

## UN PAISAJE EN ÁMBAR

Ana Lía Gabrieloni  
Laboratorio Texto, imagen y sociedad [LabTIS]  
UNRN - Sede Anina  
CONICET  
Argentina  
alg.unrn@gmail.com  
ana.gabrieloni@conicet.gov.ar

La sucesión temporal de los hechos a los que quisiera referirme puede resumirse con tres nombres: « *phalène* », *Amereida*, *Ciudad Abierta* que, en tanto nombran experiencias, se enlazan con espacios concretos: Europa, América, Ritoque; este último un pequeño pueblo chileno sobre el Pacífico. Para los poetas, arquitectos y filósofos congregados hacia los años 60 en torno a la figura de Godofredo Iommi detrás de esa serie de creaciones notablemente originales para la época, se trataba de experiencias poéticas y, en tanto tales, fundadoras. Asociaban la palabra con la acción y la acción con la creación. Ahora bien, el viaje devino para ellos travesía cuando tendía a la creación y, ésta, en el transcurso de las travesías emprendidas se hacía descubrimiento.

« *phalène* »: acción poética originaria de los años 50 en perpetuo devenir, convergente con el poema *Amereida* de 1965, presente en la pretendida refundación de América, así como en las transformaciones vitales de *Ciudad Abierta* desde su fundación en 1971 hasta la actualidad. Las constelación de la Cruz del Sur como mapa y la mariposa nocturna como metáfora de una praxis poética singularísima.

Sin embargo, recientemente salió a la luz otro mapa, el que muestra que en 1973 y a cinco kilómetros de distancia de *Ciudad Abierta* comenzó a

funcionar un centro de detención de la dictadura de Pinochet. La metáfora de la mariposa nocturna [*phalène*] como imagen de la experiencia poética intrínseca a la monumentalidad del proyecto que desembocó en la creación de *Ciudad Abierta* cede su lugar a otra metáfora, acaso más apropiada para interpretar su derrotero, la metáfora de una abeja en ámbar (una abeja fosilizada en el interior de un fragmento de ámbar). En primer lugar, es necesario referir las implicancias de la proximidad que el mencionado mapa circunscribe; luego, revelar alguna de las razones subyacentes a la sustitución de una metáfora por la otra.

El mapa está reproducido en una de las primeras páginas del trabajo de una investigadora de la Universidad de Michigan publicado en 2016, y que aspira a explicar los modos en que estos dos « enclaves paralelos de la dictadura chilena » (el instituto y la cárcel de Pinochet), « negociaron el potencial político del aislamiento característico de las utopías ».

Hijo de un anarquista, y alguna vez miembro del Partido Comunista, el poeta argentino Godofredo Iommi (1917-2000) —inventor de las « *phalènes* » y, luego, promotor de la travesía que dio origen a la épica colectiva, *Ameredia*, así como a su corolario, la creación de *Ciudad Abierta*— no fue adherente al socialismo de Salvador Allende, quien aún estaba en la presidencia cuando el mismo Iommi con Alfredo Cruz (1917-2013) accedieron —favorecidos por leyes implementadas en dicho gobierno (Alfieri, 2000: 14 en León 2016: 86)— a disponer de casi 300 hectáreas a orillas del Pacífico para transformarlas en el espacio de un instituto de arquitectura donde los oficios y las artes aspiran a fusionarse y potenciarse entre sí. Las carreras allí impartidas estaban lejos, en fines y métodos, de la academia tradicional para perseguir en cambio postulados dispersos en la prosa y los versos de Hölderlin, Lautremont, Rimbaud. Esto en términos programáticos; en términos institucionales, que siempre son ideológicos, el instituto dependía de la Pontificia Universidad de Valparaíso que, en 1952, había pasado del ámbito privado a manos de los jesuitas.<sup>1</sup> Ese mismo año y en ese mismo espacio: desembarcó en Chile la abstracción plástica al organizarse una exposición de arte concreto argentino, a la que habré de volver más tarde.

