INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_ Nº 148.814 | ISSN_ 0718-2309

7 804612 190004

udp
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
facultad de arquitectura, arte y diseño

# IDENTIDAD

revista_180 | #23 | arquitectura_arte_diseño

**sumario_index**


01▸ | Marcelo Vizcaíno
**EDITORIAL**

02/09▸ | Fernando Montes
**3 CASOS Y 3 VISIONES**
[3 CASES AND 3 VISIONS]

10/13▸ | Roberto Delpiano y Cristián González
**USTED ESTÁ AQUÍ**
[YOU ARE HERE]

14/19▸ | José Antonio de Pablo
**LÍMITES DE LA PATAGONIA**
[LIMITS OF THE PATAGONIA]

20/23▸ | Claudia Lira
**LA ANIMITA: HISTORIA Y DISEÑO**
[THE LITTLE SOULS MEMORIAL: HISTORY AND DESIGN]

24/27▸ | Demian Schopf
**TIMOR DEI**
[TIMOR DEI]

28/31▸ | Gabriela Manzi
**FESTIVIDADES URBANAS SANTIAGUINAS: PROCESIÓN, ESPACIO PÚBLICO Y CIUDAD**
[URBAN SANTIAGO FESTIVITIES: PROCESSION, PUBLIC SPACE AND CITY]

32/35▸ | Solène Bergot
**UNIDAD Y DISTINCIÓN:**
EL ECLECTICISMO EN SANTIAGO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX
[UNIFORMITY AND DISTINCTION: ECLECTICISM IN SANTIAGO IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY]

36/39▸ | Alvano+Riquelme
**EDIFICIO CAJA DE COMPENSACIÓN LA ARAUCANA**
TALCA, CHILE, 2006
[CAJA DE COMPENSACIÓN LA ARAUCANA BUILDING]

40/43▸ | Alejandra Amenábar
**LA REALIDAD HEREDADA:**
ENTREVISTA A KIT HINRICHS, PENTAGRAM
[AN INHERITED REALITY: INTERVIEW WITH KIT HINRICHS, PENTAGRAM]

44/47▸ | Carlos Pérez Villalobos
**RETRATOS FOTOGRÁFICOS E IDENTIDAD**
[PHOTOGRAPHIC PORTRAITS AND IDENTITY]

48/51▸ | Carlos Lara Aspée
**IDENTIDAD URBANA DE VALPARAÍSO**
[URBAN IDENTITY OF VALPARAÍSO]

52/55▸ | Mirja Busch, Ignacio Farías y José Ossandón
**BUSES TURÍSTICOS EN SANTIAGO DE CHILE:**
IDENTIDAD Y LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL
[TOURISM BUSES IN SANTIAGO DE CHILE: IDENTITY AND LIMITS OF SOCIAL REPRESENTATION]

56▸ | **PUBLICACIONES**
[PUBLICATIONS]

REVISTA 180 | AÑO 13 | NÚMERO 23
PUBLICACIÓN SEMESTRAL | AGOSTO 2009

www.revista180.com

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
República 180 | Santiago | Chile
Código Postal 8370074
www.faad.cl

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_ Nº 148.814
ISSN_ 0718-2309

DIRECTOR
Mathias Klotz

EDITOR_
Marcelo Vizcaíno

COMITÉ EDITORIAL_
**Mathias Klotz**
Decano de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales/Chile
**Matías Rivas**
Director de Extensión y Publicaciones
Universidad Diego Portales/Chile
**Miquel Adriá**
Universidad de Anahuac/México
**Rubén Fontana**
Fontanadiseño/Argentina
**Fabrizio Gallanti**
Nueva Academia de Bellas Artes/Italia
**Francisca Insulza**
Boeri Studio/Italia
**Raquel Pelta**
Universidad Rey Juan Carlos/España
**Ricardo Abuauad**
Director Escuela de Arquitectura
Universidad Diego Portales/Chile
**Guillermo Machuca**
Académico e investigador Escuela de Arte
Universidad Diego Portales/Chile
**Federico Sánchez**
Director Escuela de Diseño
Universidad Diego Portales/Chile
**Andrés Téllez**
Secretario académico Escuela de Arquitectura
Universidad Diego Portales/Chile

COORDINACIÓN EDITORIAL_
Marcela Cuevas

DISEÑO_
Alejandra Amenábar

GRÁFICA DE PLANOS_
Francisco Reyes

CORRECCIÓN DE ESTILO_
Lissette Sepúlveda
Alejandro Louit
Enrique Marchant (páginas 20 a 23 y 52 a 55)

TRADUCCIÓN AL INGLÉS_
Giselle Noriega
Raquel Durán (páginas 20 a 23 y 52 a 55)

IMAGEN PORTADA_
*Cóndor joven,* del diseñador y fotógrafo José Antonio de Pablo. Fotografía tomada en las condoreras naturales ubicadas al este del cruce a isla Riesco por canal Fitz Roy, en la comuna de Río Verde, Magallanes, Chile.

SUSCRIPCIÓN_
revista180@udp.cl

DESPACHOS Y DISTRIBUCIÓN_
Ximena Ormazábal

CONTACTO_
revista180@udp.cl

IMPRESIÓN_
Salviat

Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden al proyecto Thesis del diseñador Luc(as) de Groot, que comprende las versiones The Sans, The Serif y The Mix, en sus diversas variables.

La tapa de esta publicación se imprime sobre papel couché opaco de 350 gramos y cubierta polilaminada. Su interior, sobre papel couché opaco de 170 gramos.

En este número se han ocupado los colores pantone 876 C (cobre) y pantone 433C (gris).

ACREDITACIONES E INDEXACIONES_
Thomson ISI: Arts and Humanities Citation Index,

Esta revista recibe el apoyo de la Dirección de Extensión y Publicaciones de la Universidad Diego Portales.

## EDITORIAL_

MIRAR Y PERTENECER_ Recurrente e insistente, el tema de la *Identidad* recae en éste número de la Revista 180 para dar validez a uno de los alcances editoriales propuestos el año pasado: divulgar y afianzar el pensamiento y las obras de arquitectura, arte y diseño a lo largo de la Cordillera de los Andes.

Será por esto que, alejada de la discusión intelectual, la identidad nos ayuda a delimitar un nuevo campo convergente y a la vez múltiple de participación abierta, que conduce a seguir preguntándonos cosas.

Las perspectivas de los autores y artistas convocados son dispares, sin embargo coinciden en ciertas líneas de incertidumbre:

*¿Qué tanto alcanzan a describir una cultura en particular, un conjunto de fotografías?*

*¿Se puede construir a la distancia, mediante un proyecto de arquitectura, una imagen certera de un territorio distante?*

*¿Son las réplicas visuales de imágenes religiosas las que diluyen o fortalecen lo fundado por la fe?*

*¿Será posible argumentar y construir una característica-país sobre todo aquello que no tiene forma visible?*

*¿Es suficiente reflexionar y escribir para preservar un paisaje urbano etiquetado de patrimonio universal?*

En esencia, cada autor parece insistir sobre las maneras de reconocernos y diferenciarnos, diluyendo lo que creemos son nuestras fronteras culturales y sociales y, sobre todo, escarbando en la hipótesis de nuestro destino (¿o futuro?).

Delimitación, historia, herencia, lo tradicional, lo reiterado o lo típico, son conceptos comunes que delinean este número, donde se insiste en una búsqueda estéril para muchos (en relación con el mundo global), pero que sigue siendo necesaria para otros, como nosotros. Es una búsqueda a la que seguir apelando, y sobre la cual seguir interrogándose.

Una imagen sintetiza este número: un hombre es capturado por la mirada de un cóndor, que lo sobrepasa volando. Éste lo mira, y el hombre quieto se pregunta a sí mismo, *¿Quién es? ¿Cómo esta ahí? ¿Hacia dónde se dirige?*

Las incógnitas resuenan como un eco, y se expanden a otros hombres, grupos, comunidades, pueblos, ciudades, regiones y países, esperando las respuestas más convincentes.

Marcelo Vizcaíno P.
Profesor e Investigador
Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Santiago/Chile
Editor Revista 180

LOOK AND BELONG_ *Recurrent and insisting, the* Identity *issue is dealt with in this number of* Revista 180 *to validate one of the editorial scopes proposed last year: to spread and strengthen the thinking and architecture, art and design works throughout the Andes Mountains.*

*That is why, far beyond the intellectual discussion, identity help us to define a new convergent field and also a multiple field for open participation that leads us to pose things.*

*The points of view of authors and artists are different; nevertheless certain incertitude lines are coincident.*

How far can a set of photographs describe a particular culture?

Can a precise image of a distant territory be built through an architecture project?

Do visual replicas of religious images dilute or strengthen what was founded by faith?

Can it be possible to argument and build a country-characteristic regarding all that has no visible form?

Is it enough to meditate and write to preserve an urban landscape considered as universal heritage?

*In essence, every author seems to insist on ways to recognize and differentiate ourselves, diluting what we consider our cultural and social frontiers and especially digging in the hypothesis of our destiny (or future?).*

*Delimitation, history, heritage, the traditional, repeated or typical are common concepts that define this number where we insist in a sterile quest for many (regarding the global world), but which is still necessary for others, such as us. It is a quest to keep on invoking and questioning.*

*An image synthesizes this number: a man is captured in the eyes of a condor that flies over him. The condor looks at him and the still man wonders himself,* who is it? How did it got there? Where does it go?

*Mysteries sound like echoes and spread to other men, groups, communities, towns, cities, regions and countries, waiting for more convincing answers.*

| Fernando Montes

Profesor/Universidad Diego Portales
Director Magíster/FAAD
Santiago/Chile

# 3 CASOS Y 3 VISIONES

[3 CASES AND 3 VISIONS]

**resumen_** En las novelas policiales la búsqueda de una identidad sirve de guía al relato. En la última página, ritualmente, en una línea, se revela el nombre del asesino y, como por magia, todo se aclara y se justifica. Aquí vamos a lidiar también con la identidad, la de la arquitectura chilena, pero desde el comienzo, sin esperar llegar hasta el fin. De todos modos el suspenso sería imposible porque cada cual posee seguramente una versión del asunto. Haremos, sin embargo, una investigación porque los tres términos incriminados –identidad, arquitectura, chilena– constituyen un caso.

**palabras claves_** identidad | memoria | chilena | arquitectura | Le Corbusier

*Pues lo que importa no es la luz que encendemos*
*día a día*
*sino la que apagamos*
*para guardar la memoria secreta de la luz*
*—J. Teillier: Poemas del país de nunca jamás*

**LA IDENTIDAD ES UN CASO: MÁS QUE LA DUPLICIDAD_** Concepto usual, parte de todas las conversaciones familiares, administrativas o sabias y, no por eso, menos paradojal. Término equívoco y preciso a la vez; sus variadas acepciones parecen venir de lejos o, incluso, serles consubstanciales. Los grandes filósofos, desde los griegos en adelante, se han abocado al tema de la identidad torciéndolo y retorciéndolo en todos los sentidos. Aristóteles en su *Metafísica* distingue para comenzar dos identidades, la identidad accidental (accidentes del mismo ser) de la identidad esencial (las cosas cuya materia es una). Para él, la heterogeneidad es lo opuesto a la identidad. Sin embargo, "diferente se dice de las cosas heterogéneas, que son idénticas desde algún punto de vista".[1]

La identidad y la diferencia son términos enfrentados, pero sólo hasta un cierto punto o desde un cierto punto de vista. Hegel, en *Ciencia de la lógica*, hace valer por una parte que la identidad no es evidente en sí, sino que es afirmada; y por otra, que la identidad contiene dentro de sí la diferencia.

La identidad, en claro, posee significaciones múltiples y contradictorias que cubren a la vez la diferencia y su contrario, la similitud, que califica lo que distingue, pero también lo que iguala. Lo identificable y lo idéntico.

En las ciencias sociales, lo identificable apunta hacia la psicología y evoca la individualidad, la conciencia de ser uno mismo. Lo idéntico, en cambio, es un valor mucho más antropológico e histórico, ya que señala un valor compartido. En el mundo de las ciencias puras, la identidad tiene aún otro contenido, pues equivale a la igualdad entre expresiones o términos.

**¿Y EN ARQUITECTURA?_** La arquitectura tiene algo de todo lo previo, de ciencia social y de técnica, de expresión personal y de símbolo colectivo, de memoria y de creación. Casi indiferentemente es objeto o sujeto de identidad, porque la arquitectura se presta para el juego de las representaciones (objeto) y por su intermedio se han elaborado muchos discursos identitarios, de los cuales no faltan aquellos destinados a usanzas nefastas. Joseph Stalin (realismo socialista) en la URSS, Hitler/Speer (Heimatstil) en Alemania o Nicolás Ceausescu (restructuración de Bucarest) en Rumania son muestras recientes, pero no exclusivas de abuso de la capacidad emblemática de la arquitectura. El uso es otra cosa. Un pueblo usa la arquitectura (sujeto) para construir su cultura. Las hay opulentas e indigentes, logradas y las que se quedaron a medio camino esperando días mejores. ¿En qué pie está en Chile, país suficientemente vasto, bien constituido y que dispone de veintitrés escuelas de arquitectura?

**CHILE ES UN CASO: SUBERCASEAUX Y LOS TERRITORIOS_** Ya en 1560, Alonso de Ercilla daba a entender que en esta fértil provincia y señalada en la que el mismo rumbo mil leguas camina, los valores telúricos propagados por su geografía son tan determinantes como lo es el frío en la Antártida.[2]

Casi cuatro siglos después, Gabriela Mistral agregaría sin desviarse del tema que la originalidad mayor de este país es "la diferenciación acérrima de sus miembros. Todo está allí, calvicie geológica, selva dura, largos vergeles, témpanos y nieves últimos: Chile sea tal vez la cosa más plural del planeta".[3] Sólo comparable a EE.UU.[4], afirmará consciente de la paradoja.

Mistral, que viene del norte grandioso, es sensible a los valores geográficos, pero su reino son las palabras. Chile en esa materia también la deslumbra: los nombres de esos cobijos, la manera particular de apodarlos que tuvieron los primeros ocupantes o los colonizadores, característica que perdura hasta hoy. En este punto ya no acopla a Chile con EE.UU.

La pluralidad territorial poetizada por sus pobladores que canta la Mistral tan a gusto, fue Benjamín Subercaseaux, con su *Chile o una loca geografía*[5], quien se la habrá sugerido solicitándole el prefacio de la obra. Este ensayo admirable está descompuesto en secuencias-capítulos cuyos intitulados, puestos lado a lado, esbozan un retrato concentrado de Chile: "El país de las mañanas tranquilas donde las montañas saldrán del mapa, el país de la senda interrumpida donde el paisaje explica los hombres y los hombres no explican nada, el país de la montaña nevada donde Santiago trata de saber lo que es, donde los barrios nos explican la ciudad, el país y los chilenos, el país de la tierra inquieta donde se verían muchas cosas juntas que no se podrían separar, el país de los espejos azules, donde, siguiendo nuestra costumbre, las costas completarán el diseño de la tierra y finalmente el país de la noche crepuscular donde se precisa de un buen mapa para saber donde se está".

La "geographical extravaganza"[6] son muchos países distintos alineados en un solo día. Curiosamente el alba de Subercaseaux se sitúa al norte (capítulo 1) y el crepúsculo, al sur (capítulo 6). ¿Qué razones hay para este giro de 90 grados? ¿Se trata de un simple efecto de estilo, una metáfora, en

**abstract_** In detective novels the quest for an identity works as a guide for a story. In the last page, ritually, in one line, the name of the killer is revealed and as in an act of magic, everything becomes clear and justified. Here we are going to deal also with identity, the identity of Chilean architecture, but from the beginning, without waiting for the end. In all cases, suspense would be impossible because everyone also has its own version on the matter. Nevertheless, we will pursue a research because the three terms involved: identity, architecture and Chilean, constitute a case.

**keywords_** identity | memory | chilean | architecture | Le Corbusier

un texto en el que el "lenguaje poético refleja la paradoja temporal"? Sí y no. Sí, porque el autor no esquiva el argumento sideral para dar profundidad a una nutrida documentación científica. No, porque cuando se leen con cuidado los capítulos mismos, Subercaseaux exprime una experiencia interior. Busca "sentir a Chile"[8] y en eso recuerda a otros *travel writers* –Alonso de Ercilla[9], el Abate Molina o Claudio Gay[10]– que también transmiten una experiencia de ambulante, a pie o a caballo, ahora en avión, barco o tren. Subercaseaux: "Luego viene un alto. El tren se detiene, la atmósfera se despeja y salimos a contemplar la mañana del desierto. ¡Qué silencio en la pampa: sin murmullos de agua ni canto de pájaros!". Su tren metafísico, que corre por el país de las mañanas tranquilas sin conductor ni pasajeros, tan sólo él, parece salido de un cuadro de Magritte, atraviesa paisajes en donde los hombres ausentes han dejado nombres para representarlos: Pampa Miraje, Llano de la Paciencia, Cordón Desamparado, Estación Soledad... Metafísica aún la navegación por los canales laberínticos meridionales. Allí, salvo en las noches crepusculares de verano, más vale detenerse y esperar el día: "La naturaleza parece no saber nada del hombre ni importarle... Ella la inmensa lo ocupa todo, lo acalla todo... En ninguna parte mejor que aquí podríamos hablar de un paisaje con la mirada clavada al frente, inaccesible al grito y al dolor humanos"[11]: estamos frente a una alegoría de Kaspar David Friedrich.

Entre el norte y el sur, entre la mañana y la noche, en el resto del día, Subercaseaux instala el país poblado, el Chile de los campos y ciudades. Ambos, al igual que el desierto y los fiordos, el país no poblado, están dominados por la geografía omnipresente. La novedad aquí son los síntomas inquietantes de amnesia. Las ciudades chilenas son sin Historia, ni Tradición, "sin noción de Cité, de Villa, de Castillo Fuerte o lo que sea". Sin auto-referencia ni constancia: un Alzheimer colectivo. No se está hablando de extrañas entidades pertenecientes a un diccionario de lugares imaginarios[12], sino de Antofagasta o Linares.

¿Cabe alguna compensación a la falta de Historia?

La Naturaleza, dirá Subercaseaux. Será ella "la que prestará su distinción y permanencia". Pero no basta. En Chile como en América, no habrá viejas ciudades, no porque el tiempo transcurrido sea corto (Santiago se funda cuando Miguel Ángel inaugura la Capilla Sixtina), sino por desconfianza en la cultura urbana.[13]

¿De dónde nace este temor?

Del encierro de tres siglos, conducente a un provincialismo del que sólo contadas ciudades logran escapar. Para Subercaseaux, Valparaíso, la cosmopolita y la popular, abierta a todos los mares, comparable a "San Francisco, Estambul, Marsella o Argel", será el único caso del Chile urbano en que se sientan los ecos del pasado. La excepción notable, la ciudad original que ha sabido yuxtaponer componentes iconoclastas y acumular capas sucesivas empotradas en una geografía singular. En el resto del país, donde no falta el distintivo geográfico, las ciudades son insubstanciales, poco ambiciosas. De forma que, desligando el contexto geográfico, la identidad urbana chilena se identifica por no diferir de sus congéneres iberoamericanas, a la par, poco intensas y pueblerinas.

Eso era en 1940, ¿qué decir ahora?

**LA ARQUITECTURA ES UN CASO: MEMORIA, REPRESENTACIÓN E IMITACIÓN_** Por esencia proclive a la celebración y al testimonio, la arquitectura manipula naturalmente símbolos e informaciones. Dado su carácter público y exterior, ella marca probablemente más la memoria colectiva que todas las otras artes, y por eso se recurre tradicionalmente a sus servicios. Los grandes eventos y las fechas memorables, los grandes personajes y las creencias han servido siempre de excusa para construir plazas, monumentos, puertas y mansiones destinadas a durar, a transitar de una generación a otra, a inscribirse en alguna forma de eternidad y, a fin de cuentas, condenadas a breve plazo a ser huella del pasado y materia prima de la reminiscencia.

