

(DES)ORDEN ECOLÓGICO
Conservación de los jardines de las casas de Nicanor Parra

Tesis presentada dentro del TIP
“Quite de Opposite” Casas y Cosas de Nicanor Parra
para optar al Grado de Magister en Arquitectura

-Rodrigo Pérez Vásquez-



ESCUELA DE ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO
Y ESTUDIOS URBANOS

(DES)ORDEN ECOLÓGICO

Conservación de los jardines de las casas de Nicanor Parra.

por

RODRIGO PÉREZ VÁSQUEZ

Tesis presentada dentro del TIP

“Quite de Opposite” Casas y Cosas de Nicanor Parra

Profesores:

Emilio De la Cerda Errázuriz

Pedro Correa Fernández

14 de enero, 2019

Santiago de Chile

© 2019, Rodrigo Pérez Vásquez

ÍNDICE

Prólogo	06
Jardines parrianos Trascendencia de los jardines en las casas de Nicanor Parra	11
Periferia Ambigüedad entre ciudad y ruralidad	23
Conservación Los jardines como patrimonio natural y cultural	45
Tercer Paisaje Protección de los jardines parrianos	61
Epílogo	76
Bibliografía	79

Prólogo

A raíz del catastro encomendado a la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se inventariaron los bienes, dibujaron y levantaron planos y objetos, y fotografiaron minuciosamente los interiores de las casas de Nicanor Parra en La Reina, Las Cruces, Huechuraba e Isla Negra en la llamada “Operación Inventario”, aparece solapadamente un problema al que apremia prestarle atención:

Hoy todos coinciden en que las casas y objetos de Nicanor Parra son bienes culturales de una importancia fundamental para Chile y su patrimonio, debido a la relación que tiene la obra del antipoeta con la domesticidad de sus viviendas. Pero todo parece reducirse a la conservación y no intervención del inmueble, dejando de lado el exterior, más puntualmente los jardines, que asoman como una obra parriana en sí misma y como una evidencia concreta de sus más profundas convicciones ecológicas.

“Todo lo que yo hago es de orden ecológico. Antes me interesaba la actividad antipoética. Pensaba que ese método me servía para sobrevivir, pero en el supuesto que el planeta era infinito. Una casa donde cada uno puede vivir como quiera. Así se pensó en una época, pero no es así. Era una sobrevivencia mental porque con eso yo podía defenderme de la contaminación mental. Pero resulta que por muy sobreviviente que fuera en mi espíritu, mi cuerpo está amenazado de desaparecer. Además, uno tiene conciencia de especie. Conciencia de la tribu. Uno quiere que la tribu continúe.”

(Parra, 1982, p. 210)

El artista está consciente de la sinergia de sus casas con el entorno, en el cual su intervención consiste, precisamente, en no intervenir, o

modificar lo menos posible ese entorno, predominantemente natural. Si bien el paisaje no es de naturaleza nativa, este necesita de una mínima manipulación humana, en este caso, de las manos de Parra.

Los jardines constituyen, así, parte fundamental de las casas del poeta, y el vínculo con las mismas fortalece su carácter patrimonial como una unidad en su carácter de sitio, lo que hace imperioso protegerlos. Esto hace emerger la pregunta:

¿Cómo se protege y conserva un jardín cuya principal característica es que se tiene que mantener en movimiento?

¿Con qué criterios conservo un jardín para el cual, aparentemente, no hay protocolo de conservación definido?

*“Como queda demostrado, el mundo moderno se compone de flores artificiales
Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte (...)
Y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres.”*

Nicanor Parra, *“Los vicios del mundo moderno”* en *Poemas y antipoemas*, 1954.

Jardines parrianos

Trascendencia de los jardines en las casas de Nicanor Parra.

Al indagar en la vida y obra del poeta chileno Nicanor Parra, se hace evidente su relación consciente con la naturaleza. Este vínculo aparece como una constante en su historia y se reconoce, a través de su obra, como uno de los pilares de su vida.

Los jardines –en su carácter de espacios y paisajes naturales y rústicos– de los lugares que habitó en las diferentes etapas de su vida, parecen tener un valor esencial para Parra desde diferentes dimensiones, en los planos personal, ecológico y artístico. Estas dimensiones son difíciles de abordar separadamente, pues parecen superponerse y entrelazarse constantemente, como si fuesen una la motivación de la otra, y al revés. Tal vez esto sea otra muestra de la “ambivalencia coherente” que identifica a Nicanor Parra.

Esta visión holística lleva, por definición y por consecuencia, hacia una perspectiva integrada de la realidad que deja ver cada una de las dimensiones, personal, ecológica y artística, como un medio para llegar a las otras. Es decir, desde su poesía y antipoesía se puede acceder a su historia personal y a sus vivencias de infancia; desde sus testimonios personales, a su ser ecologista; desde su consciencia ecológica, otra vez a su arte literario. La intención no es hacer un análisis literario de su obra. Es, más bien, buscar en su poesía evidencias de sus creencias o evocaciones de infancia relacionados con el valor que el artista da a los jardines; a sus jardines, en sus casas.

Al mismo tiempo y en este mismo sentido, bajo esta perspectiva holística los sitios parrianos pueden ser apreciados como sistemas casa- jardín que son mucho más que la suma de sus partes disgregadas y que han de analizarse como un todo, de manera global.

Desde el plano personal y revisando la historia del poeta, específicamente su infancia en el pueblo precordillerano de San Fabián de



Nicanor Parra. Fotografía: Sergio Larraín.

Alico, nace una unión estrecha del artista con el medio ambiente, lo que se va convirtiendo en una valoración ecológica cada vez más explícita. Al escribir de su niñez en *Artefactos Ecológicos* (1983) dice:

“Recuerdos de infancia:

Los árboles aún no tenían forma de muebles

Y los pollos circulaban crudos x el paisaje.”

En muchas oportunidades hace alusión al vínculo emocional que tiene con el entorno rural, con el paisaje y espacios rurales y silvestres, especialmente cuando recuerda su infancia y su vida familiar en el campo del sur. Recuerda en una entrevista con María Teresa Cárdenas en 1993 a su hermana Violeta relatando:

“La veo en una situación mucho más poética: encaramada en unos membrillos, en la primavera, cuando los membrillos están en flor, y yo también metido ahí en otro membrillo o en el mismo, no recuerdo. (...) Y todo a la orilla del río Cautín. Fíjese la imagen: río Cautín, árboles, aguas transparentes, casas bajas de barrio, suburbios y membrillos en flor. Nosotros, niños, encaramados en los membrillos, cosechando las flores y comiendo los chochos, a los pétalos los llamábamos chochos...”

Sus casas también reflejan una búsqueda de perspectivas sobre el horizonte de los territorios que rodean sus respectivos sitios, que se conforman a modo de terrazas o miradores hacia la cordillera, hacia el valle o hacia el mar. Esta motivación y atracción por la contemplación del paisaje se hace patente en el poema que evoca un episodio de su niñez cuando su padre, que se muda a trabajar a Chiloé, le presenta el mar por primera vez (versos de *Se canta al mar*, de *Poemas y Antipoemas*, 1954).

“(...)”



Bosque de pinos en la casa de Isla Negra. Fotografía: Felipe De Ferrari.

No sé decir por qué, pero es el caso
Que una fuerza mayor me llenó el alma
Y sin medir, ni sospechar siquiera,
La magnitud real de mi campaña,
Eché a correr, sin orden ni concierto,
Como un desesperado hacia la playa
Y en un instante memorable estuve
Frente a ese gran señor de las batallas.

(...)

Sólo debo agregar que en aquel día
Nació en mi mente la inquietud y el ansia
De hacer en verso lo que en ola y ola
Dios a mi vista sin cesar creaba.
Desde ese entonces data la ferviente
Y abrasadora sed que me arrebató:
Es que, en verdad, desde que existe el mundo,
La voz del mar en mi persona estaba”.

Tanto su poesía como su obra, en general, deja ver la atracción que Parra siente por los paisajes lejanos. El entorno agreste en el cual están inmersas sus casas parece darle posibilidades, también, de situarse en diversos puntos de vista para enriquecer sus perspectivas del paisaje próximo y lejano.

Desde la casa de las Cruces, se ve el pueblo y su playa. De fondo, Cartagena. Desde la casa de La Reina se ve el bosque en el cual está inserta. Entre los lugares menos densos aparece Santiago de fondo. Atrás, la cordillera. El sitio de Conchalí, justo a los pies del cerro San Cristóbal, está hoy inmerso en un área reconocida por ser una zona de oficinas, como lo es Ciudad Empresarial. La casa de Isla Negra está rodeada por un bosque; detrás, el mar.

En Artefactos precolombinos - como lo dice el antipoeta en la entrevista dada a Macarena García para El Mercurio el 9 de julio de



Nicanor Parra en su casa de Conchalí. Fotografía: Miguel Sayago.

2006 “(...) así los llamé después, porque son de esa época y también porque son anteriores a la Colombina Parra” - se refiere a la arquitectura de sus proyectos (casas), que denotan esta búsqueda de altura en el paisaje y que tiene que ver con relevar las diferencias de niveles para diversificar las vistas del entorno, siempre desde sus jardines.

“... construir un árbol con ascensor para subir a ver los pájaros; un abismo con escalera para ver a los cocodrilos ...”

Al observar cronológicamente sus publicaciones, se demuestra que desde sus escritos iniciales ya aparece su intuición ambiental, transformando a la naturaleza en un detonante para comenzar a realizar su obra poética. Declara que su discurso ecológico surge de la búsqueda del equilibrio personal, como mecanismo de autorregulación. Esto logra impregnar su quehacer artístico, lo que deja ver cuando hace una analogía con el sello de su poesía “anti solemne”, expresando que la poesía y el arte, en general, son un mecanismo de autorregulación del espíritu.

