la infraestructura que se consolide debe tener en cuenta todas las precedentes y las venideras, sin destruir el patrimonio existente ni con una intervención desmesurada que permita darle continuidad a su patrimonio y sentido a su desarrollo.

EVIDENCIAS DE HABITAR. LA ROCA Y LA RUINA

De manera casi inevitable, el hombre va dejando tras de sí huellas que dan cuenta de su paso o permanencia en un lugar. En Cruz de Piedra, por ejemplo, los restos más evidentes son corrales y refugios -soporte para la trashumancia-, el gaseoducto – infraestructura territorial- o las acequias – infraestructura local-.

Respecto a su trayectoria como lugar habitado, en el predio encontramos dos elementos que hablan de una progresión en el proceso de ocupación del sitio: la roca y la ruina. En un estado primitivo, el hombre sacó el máximo provecho a la topografía local, buscando en ella seguridad y resguardo de los elementos del clima. Estos abrigos naturales pronto fueron intervenidos para mejorar sus características o simplemente, una vez que el desarrollo de la técnica lo permitió, construirlos *ex novo*. La roca, en primera instancia, plantea una voluntad de adaptación transitoria al medio a través de un elemento perenne que no permite grandes modificaciones, pero si un uso espontáneo y temporal. La ruina, por el contrario, informa de una intención específica por crear condiciones de habitabilidad y cobijo a partir de la construcción de aquello de lo que el lugar adolece en términos de confort, facilitando así una permanencia más estable o prolongada.

“Al entrar en una cueva la humanidad puede redescubrir formas de vida a partir de esos rasgos geológicos. Y gradualmente empezar a asimilar sus vidas a esa geomorfología: las depresiones de la caverna parecen apropiadas para dormir, su altura es adecuada

para comer, o los recovecos pueden ser pequeños recintos de intimidad. En vez de tratarse sólo de un funcionalismo autoritario, en la cueva estamos ante un lugar que puede estimular y facilitar distintas actividades. Los seres humanos pueden descubrir ahí nuevos usos cotidianos.”(Fujimoto, 2003-2010).

Observando el espacio a su alrededor el hombre comienza inconsciente e inmediatamente a establecer patrones de orden, reconocer hitos, etc. Asimismo, le otorga sentido y significado a determinados elementos que de alguna forma van a ofrecer respuesta a una necesidad (ej. roca/asiento, árbol/sombra, etc.), estableciendo relaciones entre elemento o forma y acciones, según referencias culturales y/o necesidades básicas. A su vez, estos elementos cobran valor como puntos de referencia, detonando un proceso de estructuración del entorno, a través del cual comenzamos a reconocer comprender las dinámicas que permiten funcionar a un determinado territorio (Figura 35).

En recorridos complementarios por otras zonas de la cordillera, se constata como una característica la presencia de la ruina como hitos en el paisaje. Hoy las ruinas son trazas de humanidad en el paisaje, donde *“hay dos vectores: por un lado son edificios que han perdido su uso y que ya no están habitados. En cierto modo han fracasado, se han separado de la vida. Pero por otro lado son edificios en la frontera, son una avanzadilla de la civilización.”*²³

Comparado con otros lugares del Cajón del Maipo, Cruz de Piedra ofrece al visitante una sensación de atemporalidad, en la medida de que el lugar parece funcionar en un tiempo distinto al nuestro debido a la ausencia casi total de signos contemporáneos. Así, la ruina cobra un sentido sublime al transformarse en referente de temporalidad y lugaridad (Figura 36). En paralelo, ofrece un campo de posibilidades ligadas a una búsqueda experiencial y estéticas.

²³ Frediani, Arturo. Entrevista en Hic Arquitectura [en línea]. Disponible en el WWW: http://hicarquitectura.com/2013/04/arturo-frediani-entrevista_01-casa-planells/

“Las ruinas son el final de la arquitectura, pero también su origen. Las ruinas representan lo imperfecto y las contingencias (...) Hacer arquitectura

es diseñar ruinas con meticulosidad” (Fujimoto, 2003-2010).



Figura 35 La roca en el paisaje de Cruz de Piedra. Fotografía: R. Avilla



Figura 36 Ruina en el Predio. Fotografía: R. Avilla

PLANTEAMIENTO PROGRAMÁTICO

Enfrentar una intervención en el predio Cruz de Piedra plantea una dicotomía por el hecho de proponer una intervención en un lugar cuyo principal atractivo es el no haber sido alterado. Si bien es cierto que existen signos de ocupación en el lugar, han tenido que ver con el paso del lugar y en una medida muy pequeña en relación a su entorno.