El fantasma de la memoria transmitido por la arquitectura se manifiesta en tiempo de paz y en tiempo de desarreglo. En situaciones de exceso (ciudades museos) y de carencia (ciudades nuevas), pero sobre todo al ocurrir un siniestro de magnitud.

Las grandes catástrofes naturales y las guerras se encargan de borrar la memoria de los edificios y de las infraestructuras, pero también de alterar la percepción de la arquitectura. Terremotos e inundaciones han hecho que en Chile el estatuto de la arquitectura sea particular, menos recordatorio que en otros rincones, que en Italia, por ejemplo. El hilo de la historia no reposa en la arquitectura. Reconstrucción tras reconstrucción, el pasado no se toca con la mano en Chile. No hay ruinas ni antigüedades y cuando algo queda se ha ido transformando en representación. La casa de Pedro de Valdivia es una dirección aproximativa en la calle Lastarria. La Moneda, tantas veces rehecha, retocada o ampliada, en donde deben quedar pocas piedras originales, no es sino la imagen de un edificio neoclásico. Hace pensar en el centro de Varsovia demolido por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y hoy como nuevo. En uno y otro caso la reconstrucción no está en causa. Hacer revivir una imagen o una representación, fuese al precio de una verosimilitud y no de una verdad, puede bastar para suplir el efecto del electroshock.

En arquitectura se admite con facilidad y a veces hasta con desparpajo (Las Vegas) la poca diferencia accidental entre presentación y representación. Está en su naturaleza no temer a las contradicciones y las ambigüedades. Cabe ser simultáneamente apropiado e incorrecto, foráneo y local. No es una jurisprudencia, pero tampoco es un tabú. El Bank of Shanghai, por ejemplo, en forma de Templo griego nunca fue una herejía. ¿No proliferan los Bank of Shanghai en todas partes?

La duplicidad del concepto de identidad, cuando se aplica a la arquitectura, no genera conflictos epistemológicos, ni menos estéticos. Se debe a que pocos países han generado una arquitectura con cierto carácter universal, siendo que todos disponen de una pericia propia. Para fundar el patrimonio arquitectónico, es decir lo que pertenece y representa a un pueblo, la parte principal del contingente, aún en Egipto, China o Grecia, estará siempre constituido por variaciones locales de prototipos, arquetipos y modelos concebidos no se sabe dónde en el mundo, ni cuándo en la historia.

Hablar de ubicuidad y de intemporalidad es excesivo, porque en arquitectura todo tiene origen por poco que se busque. Las raíces y las ramificaciones arquitectónicas se han transmitido de pueblo en pueblo, de territorio en territorio al igual que la lengua, los mitos o la cocina.

Desde tiempos remotos la arquitectura busca normas y principios armónicos que conduzcan a un orden sin menoscabar la variedad: "Unidad en el conjunto, variedad en las partes" era el axioma usual en la École des Beaux Arts, válido para un edificio y para una ciudad, sentencia que Gaudí o F.Ll. Wright, por igual, hubieran podido adoptar. ¿Qué hace Vitruvio, qué harán los tratados sucesivos de arquitectura del renacimiento, de Alberti a Paladio, por ejemplo?

Primordialmente, definen, elaboran, guían.

- Definen reglas de coherencia para sustentar un orden categorizado que prácticamente excluye la expresión y la reemplaza por la conveniencia.
- Elaboran sistemas de proporciones para poder adaptar este orden a diversas configuraciones.
- Guían en el uso razonado de los órdenes griegos, verdaderos kits arquitectónicos altamente combinables y deformables.

El acto arquitectónico clásico se basa en el uso de un modelo potente y simple, apto al *tuning*,

se diría hoy, personalizable. Su agudeza compositiva (descomposición del edificio en tres partes, por ejemplo) preserva la integridad formal en toda circunstancia, de las más evolutivas (Paladio) a las más deformantes (Giulio Romano). En el siglo XVIII neoclásico, con el desarrollo de las arquitecturas urbanas, se seguirá constatando que mientras más fuerte es el tipo, más fácilmente acepta variaciones. Hasta su disolución.

El modelo o el tipo son fragmentos de identidad que se transmiten y se ceden. Siempre quedan en filigrana para quien sabe leerlos. La relación con el modelo en arquitectura, en la antigüedad o en la era moderna, es compleja porque opera a diversos niveles, nunca a uno solo como sucede con el molde en una industria. Aunque la arquitectura no es asimilable a una Tragedia, se halla plenamente en el concepto de mimesis que Aristóteles desarrolla para el teatro en su *Poética*. Mimesis en su doble interpretación: literal, la imitación, y elaborada, la representación.

El objeto-modelo que se imita en arquitectura no es la realidad, como en el teatro, sino ya una ficción.[14] El objeto-copia resultante establece con el objeto-modelo una relación con flechas en todos los sentidos, que "implica a la vez parecido y diferencia, identificación y transformación en un solo y mismo movimiento".[15] La representación mimética plantea otro tipo de problemas. Son los que proceden de una lectura simbólica o metafórica de la obra.

*Estoy, estoy rodeado*
*por madreselva y páramo, por chacal y centella,*
*por el encadenado perfume de las lilas*
*estoy, estoy rodeado*
*por días, meses, aguas que sólo yo conozco...*
—Pablo Neruda: América, XVII, Canto general

La mayoría de la información arquitectónica es de origen visual. La corteza visual en el cerebro trata la información recibida de los ojos siguiendo dos vías: la vía del ¿qué? y la vía del ¿dónde? Por más que los procesos de identificación sean todos comparativos, el ¿qué? y el ¿dónde? no bastan para llegar a alguna conclusión. Siempre faltará agregarles otra proposición –¿con qué?, ¿de qué? o ¿por qué?, ¿a dónde?, ¿de dónde? o ¿por dónde?– para transformar la vista en visión.

**VISIÓN 1: ATERRIZANDO EN AMÉRICA_** Las tradiciones colonizadoras se suceden por siglos y no cambian. Los conquistadores españoles en América y los estadounidenses –tras la Segunda Guerra en Europa y hoy, en Irak– han buscado por igual transcribir de la manera más fidedigna su ámbito doméstico y han echado mano para las infraestructuras del ingenio militar.

El trazado urbano aportado por los conquistadores es de filiación romana, el castrum. Modelo del campamento de las legiones, el castrum tiene siempre el mismo plano, lo que permite una construcción expedita. Un primer ensayo de poblado en vísperas del viaje de Colón tuvo lugar en Santa Fe de Granada. Haciendo gala de la panoplia completa, cardus, decumanus y retícula, este prototipo prefigura el poblado americano, pero hace pensar también en las centenas de bastides. Fuertes abiertos destinados a soldados-campesinos del otro lado de los Pirineos, las bastides fueron erigidas un par de siglos antes de la Conquista, durante las pugnas franco-francesas y franco-inglesa. Se sitúan a intervalos bastante regulares para controlar territorios y a partir de ellas se labran las tierras, como los poblados americanos, en suma.

La arquitectura de los conquistadores es la arquitectura popular de la España del siglo XVI. Más especialmente la castellana, la extremeña o la andaluza, esta última claramente mediterránea. En los virreinatos ricos se importan también modelos más elaborados, en plena experimentación entonces en la metrópoli enriquecida por el oro americano. De la primera traducción en español de Vitruvio llegarán inmediatamente a México algunos ejemplares, pero nunca a Chile.

La colonización hispánica se distingue de la romana por su alejamiento de la base metropolitana. Las legiones van y vienen. No así los soldados, el clero y los administradores españoles. Un castrum es transitorio, excepcionalmente permanente. Las instalaciones españolas, en cambio, tendrán un carácter durable y por excepción provisorio. Carpas por un lado, casas por el otro: dentro de un trazado similar. El relleno establece la diferencia. ¿Y qué distingue a un pueblo americano de otro? Poco en realidad, porque en un continente tan espacioso y accidentado, por arte de lo visible (los poblados) y de lo invisible (la lengua, la religión y las instituciones), las distancias y los contextos serán disueltos.

En España, un pueblo andaluz nunca está muy alejado de otro. En Andalucía se desconoce lo que es una malla en damero –salvo en la mencionada Santa Fe– y abundan al contrario los laberintos. El castrum romano, cuando llega a generar una ciudad, dispondrá de una arquitectura definida para los monumentos; para el resto no habrá norma. En América, el pueblo andaluz, amputado de su trazado, y el castrum romano, amputado de su arquitectura, se amalgaman y forman un híbrido criollo inédito. Reproducido a mil ejemplares, este mutante se aplicará indistintamente, por montes y valles, en litorales y cordilleras, desde California hasta la Frontera.

¿Cuál será el efecto de una radicalidad tan sistemática?

Primeramente, y lo más evidente, será la gran unidad de ambientes que reina a lo largo de 10.000 km. Los hornos de barro del desierto de Arizona son los mismos del desierto de Atacama. Vamos a Europa y algo así sucede sólo en la micro-geografía, nunca a escala continental. Una diagonal de 1.000 km. en Francia es una invitación a descubrir 10 paisajes culturales y arquitectónicos diferentes. Entonces y ahora.

En seguida, cabe constatar que, frente a esta coherencia insospechada, el principal agente de alteridad será el paisaje. Por esta razón la referencia a un orden urbano iberoamericano no es inapropiada. Orden en el sentido dado por los griegos al "kit" de componentes y a la estructura de variación. Los órdenes griegos, gracias a su armazón potente, son la garantía de integridad formal en las operaciones más disparatadas de edificación y en las disposiciones menos ortodoxas. Un fenómeno de esta especie sucede con el poblamiento tradicional americano cuya trama, escala, materia y color fusionados, proveen la similitud mientras que el contexto geográfico es el factor de diferenciación.

**VISIÓN 2: DE TOESCA A VICUÑA MACKENNA_** En Chile, capitanía poco poblada, relativamente pobre, insurreccional y sísmica, no habrá arquitecto de renombre hasta tarde. La venida de Joaquín Toesca (1745-1799) tiene lugar en 1780, en pleno neoclasicismo poco familiar en estos pagos y en las postrimerías de la colonia.[16] Su influencia, a pesar de las tres o cuatro grandes obras que firma, no alcanzará a arraigarse. Tenía la envergadura para haberse convertido en el Percier y Fontaine[17] de O'Higgins o de Portales. Pero no fue así.

Los vientos habían cambiado. A comienzos del siglo XIX se inicia la fragmentación acelerada del imperio. El proceso parte bajo los mejores auspicios para las colonias. Frente a un enemigo común, el reflejo de virreinatos y capitanías insurgentes apunta a aunar esfuerzos. Durante un momento se creerá que la fórmula triunfante será la de los Mosqueteros, "todos para uno y uno para todos", con la integración continental desembocando en una especie de Latinoamérica federal y la unidad impuesta convirtiéndose en la unidad elegida. Poco durará la ilusión: será tiempo de guerras. Rápidamente, antes de la paz misma, cada cual por su lado comienza un laborioso proceso de reinvención, sin modelo evidente, casi improvisando, mezclando esta vez referencias de todas procedencias, después de siglos de puertas cerradas.

El siglo XIX, como una adolescencia, es clave en la elaboración de la identidad. Es entonces, a menudo en un *maelstrom*, en un torbellino, cuando se forjan los valores más profundos que determinarán las idiosincrasias. Los países comienzan a organizarse institucional, administrativa y económicamente, y no faltarán las luchas internas por el poder político. Poco espacio quedará para tareas colectivas menos imperiosas que suponen estabilidad y consenso. En lo que respecta el estatuto de la arquitectura, cabe mencionar que aun cuando las ex colonias se hayan convertido en vitrinas de todo lo no español, el carácter francamente incipiente de la mayoría de las ciudades será un freno para un desarrollo fructuoso. Las primeras escuelas de arquitectura tardarán en aparecer. Salvo en Brasil, donde ya en 1830 la Ecole des Beaux Arts de París había abierto una filial.

En Chile, un personaje como Benjamín Vicuña Mackenna tendrá una importancia crucial. Sin tener una formación específica, sin haber construido ningún edificio, es un personaje central porque comprendió de inmediato la importancia de la ciudad moderna, supo describirla e imponerla como Intendente de Santiago. Aprovechando su exilio, tuvo el talento de encontrarse en los buenos lugares en el buen momento, cuando sucedían los grandes cambios. En el París de Haussmann, otro Intendente, en la Viena de Fischer y en los ensanches catalanes. Antes había recorrido los EE.UU. que inventaban la American City en Chicago y Nueva York. Cuando Chile cumple un siglo independiente, agrandado con las provincias del norte y próspero, la identidad arquitectónica chilena está basada en una arquitectura urbana heteróclita, provincial y convencional de fuerte inspiración hispano-francesa sin edificios originales ni tipologías propias. No ha habido un Richardson, ni un Viollet-le-Duc. No se han inventado ni las *terraces* ni el *balloon frame*.

Santiago es el ejemplo para el resto del territorio porque Valparaíso es un espécimen demasiado singular. Tienta pensar que si la espléndida arquitectura porteña hubiera proliferado en el sur y en el norte, cuánto más generoso sería el patrimonio nacional: en el sur, aprovechando las dobles fachadas metálicas que cortan viento y lluvia; en el norte, improvisando en ciudades inciertas con una arquitectura liviana, adaptable.

**VISIÓN 3: DEL AIRE AL AIRE_** Cuando a fines de los años 20, Le Corbusier acepta la invitación de la amiga de Gabriela Mistral, Victoria Ocampo (1890-1979)[18] para dictar diez conferencias sobre el futuro de la arquitectura en Buenos Aires, lo hace

Aristóteles.

Gabriela Mistral.

Josephine Baker.

convencido de que América Latina será el continente donde la modernidad arquitectónica tendrá las mejores expectativas de germinar e imponerse. Tan errado no estaba si se observan los años 50. Tras la Primera Guerra Mundial los países latinoamericanos se han enriquecido con las grandes exportaciones de materias primas, sus ciudades han crecido en proporción y varias de ellas, el mismo Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo o Santiago han imaginado planos de ensanche y de reestructuración. Les faltan los grandes equipamientos, la vivienda social, los parques urbanos, pero sobre todo carecen de una visión creativa, integradora, capaz de movilizar recursos y de dar pautas a técnicos, artistas y políticos. Es lo que él puede y sabe aportar.

Al final de una de sus últimas conferencias en El Ateneo, Le Corbusier recibe la visita de Matías Errázuriz (1866-1953), embajador de Chile en Buenos Aires. Errázuriz es un francófilo patentado, millonario, casado con la hija del Presidente Alvear, promotor de la remodelación de Buenos Aires. Se ha hecho construir por un Grand Prix de Rome francés, René Sergent (1865-1927), totalmente académico, una Maison de Maître que desde 1938 es el Museo de Arte Decorativo. Pero gran coleccionista y curioso que es, de personalidad brillante, las teorías y las soluciones propuestas por el vanguardista Le Corbusier lo convencen del interés de confiarle el bello terreno que posee en Zapallar. El arquitecto suizo-francés acepta y la Maison Errázuriz se convertirá en el único contrato cosechado en la gira. La historia de esta casa será inusitada y los efectos que provocará tanto en la obra consecutiva de Le Corbusier como en la arquitectura chilena serán considerables.

Al embarcarse en el *Lutèce* rumbo a América, Le Corbusier viene de perder el concurso más importante de su carrera, la sede de la recién creada Sociedad de Naciones (SDN) en Ginebra, a dos pasos de su ciudad natal, que le parecía prometido, y está profundamente decepcionado. Paralelamente, en las cercanías de París, en Poissy acaba de terminar una de sus obras estelares, la Villa Savoye que ejemplifica a la perfección sus principios de la arquitectura moderna: volumen blanco de geometría pura, montado sobre pilotis, recortado por una simple ventana horizontal que corre de lado a lado, y coronado con las curvas que emergen del techo terraza. El plano está organizado alrededor de un recorrido cinético de abajo hacia arriba, interior/exterior casi ceremonial.

Le Corbusier retorna a París. No visitará Chile contentándose con fotografías y descripciones del sitio zapallarino. Enviará los planos y para dirigir la construcción sugerirá el nombre de un joven arquitecto argentino, Antonio Vilar, que Matías Errázuriz algo conoce y no demuestra apreciar. El proyecto, conviene decir, es sorprendente. Difícil relacionarlo con las obras mostradas en las conferencias (casa para su madre en el Lago Lehmann). Tampoco con referencias modernas cercanas como la casa Ocampo de Palermo. Menos aún con las grandes villas más bien italianizantes construidas en Zapallar. Inseguro o disgustado por el proyecto, quién sabe, Errázuriz decide dejarlo de lado. Se confiarán los planos a Carlos de Landa, arquitecto mexicano radicado en Chile con estudios en Boston y Michigan, que nunca ha demostrado mayor interés por los planteamientos modernos o corbusianos. De Landa modificará profundamente el proyecto original. Subsistirán la actitud frente al paisaje, un cierto primitivismo volumétrico, los materiales brutos y la escala. Pero la estructura es pesada, de dos pisos continuos, y poco grácil. Viéndola nadie pensaría que es una obra de Le Corbusier. Para aquellos que conocen el proyecto original, la matriz se esconde en alguna parte. No es lo que sucede con el disfraz de algunas casas de Le Corbusier transformadas con el tiempo y por la adición de techumbres y decorados que rápidamente son desnudadas con la mirada y vueltas a su pureza bautismal.

En las antípodas de Zapallar, en Karuizawa, Nagano, a 2.500 m. de altura, un arquitecto checoeslovaco, Antonin Raymond (1888-1976), llegado a Japón en el séquito de Frank Lloyd Wright para el proyecto del Hotel Imperial, resucita la Maison Errázuriz, apenas más tarde, en 1933, construyendo una copia idéntica, pero en madera. ¡El original es falso, el verídico es la copia! ¿Cuántas veces se ha visto algo así?

Le Corbusier, como Picasso o Stravinski, tiene periodos bien marcados en su obra que duran unos diez años. El proyecto de la SDN y la Villa Savoye, uno inmenso y la otra de talla modesta, uno edificio simbólico y público, y la otra vivienda secundaria de un comerciante de provincia, tienen mucho en común porque pertenecen a la misma hornada. El proyecto de la Maison Errázuriz difiere totalmente de la Villa Savoye y abre una nueva época corbusiana, la de los años 30, durante la cual se encontrarán muchos primos hermanos de la casa zapallarina: la casa “aux Mathès”, la casa “de Mandrot”, las casas “Murondins”, etc. Así como la Villa Savoye es abstracta, conceptual y universal[19], la Maison Errázuriz es táctil, telúrica y regional. En las fotos de época, la Villa Savoye flota sobre un campo de trigo ideal. Se piensa en las famosas imágenes de la Catedral de Chartres, suspendida entre tierra y cielo. Los croquis de la Maison Errázuriz muestran un sólido volumen bien anclado en la tierra, rústico, construido con piedras apenas talladas, pilares gruesos y vigas que son troncos de árboles, evocando la Costa Azul de Roquebrune donde él pasa sus vacaciones. Otro registro, definitivamente; un regionalismo que abre la vía con mucha anticipación al brutalismo de la fase final, una traslación importante y contenida hacia lo vernáculo sin abandonarse a sus anécdotas. Le Corbusier desde París parece sospechar la sorpresa de su cliente y argumenta que la tecnología disponible lo obliga a pensar una casa de este tipo y que de todas maneras “se trata de una solución verdaderamente arquitectónica”.[20] El primer argumento no parece de peso cuando se observan otras casas de Zapallar de la época. El segundo es interesante, porque legitima no sólo la Maison Errázuriz sino el cambio que él está operando en su obra.