“El concepto que yo tengo de poesía es un concepto cibernético... o ecológico. Hay que pensar en el feedback: uno escribe un poema y está gastando energías, pero al mismo tiempo está recibiendo energías del poema.”

En su primera publicación “Poemas Y Antipoemas (1954)” hace alusión a este tema desde el inicio. En Sinfonía De Cuna habla del parque inglés; en Defensa del Árbol hace una declaración de principios y un llamado de atención, presentando al árbol como un ser sagrado; y en Hay Un Día Feliz y Se Canta Al Mar, engrandece a la naturaleza desde el recuerdo, haciéndola el marco de sus más apreciados recuerdos de niñez.

Su atracción por el entorno rural parece relacionarse, también, con una especie de sensación o búsqueda de refugio frente a algunas



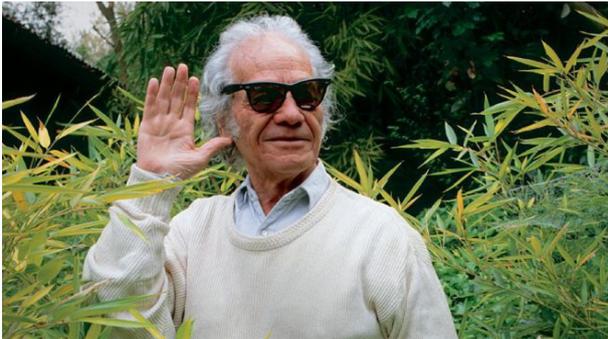
Tumba Nicanor Parra, Las Cruces. Fotografía: Felipe De Ferrari.

tentaciones mundanas, como, por ejemplo, el afán de poder, la competencia y el reconocimiento público. Él declara que “Por eso, una de las fórmulas que tengo para salir de eso es No a las entrevistas, no a la vida literaria, y estoy mejor solo, mirando el paisaje o la nada del paisaje...”

En su poema Hombre al Agua del poemario Versos de Salón (1962) deja ver también su añoranza por la vida sureña y campesina, en busca de un escape a la rutina urbana. Comienza:

“Ya no estoy en mi casa
Ando en Valparaíso.
Hace tiempo que estaba
Escribiendo poemas espantosos
Y preparando clases espantosas.
Terminó la comedia:
Dentro de unos minutos
Parto para Chillán en bicicleta.
No me quedo ni un día más aquí
Sólo estoy esperando
Que se me sequen un poco las plumas.
Si preguntan por mí
Digan que ando en el sur
Y que no vuelvo hasta el próximo mes.
(...)
¡A Chillán los boletos!
¡A recorrer los lugares sagrados!”

La motivación ecológica se conjuga con su crianza en tierras con influencia mapuche, la que inspira en él convicciones expresas reflejadas en una necesidad de protección de la naturaleza, asumiendo muchas veces un tono de denuncia. En la Universidad de Concepción en el año 1996 advirtió:



Nicanor Parra en su casa de La Reina. Fotografía: Miguel Sayago.

“Pero cuidado con el bosque nativo carajo
Se tendrán que batir con los mapuches”

Probablemente, esta visión la resume con la mayor nitidez en su poema Perdón Señor Parra (1991) escribe:

“...El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la verdad de las cosas
Es que nosotros
somos
de
la
tierra...”

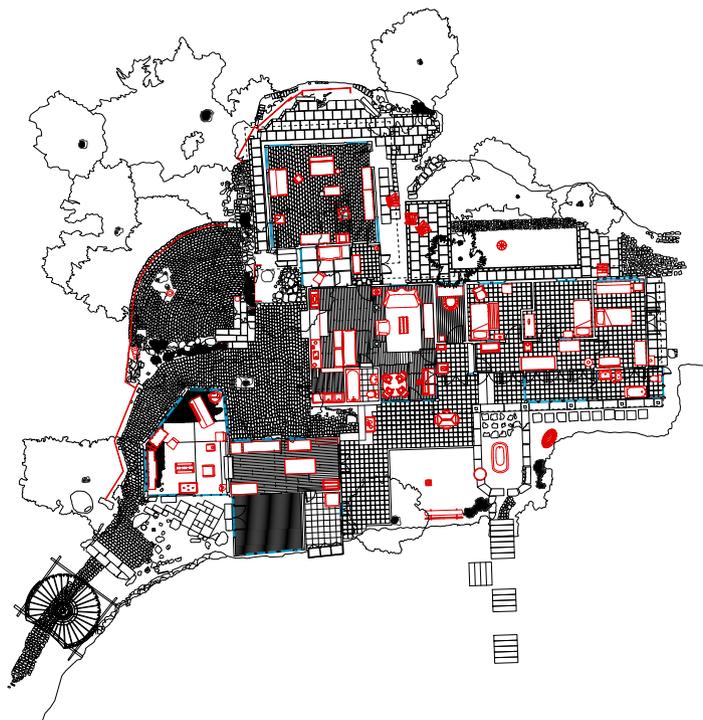
Periferia

Ambigüedad entre ciudad y ruralidad.

La vida de Nicanor Parra evidenciada profundamente en su corpus artístico y, específicamente, en la ambigüedad de sus casas, cuya ubicación geográfica y emplazamiento (La Reina, Isla Negra, Conchalí y Las Cruces) convergen en su relación con la periferia y en la forma en la cual ésta afecta lo que ocurre dentro de cada sitio. La periferia puede ser considerada como una ubicación geográfica ambigua, ya que no es directamente rural (como lo podría ser San Fabian de Alico) ni tampoco ciudad. Esta ambigüedad, en el caso de Parra, se evidencia en la configuración de sus viviendas que, a través de intervenciones creadas por el artista, ya sea mediante su obra que da forma a los interiores (objetos-artefactos), como también y en gran medida, por medio de su entorno -inmediato, mediato y lejano-, condiciona el lugar.

Esta ambigüedad surge a partir de un desplazamiento espacial (de la provincia a la capital), un desplazamiento temporal (de los atrasos de la provincia a la modernidad capitalina) y un desplazamiento cultural (la adquisición de conocimientos), como bien lo dice el investigador de arte Matías Ayala en su texto “Nicanor Parra, nacionalista” que cuenta la historia del poeta a partir de su rol como profesor. El emplazamiento geográfico de sus cuatro casas releva una misma cualidad: su condición de distanciamiento con la ciudad sin perder relación con ella, situándose en una posición media entre lo rural y lo urbano, lo que hace referencia también al estilo de vida del poeta.

Al aludir, aquí, al estilo de vida de Parra, es importante hacer la distinción entre el carácter de rural y la cualidad de rústico o agreste. Desde su etimología, la palabra rural viene del latín ruralis. Lo rural



Sitio La Reina / TIP "Quite the opposite". Casas y Cosas de Nicanor Parra.

se define como lo relativo al campo o a la vida de campo y de los trabajos de agricultura y ganadería. Lo rural, por lo tanto, es aquello opuesto a lo urbano, relativo al ámbito de la ciudad. Un campo es un terreno extenso que se encuentra fuera de los poblados. La tierra laborable, los sembrados y los cultivos forman parte del campo y, por lo tanto, del ámbito rural.

En cambio, según el diccionario de la RAE (Real Academia Española), en las raíces de los conceptos rústico o agreste (de la lengua latina *agrestis*) existe la relación, además, con la cualidad de tosco, salvaje o silvestre. La palabra silvestre viene del latín *silvestris* y significa propio de la selva. Esto es, criado naturalmente y sin cultivo si se refiere a una planta o a un lugar.

Las casas- jardines del poeta, entonces, comparten tanto un entorno rural o campestre como la cualidad de silvestre o agreste.

En relación a las tres dimensiones descritas por Matías Ayala, es posible abordar la relativa al desplazamiento espacial como referente principal para describir los rasgos distintivos de las casas de Parra, evidentes a través de las distintas etapas de su vida. No obstante, los ámbitos temporal y cultural son dos referentes permanentes y trascendentes en la identidad de los sitios donde decidió vivir.

Al estudiar y conocer las casas de Parra, sus configuraciones, emplazamientos y las motivaciones que llevaron al poeta a adquirirlas, construirlas o modificarlas, es posible distinguir, a partir de hechos y/o rasgos de identidad relacionadas con cada una de ellas, algunas cualidades que les son comunes.

Aparentemente, buscar la periferia siempre significaba para Parra la posibilidad de escapar del mundo o buscar refugio, ya sea alejándose de las rutinas de la modernidad, buscando espacios de contemplación, quietud o creación artística, o evocando vivencias más relacionadas con su vida pasada, sobre todo con su infancia.

Todas sus casas le permitieron alejarse de Santiago y de su entorno mediato, conectándose con la vida más provinciana o de tradiciones más campesinas, siempre, manteniendo el nexo y cierto dominio sobre la urbe capitalina o la ciudad a través de sus vistas y emplazamien-



Vista aérea Casa de La Reina rodeada de árboles.

tos, desde sus ventanas, terrazas o escaleras. Además, y potenciando esta tensión con la gran ciudad, aparecen los entornos inmediatos de sus sitios, ya sea un bosque, un terreno despejado, una quebrada o unas ruinas, todos, contextos que dan más privacidad a sus viviendas.

Los sitios siempre se caracterizaron, no sólo por estar ubicados en una zona más bien periférica-rural, sino también por lo agreste de su entorno, potenciado por sus jardines, aparentemente des-ordenados. Aquel entorno mediato, campestre en su origen, fue siendo alcanzado y atrapado, con el paso del tiempo, por la expansión de lo urbano.

Junto a los rasgos de identidad comunes a sus cuatro sitios, se presentan también las particularidades de sus casas, respecto de sus emplazamientos, configuraciones y significancias:

La Reina

En 1958 Parra construye su casa de la comuna de La Reina, Santiago, en la base de la Cordillera de los Andes. Ésta se emplaza en una zona periférica agraria, en un sitio que estaba cubierto por una plantación de olivos de la que todavía quedan algunos rastros.