En términos propositivos, el presente estudio pretende definir el rol de la arquitectura en la experiencia en el lugar y los elementos que condicionan la interacción entre el visitante y el espacio que lo rodea, definiendo estrategias de ocupación del territorio coherentes con las preexistencias, con particular atención en la experiencia del habitar la montaña para *“establecer vínculos interpersonales, el vínculo del lenguaje, de las costumbres, del mismo tipo de trabajo y del ocio. Y, sobre todo, un paisaje debería contener el tipo de organización espacial que alberga dichas experiencias y relaciones; espacios para encontrarse, para celebrar, para aislarse; espacios que nunca cambian y que permanecen siempre como la memoria se los representa”* (Brickerhoff, 2012) Se plantea una conceptualización de los potenciales programas de uso a través de la interrelación de los mismos, los usuarios y el lugar en el cual se llevarán a cabo de forma transversal, evitando una posición respecto al lenguaje arquitectónico, material constructivo o volumen construido.

Toda intervención es una agresión al lugar. Esta agresión genera un impacto, por pequeña y sutil que ésta sea. Y genera un cambio. Cada propuesta de uso debería definir este impacto para valorar la factibilidad de la misma, según unos criterios a definir tales como la intervención física en el lugar y la cantidad de personas que participarán, así como el modelo de gestión (logística, energética, residual...), el grado de aporte a la experiencia del lugar para el visitante -y del visitante al lugar-, y la relación que establecerá con el resto de actividades. Es fundamental

entender que cualquier intervención será un punto intermedio en un proceso continuo.

Usuarios

El predio debe dar respuesta a todo tipo de usuarios interesados en él, en todos sus usos, en todas las posibles duraciones de la estancia y de todos los grupos de edad. Se plantea como posibles grupos de usuarios educativos y formativos (científicos, grupos de escolares, aficionados a cualquiera de las distintas especialidades), lúdicos de corta o larga estancia, espirituales y deportivos a todos los niveles.

Usos

A pesar de que esta etapa no concluye con el desarrollo de un proyecto de arquitectura, se plantea una conceptualización de los potenciales programas de uso a través de la interrelación de los mismos, los usuarios y el lugar en el cual se llevarán a cabo de forma transversal.

Con el objetivo de optimizar los recursos en el lugar, los usos con mayor intensidad de usuarios y generación de residuos se deberían situar en la entrada. A medida que nos adentramos en el parque estas tres variables deberían decrecer para generar zonas de mayor preservación del lugar, de modo que se produzca un filtrado de forma natural de la gente hacia el interior. A continuación se enumera una posible distribución de usos según la zona, partiendo de la base de que estos usos de deberían coordinar con todas las especialidades y que se deben dejar abiertos a cualquier tipo de cambio o modificación futura (Figura 37).

"El parque tradicional es una réplica de la naturaleza equipada con un mínimo de instalaciones necesarias para el disfrute del público [...]. No hay duda de que el programa sufrirá cambios radicales y también es previsible que sea objeto de constantes revisiones y ajustes a lo largo de la vida del parque. Más que pensar en términos de diseño, se trata de proponer un método que combine la especificidad

arquitectónica y la indeterminación programática en función de la constancia de los reajustes"²⁴.

*"El concepto de indeterminación programática permite cualquier mutación, modificación o sustitución, sin perjudicar la hipótesis inicial"*²⁵.

Otro aspecto a tener en cuenta será la movilidad dentro del parque, cuyo condicionante vendrá ligado al uso, pero a su vez condicionará el mismo. (Figura 38) Una sobreexplotación del lugar eliminaría la experiencia del lugar como ocurre en otros lugares masificados del Cajón del Maipo.

1. En el conjunto del Predio

- Pabellones, observatorios, lugares de contemplación.
- Senderos Interpretativos. Circuito con paradas e información clasificada según contenido (geomórfico, botánico) y usuario (de familias a expertos). Sistema de interacción con el gran volumen de información.
- Usos estacionales.
- Turismo de intereses especiales (geológico, biológico, arqueológico...).
- Alojamiento, lugares de descanso en relación a las distintas actividades.
- Nodos/ puntos de interacción de usos.
- Hitos.

2. Cota baja

En relación con la llegada al lugar, y por lo tanto a su primera imagen. Debe permitir entrada y salida a mayor escala tanto de visitantes como de recursos. Debe disponer de una infraestructura de acceso, control y servicios; y posiblemente un centro de interpretación o del visitante. Por su conexión directa con la carretera a Santiago puede alojar los centros de investigación que no necesiten encontrarse en un punto concreto, alojamientos para el personal y visitantes. Posible docencia asociada a la investigación

(ej. colegios) y aulas polivalentes asociados a estos. Ejemplo: fundación Alicia (<http://www.alicia.cat/es/>). Potenciación de productos de gastronomía del lugar. Posible buena ubicación para desarrollar actividades agrícolas y jardines botánicos o *display gardens*.