La Villa Savoye tiene seguidores en los autores de las casas blancas chilenas más refinadas –las de Bresciani, Dvoresky o Gebhardt–, pero nada comparable al impacto de la Maison Errazuriz. Pasemos sobre las transcripciones casi exactas, que son numerosas, comenzando por las de un gran corbusiano chileno, Juan Borchers, en dos casas. Interesémonos en su influencia profunda. Profunda hasta el punto de ser una esfinge de lo que busca ser la arquitectura chilena de las últimas décadas:

- Una arquitectura de casas individuales mirando al más allá terrenal, es decir Chile: el paisaje, la cordillera, el mar.
- Celebrando los materiales con alta consonancia telúrica que hablan por sí solos como las palabras escogidas de los poemas de Neruda[21] y que rememoran el carácter agrario de la burguesía chilena.

A comienzos de los años 60 hay un hecho que no debiera escapar a la atención de los analistas. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica se instala en una de las pocas construcciones agrícolas que subsisten en Santiago, la casa de Lo Contador. Su decano, Sergio Larraín, recupera una

Charles Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier).

Victoria Ocampo.

Benjamín Subercaseaux.

casa de servicio adyacente, típicamente campestre, y la transforma en su espléndida residencia con colecciones de arte y de libros excepcionales. En esos años los influyentes arquitectos que profesan o estudian en esa escuela se hallan, sin saberlo, ante la misma disyuntiva que Matías Errázuriz frente al proyecto de Le Corbusier: la atracción vanguardista y/o la fuerte presencia vernácula a la sombra de un cerro. Errázuriz entonces no comprendió que Le Corbusier estaba entregándole una versión actualizada de la vanguardia. Que, como Stravinsky, De Chirico o Picasso, que habían introducido en sus discursos de los años 20 elementos "realistas", él estaba operando la misma mutación en arquitectura. Errázuriz, en clara inversión de roles, convertido para la ocasión en paladín de la vanguardia, rechazó la proposición corbusiana pensando que era más reaccionaria que las mansiones zapallarinas que habrían rodeado la suya. Sergio Larraín sí comprendió el mensaje corbusiano, y con su permanente instinto orientó una vez más el camino de la arquitectura chilena.

Entre el edificio Oberpauer, apenas más tardío que la casa Errázuriz, o el edificio Buque, de Sergio Larraín, ambos insignes exponentes de la arquitectura chilena, y su casa de la calle El Comendador hay el mismo salto imponente que se percibe en el ideal urbano santiaguino en menos de medio siglo. El Oberpauer y el Buque representan una arquitectura urbana densa y de centro, que construye calles y aprovecha la esquina, la vista si existe y el hasta el flujo de peatones. La casa de El Comendador ilustra el ideal de suburbio, la casa individual, bien en su lugar, pero aislada de la calle, con vista al cerro y cuyo vecindario será filtrado por el jardín.

El suburbio, en Santiago y en tantas otras ciudades del país, se ha convertido en el paradigma arquitectónico. Por su amplitud panorámica permite gran visibilidad a las torres de empresas. Por su extensión infinita siempre podrá acoger los sueños de los ciudadanos Kane en busca de un sitio para su Xanadú familiar. Ellos ahora ya saben que Matías Errázuriz se equivocó.

▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y ACLARACIONES DEL AUTOR

1. Aristóteles, *Metafísica*, libro quinto "Identidad, heterogeneidad, diferencia, semejanza", Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1970.
2. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Canto Primero, Madrid, Pierres Cosin, 1560.
3. Astaburuaga, Ricardo: en su "Morfología de Chile y sus Ciudades", Ril Ed., Santiago, 2002, p.42 y sig., se referirá a la gran "variabilidad tectónica" del suelo chileno, fuente de la gran "diferenciación geográfica" a la que alude G. Mistral y se referirá al "Compendio..." del abate Molina (1776) que también relaciona geología y geografía.
4. Subercaseaux, Benjamín: *Chile o una loca geografía*, prefacio de Gabriela Mistral, Santiago, 2001, 11ª edición, Ed. Universitaria.
5. Publicado una primera vez en 1941 con 11 ediciones en Chile. Publicado también en EE.UU.
6. Traducción del título del libro en su edición norteamericana, "Chile a geographical extravaganza", Mac Millan, New York, 1943.
7. Ricoeur, Paul: *Temps et récit*, Essais, Points, Ed. du Seuil, París 1983, p. 129
8. Subercaseaux, B., Op cit., p.15 a 18. Casi en permanencia el autor se referirá a su proximidad corporal o psicológica con Chile. En el prefacio a la primera edición, retrata las fases por las que ha pasado la ciencia geográfica: fase cartográfica que dibuja los continentes, la fase descriptiva que "une el mapa al paisaje", la fase social que describe la relación del lugar con sus habitantes. Él sitúa su estudio sobre Chile en una nueva dimensión, una cuarta geografía que habla de "psicología" y hasta de "metafísica".
9. A. de Ercilla, *La Araucana:* "Digo que Norte a Sur corre la tierra / Y báñala del oeste la marina; / A la banda del Este va una sierra / Que el mismo rumbo mil leguas camina / En medio es donde el punto de la guerra / Por uso y ejercicio más se afina".
10. La formación de la nación chilena para Claudio Gay quiere decir "la unión interna de todos los habitantes, la formación de una memoria colectiva y el conocimiento de la naturaleza chilena", en C. Gay: "Diario de su primer Viaje a Chile en 1828", investigación y notas de Luis Mizón, Ed. Fundación Claudio Gay, Santiago, 2008, p. 48.
11. Subercaseaux, B., Op. cit., p. 236.
12. Ver a este propósito, Alberto Manguel y Gianni Guadalupi, "Dictionnaire des Lieux Imaginaires", Babel, Actes Sud, 1988, que los autores justifican en el Prefacio como "la victoria de la imaginación (o el buen sentido) sobre el deber, sobre las restricciones impuestas por la veracidad de los hechos".
13. Subercaseaux B., Op. cit, p.90, porque "nuestras almas no han dejado de serlo, ni han querido fundirse confiadamente en esa alma grande y profundamente humana que forjó la Cité antigua".
14. Durand, Nicolas-Louis (1760/1834), primer profesor de arquitectura de l'Ecole Polytechnique, fundada por Napoleón, es el autor del famoso "Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle" (1800), impr. de Gillé Fils, llamado el Grand Durand, donde se ilustran por categoría los buenos ejemplos de edificios a imitar.
15. Comentarios y notas a la *Poética* de Aristóteles por Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, Editions du Seuil, París, 1980, capítulo II, p. 157.
16. En 1780 Toesca viaja a Santiago por petición del Gobernador Agustín de Jauregui, quien lo solicitaba para obras de canalización del Mapocho y de palacios públicos, entre otros La Moneda, y del Arzobispo Manuel de Alday y Aspée, quien deseaba terminar la Catedral de Santiago.
17. Charles Percier y Pierre Fontaine conocen a Napoleón a través del pintor Jacques-Louis David, amigo de Josephine Beauharnais. Nombrados en 1800 arquitectos de Los Inválidos en París, se convierten en 1801 en arquitectos del gobierno. Sus obras son numerosísimas y de gran calidad, entre ellas el castillo de Malmaison, la calle Rivoli, el Arco de Triunfo del Carrusel, la conclusión del Palais Royal, etc.
18. Victoria Ocampo Aguirre, fundadora de la revista de vanguardia Sur, había encargado previamente un proyecto para su casa en Buenos Aires a Le Corbusier. Por razones poco conocidas, ella lo deja de lado y prefiere contentarse con un proyecto de Alejandro Bustillo, arquitecto argentino de obra muy ecléctica, quien en esta ocasión "se hace el moderno" y utiliza un lenguaje entre Loos y Le Corbusier para satisfacer a su clienta. La casa fue construida en 1929 en la calle Rufino de Elizalde, en Palermo, y causó revuelo en los círculos tradicionalistas del país, sobre todo cuando se comparaba con la otra Villa Ocampo de estilo algo gótico. Victoria Ocampo es la embajadora de la vanguardia europea en Argentina. Viajando regularmente a Francia e Inglaterra, conoce a cada uno de los grandes artistas que fundan el Movimiento Moderno, dándolos a conocer a través de publicaciones y conferencias. En 1931 funda la revista Sur (en el comité de redacción: Drieu La Rochelle, Supervielle, Borges, Ortega y Gasset) y luego la editorial. Encarcelada como "oligarca disidente" por Perón, publica al fin de su vida su autobiografía en 6 volúmenes.
19. En uno de los proyectos que no se concretaron más allá de los primeros pasos, Le Corbusier propone para un loteo en Buenos Aires reunir ocho Villas Savoye alrededor de un jardín común.
20. Correspondencia LC/ME disponible en la Fondation Le Corbusier.
21. Neruda está traducido en todos los idiomas, pero por lo que puedo juzgar en los que conozco, su canto no tiene ni la misma sonoridad, ni el mismo eco que en Chile. Neruda es sin duda un poeta universal, pero sobre todo por su profundo enraizamiento en su país. Es su intérprete y define de algún modo su estética.

**FERNANDO MONTES_** **Nacido en Chile, reside en París y Santiago. Es arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor titular de arquitectura en París, Francia, desde 1973. Tiene estudios de postgrado en la Technische Hochscule de Karlsruhe y en la Technische Universität München, en Alemania, y en la Unité Pédagogique d'Architecture, Paris 5, Francia. Ha enseñado en diversos países europeos y americanos. En la University of Pennsylvania, EE.UU., obtuvo el grado Ph. Graham. Actualmente es director del Magíster "Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos" de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile.**
**Trabajó, inicialmente, con Candilis-Josic-Woods en París, en el proyecto de la Freie Universität Berlin y otros. Luego abrió su propia oficina en París. Actualmente, realiza proyectos en Francia, Alemania, Italia y Chile, entre otros. Ha expuesto, publicado y enseñado en 20 países. Sus obras han sido adquiridas por el Museo de la Arquitectura de Frankfurt y por el Museo de Arte Moderno Georges Pompidou de París.**

What matters is not the light
We turn on every day
But the one we turn off
To keep the sacred memory of light
—J. Teillier: Neverland Poems

**IDENTITY IS A CASE: MORE THAN DUPLICITY_** *A usual concept and part of all family, management or wise conversation but that has not made it less a paradox. Misunderstanding and precise at one time; its different meanings appear to come from far away or even be inherent to them. Big philosophers, from Greeks and on have focused on identity turning and twisting it in every sense. Aristotle in his Metaphysics, makes a difference between two identities, the accidental identity (accidents from the self) and essential identity (things which matter is one). For him heterogeneity is the opposite of identity. Nevertheless, "in turn, we say different to heterogeneous things, identical from some point of view".[1]*

*Identity and difference are confronting terms but only up to certain point or from a certain point of view. Hegel, in The Science of Logics, stated that a part of identity is not evident itself but it is declares so; and in the other hand that identity contains difference within.*

*Identity, of course, has multiple and contradictory meanings that cover the difference and the contrary, similitude, that qualifies what it distinguished but also what makes it the same. The identifiable and the identical.*

*In social sciences, the identifiable points out to psychology and evokes individuality, the conscience of being oneself. The identical, in turn, is a much more anthropologic and historical value because it shows a shared value. In the world of pure sciences, identity still has another meaning because it is equivalent to equality between expressions or terms.*

**WHAT ABOUT ARCHITECTURE?_** *Architecture has some elements from all we have mentioned, social science, techniques, personal expression and collective symbol, memory and creation. Almost indistinctly it is an object and subject of identify because architecture lends itself for a game of representations (object) and through it several identity-related speeches have been elaborated, some of them being destined to terrible purposes. Joseph Stalin (social realism) at the former URSS, Hitler/Speer (Heimatstil) in Germany or Nicolas Ceausescu (restructuration of Bucharest) in Romania are recent samples but not exclusive of the abuse the emblematic capacity of architecture. Use is different. People uses architecture (subject) to build its culture. There are rich and indigent, the ones that are integral or were left half-built waiting for better days. What about Chile, a vast enough country, well constituted with twenty three schools of architecture?*

**CHILE IS A CASE: SUBERCASEAUX AND THE TERRITORIES_** *Back on 1560, Alonso de Ercilla suggested that in this fertile province where the same route a thousand leagues walks through, the telluric values its geography spreads are as determinant as the cold is in the Antarctica.[2]*

*Almost four centuries later, Gabriela Mistral added without getting off the subject that the major originality in this country is "the extreme differentiation of its members. Everything is there, geological boldness, hard jungle, large gardens, ice floes and ultimate snows: Maybe Chile is the most plural thing in the planet".[3] Only comparable to the US.[4], she will state, being conscious of this paradox.*

*Mistral, who comes from the great north, is sensitive to geographical values but her reign is words. Chile also dazzles her in this sense: the name of those shelters, the special way the first inhabitants or settlers use to name them, a characteristic that still stands nowadays. In this sense, she does not compare Chile to the US.*

*Benjamin Subercaseaux asked Mistral the preface of his work Chile or Crazy Geography[5] probably suggesting this territorial plurality made a poem by the inhabitants she sings so happily. This admirable essay is divided into sequence-chapters which titles, put side by side, outline a concentrate portrait of Chile: "the country of the peaceful mornings where the mountains leave the maps, the country of the interrupted path where the landscape explains the men and the men does not explain anything, the country of the snowy mountain where Santiago keeps wondering what it is, where the neighbors explains the city, the country and the Chileans, the country of the restless land where so many things are seen together and cannot be separated, the country of blue mirrors, where, according to our custom, the coast complete the design of the land and finally, the country of the crepuscular nights where a good map is needed to know where we are".*

*This "geographical extravaganza"[6] is very different countries aligned in just one day. Curiously Subercaseaux dawn locates at North (chapter 1) and the twilight at South (chapter 6). What are the reasons for this 90 degrees turn? It is a mere style effect, a metaphor, in a text where the "poetic language reflexes the time paradox"?[7] Yes and no. It is a yes because the author does not evade the sidereal argument to give depth to a large scientific documentation. No, because when the chapter themselves are carefully read, Subercaseaux expresses an inner experience. He looks to "feel Chile"[8] and so reminds us to other travel writers such as Alonso de Ercilla[9], Abate Molina or Claudio Gay[10], who also transmit a travelling experience by walking or on horseback, now by airplane, ship or train. Subercaseaux: "Then comes a stop. The train stops, the atmosphere clears and we go out to contemplate the morning in the desert. What a silence in the Pampa: no water murmurs or the sing of birds!". His metaphysics train runs throughout the country in the peaceful mornings without driver or passengers, only him, like a picture of Magritte, crosses landscapes where the absent men have left names to represent them: Pampa Miraje, Llano de la Paciencia, Cordón Desamparado, Estación Soledad... Metaphysics even in the navigation through labyrinth southern channels. There, except at summer dusk nights, it is better to stop and wait for the day: "Nature seems not to know anything about man or even care... She, the great, occupies all, quiets all... Nowhere better than here to speak about a landscape looking to the front, inaccessible to the human cry and pain"[11]: we are now facing an allegory from Kaspar David Friedrich.*

*Between the North and the South, the morning and night, in the remain of the day, Subercaseaux locates the inhabited country, the Chile of the fields and cities. Both, and also the deserts and fiords, the not populated country, are dominated by the omnipresent geography. The news here is the worrying symptoms of amnesia. Chilean cities have no history, no tradition, "no notion of Cité, of Villa, of Strong Castle or whatever". Without self-references or constancy: a collective Alzheimer. No talking about strange entities in a dictionary of imaginary places[12], but Antofagasta or Linares.*

*Is there some compensation for the lack of history?*

*Nature will tell, says Subercaseaux. It will be Nature "the one that will pay both distinction and permanence". But this is not enough. In Chile and America, there will not be old cities not because the time is short (Santiago is founded when Michelangelo inaugurates the Sistine Chapel) but because of lack of confidence on urban culture.[13]*

*Where does this fear come from?*

*It comes from three centuries confinement leading to a provincialism only a few cities can escape from. For Subercaseaux, Valparaiso, the cosmopolitan and popular, open to all seas and comparable to "San Francisco, Istanbul, Marseille or Algiers", will be the only case of urban Chile where the echoes of the past can be heard. The remarkable exception, the original city that has known how to juxtapose iconoclast components and accumulate successive layers embedded in a singular geography. In the rest of the country, where no geographical distinctive aspect lacks, cities are insubstantial, lacking ambition. Therefore, not considering the geographical context, the Chilean urban identity is identified by not being different from their Ibero-American peers, also barely intense and provincial.*

*That was in 1940 - what can we say now?*

**ARCHITECTURE IS A CASE: MEMORY, REPRESENTATION AND IMITATION_** *In essence prone to the celebration and testimony, architecture naturally manipulates symbols and information. Given its public and exterior character, it probably marks deeper the collective memory than any other of the arts and that is why its services are traditionally requested. Large events and memorable dates, big persons and beliefs have always been an excuse to build squares, monuments, gates and mansions destined to last, to cross from a generation to another, somehow to register in eternity and after all are condemned in short to be a footprint of the past and raw material for reminiscence.*

*The ghost of memory that architecture transmits is shown both in peaceful and troublesome times. In situations of excess (museum cities) and shortage (new cities), but especially when great magnitude disasters occur. Large natural catastrophes and wars erase the memory of buildings and infrastructures but also alter the perception of architecture. Earthquakes and floods have caused that architecture in Chile to be particular, with less memory than in other places such as Italy for example. The trend of history does not stand in architecture. Reconstruction after reconstruction, you can't touch the past in Chile. There are no ruins or antiques and when something remains, it has been transformed into a representation. Pedro de Valdivia's house is an approximate address in Lastarria Street. La Moneda (Government Building) so many times rebuilt, retouched or expanded where so few original stones are left, is nothing but the image of a neoclassical building. It makes us recall the downtown of Warsaw demolished by the bombs of Second World War and today as new. In any other case the reconstruction is not questioned. To revive an image or representation, even at the price of verisimilitude and not a truth, can be enough to replace electroshock effect.*

*In architecture it is easily and even audaciously accepted (Las Vegas) the small accidental difference between presentation and representation. It is in its nature not to fear contradictions and ambiguities. It can be appropriate or politically incorrect, stranger and local. It is not the common practice but also not a taboo. The Bank of Shanghai, for example, in the form of a Greek temple was never a heresy. Aren't there Banks of Shanghai everywhere?*

*The duplicity in the concept of identity, when applied to architecture does not generate epistemological nor less esthetic conflicts. It is so because only few countries have generated architecture with a certain universal character, all of them having skills of their own. To give birth to an architectural heritage, i.e. what belongs to and represents a people, the main part, even in Egypt, China or Greece will only involve local variations of prototypes, archetypes or models conceived nobody knows in what part of the world or when in history.*

*To speak about ubiquity and intemporality is excessive because in architecture everything has an origin no matter how little you look for. Architecture roots and ramifications have been transmitted from people to people, from land to land, same as language, myths and cooking.*

*From far away times, architecture looks for harmonic regulations and principles that lead to an order without limiting variety: "Uniformity as a whole, variety in the parts" was the usual axiom at the la École des Beaux Arts, valid for a building and also for a city, a phrase that both*

*Gaudí and F.Ll. Wright, could have adopted. What does Vitruvius do, what will the successive architectural works of the renaissance, from Alberti to Palladio do, for example?*

*Mainly, they define, elaborate and guide.*

- *Define coherence rules to sustain a categorized order that practically excludes the expression and replaces it by convenience.*
- *Elaborate large systems to adapt this order to several configurations.*
- *Lead the reasoned use of Greek orders, truly architectural kits highly combinable and deformable.*

*The classic architectural act is based on a powerful and simple model, suitable for tuning, as we call it today, customizable. Its composition sharpness (breaking the building into three parts for example) preserves the formal integrity in all circumstances, from the most evolutionary (Palladio) to the most deforming ones (Giulio Romano). In the XVIII century, the neoclassical time, with the development of urban architectures, we will keep on proving that the strongest the type, the easiest the variations are accepted. Even its dissolution.*