En un reportaje escrito por Javier García, en 2017, se evidencia este distanciamiento de la ciudad y del medio urbano, no sólo espacial, sino también temporal y cultural: “Por lo general, los taxistas se niegan a subir hasta allí: alegan (lo que es cierto) que el viaje es largo y que no siempre consiguen clientes para la vuelta al centro”, escribió a fines de los 60, en un artículo sobre Parra, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. “No hay teléfono; el cartero no llega... Nicanor parece vivir en otro planeta”, agrega del recinto donde Parra, quien padece de asma, está rodeado de vegetación, cría gansos, juega con sus perros Capitán y Violín...” (El Refugio de Nicanor Parra en La Reina)

El camino hacia la casa está rodeado de sauces y una reja alta de fierro hecha con respaldos de cama se levanta entre éste y la calle. También están presentes muestras del legado familiar: Las pircas y los jardines de este recorrido fueron hechos por su hermano Roberto y



Casa Isla Negra. Fotografia: Felipe de Ferrari.

las cortinas de la casa con retazos de géneros cosidos por su madre.

Al principio, recién llegado al terreno, Parra desmalezó el lugar, descubriendo un jardín fuentes, escaleras y una serie de caminos de piedra y senderos, que junto a otros que él mismo construyó, se tomaron el sitio completo. Toda esta ruta de senderos fue apodada por el poeta como Operación Manquehue.

Entre el terreno, lleno de zarzamoras y bambúes, instaló una mediagua que fue ampliando con el tiempo. Fue componiéndola por etapas, a modo de agregación por partes. Inicialmente, en el sitio había dos mediaguas, que conformaban “La Cabaña” (living) y la primera parte de La Capilla. En 1973 agrega la segunda parte de esta capilla; en 1978 los dormitorios, para terminar en 1986 con el altillo, que estaba atiborrado de libros, al que él llamó “La Pagoda”.

Las terrazas de adoquines, que miran hacia Santiago, las realizó Ronald Kay, poeta, teórico y artista visual chileno. En una de ellas, en la que se posa la pagoda, fue la última vez que Nicanor Parra vio a Violeta Parra (día antes de suicidarse).

En dirección a la cordillera, desde el patio delantero de la casa y frente a la puerta que divide el ala norte, en la que se encuentran las piezas, del sector donde está La Cabaña, está emplazada la Escalera de la amistad. Esta es una serie de peldaños a la cual Nicanor Parra la llama así haciendo alusión al conflicto que Chile mantenía con Argentina -pues la escalera tiene una dirección oriente- en 1978.

Esta casa fue el lugar donde crió a sus hijos; se refugió ahí de los ataques políticos, gestó los Artefactos (1972) –postales armadas con imágenes y frases- y creó las Bandejas de La Reina, protagonizadas por un corazón con patas, al que llamó Mr. Nobody. Vivió en ella durante treinta años, antes de instalarse en Las Cruces.

En este lugar escribió su poema ¡Viva la Cordillera de los Andes! / ¡Muera la Cordillera de la Costa! (Versos de salón, 1962), patrimonio de la poesía chilena, aludiendo a su casa y a la del poeta Pablo Neruda, en la playa de Isla Negra.



Casa Conchalí. Fotografía: Felipe de Ferrari.

Isla Negra

Parra compró esta casa a principios de los 70. Es un terreno de 45x25 metros con un cerco perimetral de reja y árboles. Está ubicada en la zona rural de Isla Negra, al sur del Quisco en la región de Valparaíso, cerca de unas poblaciones y del mar. Como patio trasero tiene un bosque de eucaliptus y pinos. Esta casa está compuesta por dos construcciones: la primera, de estilo colonial de un piso, construida en albañilería. Se le agregaron dos partes, una de ellas, diseñada por Roberto Parra. La otra es una construcción de madera que al parecer era un garaje, sobre el cual su hija Colombina hizo un segundo piso para que Parra observara. Esa es la “capilla literaria”. Con los pedazos de madera que sobraron hizo las “tablitas de Isla Negra”, material de desecho sobre el cual dibujó, con su estilo irreverente y lápiz de pasta negro, figuras esquemáticas de Cristos y Quijotes, simbolizando en sus trazos algunas de sus obsesiones más recurrentes y significativas: religión, política y exploración de códigos lingüísticos ancestrales.

Tal como el mismo Parra relata en la entrevista dada a María Teresa Cárdenas en *El Mercurio*, a la cual la periodista llamó Cuarteles de Invierno, después de leer *El Código de Manú*, el poeta decide irse a Isla Negra. En este libro de los antiguos maestros hindúes él indaga acerca de las cuatro edades del hombre superior o brahmán. La tercera edad, la del anacoreta, comienza al nacer el primer nieto y es el momento en que el hombre superior tiene que renunciar al mundo. Por eso el poeta declara:

“Renuncié a mi mujer, renuncié al mundo, renuncié a los bienes materiales..., no tanto tampoco, porque esta es una casa con vista al mar y vale unos buenos dólares, pero es una transacción”. En la misma entrevista expresa: “Lo que cuenta para mí es mirar ese panorama, el paisaje, ver que pasa una gaviota. Eso tiene sentido. Y las colinas, y la neblina. Y las palmeras, a pesar de que son burguesas, pero según el principio de complementariedad, también son cartas del naipe”.

(Así habló Parra en *El Mercurio*, p. 71)



Casa Las Cruces. Fotografía: Felipe de Ferrari.

Conchalí

La casa de Conchalí, en Santiago, al sur de Quilicura y Huechuraba a los pies del cerro La Pirámide, fue comprada por Nicanor Parra en 1979, y es el lugar donde escribió su icónico poema El hombre Imaginario, encerrado en una habitación del segundo piso, tras el suicidio de Ana María Molinare, mujer que lo inspiró, y con quien mantuvo una relación muy tortuosa, de amor y des- amor a la vez.

Esta, -La Mansión Imaginaria de Parra- como se la llamó en una entrevista para la revista Qué Pasa, el año 2011, estaba, en ese momento, en una parcela alejada de la ciudad y del ruido, rodeada de cerros y árboles e inmersa en un entorno campesino muy sencillo, en un terreno donde no existía casi nada, salvo chacras. Así lo expresan Juan de Dios – Barraco- y Colombina, hijos del poeta, en la misma entrevista. Ahí se relata también, cómo Barraco recuerda los paseos y caminatas por el sector, “muy rural en ese tiempo”, cuando vieron por primera vez la casa, con un letrero en la parte de afuera que decía: “Se vende con chancha paría (...) Y mi papá la compró con la chancha paría”.

Ambos se refieren, en la misma entrevista, a la importancia que su padre le daba a esta casa y a esa parcela, en la que pasaron muchas temporadas. Destacan el carácter de pueblo chileno, como los de la región de O’Higgins o del Maule, el “aire” provinciano, silencioso y tranquilo, a pesar del paso del tiempo y del entorno urbano que ahora ha alcanzado este sitio, pues ha quedado instalado frente a Ciudad Empresarial.

La casa tiene un segundo piso, donde el poeta escribía y desde el cual se logra una vista hacia todo el entorno: los cerros, los árboles y el pantanal hasta el cual llegaba un hilo del río Mapocho. Todo este paisaje, inmerso en un entorno agreste, pareciera distanciar el sitio, y la misma casa, de la realidad urbana que está tan próxima, “como si efectivamente el lugar fuera imaginario, como el poema”.

Hoy, una parte importante de la casa de Conchalí está convertida en un estudio de grabación, donde se grabó el disco en homenaje a Roberto Parra, Invocado. En otro espacio viven unos jóvenes escul-



Casa Las Cruces + Ruinas Castillo Negro.

tores. Hay también, un huerto y varias esculturas diseminadas por el jardín, entre los cuales se distingue la carcasa azul de un Volkswagen viejo que pertenecía al poeta, enterrado y oxidado, sin ruedas, medio escondido entre plantas silvestres.

La casa, que es de adobillo, resistió con firmeza el terremoto del 27 de febrero de 2010, aunque las grietas, de adentro y de afuera, aparentemente irreparables, se hicieron más evidentes.

Las Cruces

El último periodo de la vida de Nicanor Parra se ve marcado por su nuevo emplazamiento geográfico, en la casa de Las Cruces, balneario ubicado en la comuna de El Tabo, provincia de San Antonio, también en la región de Valparaíso, como su refugio de Isla Negra.

Este lugar, que también reúne la condición de periferia en relación con Santiago mismo (y no así con el resto del litoral), fue escogido por un ya reconocido Nicanor Parra para pasar la última etapa de su vida. Ser un personaje de renombre lo estimuló a alejarse de la capital y de su entorno mediato. De la ciudad de Santiago emigra al pueblo de Las Cruces.

Esta vivienda, que compra en 1983, apodada como el Castillo Negro y popularmente conocida como La Pajarera, fue construida entre los años 1920 y 1925 por Héctor Hernández, en un pueblo caracterizado por acoger a familias de una situación acomodada de la capital en los periodos de vacaciones. Al cabo de unos años, en 1986, esta construcción se quema en un misterioso incendio. Producto de esto compra la vivienda aledaña, que era propiedad de la familia Navarro, y se va a vivir definitivamente ahí en el año 1990. Deja intactas las ruinas del Castillo Negro.

La casa está compuesta por tres pisos, direccionada siempre hacia Cartagena y el mar. De hecho, Parra siempre dijo que estaba mirando a Vicente Huidobro. En realidad, mirando su tumba. El sitio se caracteriza por las terrazas que funcionan como miradores hacia la playa, producto de las ruinas que deja el incendio del Castillo Negro



Acceso casa La Reina. Fotografía: Felipe De Ferrari.