3. Cota media

Se situaría alrededor del Blanco. El acceso a este punto sería en menor medida que en la zona baja, y en ningún caso mediante vehículo propio. Acceso a las termas y excursiones a pie, en bicicleta o a caballo. Por ser un lugar más alejado podría ser un mejor lugar para la observación astronómica.

4. Cota alta

Sin acceso vehicular más que para emergencias. *Trekking* de alta montaña con lugares para pernoctar en trayectorias largas, lugares de retiro espiritual, deportes de alta montaña. Ejemplos de funcionamiento: Parque de Aigüestortes y Camino de Santiago, ambos en España.

²⁴ OMA (Office for Metropolitan Architecture) Rem Koolhaas, Memoria para el concurso Internacional del Parque de la Villete, París, 1983.

²⁵ Idem

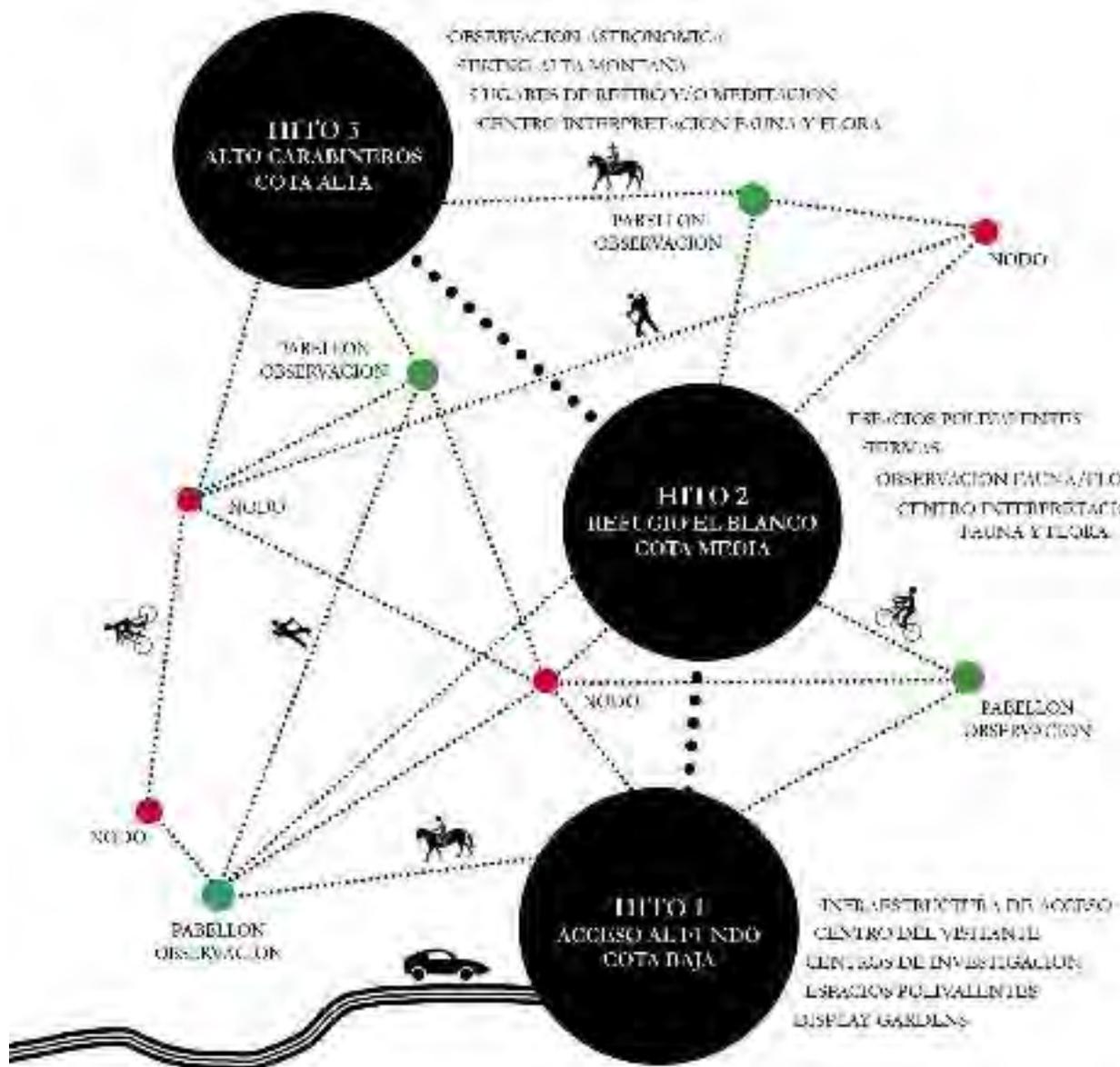


Figura 37. Diagrama de programa y relaciones de uso. Fuente: Elaboración propia

Desarrollo

- Conceptualización de la intervención
- Tipo de intervención (escala e impacto de las intervenciones, integración con el paisaje, sistemas de agrupación)
- Propuesta de ordenación territorial e integración al entorno
- Programas /Usuarios/Lugares (definición y relación)
- Zonificación por uso y cargas de ocupación: Propuesta de integración de

programas (según dinámicas de uso definidas en los puntos anteriores de este capítulo).