*The model or type is fragments of identity that are transmitted or transferred. Always in watermark stays for the one who knows how to read them. The relationship with the model in architecture, in the old times or in modern times is complex because it operates at different levels, never at just one level as it happens with the mold in an industry. Even when architecture cannot be compared to Tragedy, it can be found in the concept of mimetic Aristotle develops for the theater in his work Poetics. Mimesis in its double interpretation: the literal one, imitation and the elaborated one, representation.*

*The object-model architecture resembles is not the reality as in the theatre but already a fiction.*[14] *The resulting object-copy establishes a relationship with the object-model with arrows in both senses that "involves at the same time similarity and difference, identification and transformation in a single movement".*[15] *The mimetic representation poses other type of problems. The ones that come from a symbolic or metaphoric reading of the work.*

I am surrounded, surrounded
by honeysuckle and moor,
by jackal and spark
by the enchanted perfume of lilacs
I am surrounded
By days, by months, by waters only I know ...
*–Pablo Neruda: America, XVII, Canto General*

*Most architectonic information is visual in its origin. The visual cortex in the brain process the information received from the eyes following two paths: what? and where? Even when identification processes are comparative, what and where are not enough to reach any conclusion. Another proposition is always necessary: with what? From what? Or why? Where? Or from where? To transform the view into vision.*

**VISION 1: LANDING IN AMERICA_** *Colonial traditions remain for centuries and do not change. Spanish conquerors in America and Americans after World War II and today in Iraq look for transferring in the nearest way their domestic environment and use military genius for infrastructure works.*

*Urban outline provided by the conqueror comes from the Romans, the castrum. A model for the camping of legions, the castrum has always the same plan which permits an easy building process. A first essay of a town near Columbus voyage occurs in Santa Fe de Granada. Using the full array of arguments, cardus, decumanus and grid, this prototype prefigures the American town but also makes us think of hundreds of bastides. Open fortresses destined to soldier-peasants of the other side of the Pyrenees, the bastides were built a couple of centuries before the Conquest, during the Franc-French and Franc-English conflicts. They appear at pretty regular intervals to control territories and from them the lands were worked, such as in American populations, in brief.*

*Architecture of conquerors is the popular architecture in Spain on XVI century. More especially the one from Castilla, Extremadura and Andalucia, this last one clearly Mediterranean. In rich viceroyalties, more elaborated models were imported still in experimentation in the metropolis enriched by the American gold. Some copies of the first translation of Vitruvius arrived immediately to Mexico but never to Chile.*

*The Hispanic colonization is different from the Roman one because of the distance with the metropolitan basis. Legions come and go. Not soldiers, clergy and Spanish managers. A castrum is transitory, exceptionally permanent. Spanish premises in turn are durable and exceptionally provisory. Tents on one side, homes on the other, within a similar layout. The difference lies inside them. What is the difference between an American people and another? Very little, actually, because in a continent with so much space and accidents, distances and contexts are dissolved by means of the visible (the populations), and the invisible (language, religion and institutions).*
*In Spain an Andalusian town is never too far from another. In Andalucia, a checkered floor is unknown, excepting in Santa Fe as we mentioned and labyrinths are common. When a Roman castrum becomes a village, it has a defined architecture for monuments and the rest has no regulations. In America, the Andalusian people, amputated from its layout and the Roman castrum, amputated from its architecture join together and form a Creole hybrid. Reproduced to thousand copies, this mutant will be applied indistinctly in mountains, valleys and coasts from California to the frontier.*

*Which will be the effect of a so systematic radicalism?*

*First of all and the most evident, it will be the great unit of environments that rules along 10,000 km. Clay ovens in Arizona desert are the same that in Atacama desert. In Europe this only happens in micro-geography, never at a continental scale. A diagonal of 1,000 km in France is an invitation to discover 10 different cultural and architectonic landscapes. Now and then.*

*It is also worth to mention that, faced to this unsuspected coherence, the main alteration agent is the landscape. For this reason, the reference to an Ibero-American urban order is not appropriate. An order Greeks give the kit of components and the variation structure. Greek orders, thanks to a powerful framework, are a guarantee of a formal integrity in the most absurd building operations and the less orthodox provisions. This type of phenomenon occurs with the American traditional population whose joint weft, scale, matter and color provide similitude while the geographic context is the differentiation factor.*

**VISION 2: FROM TOESCA TO VICUÑA MACKENNA_** *In Chile, a sparsely populated captainship, relatively poor, prone to uprising and seismic, there would not be a renowned architect until later in history. The arrival of Joaquín Toesca (1745-1799) occurs on 1780, in the middle of a neoclassicism not very familiar in these places and by the end of the colony.*[16] *His influence, despite his three or four large works does not settle down. He could have been a Percier or Fontaine*[17] *for O'Higgins or Portales. But it was not so.*

*Winds had changed. At the beginning of the XIX century, an accelerated fragmentation of the empire starts. The process starts under the best auspices for the colonies. Facing a common enemy, the reflex of vice-royalties and rebellious captainships focuses on joining efforts. For a moment it can be believed that the Musketeers formula will be the victorious one, "all for one and one for all", with a continental integration that leads to a type of federal Latin American and an imposed unity becoming the chosen unity. The illusion does not last long: it will be a time of war. Rapidly before peace itself, everyone starts a hardworking process of reinvention, without an evident model, almost improvising, and mixing this time reference from all places, after centuries of closed doors.*

*The XIX century, as an adolescent time, is key in the formation of an identity. It is then, often in a maelstrom, a whirlwind, when the deepest values are forged, the ones that will determine idiosyncrasies. Countries start to organize institutionally, administratively and economically and there will be internal fights for the political power. Small room will be left for less urgent collective tasks that will lead to stability and consensus. Regarding the bylaws of architecture, it is worth to mention that even when the former colonies have become a showcase for everything non-Spanish, the frankly incipient character of most cities will be a restrain for a successful development. The first schools of architecture will take long to appear. Excepting in Brazil, where already in 1830 the Ecole of Beaux Arts of Paris had opened a branch.*

*In Chile, a character such as Benjamin Vicuña-Mackenna will be of crucial importance. Without a specific formation and neither having built any building, he is a central character because he immediately understood the importance of a modern city and knew how to describe it and inspire it as Governor of Santiago. In the exile, he had the special talent to find himself in the right place in the right time, when the big changes occurred. In Haussman Paris, another Governor, in Fischer's Vienna and the Catalan expansion. He had previously visited the US where the American City was being invented in Chicago and New York. Chile turns a century as an independent land expanding the Northern provinces and being prosperous, and the Chilean architectonic identity is based on an urban, irregular, provincial and conventional architecture with a strong Hispanic-French inspiration without original buildings or own typologies. There has not been a Richardson, or a Viollet-le-Duc. No terraces or balloon frame had been invented.*

*Santiago is an example for the rest of the territory because Valparaiso is a too special specimen. One can be tempted to think that if the splendid port architecture would have extended to the South and North the national heritage would be more generous: in the South by making the most out of double metal facades that cut the rain and wind and in the North by improvising in uncertain cities with a light and adaptable architecture.*

**VISION 3: FROM AIR TO AIR_** *When, by the end of the 20s, Le Corbusier accepts the invitation of Victoria Ocampo (1890-1979)*[18]*, a friend of Gabriela Mistral, to give ten conferences regarding the future of architecture in Buenos Aires, he accepts convinced that Latin America will be the continent where the architectural modernity will have the best expectations to germinate and settle. He would not be so wrong if we observe the 50s. After World War I, the Latin American countries got rich with the large exportations of supplies, their cities had grown in proportion and several, including Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo or Santiago have devised expansion and restructuring plans. Large equipping, social housing, urban parks are lacking, but specially a creative and integral vision, capable to mobilize resources and provide guidelines to technicians, artists and politicians. It is what it can and knows to provide.*

*At the end of one of his last conferences in El Ateneo, Le Corbusier receives the visit of Matías Errázuriz (1866-1953), ambassador of Chile in Buenos Aires. Errázuriz is a confirmed francophile, rich, married to the daughter of President Alvear, promoter of the redesign of Buenos Aires. René Sergent (1865-1927), a French Grand Prix de Rome, totally academic, built him a Maison de Maître that from 1938 is the Museum of Decoration Arts. A great collector and curious with a brilliant personality,*

*the theories and solutions proposed by Le Corbusier convinced him to entrust him the beautiful land in Zapallar. The Swiss-French architect accepts and the Maison Errázuriz becomes the only contract in his tour. The story of this house will be peculiar and the effect it will provoke in the following works of Le Corbusier and in the Chilean architecture will be considerable.*

*When he parts aboard the Lutèce for América, Le Corbusier have just lost the most important contest in his career, the headquarters of the recently created Society of Nations (SON) in Genève, very close to his home town he thought that it has been promised to him and is deeply disappointed. At the same time, near Paris, in Poissy he just finished one of his star works, Ville Savoye, an example of the perfection of his principles of modern architecture: white volume of pure geometry mounted on pilotis, cut by a single horizontal window running from side to side and crowned by curves that emerge from the terrace-ceiling. The plane is organized around a kinetic path from bottom to top, inner/outer space, almost ceremonial.*

*Le Corbusier returns to Paris. He would not visit Chile and is satisfied with the photographs and descriptions of the Zapallar site. He would send the drawings and to direct the construction would suggest the name of a young Argentinean architect, Antonio Vilar, Matías Errázuriz knows a little and shows no care for. The project is surprising. It is difficult to relate it with works showed in the conferences (the house for his mother in Lehmann Lake). Neither with near modern references near such as Ocampo House in Palermo. Even less with the large Italian style villas built in Zapallar. Insecure or upset with this project, Errázuriz decides to leave it aside. The drawings are sent to Carlos de Landa, a Mexican architect living in Chile with studies in Boston and Michigan, who has have never shown some interest for modern or Corbusian approaches. De Landa would introduce major modifications to the original project. The attitude towards the landscape subsists, and also a certain volumetric primitivism, raw materials and the stairs. But the structure is heavy, with two continuous stories and lacking grace. Nobody would think it is a Le Corbusier work. For those that knew the original project, the matrix is hidden somewhere. It is not the same that happens with the costume of some Le Corbusier houses, which are transformed with time and through the addition of roofs and decorations that can be easily undressed with the sight and returned to their baptismal purity.*

*In the antipodes of Zapallar, in Karuizawa, Nagano, 2,500 m high, a Czechoslovakian architect, Antonin Raymond (1888-1976), arrived in Japan in the entourage of Frank Lloyd Wright for the Hotel Imperial project revives the Maison Errázuriz, barely later, on 1933 by building an identical copy but in wood. The original is a fake, the true one is the copy. How many times can we something like that?*

*Le Corbusier, such as Picasso or Stravinsky, have well marked periods in his work that last about ten years. SDN and Villa Savoye projects, one huge and the other modest, a symbolic building and a public and the other a secondary house for a province merchant have much in common because they belong to the same batch. The Maison Errázuriz is totally different from Villa Savoye and opens a new Corbusian era, the 30's era. Several first cousins of the Zapallar house can be found: the "aux Mathès" house, "de Mandrot" house, "Murondins" houses, etc. Like the Villa Savoye, it is abstract, conceptual and universal[19], Maison Errázuriz is tactile, telluric and regional. In pictures of that age, Villa Savoye floats over an ideal wheat field. We can think of the famous images of the Chartres Cathedral, suspended between heaven and earth. The sketches of Maison Errázuriz show a solid volume well anchored on earth, rustic, built with barely carved stones, thick pillars and beams made from tree trunks, evoking the Blue Coast of Roquebrune where he used to spend his vacations. Definitely this is another register; a regionalism that opens the path in advance to the brutalism of the final stage, an important and restrained change towards the vernacular without abandoning its anecdotes. Le Corbusier from Paris seems to suspect the surprise of his customer and argues that the available technology obliges him to think of a house this type and that "it is a truly architectural solution" anyway.[20] The first argument does not seem to be important when other Zapallar houses of that age are observed. The second one is interesting because it legitimizes not only Maison Errázuriz but the change he is operating in his work.*

*Villa Savoye has followers in the authors of more refined Chilean white houses such as Bresciani, Dvoresky or Gebhardt, but nothing comparable to the impact of Maison Errázuriz. Let us look at the numerous almost exact transcriptions, starting from a great Chilean Corbusian, Juan Borchers, of two houses. Let us focus on his deep influence. It is so deep that can be compared to a sphinx of what the Chilean architecture pretends to be in the last decades:*

- *Individual houses architecture that looks beyond the earthly afterlife, meaning Chile: the landscape, the mountains, and the sea.*
- *Celebrating the materials with a high telluric relationship that speak for themselves such as the words chosen from Neruda poems[21] that remember the agricultural character of Chilean bourgeoisie.*

*At the beginning of the 60s there is a fact that cannot escape the attention of analysts. The School of Architecture of Universidad Católica is implemented in one of the few agricultural buildings still existing in Santiago at that time, the Lo Contador house. Its dean, Sergio Larraín, recovers an adjacent service house, typically country style and transforms it into a splendid residence with art collections and exceptional books. In those years, influential architects that work or study in that school faced, without even knowing it, the same question of Matías Errázuriz regarding the Le Corbusier project: the avant-garde attraction and/or the strong vernacular presence under the shades of a hill. Errázuriz never understood that Le Corbusier was giving him an updated version of the avant-garde. That, such as Stravinsky, De Chirico or Picasso, had introduced "realistic" elements in the 20's speeches, he was performing the same transformation in architecture. Errázuriz, clearly reversing roles, has turned himself into the champion of the avant-garde and rejected the Corbusian proposition thinking that it was more reactionary that the Zapallar mansions that would have surrounded his own. Sergio Larrain did understand the Corbusian message and its permanent instinct oriented one more time the path of the Chilean architecture.*

*At the Oberpauer building, barely later than the Errázuriz house or Sergio Larrain's Buque building both distinguished exponent of Chilean architecture and the house in El Comendador street, lies the same impressive jump perceived in the Santiago urban ideal in less than half century. Oberpauer and Buque represent a dense and downtown urban architecture that builds streets and profits the corner, the view if it exists and even the pedestrian flow. El Comendador house illustrates the ideal of a suburb, the individual house, well put in its place but isolated from the street, with view to the mountain and whose neighborhood will be filtered by the garden.*

*The suburb, in Santiago and so many other cities in the country, has turned to be the architectonical paradigm. Because of its panoramic extension it permits great visibility to the corporate towers. Because of its infinite extension it could always admit the dreams of citizens Kane looking for a place for a family Xanadu. They know now that Matías Errázuriz was wrong.*

► BIBLIOGRAPHIC QUOTATIONS AND EXPLANATIONS OF THE AUTHOR

1. Aristotle, *Metafísica*, fifth book "Identidad, heterogeneidad, diferencia, semejanza", Trilingual Edition by Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1970.
2. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Canto Primero, Madrid, Pierres Cosin, 1560.
3. Astaburuaga, Ricardo: in his book "Morfología de Chile y sus Ciudades", Ril Ed., Santiago, 2002, p.42 and foll., will refer to great "tectonic variability" of the Chilean ground, a source for the great "geographical differentiation" G. Mistral mentioned and will refer to the "Compendio..." of abate Molina (1776) that also relates geology and geography.
4. Subercaseaux, Benjamín: *Chile o una loca geografía*, preface by Gabriela Mistral, Santiago, 2001, 11ª edición, Ed. Universitaria.
5. Published the first time on 1941 with 11 editions in Chile. Published also in the States.
6. Translation of the title of the book in the US edition, "Chile a geographical extravaganza", Mac Millan, New York, 1943.
7. Ricoeur, Paul: *Temps et récit*, Essais, Points, Ed. du Seuil, París 1983, p. 129
8. Subercaseaux, B., Op cit., p.15 a 18. Almost a permanent resident, el author will talk about his bodily or psychological proximity with Chile. In the preface of the first edition, he defines the phases the geographical sciences has went through: a cartographic phase to draw the continents, a descriptive phase to "join the map to the landscape", the social phase to describe the relationship of the place with its inhabitants. He locates the study regarding Chile in a new dimension, a fourth geography related to "psychology" and even "metaphysics".
9. A. de Ercilla, *La Araucana*: "I say from North to South runs the land / and the sea from the west bathes it / to the Eastern band goes the sierra / that the same route a thousand leagues walks through / in the middle lies the war point /by use and exercise it is more sharpen".
10. The formation of the Chilean nation for Claudio Gay means "the internal union of all inhabitants, the formation of a collective memory and the knowledge of the Chilean nature", in C. Gay: "Diario de su primer Viaje a Chile en 1828", research and notes of Luis Mizón, Ed. Fundación Claudio Gay, Santiago, 2008, p. 48.
11. Subercaseaux, B., Op cit., p.236.
12. See Alberto Manguel y Gianni Guadalupi, "Dictionnaire des Lieux Imaginaires", Babel, Actes Sud, 1988, the authors justify the preface as "the victory of imagination (or good sense) over duty, over the restrictions imposed by the truthfulness of facts".
13. Subercaseaux, B., Op cit., p.90, because "our souls have not stop being it or trustfully in that big and deeply human soul the old village forged".
14. Durand, Nicolas-Louis (1760/1834), first professor or architecture at l'Ecole Polytechnique, founded by Napoleon and author of the famous quote: "Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle" (1800), impr. de Gillé Fils, called the Grand Durand, where good examples of buildings to imitate are illustrated by categories.
15. Commentaries and notes to Aristotle's *Poética* by Roselyne Dupont-Roc and Jean Lallot, Editions du Seuil, París, 1980, chapter II, p. 157.
16. On 1780 Toesca travels to Santiago at the request of Governor Agustín de Jauregui, who asked for his help for the channel works of Mapocho river and public palaces as La Moneda, and Archbishop Manuel de Alday y Aspée, who wanted to finish the Cathedral of Santiago.
17. Charles Percier and Pierre Fontaine know Napoleon through painter Jacques-Louis David, a friend of Josephine Beauharnais. Appointed on 1800 as the architects of Les Invalides in Paris, they become the architects of the government on 1801. Their works are numerous and of great quality, such as the castle of Malmaison, Rivoli street, the Arc de Triomphe de Carrousel, the finishing of Palais Royal, etc.
18. Victoria Ocampo Aguirre, founder of the avant-garde journal "Sur", had previously commissioned Le Corbusier the project or her house in Buenos Aires. For little known reasons she left it aside and prefers to resign herself with a project of Alejandro Bustillo, an Argentinean architect with a very eclectic work who "turns himself into modernity" in this occasion and uses a language between Loos and Le Corbusier to satisfy his client. The house was built on 1929 in Rufino de Elizalde street, in Palermo, and caused a commotion in the traditional circle of the country, especially when compared to the other Ocampo Villa with a gothic style. Victoria Ocampo is the ambassador of the European vanguard in Argentina. As a regular traveler from France to England, she knows every big artist that founded the Modern Movement, and present them through publications and conferences. On 1931 founded the journal "Sur" (in the redaction committee: Drieu La Rochelle, Supervielle, Borges, Ortega y Gasset) and then the editorial. Peron sent her to jail as "dissident oligarch". By the end of her life, she publishes her autobiography in six volumes.
19. In one of the projects that only last the first steps, Le Corbusier proposes to join eight Savoye Villas around a common garden in Bs. As.
20. LC/ME correspondence available at Fondation Le Corbusier.
21. Neruda has been translated to all languages but as far as I know those translations, his song has not the same sound or echo that in Chile. Neruda is no doubt a universal poet but especially because of his deep roots in his country. He is its interpreter and it somehow defines its aesthetics.