Vista en dirección Cartagena. Fotografía: Felipe de Ferrari.

y su no reconstrucción. Estas mismas ruinas son las que hoy alojan su propia tumba, voluntad declarada expresamente por él.

Otra característica de esta casa, que es compartida por todas, y que es el foco de esta investigación, es la vegetación que conscientemente no se interviene, y que se puede evidenciar en un pasaje del libro *Interrupciones*, diario de lecturas (2016), del escritor Matías Rivas:

“...en una ocasión oí responderle a un periodista agujón, que le sugirió eliminar los pinos que animan su vista al mar, que jamás los cortaría porque tenían presente los versos célebres de Paul Valéry que dan comienzo al poema *El cementerio marítimo*.”

Al centrarnos en los dichos de Parra sobre el Cementerio Marítimo y profundizando en él, nos damos cuenta de lo importante que es para el poeta el lugar mismo y la presencia que éste tiene. Los pinos, al igual que en el poema citado, no hacen más que interrumpir la vista hacia el mar; no obstante, y a pesar de esto, las personas “sienten” su presencia.

La descripción de las casas y sitios de Parra, tanto como el análisis de la aparente significación que estos tuvieron para él, parecen evidenciar que buscar la periferia es, persistentemente, una forma de escapar del mundo moderno y evocar etapas pasadas de su vida, especialmente su infancia. Como plantea Carlos Pacheco, investigador y crítico literario, en su artículo *Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana* (*Revista de Crítica Literaria latinoamericana*; 1995):

“La reducida dimensión de su localidad inmediata (un valle, una aldea, una costa marítima o fluvial) permite al sujeto establecer -en un estadio formativo aun sumamente sensible de su personalidad- una relación sensorial directa con elementos muy concretos de esa microrregión: sus gentes, sus sabores,



Vista de la parte inferior del jardín de Las Cruces.

su habla, su vegetación, su luminosidad... Por contraste, la nación (o, de hecho, como señala Benedict Anderson, cualquier unidad geo cultural mayor que la pequeña localidad rural, como las regiones intra o transnacionales) resulta imposible de apreciar de manera directa, sensorial. La identificación, el sentimiento de pertenencia y solidaridad, deben ser entonces mediados por recursos argumentativos y simbólicos. Lo rural, con todos los elementos que lo componen, pasa a convertirse entonces allí en vehículo simbólico a ser utilizado por los distintos agentes del proceso de constitución imaginaria de la nación.”

(Pacheco, 1995, pág. 64)

Al cruzar lo que afirma Carlos Pacheco sobre la ruralidad experiencial y ruralidad simbólica con la obra de Nicanor Parra, aflora una serie de evidencias de su sentido de pertenencia con lo rural y desapego o falta de adaptación con el mundo moderno, aunque siempre teniendo total conocimiento y alimentándose de éste. La psicología social, la sociología y la etnología han abordado este fenómeno para intentar comprender cómo la ruralidad genera un sentido de pertenencia en quienes nacen en ella, y cómo estos tienden a evocarla en el futuro.

Matías Ayala nuevamente hace alusión a este hecho refiriéndose al libro *Poemas y Antipoemas* (1954), donde el poeta expresa diferentes episodios que revelan su entrada traumática a la ciudad: “una vuelta al pueblo natal (*Hay un día feliz*), recuerdos de infancia y amorosos (*Es olvido*, *Se canta al mar*, *Recuerdos de juventud*); observaciones confusas sobre la vida en la capital (*Defensa del árbol*, *Preguntas a la hora del té*, *San Antonio*, *Oda a unas palomas*).” (pág. 108)

Otras muestras de la experiencia del anti-poeta en su obra son *La cueca larga* (1958), *Versos de salón* (1962) y *Ecopoemas* (1982) que tienden a crear una ambigüedad entre lo moderno y la ruralidad, de manera que Parra sigue insistiendo en el sentido de pertenencia que tiene para él el campo, las tradiciones campesinas y su origen popu-



“Escalera de la Amistad”. Elaboración personal.

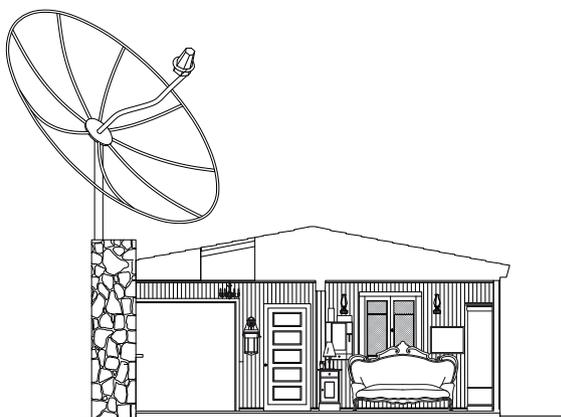
lar, ya que su historia siempre estuvo ligada a ello, en conjunto a su familia. Su padre, Nicanor Parra Alarcón, fue músico maestro de escuela. Su madre, Rosa Clara Sandoval Navarrete, aficionada al canto de la música folclórica. Ambos, de origen campesino, fueron para su familia, permanente estímulo de arte popular.

Sumado a este arraigo por el campo y la ruralidad de su pueblo natal, su libro *Ecopoemas* da señales de una evidente insatisfacción con la ciudad y modernidad. Así se expresa en el pasaje “PEATONES”, que dice (extracto):

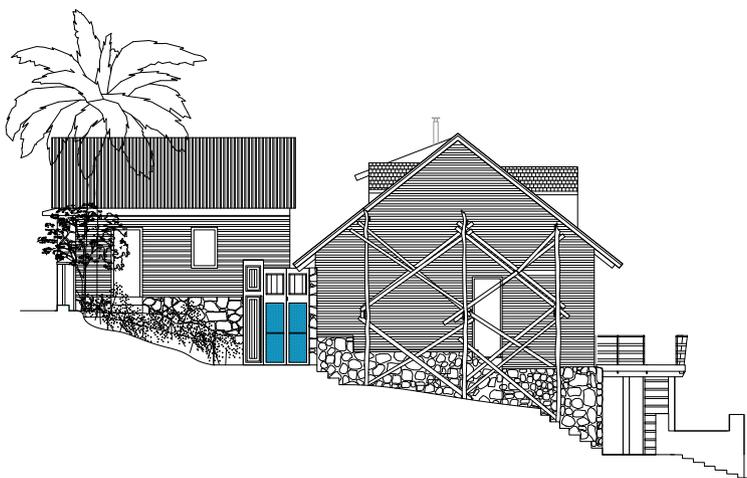
“EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA
SAQUEO DE LA NATURALEZA
COLAPSO DEL MEDIO AMBIENTE
vicios de la sociedad de consumo
que no podemos seguir tolerando:
¡hay que cambiarlo todo de raíz!”

Estas líneas revelan la conexión de su obra literaria con sus casas. El artista recurre a una ubicación geográfica periférica que es siempre potenciada por sus jardines (elemento clave en los terrenos poseídos por Nicanor Parra), creando una condición de privacidad para, aparentemente, desconectarse de su entorno inmediato. Ahora bien, como la intervención que él hace es, precisamente, no intervenir, consigue una descontextualización del lugar (ambiente citadino) por el cambio dinámico y progresivo y una conexión con lo rural, evocando nuevamente recuerdos de la infancia.

Por otro lado, están los objetos que crean una tensión moderno-rural, lo que provoca, nuevamente, una descontextualización dentro de sus casas. Parra consigue, de esta manera, negar a la ciudad, pero al mismo tiempo tener total dominio y relación con ella. Como ejemplo de esta conexión es la antena satelital de más de dos metros de diámetro (Andrea 2001) que se sitúa en la casa de La Reina, específi-



Andrea 2001 - Corte "La Cabaña".



Espanta okupas (andamio) - Elevación Las Cruces.

camente sobre la cabaña... y que, en realidad, no funciona.

Otra evidencia clave es la materialidad y tipo de construcción usada en sus casas, recurriendo a la imagen de lo rural por medio de construcciones hechas por partes, añadiduras y elementos de demolición. Por lo mismo, estos elementos tan presentes en las casas cumplen el mismo rol que los artefactos. Al descontextualizarlos, crean una nueva relación con las personas y ya no son solo algo banal o cotidiano.

En la casa de Las Cruces es posible ver este mismo problema de una forma diferente. En una primera etapa, Parra compró la casa colindante (El castillo negro) y tras un incendio que la destruyó totalmente, compró la casa actual. Sin intervenir el exterior y apropiándose del interior, logra crear una descontextualización: suma las ruinas del castillo a una casa en pie, y las transforma en una proyección, a modo de terraza. Por último, arma un andamio adosado a la casa que da la sensación de una cimentación en tránsito y un rasgo de picardía criolla al utilizarlo como “espanta okupas”.

De este modo, la periferia rigió el estado inicial de los sitios que luego fueron alcanzados por la expansión demográfica. Los entornos ya no son los mismos; se han modificado. Sin embargo, los interiores y la relación que tienen las casas con sus jardines logran crear una especie de cápsula o ecosistema que se convierte en una protección respecto a sus entornos colindantes.

Es entonces cuando los jardines asumen un rol relevante y fundamental en las casas de Parra, siempre rigiéndose bajo los parámetros de no intervención. Son los encargados de conservar las casas en cuanto a sus relaciones con el medio circundante, empleando un recurso que en ningún caso pasa por la cristalización de los sitios.

Todo lo contrario, al hacerse cargo de todo el espacio bajo la lógica consciente de no intervenir, el terreno nunca pierde la cualidad cambiante de la naturaleza. El terreno refleja dinamismo y movimiento permanente.