Estructura territorial

Tras lo argumentado se concluye la importancia de entender que cualquier intervención que se haga no será ni la primera ni la última, sino un punto intermedio en un proceso continuo que inevitablemente será modificado a medio y largo plazo. La estructura de ordenación que se proponga no

deberá entenderse como definitiva, sino generar un sistema de ocupación del lugar que, permitiendo variaciones y correcciones, sea únicamente la necesaria para garantizar un mínimo impacto en el entorno.

Más importante que los elementos construidos en sí será la relación que se establecerá entre los mismos, siendo una potencialidad del planteamiento dicha interrelación para permitir la interconexión entre los distintos programas que se puedan desarrollar de forma que se complementen física y funcionalmente. Se debe desarrollar un sistema abierto integrado en el paisaje, no solo a través del programa sino también de espacios intermedios, que permita desdibujar el límite entre interior y exterior y tengan en cuenta la tradición constructiva local. La categorización de espacios exteriores permitirá

definir niveles de intimidad que acomoden el traspaso de una gran escala de paisaje a una menor de habitación. Como punto de partida, y como ha sucedido siempre en el lugar, los elementos naturales ofrecen un primer sistema de referencia y sirven de soporte para actividades humanas.

Finalmente, es necesario entender que independiente de la carga programática con la cual se desarrolle a futuro el predio Cruz de Piedra, esta deberá plantearse como una experiencia del lugar más que un uso, siendo la arquitectura el soporte que debe permitirlo, ofreciendo un enriquecimiento para el visitante según su grado de interés y en cualquiera de los distintos campos que se pretendan desarrollar sean profesionales o recreativos.



Figura 38. RCR Arquitectes, Mas Salvá, Palamós, 2007. Hostal para caballos y personas

CONDICIONANTES E INSERCIÓN

A través del estudio y análisis de las distintas posturas que existen en la definición del término es posible constatar que el paisaje es un hecho generado a través de la lectura de distintos niveles de conocimiento e interpretación. El paisaje en sí encierra una carga emotiva que se transfiere al espectador a través de los sentidos y la mente, resultando en una infinitud de experiencias extraídas a partir de un mismo estímulo. En otras

palabras, es un fenómeno complejo de comprender, y por ende, de intervenir.

HOMBRE, TIEMPO Y REPRESENTACIÓN

Tras el estudio, existen tres conceptos que parecen ser claves en la construcción de estas experiencias: hombre, tiempo y representación. Hombre, en primer término, como ente receptor y otorgador de sentido, además de conferir una dimensión espacial al paisaje, al ser en sí un sistema de referencia. Tiempo, en segundo, como la dimensión más compleja a abordar puesto que se presenta

como una dicotomía entre lo concreto y lo abstracto. Finalmente, representación, cómo la huella visible de la trayectoria conjunta de los dos términos anteriores, en tanto ofrece la posibilidad implícita de intervención.

El concepto de paisaje está estrechamente ligado a una práctica humana de colonización del espacio natural. Incluso al enfrentarse a terreno virgen sin intervención humana física de ningún tipo, el simple prospecto de nombrarlo como paisaje ya lo

transforma en un hecho antrópico (Figura 39), pues el origen mismo del concepto remite a una práctica cultural, y a través del nombramiento de una determinada escena como paisaje, estamos proyectando de manera inmaterial sobre esta todos los valores y significados que nuestra cultura otorga. Si bien físicamente no lo alteramos, nuestra sola presencia determina la construcción de un paisaje.



Figura 39 *Deception Island*, Spencer Tunick, 2002. Paisaje natural entendido como hecho antrópico.

La dicotomía que plantea la posibilidad de intervenir Cruz de Piedra en su condición de espacio virgen es inherente a la relación misma entre naturaleza y paisaje.

El tiempo juega un rol fundamental en la experiencia de un paisaje. Probablemente uno de los aspectos más complejos a abordar en una intervención de este tipo es su carácter de proceso en desarrollo constante. *“El paisaje está ineludiblemente delimitado por los caminos del proceso y el tiempo. En el paisaje no hay nada fijo, estático o inmutable; se trata de un medio dinámico y cambiante, siempre en marcha (...). Este dinamismo es lo que hace del paisaje un medio tan extraordinario y experimentalmente rico y, al mismo tiempo, uno tan desconcertante y difícil de manipular”* (Corner,

2007). En el reconocer el paisaje como un proceso vivo, se comienzan a distinguir distintas facetas experienciales, las cuales van a dar complejidad y profundidad al enfoque de la intervención.