Aclarado lo anterior, cito a Ana María León, la autora del trabajo con el inquietante mapa ya mencionado, quien afirma: « Hay dos historias que contar acerca de Ritoque en la década de 1970: una sobre el aislamiento voluntario, y la otra sobre la reclusión forzada » (2016: 82). La distinción parte del carácter voluntario del retiro que ella asocia con los miembros e invitados de *Ciudad Abierta*, estableciendo un paralelo en alguna medida benévolo entre la misma y el centro de detención donde la dictadura confinaba a muchos en un encierro involuntario (201: 81). León observa que las investigaciones precedentes a la propia destacan la « innovación

pedagógica a través del uso de juegos, poesía y diseño-construcción » de *Ciudad Abierta*, evitando » cualquier discusión acerca del contexto político que la rodeó en sus primeros años. » (81). Esto es cierto con la relativa excepción del libro *Objetos para transformar el mundo* de Alejandro Crispiani (publicado en el 2011). En el campo del cine documental, por mencionar el resultado de una investigación —en soporte audiovisual— que probablemente esté otorgándole a *Ciudad Abierta* un grado de difusión difícil de igualar mediante textos con ella como tema— *Sólo las huellas descubren el mar* del realizador chileno Javier Correa (filmado en 2017), alusivo a *Amereida* con un final sobre *Ciudad Abierta*, confirma de hecho los dichos de León en tanto una de las únicas referencias al contexto político de los años 60 es sobre la presencia y persecución del Che en Bolivia y a cómo los enfrentamientos para frenar la guerrilla revolucionaria llegaron a impedir la consecución de la travesía prevista en *Amereida* desde Tierra del Fuego hasta Venezuela.

León, en cambio, recupera las estrategias con que actores y dramaturgos profesionales, como Oscar Castro, resistieron el encierro y los castigos en el centro de detención de Ritoque. Inspiradas en un compromiso político asumido y reivindicado con la izquierda, dichas estrategias consistían en escribir y montar obras teatrales que —en 1974— dieron lugar al espectáculo permanente llamado « El pueblo de Ritoque ». Éste « transformaba el centro en un pueblo libre e imaginario protegido del resto de Chile por alambre de púas, con la intención de que los presos de la dictadura (es decir, todos los chilenos fuera del centro) escapasen a la libertad que se encontraba en Ritoque. » (León 2016: 92). Claramente manifiesto fue el intento de los prisioneros de apropiarse de una libertad simbólica acaso asociada tanto a una idea sobre la misma, ausente en la mayoría de los ciudadanos que transitaban « en libertad » las calles de un Chile controlado a la fuerza por militares, como a la necesidad de proteger la salud mental contra la conjura del encierro en ausencia de toda seguridad jurídica.<sup>2</sup>

Hay que decirlo, las ceñidas calzas rojas que Iommi vestía en las « *phalènes* » —suerte de intervenciones públicas a modo de *performances*— pudieron haber sido tan perturbadoras para el público corriente de hace seis décadas atrás, como hoy en día aparenta serlo para la academia el proyecto iniciado por esas « *phalènes* » y que *Amereida* y *Ciudad Abierta* complementan en obscena prescindencia de la militancia política que, en los años 60 y 70, atraía con una fuerza semejante a la de la luz que atrae a las mariposas nocturnas. Me refiero a la academia que no desea dar un paso

---

<sup>2</sup> León recupera dichas estrategias y comenta que, cuando las actividades creativas de quien había fundado el grupo de teatro XXXX se tornaron intolerables a las autoridades de la prisión, ordenaron su traslado a otros centros, a lo que el mismo Castro se refería sarcásticamente como su « gira artística ». « La provocación de los prisioneros complicó la imagen internacional del régimen. Después de dos años de funcionamiento, los centros de detención fueron cerrados y los prisioneros fueron exiliados. » (2016: 93).

en falso al consolidar cierto canon literario y artístico contemporáneo, y cuya crítica literaria y estética exhala una semántica que, en el mejor de los casos, se ve neutralizada frente a la apatía política del proyecto poético-arquitectónico que cimentó las bases de *Ciudad Abierta* y, en el peor de los casos, se ve crispada a tal punto por la devoción de *Ameredia* hacia la narrativa histórica y la tradición literaria de Europa, que opta en consecuencia por subestimar o directamente ignorar dicho proyecto con la determinación irrevocable que reviste a toda opción políticamente correcta.