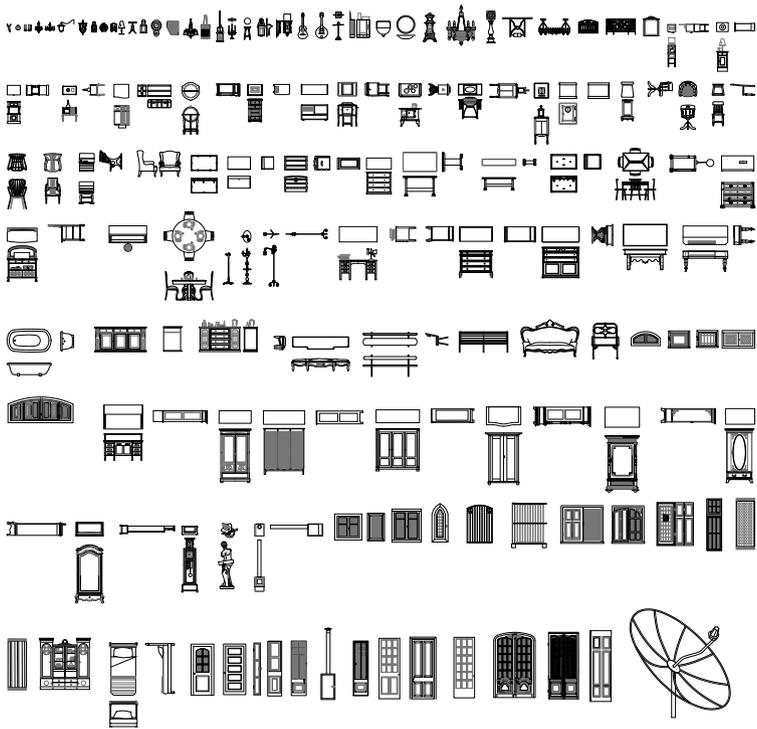
Conservación

Los jardines como patrimonio natural y cultural.

Al estudiar los conceptos y alcances de las orientaciones para la conservación y mantención del patrimonio a través de una revisión historiográfica, es posible percatarse de que la conservación de bienes culturales no incorporaba los jardines, más bien fue pensada con el propósito de conservar edificios de gran antigüedad. Este interés de salvaguardar monumentos históricos y artísticos y así asegurar la conservación de los edificios nace a principio del siglo XX. Producto de este interés se crean las Cartas del Restauo, que llevan el nombre de la ciudad en que se realizaron las conferencias de los países adscritos a las organizaciones encargadas de la conservación y restauración. La primera de ellas es la Carta de Atenas del año 1931, enfocada en la conservación sin intervención, dejando de lado el paisaje y los jardines. De hecho, la primera vez que se toca el tema es más de 30 años después, en la Carta de Venecia en 1964, haciendo referencia a el paisaje, en forma solapada, en el artículo 1:

“La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural.”

Al revisar la carta en cuestión, podemos evidenciar que se está poniendo énfasis en el emplazamiento de los monumentos históricos,



Inventario objetos casa La Reina.

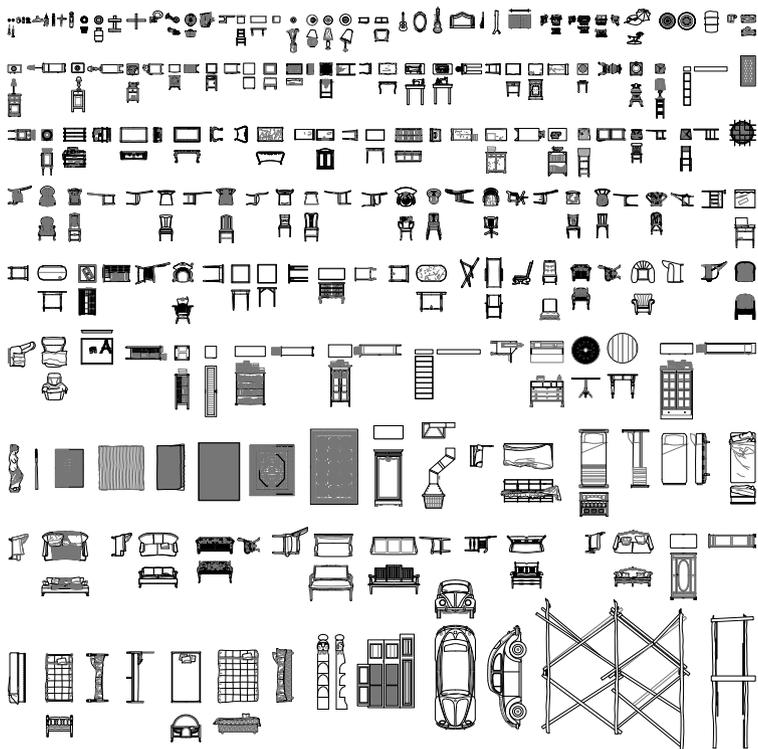
haciendo hincapié en el espacio urbano. De igual modo, se puede rescatar que aparezca por primera vez en una Carta de Restauero el concepto -paisajístico-. Nuevamente, en las Normas de Quito del año 1967, aparece en el punto 1 del artículo II de consideraciones generales, una referencia a los espacios naturales:

“1. La idea de espacio es inseparable del contexto de monumento, por lo que la tutela del Estado puede y debe extenderse al contexto urbano, al ámbito natural que lo enmarca y a los bienes culturales que encierra.

Pero puede existir una zona, recinto o sitio de carácter monumental, sin que ninguno de los elementos que lo constituyen aisladamente considerados merezca esa designación.”

Aquí vemos cómo se remarca nuevamente la importancia que tienen los contextos de los bienes culturales, resaltando el -ámbito natural- pero, nuevamente no profundiza en el tema. Siguiendo las Cartas de Restauero, se debe dar un salto hasta el año 2000, que es donde hay un punto de inflexión (desde el punto de vista de las Cartas de Restauero, enfocadas en edificios históricos, ya que, en paralelo en el año 1981 en Florencia, se crea una Carta con el nombre de dicha ciudad con el fin de poner énfasis en la salvaguarda de los jardines y así completar esta línea que las Cartas de Restauero no han profundizado). En ese momento, en la Carta de Cracovia, es cuando se reconoce al paisaje como un elemento patrimonial de primer orden. Esto se evidencia en el artículo 9 que dice lo siguiente:

“Los paisajes como patrimonio cultural son el resultado y el reflejo de una interacción prolongada a través de diferentes sociedades entre el hombre, la naturaleza y el medio ambiente físico. Son el testimonio de la relación del desarrollo de comunidades, individuos y su medio ambiente. En este contexto su conservación, preservación y desarrollo se centra en los aspec-



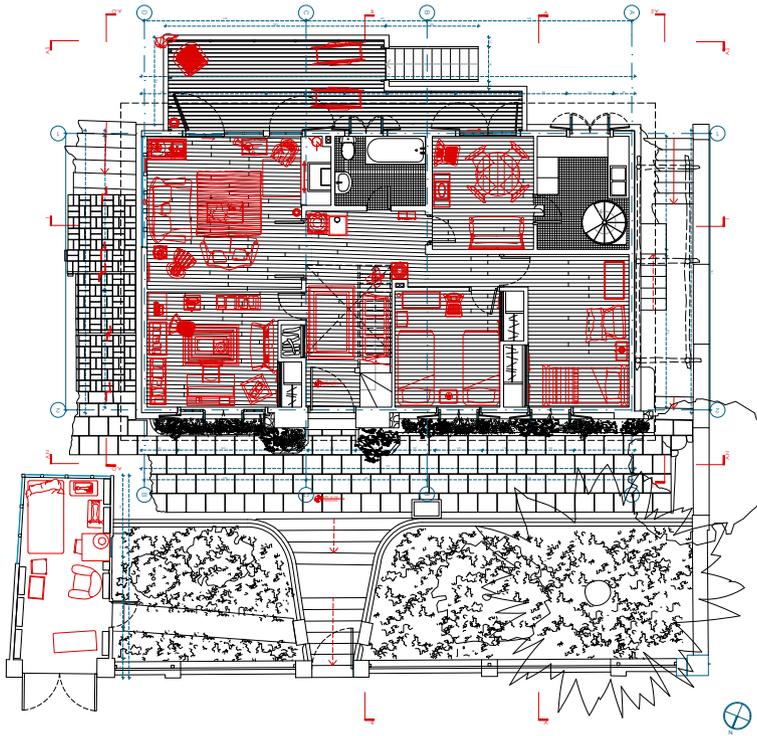
Inventario objetos casa Las Cruces.

tos humanos y naturales, integrando valores materiales e intangibles. Es importante comprender y respetar el carácter de los paisajes, y aplicar las adecuadas leyes y normas para armonizar la funcionalidad territorial con los valores esenciales. En muchas sociedades, los paisajes están relacionados e influenciados históricamente por los territorios urbanos próximos. La integración de paisajes con valores culturales, el desarrollo sostenible de regiones y localidades con actividades ecológicas, así como el medio ambiente natural, requiere conciencia y entendimiento de las relaciones en el tiempo. Esto implica establecer vínculos con el medio ambiente construido de la metrópoli, la ciudad y el municipio. La conservación integrada de paisajes arqueológicos y estáticos con el desarrollo de paisajes muy dinámicos implica la consideración de valores sociales, culturales y estéticos.”