**FERNANDO MONTES_** ***Born in Chile, lives in Paris and Santiago. Architect from the Pontificia Universidad Católica de Chile and tenured professor of architecture in Paris, France from 1973. Postgraduate studies at the Technische Hochscule of Karlsruhe and the Technische Universität München, in Germany and the Unité Pédagogique d'Architecture, Paris 5, France. He has been a professor in different European and American countries. At the University of Pennsylvania, US, he was awarded with the Ph. Graham chair. He is currently Director of the Master Degree "From Landscape to Contemporary Infrastructure" of the Faculty of Architecture, Arts and Design at Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.***
***He first worked with Candilis-Josic-Woods in Paris, in the Freie Universität Berlin and others project. Then he opened an office in Paris. He has projects in France, Germany, Italy and Chile, among others. He has exposed, published and be a professor in 20 countries. His works have been bought by the Museum of Architecture in Frankfurt and the Museum of Modern Arts Georges Pompidou at Paris.***

| Roberto Delpiano

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

Cristián González

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

**resumen_** En las últimas décadas el término marca se ha transformado en un tema relevante y contingente para los países y sus *stakeholders*. La aparición de expertos en el tema, libros de consulta e índices de medición no ha hecho más que dar urgencia a algo que siempre ha existido. La relación de conceptos asociados a un territorio se ha ido construyendo de la mano con la historia, a través del posicionamiento de un relato potente en la cultura universal. Relaciones como Habano-Cuba, Sueño Americano-Estados Unidos, Carnaval-Brasil, Tecnología-Japón, Incas-Perú no hacen más que fomentar una lectura rápida que delimita un atributo diferenciador para un producto-país. Aun cuando estos atributos no siempre son el resultado de una estrategia que refleje la identidad de un lugar, muchos de ellos son expresión de las cualidades particulares que el país proyecta, y no siempre van de la mano con la visión que un país quiere posicionar. Es por esto que la aparición del Branding Territorial busca proyectar una marca de manera clara y honesta.

**palabras claves_** diseño estratégico | territorio | imagen | branding

**abstract_** In the last decades the word brand has turned into a relevant and contingent issue for countries and stakeholders. The emergence of experts, books and measurement indexes has made urgent something that always existed. The list of concepts related to a territory has been built along with history through the positioning of a powerful story in the universal history. Relationships such as Cigars-Cuba, American Dream-United States, Carnivale-Brasil, Technology-Japan, Incas-Peru only encourage a quick reading that constrain a differentiating attribute to a product-country. Even when these attributes are not always the result of a strategy that reflexes the identity of a place, lots of them are reflexes of the particular qualities a country shows and not always goes along with the vision a country wants to show. That's why the emergence of the Territorial Branding wants to project a brand in a clear and honest way.

**keywords_** strategic design | territory | image | branding

USTED ESTÁ AQUÍ

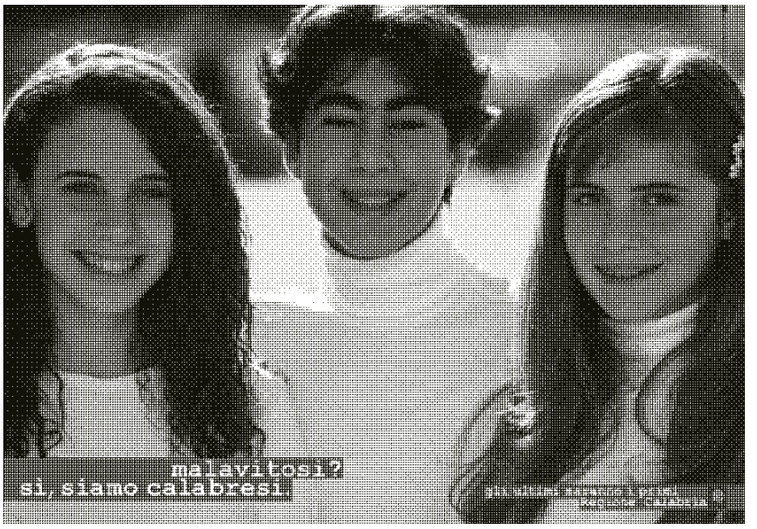
[YOU ARE HERE]

**ROBERTO DELPIANO BASCUÑÁN_** Diseñador de Ambientes y Objetos de la Universidad Finis Terrae, Máster© en Diseño Estratégico MDE, Universidad de Valparaíso y diseñador de iluminación del Lighting Course - London Design School. Es coordinador de Título de la Universidad Diego Portales y docente de las universidades Diego Portales, Andrés Bello y Del Desarrollo en Concepción. Ha participado como evaluador externo para el proyecto de investigación Semilla, del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Junto a la profesora Mari Gálmez es guía de proyectos para fondos concursables de línea 2 de CORFO, con el patrocinio de Ventana UC. En 2008 obtuvo la "Beca de perfeccionamiento académico para cursar estudios de postgrados" de la Universidad Diego Portales. Actualmente se desempeña como consultor asociado en proyectos estratégicos y de comunicación para empresas.
Ha participado en equipos de diseño para licitaciones internacionales y concursos, obteniendo el primer lugar y adjudicación de los concursos de mobiliario urbano de la Municipalidad de Vitacura en 2000 y 2004, el primer lugar sin adjudicación del concurso de mobiliario urbano de la Municipalidad de Viña del Mar en 2001 y el primer lugar en diseño del concurso de mobiliario urbano de la Municipalidad de Providencia el mismo año. Ha sido invitado a realizar charlas por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, además de las universidades Diego Portales, Finis Terrae y Del Desarrollo. Proyectos en los que ha participado han sido publicados en libros y revistas tales como: Arquitectura y Acero, del Instituto Chileno del Acero, Revista ARQ, Revista Ambientes y Boletín Estadístico de Cámara Chilena de la Construcción, entre otros.

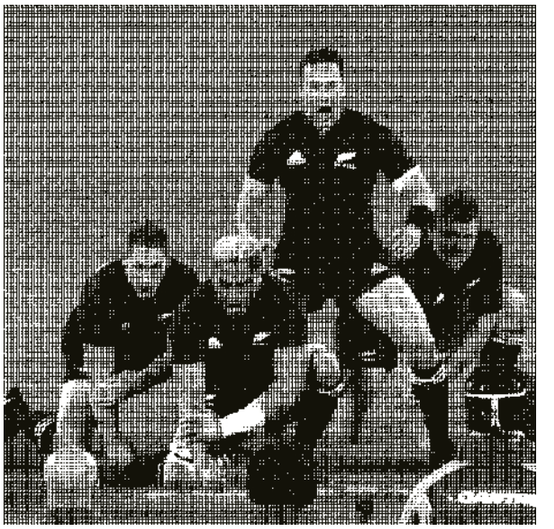
**ROBERTO DELPIANO BASCUÑÁN_** *Designer of Environments and Objects of Universidad Finis Terrae, Master© in Strategic Design MDE, Universidad de Valparaíso and Lightning Designer of the Lighting Course - London Design School. Degree Coordinator at Universidad Diego Portales and Professor at Universidad Diego Portales, Universidad Andrés Bello and Universidad Del Desarrollo, in Concepción. He has participated as an external advisor for the Semilla (Seed) research project of the Design Department of the School of Architecture and Urbanism of Universidad de Chile. Along with Professor Mari Gálmez he is also a guide for CORFO projects that apply for line 2 competitive funds with the sponsorship of Ventana UC (UC Window). On 2008, he was granted with a "Scholarship for Post-graduate Academic Upgrading" of Universidad Diego Portales. He is currently an associated consultant in strategic projects and corporate communication.*
*He has also participated on design teams for international tenders and contests, reaching the first place and being awarded with the urban furnishing contests of the Municipality of Vitacura on 2000 and 2004; the first place without awarding of the urban furnishing contest of Municipality of Viña del Mar on 2001; and the first place in design in the urban furnishing contest of Municipality of Providencia the same year. He has been invited to give lectures for the Museum of Contemporary Art of Santiago and also Universidad Diego Portales, Universidad Finis Terrae and Universidad del Desarrollo. He has also participated in projects published in books and journals such as Architecture and Steel for the Chilean Steel Institute, Revista ARQ, Revista Ambientes and the Statistic Bulletin of the Chilean Chamber of Construction, among others.*

**CRISTIÁN GONZÁLEZ SÁIZ_** Diseñador gráfico y tipógrafo, estudió diseño gráfico en la Universidad Finis Terrae, carrera de la que se graduó en 2001. Ese mismo año cursó el Diploma de Tipografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Luego de estar vinculado durante 5 años (1996-2001) a la oficina Diseñadores Asociados, fue designado director de arte en la agencia Perro Bravo. Posteriormente trabajó para la viña Concha y Toro, y formó parte de Ce Diseña durante 2003 y 2004. Entre 2005 y 2007 fue socio y director creativo de Brandi. Desde febrero de 2008 es director de Estudio González, donde realiza asesorías estratégicas en diseño y desarrollo de marcas corporativas. Es además Director de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Mayor, en Santiago, donde se desempeña como profesor de Taller de V año. Además es docente en la Universidad Diego Portales en el Área de Titulación y Branding, y candidato a magister en Diseño Estratégico en la Universidad de Valparaíso. En 2007 recibió el premio Chile Diseño por el libro Proyecto Demo Australis, editado junto a Daniel Berczeller. En junio de 2008 la editorial alemana Taschen lo reconoció como uno de los 9 diseñadores chilenos en el libro "Latin American Graphic Design".

**CRISTIÁN GONZÁLEZ SÁIZ_** *Graphic Designer and typographer. He studied graphic design at Universidad Finis Terrae and graduated on 2001. He studied a Typography Diploma at Pontificia Universidad Católica de Chile the same year. After working for 5 years (1996-2001) at Diseñadores Asociados (Associated Designers) bureau, he was appointed as Art Director at the Perro Bravo (Mad Dog) agency. Then he worked for Concha y Toro Vineyard and was a part of Ce Diseña during 2003 and 2004. Between 2005 and 2007 he was partner and creative director of Brandi. From February 2008 he is a director at the Estudio Gonzalez (Gonzalez Studio) where he performs strategic consulting in design and development of corporate brands. He is also the Director of the Graphic Design career at Universidad Mayor in Santiago and professor of the fifth year workshop. He is also Professor of the Degrees and Branding Area at Universidad Diego Portales and is studying a Master in Strategic Design at Universidad de Valparaiso. On 2007, he was awarded with the Chile Design award for the book Proyecto Demo Australis, published joint with Daniel Berczeller. On June 2008, the German publisher Taschen acknowledge him as one of the 9 Chilean designers in the book "Latin American Graphic Design".*




**Campaña "Somos calabreses",** Italia, 2007.



**All Blacks,** Selección Neozelandeza de Rugby, haciendo el haka previo a un partido. "Nueva Zelanda ha logrado hacer del rugby un producto de exportación, en donde refleja la unidad de sus habitantes en un equipo sólido en el cual los maoríes son jugadores excepcionales".[15]

"Places have always been brands, in the truest sense of the word. Mentioning this fact invariably upsets people, yet countries have been branding themselves deliberately and systematically for centuries. The reputations of places have always been managed and occasionally invented by their leaders, who have often borrowed from others to augment their political skills: poets, orators, philosophers, film-makers, artists, writers." [1]

Simon Anholt

*"Los lugares siempre han sido marcas en la más sensata definición de la palabra. Mencionar esto inevitablemente no le gusta a la gente, pero los países han estado construyendo esa marca deliberada y sistemáticamente por siglos. La reputación de los lugares siempre ha sido manejada y ocasionalmente inventada por sus líderes, quienes constantemente han pedido prestado a otros argumentos para sus habilidades políticas: poetas, oradores, filósofos, cineastas, artistas, escritores".*[1]

*Simon Anholt*

Como "marca" podemos entender el borde que se construye para acotar la lectura de un relato. De hecho, la palabra marca significa límite o borde. Sin embargo, es importante tener claro que un país no es lo mismo que un producto y, por lo mismo, ese borde debe ser tratado de otra manera.

Mucho se ha escrito sobre marcas, identidad corporativa o branding. Existen nociones claras acerca de cómo trabajar la imagen de una empresa, a partir de textos de autores provenientes de diversas disciplinas tales como Jeff Davis, Wally Ollins o Norberto Chaves, por nombrar algunos. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a relacionar un trabajo de marca con la identidad de un país, los ensayos y metodologías son recientes. Ante esto Gelly Walker[2], directora creativa del Proyecto Chile Imagen País, comenta que generalmente se piensa que una imagen país se desarrolla al igual que la imagen corporativa de una empresa, creando primero una marca "paraguas" y aplicando un eslogan para después trasladarlo a todos los sectores que esta marca abraza. Dicha acción busca resultados de corto plazo que, si bien pueden tener éxito como acciones de marketing, no establecen líneas estratégicas de largo aliento.

Según Kotler, Asplund, Rein y Haider[3], la imagen de un territorio "es la suma de creencias, ideas e impresiones que la gente tiene de ese lugar. Las imágenes representan la simplificación de un largo número de asociaciones y extractos de información conectados con el lugar. Son un producto de la mente tratando de procesar y seleccionar elementos de una gran cantidad de información".

De esta definición se pueden desprender dos visiones. Primero, está la idea de hablar de imágenes que puedan usarse como un simplificador de información; segundo, está la relación distinta que presenta el branding territorial entre emisor-receptor, comparándola con la clásica relación empresa-cliente. Se debe entender que, en un país, el emisor del mensaje también forma parte de un amplio grupo de receptores, entre los cuales están los habitantes de un territorio, los potenciales turistas, los consumidores de productos relacionados a un país, y las empresas e instituciones interesadas en invertir en el lugar. Lo interesante de esto es que el habitante del territorio, que cumple ese doble rol de emisor-receptor, debe sentirse identificado con el mensaje que un país proyecta; de lo contrario no asimilará su rol de emisor y no logrará una retroalimentación positiva para la construcción de un discurso. Si bien dentro de las empresas existe la comunicación interna, que busca alinear el discurso que los empleados tienen sobre la marca, esa relación no es de tiempo completo. Los habitantes por otro lado están viviendo esa relación todo el día, lo que hace fundamental perfeccionar el nivel de apropiación que éstos tienen con su territorio para que se vuelva permeable en la vida cotidiana.

Un ejemplo claro del nivel de apropiación que un habitante puede tener con su localidad es el de Calabria. Para Luiggi Brenna[4], arquitecto y profesor de la Facultad de Diseño del Politécnico de Milán y Doctor en diseño industrial y comunicación multimedial, el resultado de la campaña "Somos Calabreses" desarrollada en 2007 "es extraordinaria, ya que pocas veces una localidad decide no mostrar la geografía o el paisaje y se concentra en mostrar el capital humano de la región". La campaña no sólo deja en evidencia ese capital humano, sino que se enfoca en apropiarse de los defectos que el resto de Italia les atribuye a sus habitantes, declarando en una primera frase Malavitosi –lo cual puede traducirse como persona de malos hábitos o delincuente–, para afirmar en una segunda frase "Sí, somos calabreses". De esta manera, la región se apropia de un insulto del resto de los italianos para transformarlo en algo que los enorgullece. La imagen central del aviso genera un contraste con el concepto detrás del prejuicio. El aviso cierra con la conocida frase "Los últimos serán los primeros", reafirmando el orgullo que los habitantes tienen por esta región ubicada en la punta de la bota itálica.

Otro caso interesante de un mensaje claro, sencillo y con un nivel de apropiación exitoso es la campaña de la capital holandesa de Ámsterdam, la cual, mediante un juego de palabras, "I Amsterdam", hace que el habitante se sienta parte vital de la marca Ámsterdam. Esta campaña, además de desarrollar elementos clásicos de merchandising, instala en el centro de la ciudad su eslogan para generar un potente polo de atracción, tanto para sus habitantes como para los visitantes.

Un tercer ejemplo es el desarrollado por la ciudad alemana de Munich, que se inspira en el famoso logotipo "I Love NY" diseñado por Milton Glaser en 1975. Munich decidió que el emisor esta vez no sería el habitante, como en el caso neoyorquino, sino que sería la propia ciudad la que le declararía su amor a los ciudadanos mostrándoles una serie de avisos con sus principales atracciones, bajo el eslogan "Munich Loves You".

Estos tres ejemplos muestran mensajes efectivos para ciudades o regiones que, más que un eslogan, generan una identificación del ciudadano con un mensaje que es sintético y directo. Esto le otorga flexibilidad a la comunicación para llegar tanto al habitante como al extranjero.

Gráfico Country Brand Index 2008. ©FutureBrand.

**¿DÓNDE ESTÁ CHILE?_** Desde el año 2005 la consultora internacional Future Brand, en conjunto con Weber Shandwick, publica anualmente el Country Brand Index[5], estudio que clasifica en diversas categorías la imagen de los países alrededor del mundo. En 2006, Chile apareció por primera vez en este índice, ocupando el sexto lugar en la categoría Estrella Emergente, por debajo de China, Croacia, Emiratos Árabes, Sudáfrica y Argentina. En 2008, Chile se situó por segunda vez en el décimo lugar como Belleza Natural, junto a Nueva Zelanda, Maldivas, Suiza, Noruega, Australia, Irlanda, Canadá, Escocia y Tahití. Si bien este estudio está netamente orientado a la imagen que un país proyecta a través del turismo, da indicios claros de que la geografía de Chile se está transformando en un elemento diferenciador a nivel internacional. Sin embargo, para el CBI la geografía se orienta hacia las necesidades de un potencial cliente, siendo un insumo básico y no necesariamente un factor determinante en la decisión de visitar el país.

Por otro lado, en el Nation Brand Index[6], del cual hablaremos más adelante, Chile aparece en el lugar 38 entre 50 países estudiados, dándonos una prueba certera de que "en el extranjero la marca Chile no es relevante", como dice Gelly Walker.

Entendiendo esto, queda en evidencia que para Chile es imperativo el desarrollo de una marca que muestre a nuestro país en el exterior con un atributo diferenciador que lo posicione en el escenario internacional.

Si bien para algunos el definir una marca-nación puede resultar un ejercicio vano, que sólo tiene por objeto la valoración desde el mercado, el solo hecho de reflexionar sobre nuestra realidad, nuestros deseos y nuestras proyecciones parece ser interesante de abordar al momento de definirnos como nación.

Como hemos visto, la respuesta no necesariamente debe ser total y absoluta, ni menos tratar de englobar a un país completo. Una marca-nación debe ser consensuada y significativa para sus habitantes y expresar los atributos que éstos quieren comunicar.

Un punto relevante según Freddy Neira[7], director ejecutivo del Centro Internacional de Estudios Turísticos de la Universidad de Concepción y uno de los consultores del Country Brand Index 2008, es que el desconocimiento de los atributos del país hace que el chileno sea el peor promotor de la marca Chile: "Lo que pasa es que los extranjeros tienen una mejor opinión de Chile que el mismo chileno. Los chilenos son los peores embajadores de Chile." Miguel Laborde[8], miembro fundador del Observatorio Lastarria y asesor de contenidos del Proyecto Chile Imagen País, dice que "la imagen de un país se construye a través de los sentidos. Tenemos una tara de los sentidos; los chilenos no estamos gozando, sintiendo y viviendo el país, por eso somos tan malos vendedores de Chile. Vivimos en ausencia, no conocemos y nos estamos perdiendo la vida".

**¿BASTA CON UNA BELLA GEOGRAFÍA?_** Hoy en día una de las acciones más relevantes a nivel internacional para desarrollar nuestra imagen es PURE CHILE (www.pure-chile.com), proyecto liderado por Marcelo Jünemann, que busca instalar una tienda emblema en el corazón de Nueva York (161 Grand Street, NY10013, SOHO). Si bien dentro de las iniciativas para desarrollar la marca Chile, ésta es una de las más innovadoras, Jünemann postula a esta tienda como un centro de distribución de imagen y contenido, centrada especialmente en la geografía chilena: "La geografía es lo más valioso que tenemos y también lo que nos da mayor identidad. Mil veces más que la gente, desde luego... Lo que se debe vender en el extranjero es esto".[9] Dentro de este contexto geográfico, el proyecto es un local comercial donde se promocionarán y venderán productos y servicios chilenos, presentados de manera sofisticada y exclusiva para un segmento de alto poder adquisitivo.