Es inevitable, al hablar de tiempo, pensar en la memoria como patrimonio intangible como parte de las complejidades a desarrollar. Wall²⁶, de Andy Goldsworthy (Figura 40) sintetiza este concepto de manera excepcional. Se instala en una zona donde pircas de piedra son tradicionales en el paisaje como límite entre campos agrícolas, de forma

²⁶ Wall, Andy Goldsworthy, 1997-1998. Muro escultórico ubicado en Storm King Sculpture Park, Nueva York.

rectilínea y abstracta. El artista en este caso busca reconocer el tiempo y la preexistencia en el lugar a través de la construcción de un muro de características similares al de los campos, pero esta vez serpenteando entre los árboles, y con el único fin de reconocer a estos como preexistencias. En este sentido la obra tiene una doble lectura: por un lado está el tema de la preexistencia representada a través de los árboles, que a su vez, al estar vivos y en constante crecimiento, aluden a la noción de tiempo, y por otro, el descontexto, porque a través de la descontextualización de las pircas éstas se hacen visibles como elemento en sí, vale decir como herramienta de valorización del lugar.

Por otro lado, podríamos reconocer en Wall el tercer tema que convoca este apartado: la representación a través de las nociones de identidad (muro) y tiempo (árboles).

Pablo Picasso dijo: "*Yo no pinto lo que veo, pinto lo que pienso*". De este pensamiento es posible reconocer que la representación es consecuencia de la reflexión, la cual, además, se entrega cargada de sentido, a través de la visión particular de quien la realiza. En consecuencia, sería posible hablar sobre la naturaleza interpretativa de la representación (Figura 40).

La representación es la herramienta fundamental en la creación de una metodología de intervención, pues conjuga las dos anteriores en la medida que genera una expresión material de ambas. El lenguaje de la representación, en tanto materialidad y forma, estará sujeto a la reflexión poética sobre el valor a resaltar en el paisaje.

Land of Giants (Figura 41), propuesta de intervención a gran escala, plantea el tema de la representación como síntesis de hombre y tiempo. En 2008, Choi and Shine Arquitectos ganan el concurso de ideas para torres de alta tensión en Islandia. Su propuesta toma un caso absolutamente funcional y lo transforma en una sublimación reflexiva del paisaje en el que se inserta. En esta, las torres de alta tensión se transforman en estructuras antropomórficas de escala monumental, todas en distintas posiciones, lo cual se logra a través de variaciones mínimas al prototipo original, con el fin de responder de manera gestual a su entorno. Así, a través de su recorrido, las torres cambian de postura, imitando los movimientos de una persona escalando. El hombre aquí se muestra de manera literal como hito dentro del paisaje. El tiempo, en cambio, se sugiere a través del tendido de las líneas y los movimientos secuenciados, y representación es la forma en la que recibimos el mensaje.



Figura 40 Wall, Andy Goldsworthy, 1997-98. Muros tradicionales y muros reinterpretados con respecto a la preexistencia y el descontexto



Figura 41 Land of Giants. Choi and Shine Architects, Islandia, 2008. Naturaleza interpretativa de la representación

NATURALEZA MATERIAL

El concepto de naturaleza material tiene relación con el vínculo del hombre con su medio y puede ser entendido a través del pensamiento teórico de José Ricardo Morales en la relación materia/material. “*Así se puede advertir cómo la técnica desnaturalizadora transformó la materia en material, al destinarla fácticamente, a una finalidad humana, uniéndose una de las técnicas iniciales del hombre –la de cortar con el hacha- a una técnica mayor o arquitectura*”²⁷ (Morales, 1984).

²⁷ Fragmento de la reflexión que el autor hace sobre la transformación del árbol en madera, y posteriormente en arquitectura. Esta idea surge a partir del desarrollo de la idea del hacha como extensión del poder del hombre de ejercer cambios sobre su medio. “El hacha intensifica el poder agresivo de la mano (...) El hacha se empleó como instrumento carpintero y la ‘madera’ adquirió el sentido general de ‘materia’ (...) La materia de la madera se convirtió en material propio para la arquitectura, en cuanto fue sometida a la decisiva acción técnica del hacha tajante y al

La materialidad nace de la relación entre la materia y su uso a través de la técnica arquitectónica. Naturaleza aquí representa la esencia, el principio fundamental de la composición de los cuerpos (RAE, 2013).

Materia y material son dos dimensiones de un mismo proceso. En cuando a definiciones, *materia* es la realidad primaria de la que están hechas las cosas, vale decir, su naturaleza más elemental. *Material*, por el contrario, insinúa desde su definición en el idioma castellano su condición de artificio: elemento que entra como ingrediente en algunos compuestos (RAE, 2013).