Gracias a este artículo, incluido en la mencionada Carta de Cracovia 2000, se reconocen los paisajes culturales como un elemento patrimonial, estando a la altura y teniendo un mismo grado de importancia que los monumentos y edificios históricos. Por otro lado, estas cartas lo que buscan es proteger los tres tipos de jardines clásicos: italiano, francés e inglés. Al mismo tiempo cada uno de ellos se rige por sus mismas normas, que divergen de los jardines parrianos, como se puede evidenciar en la especificidad de cada uno de estos jardines clásicos:

Jardín italiano

El jardín italiano nace a comienzos del Renacimiento italiano en la región de Florencia, en los montes de la rivera del el río Arno. Inspirados en los jardines romanos y napolitanos, dan lugar, en su propio estilo, a nuevas formas. Mantienen algunos referentes medievales como céspedes, emparrados, abedules y fuentes adornadas con estatuas. Se disponen en terrazas abriendo perspectivas y vistas extensas, pero explotando el paisaje más próximo y realzando el valor del



Planta interior casa Las Cruces.

campo italiano. Están situados alrededor de las villas donde vivían familias influyentes y poderosas, sirviendo de teatro o escenografía para sus fiestas particulares y otras festividades.

Su composición, tal como en la pintura renacentista italiana, pretende reflejar el ideal de apertura de pensamiento humanista y están presentes en ellos los mismos principios del jardín del Renacimiento florentino: imitación de estatuas antiguas, plantas seleccionadas y ordenadas, división matemática del espacio y geometría simétrica. Los elementos minerales seguían el mismo patrón y propósito arquitectónico que los vegetales.

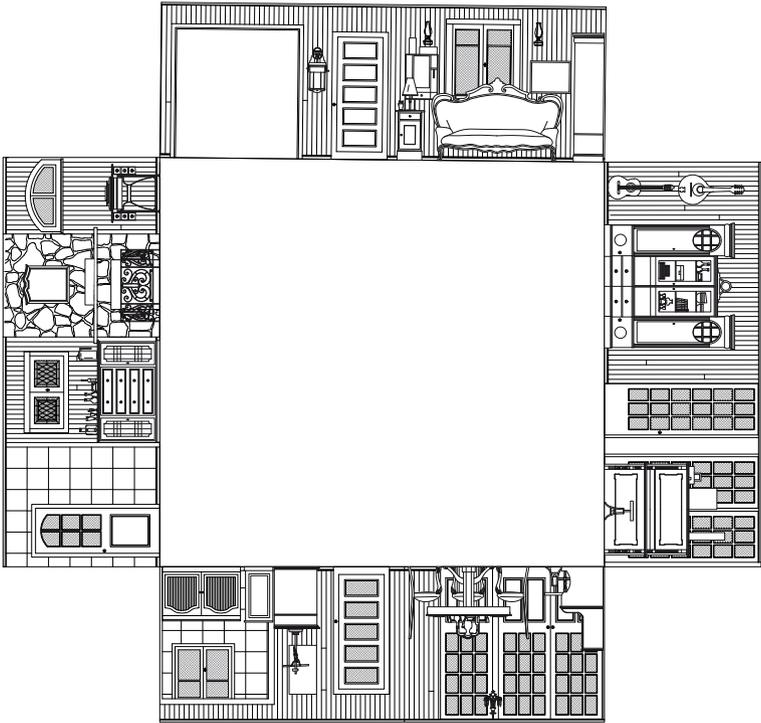
Jardín francés

El jardín francés se inspiró en el jardín renacentista italiano a principios del siglo XVI, representando los ideales de este periodo: armonía y orden, y para recordar las virtudes romanas de la antigüedad. Es un arquetipo de jardín regular o clásico, que representa un diseño basado en la simetría y el principio de imponer el orden a la naturaleza, para lo cual busca la perfección en las formas, la solemnidad y cierta espectacularidad artística.

En busca de esta estética, son jardines aterrizados, regulares, a menudo lineales, con grandes espacios para los juegos de agua, como canales y estanques, y dan cuenta de una poda sofisticada de las especies que ahí crecen. Elementos característicos de su diseño son las fuentes y cascadas que vivifican el jardín; escaleras y rampas para unir diferentes niveles del terreno; grutas, laberintos y esculturas mitológicas.

Jardín inglés

El jardín inglés es un tipo de parque que nació en Inglaterra durante el siglo XVII. Sus rasgos principales son la presencia de estatuas, agua y terreno circundante. Este estilo dominó la jardinería inglesa desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, asociado a la arquitectura georgiana. En su inicio, las formas palladianas eran



Elevaciones interiores “La Cabaña” en la casa de La Reina.

su cualidad distintiva, siguiendo el curso de la arquitectura romana, basada más en las proporciones matemáticas que en un propósito ornamental. Este tipo de jardín también denota la influencia renacentista a través de proporciones armónicas, fachadas elegantes pero sencillas y composiciones que invitan a la serenidad.

Emulando el paisaje de una pintura, la naturalidad es un referente fundamental en sus diseños: las laderas, colinas, árboles y arbustos adoptaban sus propias formas con total libertad, sin limitarse o ceñirse a ninguna norma geométrica. Sin embargo, y a pesar de este aire natural y silvestre, -los jardines ingleses eran tan artificiales y sofisticados como sus precedentes franceses-. Las formas y estética de este jardín evocaban una especie de naturaleza silvestre suavizada.

Su diseño también contemplaba un halo de romanticismo y nostalgia, potenciado por elementos como grutas y ruinas, o un estanque con un puente o un muelle. Alrededor, alguna construcción a modo de templo romano o a veces, un pabellón chino y bancos a modo de asientos.

Se conservan y explotan los accidentes y la irregularidad en el terreno: cuestas, caminos ondulantes, mucha vegetación arbustiva y espacio para la maleza. La vegetación es diversa, colorida y de formas variadas, dispuesta en un itinerario que sigue un trayecto impredecible y que da espacio a la sorpresa.

Este rasgo simbolizaba el anhelo de libertad y, tal como la Revolución Francesa y en contraste al diseño rígido del jardín francés, el diseño de estos jardines o parques representaba la emancipación frente a la monarquía absoluta y sus representantes.

A partir de la definición y conceptualización de los tres tipos de jardines clásicos, y con la expectativa de completar la carta de restauración de Venecia en cuanto al problema de la salvaguardia de estos jardines históricos surge, en paralelo, un nuevo documento orientado a universalizar criterios y protocolos de conservación de patrimonios culturales. Focalizada en el patrimonio cultural natural, en 1981 se redacta la Carta de Florencia, que trata sobre los jardines históricos y es adoptada por ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos



Exposición "Quite the opposite" Casas y Cosas de Nicanor Parra.

y Sitios) en diciembre del año 1982. Esta organización internacional no gubernamental fue fundada en Varsovia en 1965. Según lo destaca la profesora del departamento de historia antigua y decana de la facultad de historia y geografía de la universidad española UNED, María Jesús Peréz Agoreta, la misión principal de esta organización es asesorar a la UNESCO en materia de Patrimonio Cultural, especialmente en todo lo relacionado con la inclusión de bienes culturales en la lista de Patrimonio Mundial.

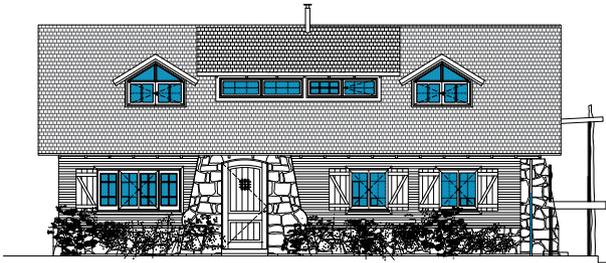
La Carta de Florencia consta de 7 puntos centrales (Preámbulo / Definición y objetivos / Mantenimiento, conservación, restauración, recuperación / Mantenimiento y conservación / Restauración y recuperación / Utilización / Protección legal y administrativa) desarrollados en 25 artículos.

En los artículos 1 y 2 se define con claridad el concepto de jardín histórico visto como monumento vivo, prisma bajo el cual se desarrollan los demás artículos y consideraciones para su mantenimiento, conservación, restauración, recuperación y utilización:

“Un jardín histórico es una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público”. (...) “...es una composición de arquitectura cuyo material es esencialmente vegetal y, por lo tanto, vivo, perecedero y renovable”.

El componente vida de estos monumentos demanda una atención especial sobre el equilibrio permanente y dinámico que surge de los ciclos estacionales, de la evolución natural y de la voluntad artística que busca eternizar su estado.

En los artículos 5 y 9 se alude a la “Expresión de lazos estrechos entre la civilización y la naturaleza, lugar de deleite, propicio a la meditación o al ensueño”, cualidad que puede constatarse en los jardines parrianos, tanto como la necesidad de ser identificados e inventariados para su protección. Sin embargo, la protección en esta definición



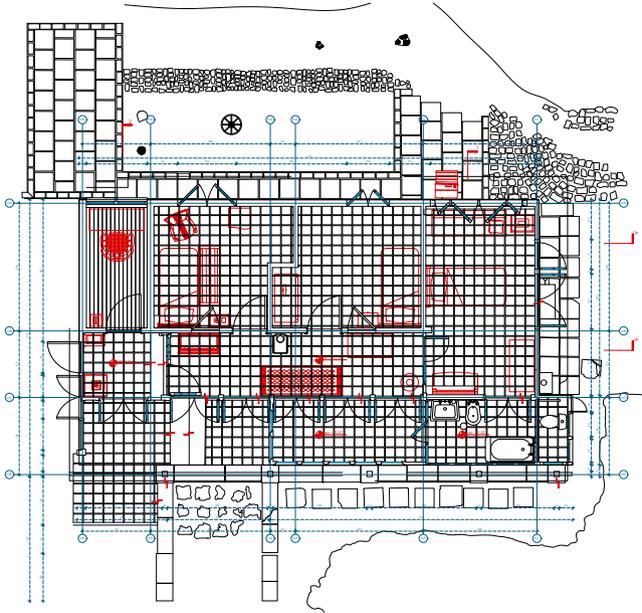
Elevaciones casa de Las Cruces.

de objetivos se asocia también a una acción de intervención, tanto desde el diseño como de la elección de especies vegetales y materiales inorgánicos que lo conforman. Esta perspectiva de intervención se evidencia más radical aún en el artículo 11, que expresa cómo el mantenimiento y la conservación de este tipo de monumentos requiere de renovaciones periódicas, incluso, de la necesidad de erradicación completa de vegetales, para replantar con ejemplares suficientemente formados.