La máquina de la crítica suele irrigarse con aceites cuyas bondades han quedado demostradas y la inercia que la misma en consecuencia gana no se detiene sin los efectos indeseables que la física demuestra asociadas a la suspensión abrupta de los cuerpos en movimiento. Un paso en falso podría ocasionar una estrepitosa catástrofe que, entre críticos universitarios, equivaldría a un decir imperceptible, desatendido, desestimado, olvidado en los márgenes tácitos de ese centro donde prevalecen los intercambios y polémicas que traman lo que llamamos canon.<sup>3</sup>

Pero ¿cuáles serían los términos disponibles en tales márgenes para interpretar en teoría y mediante un ejercicio desprejuiciado de la crítica el conjunto originalísimo que componen a través de medio siglo « *phalènes* », *Ameredia*, y *Ciudad Abierta*? Las reflexiones de Ana Ma. León siguen siendo estimulantes como punto de partida de tales interpretaciones; así como una serie de capítulos del libro ya mencionado de Alejandro Crispiani. *Objetos para transformar el mundo* estudia el arte concreto-invencción en Argentina y Chile entre 1940 y 1970, recreando y examinando la transposición de dicho movimiento desde nuestro país a través de los Andes, en torno fundamentalmente a las figuras de Godofredo Iommi y el escultor Claudio Girola, a partir de la primera exposición de arte concreto organizada en

---

<sup>3</sup> ¿Es necesario detenernos a demostrar que, en definitiva, la indiferencia de la crítica latinoamericana a un fenómeno literario y estético apático al ideal revolucionario de los años 60 y 70 en el continente pone de manifiesto la urgencia con que deberíamos revisar las modalidades que la relación entre ética y estética asumen en la actualidad tanto en el plano de la producción como de la recepción y apreciación de las obras artísticas? Me refiero a las modalidades con que se avala, niega u omite un hecho de literatura o de arte en el pasado o en el presente para asegurar, eclipsar o impedir que perdure vivo en el futuro. ¿Cuántos de los presentes aquí conocen la existencia hasta hoy en día de *Ciudad Abierta*? ¿Cuántos fueron hasta allí a experimentar uno de los principios básicos de su programa fundador: la hospitalidad con el visitante? Lo cual convierte a este fenómeno poético-arquitectónico en uno de los más accesibles a la investigación de los especialistas ¿Cuántos teóricos y críticos de la literatura han demostrado durante las últimas décadas algún interés en *Ciudad Abierta* y su antecedente poético menos ambiguo: *Ameredia*?

octubre de 1952 en la ciudad de Valparaíso, a la que me referí antes.<sup>4</sup> Para Crispiani, ella puede considerarse « el primer ejercicio de aparición pública del recientemente creado instituto [de arquitectura], que salió de ese [este] modo a medir fuerzas con la ciudad y la realidad política y cultural de su momento » en Chile, el cono sur (2011:222).