Al hablar de técnica modeladora, que opera a partir de la relación materia/material, se podría especular que la escultura explora la materia, por cuanto representa un ejercicio

proyecto pensante que la remitía a determinada solución arquitectónica”.

reflexivo al respecto. La arquitectura, en cambio, tiende a trabajar con el material en la medida que avanza a un mayor grado de artificialidad al aspirar a no solo reflexionar sobre la realidad, sino que a redefinirla. Sin embargo, entre los arquitectos encontramos casos que conjugan ambos aspectos materia/material. En Chile, la obra del arquitecto Chileno Smiljan Radic refleja esta búsqueda sobre la producción de sentido a partir del par materia/material. En su obra, la incorporación de la piedra surge como ejercicio proyectual, a través del cual deriva sobre el valor de esta como elemento más que como material. Así, la incorporación de la piedra en su práctica adquiere un carácter sublime, donde se le infiere a la roca solemnidad y nobleza en su condición de materia (Figura 42).

EL VERNÁCULO CONTEMPORÁNEO

Existe el caso en que en algunos lugares se busque explotar un determinado estilo de vida asociado con un territorio particular, lo que da paso a que se exageren los rasgos icónicos de su arquitectura tradicional en pos de la creación una imagen pintoresca que atraiga visitantes o habitantes. Así, lo patrimonial da paso a estilismos vacíos (Figura 43), los que a su vez, crean expectativas e imaginarios en torno a una tradición particular. Si bien esta caricaturización de lo tradicional resulte a la larga en un desgaste de sus valores y una pérdida de su sentido, esto nos demuestra el interés que lo vernáculo despierta.

Malraux²⁸ declara que “*la tradición no se hereda, se conquista*”. La búsqueda de identidad no pasa por la copia de arquitecturas afines al sitio, sino por una reflexión sobre su sentido y trayectoria, tanto en lo material como en lo inmaterial. “*Lo vernáculo no es un escenario de volúmenes pintados de añil, sino un complejo ignorado sistema socio-espacial-constructivo, que habita la memoria de los territorios*” (Tillería, 2010).

²⁸ André Malraux, (1901-1976) Novelista y teórico del arte Francés.

A primera vista se palpa que la forma en la que se ha construido recientemente en el Cajón del Maipo no logra establecer un vínculo con el lugar ni dar cuenta del mundo de experiencias que ofrece. Tras el estudio, resulta evidente que la complejidad y diversidad de situaciones a las que se enfrenta una arquitectura en el predio demanda nuevas aproximaciones, nuevos modos de evaluar la belleza y sentido de las formas, más allá de lo retiniano²⁹.

El fin último de un proyecto de intervención no tiene que ser imitar o hacerse ‘a la manera de’ una arquitectura local importada al sitio, sino nacer del lugar mismo como resultado de un proceso de estudio y reflexión particular para el tipo de intervención que se busque hacer. Al respecto, Adam Caruso comenta: “*A pesar que los arquitectos no pueden producir estructuras vernáculos, uno puede intentar recrear los procesos a través de lo cual lo vernáculo emerge en cada proyecto.*”³⁰

El desarrollo de una nueva arquitectura tradicional no puede ser explicado y planteado como un proceso lineal e inmediato, ni tampoco traducirse literalmente en construcciones visual y estilísticamente homogéneas. Asimismo, esta nueva tradición no debe entenderse como una respuesta absoluta y definitiva en el tiempo, sino más bien como un ciclo dentro de un proceso desarrollo constante, marcado fuertemente por los cursos - culturales, sociales, materiales, espirituales, históricos, técnicos, estéticos, climáticos, programáticos, etc.- propios del contexto a intervenir.

²⁹ Marcel Duchamp utiliza la frase ‘olfativo y retiniano’ para calificar el arte vacío de sentido, producido sólo con un sentido estético. Octavio Paz retoma el concepto en ‘Apariencia Desnuda’ un ensayo sobre *El Gran Vidrio*, obra de Duchamp. Paz, Octavio. 1973. Apariencia Desnuda: La obra de Marcel Duchamp. Editorial ERA, Ciudad de México. 187 pp.

³⁰ Adam Caruso. Arquitecto Inglés, partner del estudio Caruso Saint John Architects en Londres. Su ensayo *The feeling of things* trata sobre la complejidad y valor de lo vernáculo a partir de una interpretación contemporánea.



Figura 42 *People Meet in Achitecture*, Restorán Mestizo y Casa Pite. Rocas en la obra de Smiljan Radic. *Materia/Material*



Figura 43 Skyline de Las Vegas, Estados Unidos

El paisaje es una construcción en proceso, del cual la arquitectura es parte. Sou Fujimoto comenta: “*La síntesis de naturaleza y arquitectura es clave –aún cuando la complejidad de nuestro entorno natural esté inyectada de un sentido de orden artificial (y viceversa), haciendo emerger una nueva definición de espacio que responde a nuestros tiempos cambiantes.*” (Fujimoto, 2003-2010).