Aunque este proyecto aparece como una interesante propuesta para promocionar a Chile en el extranjero, cabe preguntarse al menos dos cosas. Primero: ¿Basta con la geografía y sus productos para vender a un país? Y segundo: ¿Existe una coordinación y unidad en el discurso o relato que Chile proyecta hacia el exterior?

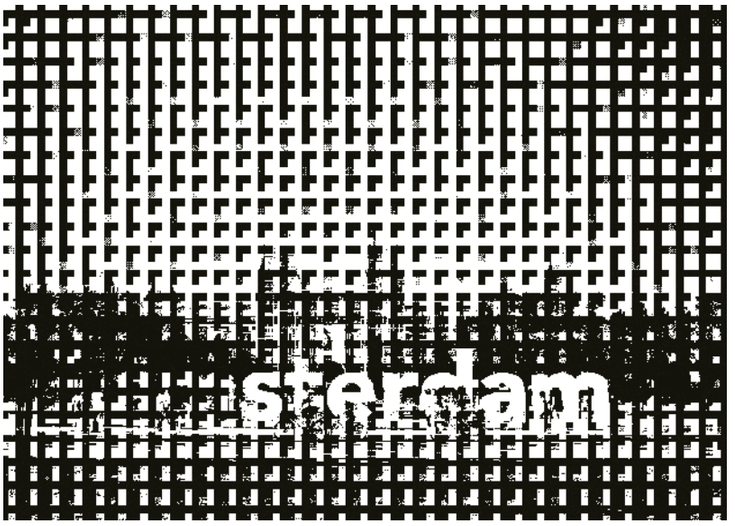
Por otra parte, el Proyecto Chile Imagen País, encabezado por Juan Gabriel Valdés[10], ha contactado al experto británico Simon Anholt como asesor de dicha comisión. A través de sus publicaciones y diversas asesorías a otros países, Anholt hace una distinción clara entre marca-país y marca-nación. En esta última no sólo toma en cuenta el territorio, sino que a la gente y su cultura: "Es más adecuada, porque muestra que son las personas las que transmiten y se benefician de la marca de un país".[11] Como una herramienta para medir la imagen-nación, Anholt ha estado desarrollando desde el año 2000 el Nation Brand Index, índice que permite comparar a diversos países no sólo en la categoría de turismo, sino también en las de productos/exportaciones, gobierno, inversiones e inmigración, cultura y patrimonio, y calidad de la población.[12]

En los últimos años, Chile ha desarrollado innumerables proyectos que buscan representarnos en el extranjero como un país emblema de Latinoamérica. Volviendo a las dos interrogantes anteriores, quizás los mayores problemas que estos trabajos presentan son: primero una multiplicidad de discursos (ProChile, Sernatur, Wines of Chile, COCH, etc.), que hablan de un solo producto (Chile), pero generando un universo poblado de atributos confusos, genéricos y poco relevantes con la identidad del país. Esto nos lleva al segundo problema: la poca consistencia de la imagen país con la identidad de sus habitantes. Ambos problemas no son más que el resultado de una mirada de corto plazo que busca resultados inmediatos, destinando recursos millonarios a campañas enfocadas hacia el exterior, pero dejando completamente de lado la comunicación interna, pieza clave para la apropiación que los habitantes deben tener con el relato. No hay que olvidar que finalmente los habitantes son los principales promotores de la marca-país.

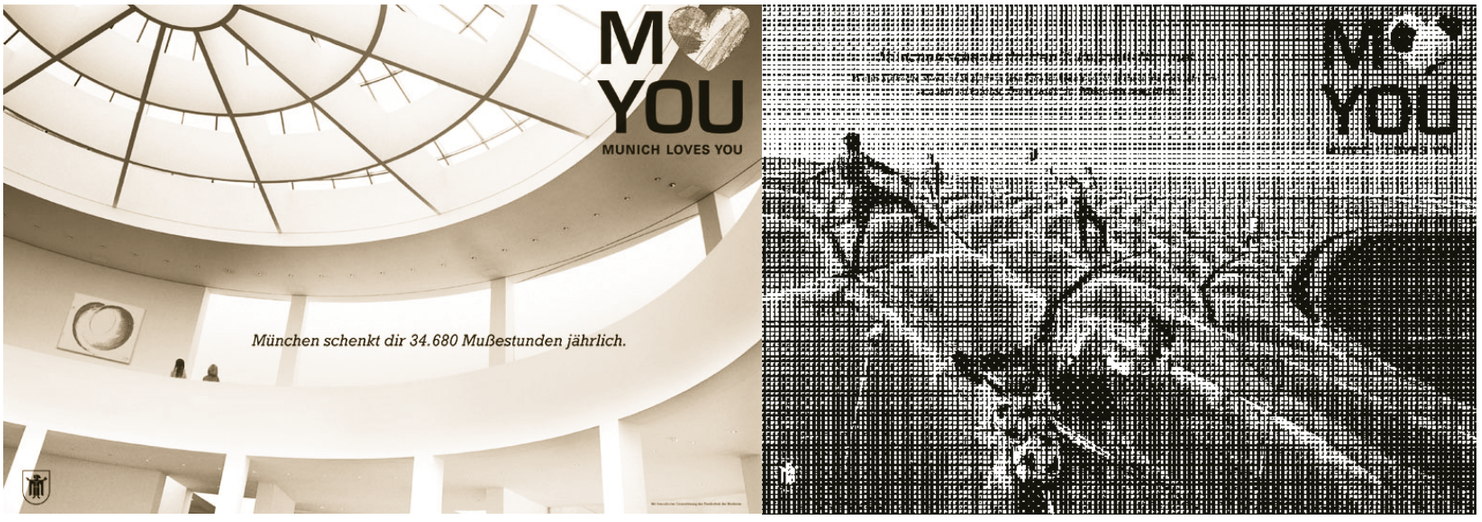
Como dijo Laborde anteriormente, existe una importancia del factor humano tras la problemática de la imagen nación. No basta con tener una naturaleza majestuosa y singular como imagen país si las personas no son capaces de valorarla y, desde ahí, transformarse en un factor relevante en la promoción del país, generando una red de servicios que hagan que la oferta que Chile puede hacer al mundo se concrete.

Simon Anholt trabaja con una metodología que primero considera a un selecto grupo conformado por líderes de opinión en diversas disciplinas,

Evolución del logotipo I LOVE NY sólo días después del 11 de septiembre de 2001, desarrollado por Milton Glaser.




Campaña "I Amsterdam", Holanda 2008.




Campaña "Munich Loves You", Alemania 2007.

para luego hacer un estudio de percepción. Una vez recopilada la información se establecen estrategias y se evalúa el nivel de identificación que el chileno tendría con la marca que se quiere proyectar. El sistema de Anholt tiene la virtud de unir los eslabones desde las cúpulas gubernamentales hasta el simple habitante de un lugar, el cual, según Philip Kotler, tiene un rol fundamental en la comunicación de los atributos: "Los ciudadanos tienen un conocimiento fundamental acerca del carácter exclusivo del lugar y actúan, consciente e inconscientemente, como mercadólogos".[13]

**USTED ES(TÁ) AQUÍ_** Para el habitante, la búsqueda de construcción de un relato no debe ser confundida con la pregunta que aborda la identidad nacional, ya que si así fuera podría transformarse en un camino sin salida. Lo importante es entender que la búsqueda de este relato ayudará y fomentará la discusión sobre la identidad, ubicando al habitante como parte esencial del discurso y haciéndolo partícipe de la construcción o, en el peor de los casos, la destrucción de éste.

Pero el relato, como dice Anholt, "no debe construirse desde la pura ficción, sino que desde la realidad... La construcción de una marca-nación pasa por plantearse metas reales y abordables, más que por la búsqueda de la identidad nacional. Esas metas reales nacen de la simple pregunta, ¿cuál es el aporte de un país al mundo?".[14]

Las metas reales que Anholt plantea no son otra cosa que la implementación de políticas públicas que vayan alineadas con ese aporte que Chile debiera hacer al mundo.


▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. http://www.earthspeak.com/a_selection_of_published_article.htm (Chapter from Economist Book on Brands and Branding.pdf)
2. Entrevista del autor Cristián González a Gelly Walker, lunes 30 de marzo de 2009.
3. Kotler, Philip; Asplund, Christer; Rein, Irving; Haider, Donald, *Marketing Places Europe*, Financial Times Management; Segunda Edición (diciembre 1999), página 160. ISBN:0273644424
4. http://talkingcity.wordpress.com/2007/02/25/oltre-limmagine/
5. http://www.countrybrandindex.com/
6. http://www.nation-branding.info/2008/10/01/anholts-nation-brand-index-2008-released/
7. Entrevista del autor Cristián González a Freddy Neira, miercoles 11 de marzo de 2009.
8. Entrevista del autor Roberto Delpiano a Miguel Laborde, viernes 13 de marzo de 2009.
9. Revista Qué Pasa, 30 de mayo de 2008, Claudio Farfán.
10. http://www.youtube.com/watch?v=tR1JYMPjG80
11. Revista Capital, número 232, julio de 2008, Alejandra Rivera B.
12. Revista Capital, número 232, julio de 2008, Alejandra Rivera B.
13. Kotler, Gertner, Rein, Haider. *Marketing Internacional de Lugares y Destinos: Estrategias para la atracción de clientes y negocios en Latinoamérica*. México, 2007. p. 392.
14. Entrevista del autor Roberto Delpiano a Miguel Laborde, viernes 13 de marzo de 2009.
15. Entrevista del autor Cristián González a Gelly Walker, lunes 30 de marzo de 2009.

| José Antonio de Pablo

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

**resumen_** Esta serie de fotografías fue tomada entre 2004 y 2009 y corresponde a diferentes viajes realizados desde Santiago a Punta Arenas en avión, y por tierra en auto a través de territorio argentino.

La selección gira en torno a los límites australes entre ambos países, en el punto donde descienden las cumbres cordilleranas, y retrata cómo se configura una nueva percepción de la frontera, más permeable y habitable, ya no como un fin, sino como un comienzo. Un comienzo que permite y facilita la integración de quienes habitan esas latitudes, determinado por una identidad común: el medio natural.

**palabras claves_** patagonia | límite natural | paisaje natural | identidad austral

**abstract_** This series of photographs was taken between 2004 and 2009 and corresponds to different travels performed from Santiago to Punta Arenas by plane and by car throughout Argentinean territory.

The selection revolves around the Southern limits between both countries in the point where the peaks of the Andes descend and makes a portrait of the configuration of a new perception of the frontier, more permeable and livable not yet as an end but as a beginning. A beginning that permits and makes easier to integrate the inhabitants of those latitudes determined by a common identity: the natural environment.

**keywords_** patagonia | natural limit | natural landscape | southern identity

# LÍMITES DE LA PATAGONIA

[LIMITS OF THE PATAGONIA]

Cuando vemos en un mapa el límite entre Chile y Argentina, éste aparece como una línea serpenteante que se extiende de norte a sur buscando y regateando las cumbres más altas de la Cordillera de los Andes. Sin embargo en el sur, en el Sur austral, la misma cordillera que en el norte era grande e interminable, allí comienza a "descender y ensancharse para cubrir casi todo el continente".[1] Hacia el sur del paralelo 43° comienza a desmembrarse para mezclarse y fundirse con el paisaje hasta llegar directo al mar, no sin antes ser parte del territorio habitable. Los pueblos y culturas que allí han habitado se han forjado en el traspaso e integración cultural que esta frontera les ha otorgado; es como si hubieran sido creadas para ser traspasadas, permitiendo que esta gran región austral se comprenda como una sola, la Patagonia.

Surge así una nueva percepción de límite, distinta de aquella a la cual estamos acostumbrados. Ya no como fin, sino como principio, la "finis terra" no es sino una invitación a descubrirla, a traspasarla, a traspasarnos.

▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Hoffmann, Adriana: *Enciclopedia de los Bosques Chilenos*, Colección Voces del Bosque, 2001, p. 243.

**JOSÉ ANTONIO DE PABLO BERGEN_** Diseñador de ambientes y objetos de la Universidad Finis Terrae (1998), con un diploma en multimedios. Desde hace 11 años trabaja como diseñador independiente en temas vinculados a museografía, equipamiento público y desarrollo de productos. En el ámbito académico, en la actualidad se desempeña en la Escuela de Diseño de UDP, donde coordina el área de tecnología y medios y colabora con diferentes investigaciones en las temáticas de patrimonio e identidad. Ha desarrollado una importante labor en el campo de la fotografía, especializándose en paisajes naturales, paisajes urbanos y fauna chilena. Parte de su trabajo será publicado en el libro Bonacic, C., J.T. Ibarra, 2009 (en prensa), *Fauna Andina, historia natural y conservación*, Ediciones Fauna Australis, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

**JOSÉ ANTONIO DE PABLO BERGEN_** *Environment and objects designer at Universidad Finis Terrae (1998), with a multimedia diploma. He has been working as an independent designer for 11 years old in areas related to museumgraphy, public equipment and development of products. As for the academic area, he currently works at Universidad Diego Portales School of Design where he coordinates the technology and media area and collaborates with different research on heritage and identity. He also is a professor of photography at the UDP School of Design.*
*He has developed an important work in the photograph field, specializing in natural landscape, urban landscape and Chilean fauna. His work will be published on Bonacic, C., J.T. Ibarra book, 2009 (in press),* Andean fauna, natural history and conservation, *Ediciones Fauna Australis, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.*

**Estancia**, isla Riesco, Magallanes, Chile. Febrero 2006.

**Paso libre**, isla Riesco, Magallanes, Chile. Enero 2009.

**Gauchos**, Aguas frescas, Magallanes, Chile. Febrero 2006.

**Vigía**, condoreras en cruce del canal Fitz Roy, Magallanes, Chile. Febrero 2008.

**Playa**, isla Riesco, Magallanes, Chile. Febrero 2007.

**Témpano**, lago Grey, Torres del Paine, Magallanes, Chile. Noviembre 2008.

**Límite de Mar**, isla Riesco, Magallanes, Chile. Febrero 2005.

| Claudia Lira

Profesora/Pontificia Universidad Católica de Chile
Instituto de Estética
Santiago/Chile

# LA ANIMITA: HISTORIA Y DISEÑO*

[THE LITTLE SOULS MEMORIAL: HISTORY AND DESIGN*]

**resumen_** Las animitas son parte del paisaje chileno. Estos santuarios –hogares que han construido familiares y devotos para el alma en pena– están presentes en caminos, rocas al borde del mar, curvas de carretera y en todos aquellos lugares donde las personas han sido víctimas de una muerte violenta y sorpresiva. Estas "moradas", con el tiempo, se transforman en centros de devoción popular plagados de velas, flores, cartas y placas de agradecimiento.

El proyecto "Gracias por favor concedido", de Isabel Infante y Emilia García-Huidobro, reconoce este patrimonio cultural y popular, y hace un homenaje a las animitas de Santiago. En él, doce diseñadores rinden culto e interpretan la historia y estética de diferentes animitas de la capital de Chile.

**palabras clave_** patrimonio cultural | animitas | misticismo | ilustración

*El Proyecto "Gracias por favor concedido" tiene como autoras a María Emilia García-Huidobro, diseñadora de la Universidad Diego Portales e Isabel Infante, diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En él participaron doce diseñadores de diferentes universidades de Santiago, Chile.

**abstract_** The Little Souls makeshift memorials are a regular part of Chile's landscape. These sanctuaries –homes built by families and devotees for souls not resting in peace– are ever present in roads, cliffs, curves, expressway ramps and in every place where people have been victims of sudden and violent death. With the passing of time these "abodes" have become objects and places of devotion filled with candles, flowers, letters and acknowledgements.

The "Thanks for favor granted", a project by Isabel Infante and Emilia Garcia-Huidobro, recognizes this cultural and popular heritage, and pays homage to Santiago's 'little souls memorial". In it, 12 designers honor and explain the history and aesthetics of diverse 'little soul memorials' in Chile's capital.

**keywords_** cultural heritage | little soul memorials | mysticism | illustration

*The "Thanks for favor granted" Project has as its authors María Emilia Garcia-Huidobro, designer at Diego Portales University and Isabel Infante, designer at Chile Catholic University. Twelve designers from various universities in Santiago, Chile participated in this project.

La muerte es parte del misterio de la vida, y al ser lo más seguro que nos va a ocurrir, se torna siniestra debido a nuestra imposibilidad de comprenderla y de anticiparnos a lo que sucederá en ese instante. La muerte corresponde a lo secreto, de ahí que para asumirla, las culturas antiguas resguardaran su sentido en la iniciación religiosa. En ella se presenta como metamorfosis o umbral, es decir, como un instante de interrupción dentro del flujo de la existencia, sentida como miles de pequeñas muertes que generan y liberan la energía necesaria para otras vidas.

Usamos metáforas para referirnos a lo furtivo del *qué es* y del *para qué* de la muerte, porque, aunque se decida ignorar ese trance, en algún momento visualizamos la propia muerte y la ajena, como tránsito, término, castigo, pérdida o liberación.

Cuando reflexionamos respecto de la animita, descubrimos que no es la muerte sino el tipo de muerte la que las hace brotar, ya que aparecen como prolongación de una vida truncada en forma inesperada y violenta. La animita nace de un hecho de sangre que trastoca el tiempo, pero más aún, un espacio, al que le otorga una vitalidad extraña, pavorosa, mágica. La pérdida, los restos, los fragmentos de un cuerpo sufriente y no preparado para morir, sujetan (encadenan) tanto al ánima como a los deudos a ese sitio. Los restos son los testigos del último aliento y del hilo de luz que quedó congelado en la sangre. Por eso no sólo se vuelve adonde está enterrado el cuerpo buscando purgar el dolor o soportarlo, sino al lugar al que el alma quedó atada. Como parte del ritual de despedida, se marca el sitio exacto del rapto, con velas y flores hasta que aparece la animita como objeto conmemorativo. El dolor de una muerte trágica transforma el sitio en signo de peligro y en símbolo de muerte sacrificial. Sangre y restos sacralizan el espacio y canalizan el dolor a través de la vía ritual del duelo, a saber, retorno al sitio del suceso, ofrendas, instalación de la animita y visitas de conmemoración.

El levantamiento de una animita está supeditado a una "mala muerte" que hiere y perjudica al entorno y al alma del difunto. La tradición religiosa da por supuesta la existencia del ánima que se desprende del cuerpo una vez que éste colapsa, pero es fundamental que esta separación sea serena, lo que requiere de un proceso de aceptación de la muerte y de un protocolo de despedida, durante el cual la persona libera toda carga angustiosa para retirarse en paz del mundo. La muerte abrupta y cruda elimina este proceso postergando y controlando el viaje al otro mundo, dejando al ánima en pena, que es condena, purga, dolor, desolación y errancia. El alma encallada ronda el sitio de los restos, vaga también alrededor de su sangre, residuos de su apego real y simbólico a la vida. Estos claman justicia y, como ofrendas de expiación involuntarios, piden ser respetados, apelando al sobrecogimiento natural ante la pérdida.

**Animita El Gato.** Fotografía de María Emilia García-Huidobro S.

La animita es un objeto que canaliza y materializa el anclaje del ánima; es ante todo un refugio que trastoca en parte su categoría de fantasma, apaciguándola, dándole la esperanza de cambiar su condición en el futuro; es un objeto mágico que circunscribe y protege el espacio sacralizado por la catástrofe; es una brújula que orienta al ánima, que sella un pacto de reverencia, de ayuda mutua entre ánima, deudos y devotos. También canaliza el dolor de los deudos a través de la presencia y del cuidado. Así, deviene en objeto religioso, facturado para administrar la transición del ánima hacia su lugar definitivo. Como tal, verifica la certeza de contacto con la trascendencia a través de la intermediación de este ser de transición, expresando la fe respecto de la posibilidad de comunicación entre vivos y muertos, ya que ella "escucha" las peticiones y oraciones de deudos y devotos.