En el contexto de este simposio, cobran especial valor los comentarios en *Objetos para transformar el mundo* sobre ese « máximo contacto entre ciudad, mar y piezas artísticas » que la exposición fraguó en el hotel sobre la bahía de Valparaíso donde tuvo lugar y que agrega en consecuencia un plano a ese espacio en expansión donde se impone observar y comprender la secuencia « *phalène* », *Ameredia*, *Ciudad Abierta*. « Las esculturas » exhibidas —explica Cipriani (2011: 224)— « estaban pensadas para proyectarse en una naturaleza y una ciudad que aparecían en su gran escala, sin recortes » a través de los ventanales de la sala de la muestra: « antes que presentarse en oposición a la naturaleza o ajenas a ella, las obras concretas reafirmaban su condición de objeto artístico frente al mar y también frente a ese enorme artefacto técnico que es la ciudad. Así es como quiso mostrarlas el fotógrafo anónimo del Instituto encargado de registrar el evento. » (2011: 227). La relación entre « arte y vida ordinaria », clave de la fuerza expansiva del espacio donde se afina la sucesión de eventos estéticos a los que vengo refiriéndome, se volvió literal en las fotografías tomadas durante la exposición, en tanto que las obras se funden en ellas con el paisaje oceánico, como la forma se funde con el fondo en la abstracción hacia la cual tendía con su materialidad anómica el arte concreto de la época (2011: 227).

Las cambiantes dunas de arena, la dura vegetación y el viento son puntos de partida recurrentes del proyecto. — agrega por su parte León sobre las construcciones que *Ciudad Abierta* llegó a sumar en Ritoque, dos décadas después de la exposición de Valparaíso— Todas ellas [las construcciones] se alejan del mar, reflejando un deseo permanente de beneficiarse de su presencia, resistiendo a la vez su mercantilización. [...] Muchos edificios toman la forma de recintos cerrados e introspectivos, a veces excavados en las dunas. Las esculturas por lo general se destacan en la vertical contra el paisaje horizontal. En el sitio, los edificios y esculturas aparecen desconectados entre sí, como un paisaje de objetos depositados por el mar y dispuestos a partir de la intuición, la improvisación y la topografía, en contraste con la ortogonalidad compositiva de la planificación clásica y moderna (León 2016: 90-91).

---

<sup>4</sup> « Como ha señalado Cristina Rossi, la exposición marcó el momento de entrada del arte concreto argentino en Chile, en medio de un sistema mayor de contactos entre este país y la Argentina, que en gran medida giraron alrededor del arte moderno » (2011: 221)

La penúltima imagen en la cita que acabo de leer, la imagen de un paisaje que las olas del mar configuran con lo que arrastran, dispersan y abandonan sobre el borde tiende puentes muy tentadores de atravesar ahora mismo en dirección hacia el Atlántico más que a través de los Andes hacia el Pacífico. Pienso en las representaciones de paisajes literarios, fotográficos y filmográficos —cuya búsqueda y reconocimiento me absorbe en la actualidad— debidos a escritores, artistas y realizadores en lengua inglesa, francesa, alemana, rusa. Se trata de un tipo de representaciones prácticamente ausentes en el arte de la pintura, pese a que no fueron otros más que los pintores quienes —entre fines del siglo XVIII y principios del XIX— validaron la naturaleza como tema de sus obras y, al hacerlo, el paisaje pintado cristalizó como el recipiente transparente de confluencia de las experimentaciones formales que darían lugar a la germinación de la abstracción contemporánea.

No, no es habitual hallar en la pintura representaciones semejantes a esos paisajes literarios, fotográficos y filmográficos en cuya azarosa, caótica, profusa formación natural se constata una sustracción de la intervención humana y que en consecuencia resultan de apatías, olvidos, fragmentos, restos, incluso desechos: la franja de mar [*laisse de mer*] de años atrás consistente en algas, trozos de troncos, ramas, piedras, hoy incluye una cantidad alarmante de plásticos perennes sobre las playas.

A la acción de la marea baja se deben también las piezas de ámbar que se cuentan de a miles, por ejemplo, a orillas del Mar Báltico. Piezas que las aguas amasan, trituran, arrastran hasta sus bordes para felicidad de quienes comercian la preciosa resina devenida en piedra pero también de los científicos. Gracias a que existen fragmentos de ámbar que sobrevivieron a cataclismos geológicos durante cientos de miles de años, los científicos arribaron a hallazgos sorprendentes. Ciertas propiedades químicas de los componentes de la resina que, desde la antigüedad, le otorgaron al ámbar su fama como antídoto contra infecciones y otros males, es posible hallar en el interior de esos fragmentos, a veces, pequeñísimos, la clave para conocer ecosistemas inmensos. El análisis de abejas, hormigas, avispa y partes de plantas que quedaron por siempre atrapados en el dorado interior del ámbar, ha permitido a los científicos recrear paisajes extinguidos en tiempos inmemoriales.