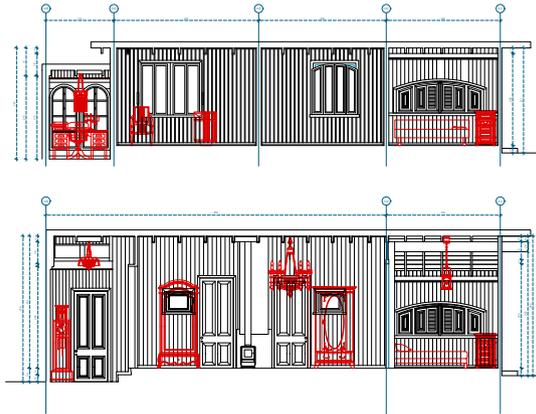
En el artículo 18 se releva, respecto de la utilización de estos jardines históricos, su carácter instrumental en su relación con el ser humano en cuanto a su uso cotidiano, destacándose que estos espacios se destinan a ser vistos y recorridos; lugares apacibles que favorecen este contacto, el silencio y la escucha de la naturaleza, para lo cual su acceso debe ser restringido en función de su extensión y su fragilidad, preservándose su integridad física y su mensaje cultural.

Si bien esta dimensión concuerda con la atmósfera de los jardines de Nicanor Parra, los criterios de protección descritos en esta carta imprimirían un carácter artificial a estos jardines, adulterando su lógica espontánea de jardín en movimiento. Entonces, ¿Cómo conservar en la memoria un patrimonio cultural- natural que cambia permanentemente y que para que siga existiendo como tal excluye del proceso de conservación la intervención del hombre? ¿Cómo inventariar un espacio vivo que se modifica, naciendo y apareciendo elementos y mutando y desapareciendo otros, como parte del engranaje y desarrollo de la naturaleza? ¿Cómo salvaguardar estos entornos agrestes sin avasallar las casas del poeta que están inmersas en ellos y que requieren de otros métodos para su protección?

Tal como esta carta plantea en su artículo 23, en cuyo aspecto puntual sí sería conveniente respaldarse, “corresponde a las autoridades responsables tomar, con el asesoramiento de expertos competentes, las disposiciones legales y administrativas apropiadas para identificar, inventariar y proteger los jardines históricos.” Esto, en la medida de lo planteado en el artículo 24, respecto de la necesidad de “una enseñanza apropiada que asegure la formación de estas personas, ya se trate de historiadores, arquitectos, paisajistas, jardineros o botánicos.”



Planta "La Galería"



Elevación interior "La Galería"

Los inventarios deberían, tal vez, ser una especie de catastros periódicos y permanentes que surjan de la observación y vayan dando cuenta de las transformaciones del paisaje, de los micro ciclos naturales que en este ocurren (casi como unas líneas de tiempo) y de mantener, rigurosamente, ciertos límites que permitan mantener despejados o transitables los accesos a cada una de las casas parrianas, de manera de conservar el carácter de unidad original.

Tercer Paisaje

Protección de los jardines parrianos.

Al hacer una revisión historiográfica sobre el paisaje y los diferentes tipos de jardines clásicos - francés, italiano e inglés- y de los métodos de conservación y mantención que se emplean en cada uno de ellos, es posible observar que estas categorías no calzan con la naturaleza de los jardines parrianos, aunque desde la dimensión visual o estética, estos tengan un gran parentesco con el jardín inglés.

Al constatar esto, surge el problema: nos vemos en la necesidad de encontrar una nueva manera de enfrentar la conservación e intervención del paisaje y los jardines de las casas de Nicanor Parra, que tal como se ha enfatizado recurrentemente en este trabajo, se rigen, precisamente, por la no intervención del hombre. La solución tampoco parece estar en los protocolos de las cartas de Restauo de patrimonio cultural, pues estos apelan más bien a la cristalización de los jardines, convirtiéndolos en paisajes estáticos. Lo hacen, de tal forma, que su comportamiento se aleja profundamente del dinamismo y desorden con que se desarrolla la naturaleza. Es éste, precisamente, el orden de los jardines parrianos.

Debido a este argumento es que el camino alternativo para dar respuesta coherente a esta contradicción, es decir, a esta necesidad de conservación y protección, respetando el movimiento y ciclos naturales de los jardines, se encontraría en “El Manifiesto del Tercer Paisaje” escrito por el botánico y paisajista Guilles Clément, en el año 2004 y actualizado en el año 2012 por parte de Tiers Paysagistes Press.

Bajo esta perspectiva, el Tercer paisaje se define como un conjunto de espacios residuales del hombre, que reúnen una diversidad bio-



Parque Matisse de Lille. Fotografía: Guilles Clément.

lógica en evolución, transformadora y constante. Libre y vacío de decisiones humanas que provoquen una alteración sobre el medio vivo en este proceso, surgen como un territorio de refugio para la biodiversidad, pero también como un lugar de posibles “invenciones”, gracias a que este tipo de paisajes acoge, rápidamente, a especies pioneras que darán paso, a través de un dinamismo muy poderoso, a otras especies cada vez más estables y permanentes. La tendencia al equilibrio de estos espacios secundarizados hacia los cuales evoluciona el tercer paisaje se despliega, así, en el caos y la heterogeneidad.

Son residuales, pues se desarrollan como resultado del abandono de una actividad humana o de un terreno que ha sido anteriormente explotado con propósitos agrícolas, industriales, urbanísticos, turísticos, entre tantos otros que surgen de la antropización. En tanto residuales, parecen espacios “indecisos” (bajo el prisma del hombre), sin funciones conscientes o voluntarias, incluso, difíciles de categorizar o nombrar. Están “a la espera” de ser reasignados, o de ser domesticados para proyectos que tardan mucho en concretarse. A veces tanto, que el paso del tiempo da lugar al desarrollo de verdaderos bosques urbanos en sitios baldíos, sin más propósito que esperar.

Clément apela al concepto de Tercer Paisaje aludiendo a un Tercer Estado; un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. Se despliega a partir del abandono de terrenos que han sido antropizados (gestionados- intervenidos- domesticados por el ser humano), esto es, se origina a partir de un principio de ordenamiento y acoge el desarrollo de especies que no tienen arraigo en ningún otro lugar, como si fuesen plantas “vagabundas”.

“Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Sólo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad. En todas las demás partes ha sido expulsada”.

(Clément, 2014, p.16)



Vista hacia Santiago desde la terraza de Ronald Kay en La Reina.

El conjunto de ecosistemas capaces de acoger y potenciar el mantenimiento de la variedad de la vida es también diverso, no tiene escala. Las posibilidades van desde micro espacios hasta macro sistemas que dan anclaje y hospitalidad a las especies errantes.

“Un bosque constituye un ecosistema

Un líquen constituye un ecosistema

Una orilla ...

Una corteza...

Una montaña...

Un peñasco...

Una nube...”

(Clément, 2014, p.42)

Esta dinámica de “conquista” requiere, para este propósito, terrenos permeables, es decir, que puedan abrirse, y son los accidentes naturales los que contribuyen a esta posibilidad.

De esta manera se lleva a cabo la acogida de todas aquellas especies pioneras compatibles con el medio, nativas y exóticas, desarrollando el proceso de colonización. Es esta cualidad de interrelación e integración de especies indígenas y exógenas, lo que da lugar a lo que Clément llama “mezcolanza planetaria”. De esta manera, tal como los sitios de los espacios residuales están “esperando” ser reasignados, la vegetación que escapa de los jardines “deliberados” están a la espera de encontrar un suelo que les sea beneficioso para desarrollarse a partir de semillas, que muchas veces, vienen transportadas involuntariamente, por el viento, animales o máquinas, desde muy lejos.

En este sentido, el autor plantea que los desafíos del Tercer paisaje, son de orden planetario, pues trascienden los retos relativos al territorio, alcanzando el “orden mental” y el dominio ético del ciudadano planetario. A raíz de la necesidad de preservar o mantener



Ruinas del Castillo d'Harcourt, Normandía, Francia.

Fotografía: : Sergey Karepanov.

la dinámica de la bio diversidad en el planeta, entonces, este tipo de paisajes adquiere, desde su dimensión ecológica, una arista política que depende de la conciencia colectiva.

En términos del impacto de la intervención humana y de sus prácticas contaminantes en los ciclos naturales, la antropización planetaria acarrea una disminución de variedad de especies análoga a la de los cataclismos, por lo que, a ojos de este botánico, el Tercer paisaje representa el futuro biológico.

“La perennidad del Tercer paisaje -de la diversidad, del futuro biológico- está vinculada al número de seres humanos y, sobre todo, a las prácticas llevadas a cabo por dichos seres humanos”.

(Clément, 2014, p.36)

Por la sinergia de intercambios con el entorno, bajo esta mirada, un territorio débilmente antropizado, es decir, muy poco contaminado, colabora con una diversidad equilibrada en este tipo de paisajes, lo que, al mismo tiempo, influye positivamente en el entorno general. Las poderosas dinámicas de este tipo de terrenos no sólo cambian de forma con el paso del tiempo, sino también de propuesta por la visión mercantil- política- cultural de su entorno, que lleva al modo en que la ordenación del territorio evoluciona.

Las ordenaciones territoriales que resultan del desarrollo llevan a un mallado, a una membrana urbana que sólo en la medida de su permeabilidad, permitirá intercambios y encuentros naturales que dan lugar a posibilidades de invención biológica. Surgen aquí los límites geográficos de este tipo de paisajes. Aparecen en las fronteras entre los espacios residuales y los territorios explotados, constituyendo, más que líneas divisorias administrativas, grosores biológicos cuya riqueza tiende a ser mucho mayor que la de los medios que separan.