La historia de la animita relata el hecho cruento tomando las características de un arquetipo, es decir, posee una estructura semejante en todos los episodios relacionados con ella. El acento está puesto en lo injusto, absurdo o cruel de la muerte, como algo que no debería haber ocurrido. La injusticia se extiende al hecho de que los culpables sean prófugos o al halo de incertidumbre respecto de lo que aconteció, de las motivaciones de los culpables o incluso del estado de la persona en el momento del accidente. Por las entrevistas hemos podido corroborar que las historias cambian en el tiempo, que los devotos suelen agregar detalles que exacerban lo trágico. El relato de animita está fuertemente influenciado por la hagiografía y por la historia de vida de los mártires de la religión católica.

Los devotos creen que a través de este tipo de muerte la persona es redimida de su condición moral anterior, lo que la habilita para ser una intermediaria ante Dios. Por esto, el proyecto "Gracias por favor concedido" ha tomado en cuenta el sentido que la historia tiene en el culto a la animita. La historia conmueve y conduele, lo que deriva en respeto y cuidado incluso miedo de los devotos respecto del ánima y del lugar de la muerte brutal.

La historia adquiere el carácter del mito al constituirse en el fundamento del objeto material, tanto como del ritual que acompaña la práctica religiosa y de las ofrendas que la rodean. El mito trágico de una muerte que nadie quisiera para sí mismo administra el culto, por esto fue crucial que las creadoras del proyecto, Isabel Infante y Emilia García-Huidobro, informaran a los diseñadores respecto de ella para que vislumbrasen la conexión entre significado y forma.

Al analizar a la animita desde el horizonte estético, tenemos que tomar en cuenta su función. En el arte tradicional las obras están hechas para resolver una necesidad humana, es decir, son prácticas. Lo funcional no está separado de lo estético, sino que toda obra tiene un componente estético que deriva de una "norma" heredada que hunde sus raíces en una cosmovisión. En la cultura tradicional se considera que las necesidades religiosas son fundamentales, de ahí que la función espiritual de la animita sea primordial. Lo estético no es un lujo, sino que es parte de las necesidades básicas del ser humano. Toda vida tiene que ser vivida con arte, entendiéndolo como el método y modelo de la apariencia que la tradición ha determinado; el modo correcto de la "hechura". Desde esta perspectiva, la animita tiene una determinada apariencia que no es arbitraria, sino que responde a un canon que concuerda con las necesidades que está satisfaciendo, consecuente también con el dogma religioso desde el que deriva, aunque éste no la reconozca oficialmente. La lógica que revela su forma es el correlato de un paradigma, basado en la asimilación, comprensión y replanteamiento de la religión cristiana que se ha denominado "catolicismo popular".

El que construye una animita convoca una forma que ya reconoce por la observación o asimilación del fenómeno, modelo asociado a la estética funeraria y religiosa del catolicismo. Sin embargo, la creatividad de las personas es ilimitada, siendo característica fundamental de la estética de la animita la innovación dentro de la regla: reproducción no seriada, de pieza única, basada en la mantención de un arquetipo conjugado con el respeto a la estética del entorno, que va desde la armonía o simbiosis hasta la copia. Debemos tomar en cuenta que la resistencia a la mecanización de la producción de la animita es reveladora.

Arriba: **Animita José Faúndez Donoso.** Abajo: **Animita Totorita.**
Fotografías de María Emilia García-Huidobro S.

Al respecto se puede decir que en la Edad Media, las ánimas del Purgatorio eran un colectivo, y por lo tanto, eran anónimas. En cambio, en Chile, cada ánima es recordada con su nombre en diminutivo, clara muestra de familiaridad y afecto, así como de la conservación de la individualidad después de este tipo de muerte. La individualidad solicita exclusividad: el ánima reclama ser recordada en sus peculiaridades y éstas son símbolo de conmemoración. Como complemento, los deudos canalizan el afecto en una hechura a la medida del ánima, para que se sienta cómoda y querida. Cada animita es personal y colectiva, es decir, devela quién era el difunto rescatándolo del anonimato y lo inserta en la comunidad a través de un patrón formal, que expresa una identidad nacional. De esta manera, la presencia material de la animita reivindica la identidad personal ligándola a una comunidad que la reconoce, la valoriza y la acoge. Esta pertenencia se acentúa al agregar ofrendas que señalan el grupo del cual el ánima era y es parte, como hincha de algún equipo de fútbol o tribu juvenil urbana.

El canon más frecuente es la casa, símbolo de la morada postrera que salvaguarda los restos de toda profanación. De hecho, es más eficiente para este objetivo la réplica del templo, pero la casa se refuerza con la cruz, que santifica protegiendo como símbolo de la muerte cruenta de Cristo, emblema de salvación y promesa de descanso eterno. La casa tiene innumerables variables que resuelven problemas técnicos ligados al culto, como realizar un tiraje para que las velas no se apaguen en su interior, o que consideran detalles estéticos, como integrarse al entorno a través de copias exactas de las casas del barrio o región. Los materiales son cruciales, ya que van de la mano con los modelos regionales, respetando clima, culto y estética. Así como los colores emblemáticos del catolicismo –blanco, amarillo y celeste– las santifican y protegen.

Lo funcional y lo estético se funden para lograr el espacio apto para el ánima, ya que la obra mejor resuelta es aquella en donde lo práctico desaparece para privilegiar el lucimiento de lo estético.

Lo estético es la herramienta que expresa lo simbólico. La casa, por ejemplo, es el hogar, en la medida en que es la sede, es decir raíz y centro, en donde nos formamos y crecimos hasta fortalecernos. El albergue primigenio es el útero, y la casa es una extensión de este primer soporte que posibilita el desarrollo apartándonos de las hostilidades del mundo. Por eso, el ánima que ha perdido el norte necesita este centro, a imagen y semejanza de la casa materna. Para reforzar la presencia familiar, que la atrae y la calma, se le depositan ahí sus objetos entrañables, incluso su fotografía. Ésta, como sucedánea de la presencia, hace más expedita y más cercana la comunicación con deudos y devotos.

El segundo canon, la iglesia, expresa el antiguo anhelo de ser sepultado cerca de un santo y la copia del templo en los cementerios. La animita-iglesia fluye desde una alusión simbólica hasta la réplica exacta de la catedral de la región. Es el lugar idóneo para refugiarse, para orar por el ánima, para protegerla de su estado y darle descanso; ahí espera la salvación.

Es lógico que la animita-cruz sea la más sencilla de erigir, también la más simbólica. La cruz ha sido usada para señalar los lugares santos, y para re-semantizar aquellos sagrados para otras culturas, convirtiéndolos en cristianos. A pesar de esto, la animita-cruz no es la más frecuente pues el ánima necesita un techo.

La animita-gruta, es el espacio privilegiado de la aparición de la Virgen, un antecedente del seno materno, un útero y un templo natural. Se funden en este espacio naturaleza y arquetipo, madre real y madre universal, reafirmando la necesidad de auxilio del ánima a través de un objeto receptivo y acogedor.

Existen animitas que rompen la norma, pero que destacan por la afinidad que muestran con la versión que el paradigma tradicional tiene del trabajo. El hombre es "condenado" a ganarse el pan con el sudor de la frente, pero este sudor no es dolor si lo que se realiza es por vocación. Ésto añade sentido a la existencia. La comunidad respeta aquellos trabajos mal remunerados pero que son elegidos por gusto y don. Cuando el trabajo tiene sentido, parte de nuestra identidad se expresa y se juega a través de él. Incluso cualquier actividad que se realiza con "pasión" crece como una enredadera alrededor del alma y sus huellas quedan como residuos en el ánima. Desde esta perspectiva, el trabajo es reivindicado como expresión de plenitud y autenticidad. De ahí que existan animitas con forma de circo, barco, taxi, casco de moto y comisaría. También existe una animita tipo monumento de organismos gubernamentales o de ayuda a la comunidad. Muy ocasionalmente se emula una tumba, o se compra una lápida.

Hay un cierto grupo de animitas difícil de clasificar, pues este culto es dinámico y está en plena vigencia, por lo cual, las variantes van a estar supeditadas a la creatividad de deudos y cultores. Sin embargo, la construcción de la animita no está supervisada por ningún organismo; solo de vez en cuando se nota la mano del animero.

El proyecto "Gracias por favor concedido", de Isabel Infante y Emilia García-Huidobro, es la versión culta del homenaje a las animitas. Se gesta desde la cercanía y presencia de las animitas en la vía pública, en los caminos cuando ellas se van de viaje. Esta presencia las convoca y las fertiliza para la creación comunitaria. La forma en que las diseñadoras han trabajado proviene del contexto ritual de la animita. Verlas, reconocerlas, averiguar la historia, contarla a otros, comunicar el patrón a través de la fotografía, conectar forma e historia, entregar la tarea a la comunidad, inspirarse y ofrendar a través de la creatividad es solo parte de la dedicada labor que realizaron.

Izq. y Der.: **Animita de Marinita en el Parque O'Higgins,** que incorpora los elementos de la tradición católica.
Fotografías de Isabel Infante K.

A raíz de esto, recuerdo que La Totorita contaba con cuarenta casas y que parecía un santuario –ahora está reducida a cuatro–; allí los devotos habían comenzado a realizar pinturas de paisajes con tiza a modo de ofrendas. Pensé este espacio como tierra fértil para la expresión, ya que la ofrenda es ilimitada y tiene un vínculo formal con el ánima, pero todo viene bien a la hora de dar las gracias. Algo de esto tiene la sensibilidad de ambas investigadoras-diseñadoras; han sido capaces de captar el espíritu religioso-creativo de este culto y trasladarlo a nuestras vidas. Por ende, los diseños tienen algo de exvotos, logrando retener retazos de la historia y de la forma. Destaco especialmente la idea de retocar la historia hacia la vertiente poética, por el Canto a lo Divino y a lo Humano y el Canto a lo Poeta, la manera en que se guardan y transmiten los valores en la cultura popular y, por otro lado, el diseño de Natalia Rodríguez, que sienta al ánima en su casa, pues hay gente que dice haberlas visto de esa manera. El de Sergio Recabarren, por la sangre en la cruz que remite a la muerte sacrificial, explicando el sentido de la sangre como arraigo a esta tierra cuando no ha sido redimida, tanto por el blanco y negro que alude al penar del ánima. El de Emilia García-Huidobro, por la dinámica lúdica del agua que no devora a Jaimito, sino que lo envuelve en un giro de agua que continúa en el árbol que protege su casa; árbol que brota de ofrendas agarradas del viejo crucifijo. El de Isabel Infante, que se atreve a mostrar la vida proyectada en flores y velas eternamente prendidas, en la secuencia festiva que acompaña a Mauricio, en la vigencia de esa animita en su base, en la persistencia de un loco que no puede destruir los cimientos. Finalmente, la de José Gallardo, que vuelve a mostrar la sangre, pero acentuando las placas de agradecimiento de Romualdito, como ventanas de un edificio de oraciones que resiste, que persiste en la realidad de lo milagroso en la calle Francisco de Borja.

**CLAUDIA LIRA_** Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile; licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile y profesora de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
Entre sus áreas de investigación se encuentran el arte precolombino, la cultura popular y la cultura asiática. Ha participado en variadas investigaciones, como "La representación en el arte precolombino de Chile I a IV región", coinvestigadora, Fondecyt, 1996 y "Religiosidad popular andina", para el Museo de Arte Popular (MAPA), Universidad de Chile.
Ha publicado numerosos artículos para la revista Aisthesis del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

**CLAUDIA LIRA_** *Masters degree in Theory and Art History at University of Chile. Bachelors in Aesthetics at Chile Catholic University. Professor of Philosophy and Education Sciences at Metropolitan University.*
*Among her areas of research we find Pre-Colombian art, popular and eastern culture. Professor Lira has participated in numerous research projects including:*
*"Representation of Chile in pre-Colombian Art", regions I-IV, Fondecyt (1996) (as co-researcher), and "Andean Popular Religions" for the Popular Art Museum (MAPA), Chile University.*
*She has also published numerous articles for the Aisthesis magazine of the Aesthetics Institute at Chile Catholic University.*

**MARÍA EMILIA GARCÍA-HUIDOBRO SOLAR_** Diseñadora Industrial, Universidad Diego Portales. Su proyecto de título fue "Juego modular para la interacción multietaria". Dentro de los proyectos en los que ha participado se encuentra "El Árbol", en conjunto con el diseñador y artista Sebastián Errázuriz (2006), el Festival de Animación Digital Proyectanima (2006) y en 2007 desarrolló, junto a Isabel Infante, el proyecto "Gracias por favor concedido".
El 2005 obtuvo el primer lugar en la Licitación de diseño mobiliario para la Biblioteca de Santiago, en conjunto con la oficina Nave Diseño.

**MARÍA EMILIA GARCÍA-HUIDOBRO SOLAR_** *Industrial designer, at Diego Portales University. Her thesis was titled "Modular set for interaction of different age groups". Projects she has participated in include "The Tree", (together with designer and artist Sebastian Errazuriz 2006) and the Festival of Digital Animation Proyectanima (2006). In 2007 she along with Isabel Infante created the "Thanks for favor granted" project.*
*In 2005 she received First Place in Licitation for furniture design for Santiago's Library, in conjunction with Nave Design office.*

**ISABEL INFANTE_** Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Interesada desde los inicios de su carrera en el tema de la identidad, participó en el workshop Identidades Latinas de Inacap, y realizó su práctica en ONA, buscando nuevas alternativas de diseño para trabajar con artesanías tradicionales. Al volver de su estadía en La École Nationale Supérieure de Création Industrielle, en París, Francia, realizó su proyecto de título sobre diseño gráfico y flora nativa, relacionando su interés por la identidad chilena con el mundo gráfico y textil. Paralelamente, desarrolló junto a Emilia García-Huidobro el proyecto "Gracias por favor concedido". Actualmente trabaja como diseñadora gráfica y textil en One World Traders (OWT).

**ISABEL INFANTE_** *Designer at Chile Catholic University. Since the beginning of her career she has been interested the subject of identity. She was a participant in the Inacap Latin Identities Workshop and performed her internship in ONA, searching for new design alternatives to work with traditional handicrafts. Upon her return from École Nationale Superieure de Creation Industrielle in Paris, France, she developed her thesis on graphic design and native flowers, combining her interest in integrating Chilean identity with the graphic and textile world. At the same time, she designed with Emilia Garcia-Huidobro the "Thanks for favor granted" project. Presently she works as a graphic and textile designer in One World Traders (OWT).*

| Demian Schopf

Artista Visual
Santiago/Chile

**resumen_** El presente texto trata un aspecto muy singular de las obras que lo acompañan. Éstas son citas de los Ángeles y Arcángeles Arcabuceros pintados en la América Virreinal durante el siglo XVIII. Me concentraré en un solo ámbito de los muchos que cito: los rostros de los ángeles.

Como apreciará el lector, habría podido escribir sobre otras citas. Habría podido, por ejemplo, escribir sobre la sustitución del arcabuz por otros objetos, sobre los fondos escenográficos poblados de bestias embalsamadas o sobre el sentido que tiene citar una serie de pinturas mediante una serie de fotografías. Sobre lo primero, confieso que no me atrae mucho escribir, ya que la 'transcodificación' que ahí reside, me parece que no amerita mayores explicaciones: prefiero que sea el espectador quien le atribuya significado a una cruz empuñada por el Arcángel Miguel como una espada ensamblada a una horqueta de color rojo (quizás piense en un híbrido ideológico tan 'latinoamericano' como la Teología de la Liberación...).

Con los animales ocurre todo lo contrario: las capas de significado que se le pueden atribuir a cada uno, son al menos tan vastas como los consabidos sincretismos andinos entre lo católico, lo quechua y lo aimara. Además, no son combinaciones de signos arbitrariamente inventadas por un artista. Así, por ejemplo, la serpiente puede representar a Lucifer, pero también a Amaru o a Katari. Cuando un indio cae en batalla montando una llama, puede representar a un moro cayendo de un dromedario bajo la espada del Apóstol Santiago –que en España fue "Santiago Matamoros", pero que en América pudo ser "Santiago Mataindios"– a su vez, homologado a Illapa (el "Tata Santiago") aterradora divinidad precolombina asociada al relámpago, al trueno, al granizo y a la tormenta.

Respecto a la promiscua relación entre los géneros de la Pintura y la Fotografía los anales son, creo, a lo menos tan considerables como los de la Iconología Virreinal. Así, he decidido concentrar mis esfuerzos en un aspecto escasamente advertido, tanto en los Arcángeles Arcabuceros originales del siglo XVIII como en la serie de fotografías en las que intenté batírmelas con ellos: sus rostros.

**palabras claves_** identidad | cita | rostro | andrógino

# TIMOR DEI

[TIMOR DEI]

**abstract_** This text focuses on a very particular aspect of the works that accompany it. These are quotes from Angels and Archangels with Harquebuses painted during the America of Viceroyalty in the XVIIIth century. I will only deal with one aspect of the many aspects I quote: the faces of angels.

As the reader can see, I could have written about other quotes. I could have written, for example, about the change of the harquebus with some other objects, about the scenographic backgrounds full of embalmed beasts or about the sense of quoting a series of painting through a series of photographs. In the first case, I confess I am not very attracted to write about it because I think the "transcodification" that resides there does not deserve further explanation: I prefer the spectator to be the one that assigns a meaning to a cross in the hand of Archangel Michael as a sword assembled to a red pitchfork (maybe thinking on an ideological hybrid so 'Latin American' as the Liberation Theology...).

With animals the contrary occurs: the layers of meaning that can be attributed to everyone are at least as wide as the usual Andean syncretism between the Catholic, Quechua and Aymara. Besides, those are not combinations of signs arbitrarily invented by an artist. The snake, for example, can represent Lucifer but also Amaru or Katari.... When an Indian falls in battle riding a llama, it can represent a Muslim falling from a dromedary under the sword of Saint James –in Spanish "Santiago Matamoros" (Muslims Killer James) but in America can be "Santiago Mataindios" (Indians Killer James)–, in turn standardized as Illapa ("Tata Santiago"), a terrifying pre-Columbian deity associated to lighting, thunder, hail and storm.

As for the promiscuous relationship between the genders of painting and photography, annals are at least as considerable as those of the viceroyalty iconology. Therefore, I decided to focus my efforts in as aspect scarcely noticed, both in original Archangels with Harchebuses of the XVIIIth century and the series of photographs I tried to fight them: their faces.

**keywords_** identity | quote | face | androgynous

**Miguel Dei**, Impresión Lambda, 120 x 150 cm., 2001.
Demian Schopf.

**Chrestus Dei,** Impresión Lambda, 120 x 150 cm., 2001.
Demian Schopf.

*"No conozco superficie más interesante que la del rostro humano"*
—Georg Christoph Lichtenberg

*"El mal no sólo fue la conquista, sino además la conquista española"*
—Francisco Bilbao

El eje temático de esta publicación es la 'identidad'. En aras de la gentil invitación a colaborar en ella, propongo una bisagra entre esa idea y un ámbito muy particular de las imágenes aquí publicadas: los rostros de los personajes que citan. Se trata, a grandes rasgos, de una revisitación de la pintura de "Ángeles Apócrifos en la América Virreinal" (como les llama Ramón Mujica Pinilla).

Al reparar en esos rostros nos sale al paso algo ciertamente peculiar: todos ellos son idénticos. No hay ahí, en la indiferente faz del ángel, coordenada alguna que permita individuar una 'identidad' particular. Lo que lo hace diferente –es decir: 'singular'– no es, justamente, su rostro, invariablemente idéntico, sino su indumentaria militar y, sobre todo, su nombre escrito en hebreo en la parte inferior de cada cuadro (incluso probablemente 'mal escrito', según el peruano Mujica –mal 'transcrito', conjetura– por pintores indígenas que, en muchos casos, ni siquiera hablaban bien el castellano).