Antes de finalizar en alusión al juego de reflejos posiblemente visibles entre las imágenes precedentes y la serie estética que va de las « *phalènes* », pasando por *Amereida*, hasta *Ciudad Abierta*, una última acotación que se desprende de la recién mencionada abstracción plástica pero con la intención de comprender en contexto esa serie culminante en *Ciudad Abierta*.

Será incompleto el paisaje originario de la abstracción pictórica y escultórica en Argentina —y, por lo que explica Cipriani, en Chile— si se omiten los nombres de artistas a quienes se deben sus primeras apariciones

del otro lado del Atlántico, entre los que se destaca Vladimir Malevich. En la primera década del siglo pasado, el suprematismo de Malevich acontecía a la par que escritos donde el mismo pintor reniega de la mimesis a favor de una nada pictórica concebida como fuente absoluta de estímulos sensibles en el espectador de los cuadros. Más allá del detallado análisis de Cipriani sobre la influencia de la filosofía de Heidegger en la acción poética con que Iommi y su grupo aparentan haber sustituido o complementado la Acción Católica en la que algunos de ellos militaban en los años 50, sería indispensable evaluar la influencia del peculiar nihilismo plástico de Malevich —embebido de religiosidad, por otra parte (íconos rusos) en los experimentos del grupo de *Ameredia*, luego *Ciudad Abierta*.

Malevich representa un caso muy singular en comparación con otros artistas rusos pioneros de la abstracción, como Kandinsky, que se apresuraron a un exilio a medida que el aparato estatal socialista crecía volviéndose más autoritario y más sangriento tras la muerte de Lenin en 1924. Con un tardío intento fallido de no regresar más a su país en su haber, Malevich permaneció en la URSS de Stalin hasta el final de su vida en 1935. Cautiverio —en alguna medida— voluntario, como el de los hacedores de *Ciudad Abierta* en el pequeño pueblo a un par de horas de la capital de un país privado de democracia, a merced de un cruento estado fascista. Esforzándose por comprender este último escenario, Ana M. León concluye:

La ideología de Iommi podría entenderse como una práctica de la libertad, un proceso de transformación interna separado deliberadamente de las condiciones externas. Suspendida en el aislamiento utópico, la escuela ganó la libertad de actuar a costa de su propia relevancia. [...] fundada antes del régimen de Pinochet, su desvinculación voluntaria de la esfera política permitió que funcionase con relativa independencia. [en su interior] los estudiantes tenían ciertas libertades negadas a muchos ciudadanos chilenos. Así, mientras la escuela abrazó voluntariamente su aislamiento del contexto político, los artistas del centro de detención [que, como señalamos al inicio, estaba a 5 km de *Ciudad Abierta*] hicieron uso de sus tácticas para crear un espacio de resistencia desde dentro del régimen de Pinochet. La escuela optó por desligarse, mientras que el centro optó por resistir. (2016: 96).

### *Final*

No como la mariposa nocturna que se estrella y quema a sí misma frenética contra la luz que la atrae. Como la abeja, sobre la cual

escribió Marcial, la hormiga, las nervaduras hiladas de una hoja en el interior del ámbar, quizá sea ésta la metáfora más adecuada para interpretar esa anhelada reversibilidad entre poesía y acción de *Ciudad Abierta* en medio del colosal paisaje natural en, para y donde ella viene desarrollándose a orillas del Pacífico en Ritoque con cierta indolente introspección que la sustrae y preserva de las urgencias del tiempo de la historia y, por cierto, de la crítica.