En cuanto grosores biológicos, estos paisajes evolucionan dentro de la dependencia biológica, imprevisible desde el punto de vista del tiempo. Por naturaleza, su evolución está sometida a las necesidades



Acceso La Reina. Fotografía: Felipe De Ferrari.

de adaptación al medio y su propósito es existir. En este sentido, su evolución es inconstante, sus adaptaciones sucesivas y progresivas, siempre transformadoras. El proceso evolutivo general entonces, es una sucesión de fenómenos breves (cambios violentos y de choque) y lentos (modulados) que afectan a los sistemas.

“Desde un punto de vista biológico, la existencia constituye un logro. La duración de un logro es la duración de la vida de cada uno de los seres”.

(Clément, 2014, p.49)

En su relación con la sociedad, el Tercer paisaje puede ser abordado desde cuatro diferentes perspectivas: como un espacio de naturaleza (institucionalizado), como un espacio de ocio, como un espacio improductivo (abandonado por la institución), y como un espacio sagrado.

Estas diferentes dimensiones tienen directa incidencia en la “longevidad” de este tipo de paisajes libres. Si un pedazo de este tipo de territorio es protegido a través de la categoría de patrimonio nacional o mundial, paradójicamente es vulnerado, transitando hacia su propia desaparición.

“La modificación de formas, la sucesión de las especies, los mecanismos de la evolución propios del tercer paisaje son incompatibles con la noción de patrimonio”.

Sólo el “abandono” de este tipo de paisaje por parte de la institución (ya sea por desvalorización o por motivaciones moralizantes como en el caso de los lugares sagrados o prohibidos), garantiza el despliegue y el mantenimiento de la bio diversidad.

“En cualquier circunstancia, el tercer paisaje puede considerar-



Parque Matisse de Lille. Fotografía: Guilles Clément.

se una parte de nuestro espacio vital entregada al inconsciente. Se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y se manifiestan de una manera irresoluta.

Un espacio vital desprovisto de Tercer paisaje sería como un espíritu desprovisto de inconsciente”.

(Clément, 2014, p.57)

Queda ahora, abordar la forma en que este tipo de paisajes libres amparen lo que hasta este momento de la historia se ha entendido, en general, como un jardín.

“¿Será posible que ese gran poder de conquistar el espacio se pusiera al servicio del jardín? ¿Y, de qué jardín? (...)

Sin duda, es difícil imaginar qué aspecto tendrán aquellos jardines para los que se ha previsto una existencia que no se inscribe en ninguna forma.

En mi opinión, no debería juzgarse a estos jardines a partir de su forma, sino de su aptitud para reflejar cierto placer de existir.”

(Clément, 2012, p.10)

La noción de orden está estrechamente relacionada con la historia de los jardines. Este orden, visual, hace al jardín ser comprensible por su apariencia, por un contorno de formas, por su arquitectura. La cuestión es, ahora, discriminar entre aquellos jardines de orden estático y aquellos de orden dinámico.

En este sentido, el orden se asocia a la limpieza, acción que violenta el sentido biológico de la evolución natural. La “maleza de colonización” o la llegada “involuntaria” de especies al terreno, casi siempre baldío, a modo de especies no domesticadas, son entendidas como desorden. Este desorden será, en paradoja, el orden dinámico, bajo la concepción ecológica contrapuesta, que potencia ambientes que

MÁS QUE LAS FLORES ABIERTAS
INTERESAN
LAS QUE ESTAN POR ABRIR.

conducen a jardines desconocidos. Estos son los jardines en movimiento, y encuentran su mayor posibilidad de despliegue en los suelos baldíos o vacantes, dando lugar a las especies de mayor amplitud biológica, que emprenderán la invasión de este terreno y luego, la reconquista.

Es así como se va desarrollando el camino hacia el clímax o nivel óptimo de vegetación. Casi siempre, un bosque. Con todo, este proceso que tiende a la colonización, beneficia la ecología planetaria, pues estimula el crecimiento de la biomasa. Clément plantea, persistentemente, cómo los seres humanos se apegan a las estructuras, en una afinidad con la inmutabilidad, y en contraposición, cómo el jardín aparece como el terreno privilegiado para los cambios continuos. Frente a la pregunta acerca de si un jardín puede “gestionar” esta invasión, la respuesta del autor es que no sólo puede admitirla, sino también orientarla.

Vuelve a relevarse la concepción de jardín dinámico, de “jardín en movimiento”. Tanto, que Clément propone que este “movimiento”, justificado por la modificación perpetua de los espacios de circulación y de vegetación, es el que justifica, a su vez, el término “jardín”.

“El Tercer paisaje, en principio, no es un jardín, pues prescinde del jardinero”.

(Clément, 2014, p.74)

Ahora bien: si hay un jardín, ha de haber un jardinero. Un jardinero, en este tipo de espacios, será quien sigue la evolución de su jardín, manteniéndolo bajo un paradigma de “mantención” muy diferente del tradicional. Será quien se haga responsable del lugar, inventando y proyectando tareas capaces de integrar la dinámica propia del “jardín en movimiento”. En palabras del autor del Manifiesto del Tercer Paisaje, el principio sería: “Hacer lo máximo posible a favor, lo mínimo posible en contra”.

Al haber analizado con detención la concepción de Tercer Paisaje y



Vista desde una terraza de las ruinas del Castillo Negro en Las Cruces.

Jardín en Movimiento, resta hacer una analogía entre los jardines de las casas de Nicanor Parra con los manifiestos en cuestión, y así, zanjar las maneras en que se -preservarán, conservarán y protegerán- los jardines parrianos, siendo ellos, parte de esta nueva categorización del paisaje que se escapa de los protocolos actuales, y que fueron revisados en el capítulo anterior.

Lo que pretende este nuevo código es conservar la dinámica de los jardines más que su forma o estética actuales. Se trata de responsabilizarse de un jardín evolutivo, cambiante y progresivo que no se domestique con la lógica del hombre, sino que con su propia lógica interna.

Epílogo

Luego del estudio de las casas de Nicanor Parra podemos percatarnos de la estrecha relación que existe entre ellas, su vida y su obra, pero principalmente, cómo se afectan recíprocamente. Es por esto que al introducirnos en esta dinámica podemos advertir, también, la relación que tienen las casas del poeta, y especialmente sus jardines, con los entornos en los que se emplazan, proponiéndonos ahí un punto desde el cual partir la investigación.

La forma en la que se revela esta relación casa-jardín estimula a su conservación, siendo esta misma tarea de preservación, y la manera en la que se hace cargo de los bienes culturales, un tema de gran interés, contradicción y desafío. Y es que los jardines de Parra no son jardines convencionales, ni tampoco entran en las categorías de jardines clásicos, criterios establecidos bajo los cuales podría regirse la conservación del interior las casas. Además, la perspectiva ecológica del mundo, del entorno natural y social y de su obra artística, moviliza y promueve, también, una respuesta – o aproximación a una respuesta- ecológica a este problema.

Es aquí donde nos encontramos con Guilles Clément, cuyos dos nuevos manifiestos, *El jardín en movimiento* y *El tercer paisaje*, se presentan como una posibilidad para salvaguardar los jardines de Nicanor Parra y, por consiguiente, mantener y no modificar su relación de complementariedad y reciprocidad con sus casas, haciendo de esto un caso de estudio y un principio de puesta en valor de cada sitio.

Claro es que el propósito no es restarle importancia a la domesticidad de las cuatro casas en cuestión, dado que se toma como punto de partida que los protocolos existentes ya se pueden hacer cargo de su mantenimiento y conservación. Desde luego, al no pertenecer al mundo natural, no se rigen por las mismas normas según se ha planteado anteriormente, ya que se necesita la manipulación del artista para ello.

Como consecuencia, los interiores se cristalizan y los exteriores con-

tinúan su propia dinámica de desarrollo, movimiento y transformación, para así hacer – más bien, seguir haciendo- de la casa y el jardín un sitio.

Vale la pena decir que esta proyección y reflexión surge de una constatación de escenarios, relaciones, eventos y declaraciones; son supuestos elaborados a partir de la observación y valoración de la obra del poeta. Se trata de encontrar la manera de intencionar, sin conocer las motivaciones expresas del artista, un proyecto de preservación de su obra a partir de imaginarios, no de certezas; a partir de buscar acciones coherentes frente a situaciones contradictorias y de buscar un orden en el aparente des- orden de sus terrenos, que permita el equilibrio para que permanezcan en el tiempo.

Bibliografía

- AYALA, Matías. (2005). Nicanor Parra, nacionalista: entre la enseñanza pública y la poesía popular. *Revista Chilena de Literatura*, 66, 107-117.
- BRINCKERHOFF, John (2012). *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ.
- CALATRAVA, Juan; TITO, José (2011). *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. Madrid, España: Abada Editores.
- CÁRDENAS, María Teresa (2018). *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago, Chile: Ediciones El Mercurio.
- CLÉMENT, Gilles (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- CLÉMENT, Gilles (2014). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- MADERUELLO, Javier (2010). *Paisaje y patrimonio*. Madrid, España: Abada Editores.
- PACHECO, Carlos. (1995). Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, 57-71.
- PARRA, Nicanor. (1958). *La cueca larga*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- PARRA, Nicanor. (1962). *Versos de salón*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento.
- PARRA, Nicanor. (1982). *Ecopoemas*. Valparaíso, Chile: Editorial Gráfica Marginal.
- PARRA, Nicanor (2017). *El último apaga la luz*. Santiago, Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- WALKER, Enrique. (2010). *Lo ordinario*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL.