Así, el gran desafío que el vernáculo contemporáneo plantea es una condición de constante búsqueda y experimentación. Materialidad, tipología y programa, sociedad y tecnología, son las variables elementales a desarrollar. La nobleza a integridad de esta nueva arquitectura se encontrará ligada inexorablemente a la consecuencia con la que se traduzcan en materia los principios y

valores constatados en terreno, así como también la manera de incorporar las variables anteriormente mencionadas.

La construcción del vernáculo contemporáneo en Cruz de Piedra no es una tarea limitada a la arquitectura, sino un proceso colaborativo y multidisciplinario, abierto a todos los actores que se involucran u operan.

Adam Caruso se pregunta, “*¿por qué todo debe reducirse a conceptos?*” (Caruso, 1999). En su lugar, propone una arquitectura con efecto emocional directo, donde “*lo vernáculo no es sobre apariencia, sino presencia*”. Zumthor complementa esta idea. “*la arquitectura es algo físico y experimental. Tú tienes que preguntar: ¿Cómo se siente? ¿Cómo se ve? Esto comienza con las*

*emociones, mirando apasionadamente y tratando de hacer parte de lo que se ve*³¹.

Enfrentar una intervención en el predio plantea una dicotomía, la cual radica principalmente en el hecho de proponer una intervención en un lugar cuyo principal atractivo es el no haber sido alterado. Plantear Cruz de Piedra como intervención no pasa sólo por su estudio y conservación, sino más bien por una reintegración adecuada a la realidad local contemporánea, asegurando la trascendencia de su legado y valor, teniendo como punto de partida una reflexión sobre el lugar mismo y teniendo una postura firme y fundamentada sobre qué valores se busca rescatar y por qué, respetando el lugar y su tradición ya que una acción demasiado agresiva será difícilmente rectificable. En este sentido, lo que se busca es activar su relación con su contexto y hacerla participe no sólo del paisaje, sino de la vida del lugar.

“No se trata de rehacer el paisaje tradicionalmente existente, sino trabajar con un sistema abierto: identificar los temas que construyen la narrativa del lugar y que pueden revelar múltiples identidades da consistencia a la propia riqueza de este territorio” (Caron, 2008).

Una de las cuestiones más importantes a resolver es plantearse cual va a ser la aportación del lugar a cada uno de los visitantes, y viceversa. Cabe preguntarse de donde van a proceder estos visitantes, y que intereses puede suscitar el predio en ellos. Dada su proximidad con una metrópoli como es Santiago se plantea como indispensable una reflexión al respecto, y en qué medida puede influir una nueva conexión entre ambos.

En términos propositivos, el presente estudio busca definir el rol de la arquitectura en la experiencia en el lugar y los elementos que condicionan la interacción entre el visitante y el paisaje que lo rodea,

determinando estrategias de ocupación del lugar coherentes con las preexistencias y el carácter sublime del paisaje que en el que se inserta con particular atención en la experiencia y el imaginario que se desarrolla en torno al habitar la montaña. Se debe tener en cuenta que cada intervención no es un paso definitivo, sino parte de un proceso eterno y constante de construcción de lugar.

REFLEXIONES FINALES

A modo de conclusión de todo lo argumentado anteriormente, es necesario establecer un marco referencial del estado actual de la arquitectura en lo que respecta a la producción de identidad y definir conceptos que permitan abordar una intervención futura sin adentrarse específicamente en materia de proyecto. La intención ha sido levantar todas las temáticas que informarían un proyecto de arquitectura sin abordarlo directamente, sentando en bases y herramientas metodológicas para su fundamentación y desarrollo a nivel conceptual.

Respecto a los modelos de implantación y referentes de intervención la arquitectura vernácula es instintiva, porque trata de hacer las cosas del modo más lógico posible, y evolutivo, porque forma parte de una tradición colectiva. Se hace cargo de las necesidades y no de las pretensiones. En este sentido, el desarrollo de intervenciones en el lugar deberá fundarse no sobre las bases del leguaje ajeno, no sobre el estilo, no sobre *aprioris*.

Como continuación de este proceso sería necesario cruzar la información con las otras disciplinas que han formado parte del estudio. Aún sin entrar propiamente en materia de proyecto, la definición de la relación de lugar y programa, los modelos de inserción, las cargas de ocupación... debería ser analizada y estudiada para generar una propuesta lo bastante abierta como para ser interpretada, pero al mismo tiempo conseguir evitar actitudes que puedan perjudicar el lugar.

³¹ Zumthor, Peter entrevistado por Melvin, J. 2006. Zumthor Goes to the Essence of Things. Interview of the Royal Academy of arts. Disponible en <http://www.royalacademy.org.uk/architecture/interviews/zumthor,67,AR.html> Última revisión 14-Julio_2014.

Para una arquitectura con sentido que nazca de la imitación, sino de la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, S. 2011. La Sinestesia en las Termas de Piedra. Revista de Arquitectura, Universidad Católica de Colombia, , 38-45pp.
- Aguirre, I. 2002. Arquitectura Urbana y Paisajes. Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. n° 26
- Battle, E. 2011. El jardín de la metrópoli. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Brickerhoff, J. 2012. La necesidad de ruinas y otros ensayos. ARQ Ediciones, Santiago pp 33.
- Calatrava, J. 1991. Arquitectura y Naturaleza. El mito de la Cabaña Primitiva en la Teoría Arquitectónica de la Ilustración. Gazeta de Antropología 8.
- Caron, D. 2008. Interpretar el paisaje: una lógica narrativa. Pp. 205-222. En: II Seminario de Investigación en Urbanismo. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- Caruso, A. 1999. The Feeling of Things. A+T ediciones Álava.
- Clément, G. 2007. Le Jardin en mouvement. De la velleé au jardin planétaire, Sens&Tonka, Paris
- Colafranceschi, D. 2007. Landscape + 100 palabras para habitarlo. Gustavo Gili, Barcelona.
- Corner J. "Landscape +100 palabras para habitarlo". James Corner. Gustavo Gili, Barcelona, 2007. pp.157
- Deering, T. Mountain Architecture: An Alternative Design Proposal for the Wy'East Day Lodge, Mount Hood Oregon. Artículo.
- Derrida, J. 1967. De la grammatologie. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Foucault, M. 1986. "Of other spaces", Diacritics N° 16.
- Frampton, K. Historia crítica de la arquitectura moderna. Thames & Hudson, Londres. 1980
- Frediani, A. Entrevista en Hic Arquitectura [en línea]. Disponible en el WWW: http://hicarquitectura.com/2013/04/ar-turo-frediani-entrevista_01-casa-planells/
- Fujimoto, S. 2003-2010. Futuro Primitivo. El Croquis N°151. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2010.
- Galofaro, L. 2007 Artscapes, Art as an approach to contemporary landscape. Gustavo Gili, Barcelona
- Heidegger, M. 1951; Construir, habitar, pensar. Traducción de Eustaquio Barjau. Ed. Serbal; Barcelona; 1994
- Kirchners, L. E. Architektur Davoser Alphutte, «Alte Sennhütte» und ihr Vorbild, 2003
- Koolhaas, R, B. Mau. OMA. "S, M, L, XL", The Monicelli Press, New York, 1995.
- Koolhaas, R. La ciudad genérica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Korn, W. The traditional architectur of the Kathmandu Valley", Ratna Pustak Bhandar (2014), 1989
- Martínez, Á. 2009. La Naturaleza Artificial de Central Park. Revista Ciudades N°12
- Masiero, R. 2009. Obras Maestras Livio Vacchini. Ed Gustavo Gili, Barcelona.
- Moix, L. 2010. Arquitectura Milagrosa, Anagrama, Barcelona.
- Morales, JR. 1984. Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura, 2da edición. Universidad del BioBio Facultad de Arquitectura y Construcción, Concepción.
- Muxí, Z 2009. La Arquitectura de la ciudad global. Nobuko, Buenos Aires, pp41.
- Nash, R. Wilderness and the American Mind. Yale UP, New Haven, 1967.
- Norberg-Schulz, C. 1979, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli, New York.
- Opel, A., Quetglas, J. (eds.). 1993. Adolf Loos: Escritos II. 1910-1913, El Croquis, Madrid. Traducción: Alberto Estévez.

- Real Academia Española de la Lengua (RAE). 2013. Diccionario de la Lengua Española. Editorial Espasa Calpe, S.A.
- Rocca, A. 2007. Natural Architecture, Coedición de 22 Publishing S.r.l. Milán y Princeton Architectural Press Nueva York.
- Roger, A.2007. Breve tratado del paisaje. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Seubold, G. 2013. Las Notas sobre Klee Heredadas de Heidegger. Estudios de Filosofía nº47, Instituto de Filosofía de la Uniuersidad de Antuioquía, Medellín. pp 177-188.
- Shtromberg, E. 2013 [en línea]. "I will not act before understanding. Context is everything." The Work of Alfredo Jaar. Disponible en <http://lareviewofbooks.org/essay/i-will-not-act-before-understanding-context-is-everything-the-work-of-alfredo-jaar#>
- Soriano, F; Müller, W; Gausa, M; Guallart, V; Morales, J; Porras, F. Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada, Actar, Barcelona, 2007
- Tillería, J. 2010. La Arquitectura sin Arquitectos. Algunas Reflexiones sobre la Arquitectura Vernácula. Revista AUS nº8. Pp12-15
- Uribe, J. 2010. La contemporización de lo vernáculo en la arquitectura: el caso del Valle Central de Chile. Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral nº 13.