Así, lo que le otorga una porción considerable de 'identidad' a ese rostro, no es nada más que el título de la obra: un nombre hebreo (quizás arameo) del cual se predica algo católico en latín. Tenemos una coyuntura entre una proposición bilingüe (inscrita bajo un rostro invariablemente idéntico ataviado de soldado español del siglo XVIII) y una criatura alada que recuerda, al menos en algo, no sólo a los ángeles, tridentinos o apócrifos, sino además, y no por azar, a los bajorrelieves precolombinos de la Puerta del Sol de Tiwanaku. También ahí los hombres alados parecen constituir una corte celestial en torno a otro personaje de mayor importancia. Pero ese problema –la síntesis andina entre lo católico, lo apócrifo y lo precolombino– es algo de lo que no nos ocuparemos aquí. Investigadores acuciosos como Ramón Mujica –o los bolivianos Teresa Gisbert y José de Mesa– han desarrollado consistentes estudios al respecto.

Dicho lo anterior, volvamos a nuestro un tanto más modesto encargo: la articulación –el gozne y bisagra– entre la cuestión de la 'identidad' y la indiferente faz del ángel. En efecto, ésta no sólo diluye su singularidad en la repetición obscena –'fuera de escena'– de un arquetipo en una serie de cuadros, donde diferentes nombres (en su mayoría apócrifos) son maquillados con el mismo rostro. Presenta, además, otra característica que no quisiera omitir: estos 'maniquíes' del clero virreinal son –aparentan ser– andróginos y adolescentes (por no decir adolescentes asexuados, no del todo inmunes, al menos en 'este mundo', a una disimulada erotización de éstos y otros efebos más terrenales –y probablemente más mestizos– por parte de curas y feligreses).

En lo que se refiere a las doctrinas sexuales del clero católico, estos ángeles parecieran dictar la norma, pero sin librar a los creyentes de la insoslayable tentación antes desvelada, y tan particularmente administrada en estas pinturas. Podrán poseer un nombre, mas sus lozanas y níveas caras de muñeca –o de muñeco (¿qué más da?)– parecen indicar que la edad del deseo no es algo teológicamente presentable en los androides de ese dios español. Sus máquinas celestes, paradisíacos títeres sin deseo ni voluntad, no aparentan una 'identidad' definida; salvo, claro está, por cuestiones que nada tienen que ver con su virginal rostro de mancebo celestial: la indumentaria militar, el nombre y un inclemente predicado: *Timor Dei*...'Temor de Dios'... De grávido tronar sobre la puna andina...

**DEMIAN SCHOPF_** Artista Visual. Licenciado en Bellas Artes, Universidad Arcis, Santiago de Chile. Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago. Cursó estudios en la Kunsthochschule Für Medien con Jürgen Klauke y Siegfried Zielinski, Colonia, Alemania (2002-2004). Ha expuesto individual y colectivamente en Italia, Argentina, España, Alemania, Paraguay, Egipto, Brasil, Suecia y Chile. Ha sido becado por la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología, CONICYT; por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, y por el Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) en Bonn, Alemania, entre otros organismos. En 2007 obtuvo el Premio ALTAZOR en la categoría "Instalaciones y Videoarte", premio otorgado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), la Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisual (ATN), la Sociedad de Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN), la Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI) y la Sociedad de Derechos Literarios (SADEL).

**DEMIAN SCHOPF_** *Visual artist. Degree in Fine Arts, Universidad Arcis, Santiago de Chile. Master in Visual Arts, Universidad de Chile, Santiago. He studied at the Kunsthochschule Für Medien with Jürgen Klauke and Siegfried Zielinski, in Cologne, Germany (2002-2004). He has exhibited both individually and collectively in Italy, Argentina, Spain, Germany, Paraguay, Egypt, Brazil, Sweden and Chile. He has received a scholarship of the National Commission of Science and Technology, CONICYT (acronym in Spanish); the National Fund of Cultural and Artistic Development, FONDART (acronym in Spanish) and the German Academic Exchange Service DDAD (acronym in Spanish) in Bonn, Germany among other institutions. In 2007, he reached the ALTAZOR award in the category "Installations and Videoart", an award from the Chilean Society of Copyright (SCD), the National Society of Theatre, Cinema and Audiovisual Authors (ATN), Fixed Image Creation Society (CREAIMAGEN), Chilean Interpreters Society (SCI) and Literary Rights Society (SADEL).*

1

2

3

4

5

6

Imágenes 1-5: Mujica Pinilla, Ramón; *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, Fondo Editorial de Cultura; Lima, Perú. 1992.
Imagen 6: *Obras Maestras*, Edición Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 1ª edición 2005.

**Asiel Timor Dei**, Impresión Lambda, 120 x 150 cm., 2001.
Demian Schopf.

| Gabriela Manzi

Profesora/Universidad Diego Portales
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

# FESTIVIDADES URBANAS SANTIAGUINAS:

## Procesión, espacio público y ciudad

[URBAN SANTIAGO FESTIVITIES: PROCESSION, PUBLIC SPACE AND CITY]

**Navidad en la Alameda**, Noche Buena en la Cañada.

La festividad mide el paso del tiempo a través del ritual. Las festividades colectivas también celebran el paso del tiempo, aunque siempre ordenadas y concebidas según una estrategia preliminar. Una estrategia que puede ir desde la celebración del tiempo de la cosecha, hasta la conmemoración de una victoria militar.

Desde los inicios de la Colonia, Chile no estuvo exento de estrategias relacionadas con sus actividades efímeras; cada uno de los periodos históricos que conforman nuestra historia está teñido de estrategias predefinidas, como sellos característicos de los tiempos en que trascurrían.

La procesión festiva, que tiene sus orígenes en las procesiones católicas implementadas desde la llegada de Pedro de Valdivia, tuvo continuidad en el tiempo a través del rito de hacer deambular la fiesta por circuitos urbanos preestablecidos, convirtiendo a la urbe en un despliegue escenográfico, en un lugar de encuentro común donde las divisiones y resentimientos sociales se olvidan durante el tiempo extraordinario que dura la festividad, originando rituales sociales nacionales que expresan nuestra idiosincrasia cultural.

**LA COLONIA: EL TIEMPO DE LA PROCESIÓN COMO LA ESTRATEGIA CATÓLICA FUNDACIONAL_** El ritual de la procesión, profesado una y otra vez a lo largo de la Colonia, se constituye en el ADN de las futuras festividades chilenas que se desarrollarán a lo largo de nuestra historia.

Las festividades coloniales tuvieron un destino sellado desde sus inicios por las políticas de colonización hispanas, concernientes a la evangelización de los habitantes de los nuevos territorios conquistados. La celebración de las festividades católicas fue una de las estrategias aplicables para lograr la evangelización pacífica de las nuevas colonias.

El tiempo trascurría bajo dos lecturas complementarias: por un lado, se instauraba el tiempo de evangelización como sello ideológico para todo el nuevo continente y, por el otro, éste servía como estrategia de medición temporal-ritual otorgándole un tiempo de "extraordinariedad" a la cotidianidad de la vida colonial. Este tiempo extraordinario permitió a la sociedad colonial chilena sobrellevar, de mejor forma, la monotonía que proponía este "lugar" apartado. Así, desde un principio, cualquier acontecimiento podía ser motivo para una celebración: tanto las fiestas institucionales-cívico-religiosas como las actividades de ocio.

La festividad en las colonias españolas en Sudamérica tenía un formato predeterminado, proveniente tanto de las fiestas españolas medievales como de aquellas celebradas en la corte virreinal

**resumen_** Este artículo repasa la historia de las festividades civiles e institucionales santiaguinas, revisadas conforme a las distintas estrategias puestas en marcha para su celebración.

**palabras claves_** ciudad | festividad | movilidad | estrategia

**abstract_** This article reviews the history of civil and institutional festivities in Santiago according to the different strategies applied to celebrate them.

**keywords_** city | festivity | mobility | strategy

**GABRIELA MANZI ZAMUDIO_** Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un posgrado en Arquitectura y Montajes Efímeros de la Universidad Politécnica de Cataluña, ETSAB, Escola Elissava. Actualmente es coordinadora de primer ciclo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, además de desempeñarse como profesora de Taller de primer año y como profesora guía en las Aulas de Título de la misma escuela. Es también profesora de Taller de primer año en la Universidad de Chile.

**GABRIELA MANZI ZAMUDIO_** *Architect of Pontificia Universidad Católica de Chile, with a Post-graduate degree in Architecture and Ephemeral Staging of Universidad Politécnica de Cataluña, ETSAB, Escola Elissava. She is currently First Cycle Coordinator of the School of Architecture of Universidad Diego Portales, and also works as a professor of workshop for the first year and guiding professor for the degree class in the same school. She is also professor of the first year workshop of Universidad de Chile.*

de Lima. La distancia que alejaba a Chile de la Corona, así como la falta de recursos propios que tenía esta nueva colonia, determinaron que el presupuesto otorgado para celebraciones en Chile fuese austero.

La forma que toman estos rituales religiosos es la de la procesión[1], como acto popular móvil en homenaje público a Dios, el cual adopta la imagen como vehículo de fe y de devoción en un recorrido urbano que peregrina entre distintos lugares significativos para el credo católico.

La procesión celebrada en el espacio público convirtió a la ciudad en la escenografía urbana que sustentaría las más de 90 festividades religiosas que comenzarían a deambular por Santiago. Asimismo –y siempre dentro del contexto de las fiestas religiosas–, los matrimonios, los bautizos, las defunciones y la Celebración de la Navidad en la Cañada, daban origen a peregrinaciones urbanas bajo las cuales la ciudad volvía a animarse. El ámbito cívico tendría una celebración importante denominada las Juras Reales, siendo "el momento en el cual la comunidad local reafirmaba sus vínculos de fidelidad con la lejana monarquía española"[2], solemnemente invocada en la Plaza de Armas.

Paulatinamente, nuevas formas de celebración se fueron sumando a la cultura de la procesión como una manera de dinamizar la cotidianidad. Las celebraciones oscilaban desde rituales ceremoniales tales como "El Paseo del Estandarte"[3] hasta torneos, obras de teatro, corridas de toros y festejos populares.[4] Estos festejos, de diversos orígenes, recogían actividades tales como las peleas de gallos, las corridas de caballos, los torneos de rayuela, los juegos de bolos y de billar y la elevación de volantines, existiendo un estrecho límite de diferenciación entre celebración y juego. Debido a la precariedad de medios con los que se contaba, el juego también pasó a considerarse como una fiesta.

Si bien la procesión fue el puntapié inicial en la configuración de las festividades nacionales, los festejos populares originarían paulatinamente nuevas formas de celebración, que "desordenarían" las estrategias coloniales implementadas por la corona española y serían censuradas con decretos oficiales como una manera de mantener el "orden". La necesidad de ocio y de esparcimiento del pueblo creó espontáneamente instancias espaciales tales como las chinganas y las pulperías, en la periferia de la ciudad, que ampliaron la visión festiva que hasta entonces se tenía y convirtieron el tiempo de celebración en un hecho cotidiano y permanente.

**LA INDEPENDENCIA: EL TIEMPO DEL ESPACIO PÚBLICO Y LA ESTRATEGIA POLÍTICA EN EL ORIGEN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL_** *"Lo que suele aparecer como Estado durante el siglo XIX no es más que un poder oligárquico que ha tendido a confundirse con una estructura supuestamente impersonal. El estado no es más que un instrumento auxiliar puesto al servicio de la elite tradicional".*[5]

El proceso de Independencia chileno dejó el poder nuevamente en manos de unos pocos, generando así un contexto política y socialmente asimétrico.[6] La fiesta, como fenómeno sociocultural, acusó recibo de esta segmentación social, originando diferencias sustantivas en los modos de celebrar.

Así, desde la institucionalidad se constituyó la fiesta "oficial", como una de las estrategias desplegadas para generar el sentimiento de identidad que requería la joven nación. El gobierno reguló el exceso de fiestas cívicas –fundamentalmente las religiosas– por razones ideológicas y también económicas, como una manera de instaurar nuevas festividades acordes con la institucionalidad imperante, enfatizando valores éticos que privilegiaran el trabajo y la producción como idea de progreso y modernidad.

Este periodo fue inaugurado con la celebración de tres festividades que conmemorarían el capítulo independentista, promoviendo los sentimientos patrióticos: El 18 de septiembre como la fecha que celebra la Regeneración Política de Chile; el 12 de febrero como la fecha de declaración de nuestra Independencia; y el 5 de abril para conmemorar la Batalla de Maipú, en la cual se sella definitivamente la Independencia. Con el correr de los años, se optará por el 18 de septiembre, por ser la fiesta que da comienzo a un cambio de estación y que renueva la monotonía del quehacer cotidiano.

Espacialmente, estas festividades retomaron los espacios públicos ocupados durante la Colonia para sus celebraciones, como una forma de aprovechar los lugares históricamente asociados a los actos de celebración popular, pero dotándolos esta vez de nuevos significados y valores relativos a los sentimientos de patriotismo y legitimización del nuevo orden institucional existente.

La ciudad, mediante su espacio público, se convirtió así en una gran escenografía que sustentaba el conglomerado de fiestas nacionales, engalanándose y revistiéndose para recibir la festividad. En Santiago se ejecutaban cíclicamente "obras públicas efímeras", tales como casas, puentes y faroles de alumbrado[7], reparándose también la infraestructura preexistente. Paralelamente, un decreto ley obligaba a todos los propietarios a pintar a la cal todas las fachadas de edificios y casas, como señal de renovación y preservación del orden público. Las casas eran decoradas "con colgaduras y banderas"[8] a modo de ornamento escénico. Al caer la noche, la ciudad era iluminada con velas y con fuegos artificiales.

La Plaza de Armas se constituyó en el epicentro "efímero", en cuyo interior se construyó un tablado con una baranda iluminada por trescientas luces.[9] En sus esquinas se erigían portadas o arcos de triunfo con inscripciones alusivas a la festividad. Entre pórtico y pórtico se levantaban pirámides, obeliscos y a veces columnas con inscripciones relativas al nuevo orden nacional (escudos, banderas, escenas de batallas, globos terráqueos, estrellas, etc.).

La nomenclatura clásica de la arquitectura surgiría como el baluarte estratégico para validar la nueva institucionalidad. Si bien se acudía a estrategias formales provenientes del mundo clásico, también el espacio escénico se veía alterado por órdenes vegetales y paisajísticos que tendían hacia el sincretismo, por cuanto en ciertas ocasiones se revestía el tablado de flores, olivos, arrayanes y laureles, retomando concepciones formales hibridadas del mundo clásico y del mundo de las ramadas, de inspiración rural y el mapuche.

Los actos que se desarrollaban sobre este escenario correspondían a juramentos públicos, actos políticos y actos culturales caracterizados por la música, el teatro y los fuegos artificiales.

Con el paso de los años, las fiestas populares "extra-oficiales" heredadas desde la Colonia evolucionaron, transformando el juego de la festividad en celebraciones cotidianas con ribetes carnavalescos. Así, por ejemplo, la chingana colonial ocupó un sitial preponderante durante el siglo XIX. Sus orígenes se remontan a la ramada rural, sufriendo transformaciones cualitativas a medida que se asentó en la urbe: allí la chingana sería permanente en el tiempo, negando la condición efímera de la ramada. Su creatividad residía en su posibilidad de adaptación y flexibilidad respecto del lugar que decidía ocupar: desde una carreta, pasando por casas, ranchos y pulperías, hasta llegar finalmente a cohabitar con los conventillos de finales del siglo XIX. Los usos que acogía eran

**Fiestas Contemporáneas**, Santiago. Publicidad para el Centenario, El Mercurio, 1910.

**Celebración popular con zamacueca y bebida**, El Mercurio, 1903.

**18 de septiembre de 1845**, Ernesto Charton de Treville.

igual de versátiles que los lugares que ocupaba: canto, bailes, cantina, restorán, prostíbulo, juegos de naipes, apuestas, carreras de caballos, riñas de gallos[10], posada para viajeros, lugar de celebración de bautizos, velorios y matrimonios, celebración de Navidad, de Corpus Christi y de Santos Patronos, finalización de trillas, rodeos y vendimias. Todos los usos que llamasen a la diversión eran generosamente recibidos.

La chingana era inclusiva, social y funcionalmente hablando. Aportaba creatividad, dinamismo, espontaneidad, versatilidad y pluralismo a los rituales institucionales preexistentes. Pero, a pesar de su enorme creatividad, la autoridad siempre vio a la chingana como un foco de violencia y de desorden público, por lo que mediante sucesivos decretos trató de restringirla y de limitarla tanto en su localización –la mayoría estaba ubicada en la periferia de la ciudad– como en sus horarios de funcionamiento.

Sin embargo, su frescura fue difícil de erradicar, siendo progresivamente aceptada como forma de celebración popular y entendida, desde la autoridad, como una vía de desahogo social. La evolución de la chingana es significativa, pues tuvo la inteligencia de incluirse como emblema patrio popular al interior de las festividades oficiales del 18 de septiembre, tomando contemporáneamente la denominación de "fonda".

**EL CENTENARIO: UNA IMPROVISADA ESTRATEGIA DE MODERNIZACIÓN URBANA_** La conmemoración de un Centenario supone un exhaustivo análisis, revisión y evaluación del modus operandi de una nación. Hacia 1910, Chile tenía una evaluación silenciosamente crítica: políticamente venía de una crisis detonada por la Guerra Civil de 1891; socialmente, enfrentaba la continuidad histórica de una oligarquía cegada en la construcción de ideales propios sin visión de sociedad donde la exclusión, la discriminación y la segregación originarían finalmente la "Cuestión Social"; y culturalmente, existía "un deficiente sistema educacional y la fuerte penetración extranjera"[11], específicamente la francesa. El punto alto lo marcaba la mejorada economía, como consecuencia de la Guerra del Pacífico y de las nuevas inversiones extranjeras provenientes del salitre.

Un contexto dividido y complejo, en lo social y político, planteaba inequívocamente una ciudad en las mismas condiciones. Santiago al Centenario poseía un enorme semblante colonial, con graves deficiencias en pavimentación de calles y alumbrado público. Considerando la inminente llegada de delegaciones extranjeras a nuestro país y la "necesidad" nacional de mostrarnos como un país próspero, moderno y vanguardista, inspirado en el París de Haussmann, se elaboró un improvisado[12] plan para remodelar urbana y arquitectónicamente la ciudad con una procesión de obras, conforme a un circuito urbano predefinido: los grandes avances en obras de urbanización se regirían por la pavimentación de las calles por donde circulaban el tranvía y los automóviles, así como por la construcción de la red de alcantarillado del centro de la ciudad.

Santiago dispondría igualmente de líneas eléctricas y telefónicas, así como de una nueva red de alumbrado público que sustituiría progresivamente las lámparas a gas. Se diseñó el "Anillo de Fierro" que comprendía la Estación Central, la Estación Yungay, la Estación Mapocho y la Estación Providencia en Plaza Italia, las cuales combinarían con el tranvía eléctrico. El espacio público también sufriría transformaciones al incorporarse espacios tales como el Parque Cousiño, la Plaza Italia, el remodelado Paseo de la Alameda –con todo un proyecto de mobiliario urbano incorporado–, el Parque Forestal, la Quinta Normal y el Cerro San Cristóbal, con funicular y monumento a la Virgen María.

Se construirían obras arquitectónicas de uso público relevantes para el progreso social y cultural de la nación, dentro de las cuales se encuentran el Palacio de Bellas Artes, la Estación Mapocho, el proyecto (demorado) del Palacio de la Biblioteca Nacional, el Palacio de los Tribunales de Justicia, el remozamiento de la Catedral, las nuevas fachadas del Correo Central y del Palacio del Consistorial, la remodelación del Teatro Municipal con nueva plaza, el acceso Monumental del Cerro Santa Lucía, la Estación Providencia[13] , el Museo Histórico Militar, la Vega Central y la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile.

Plegándose a la ocasión, el sector privado dejaría su impronta privilegiando el desarrollo urbano residencial y comercial con obras como el centro comercial Gath y Chaves, el edificio comercial Edwards, el Portal Edwards, la Universidad Católica, los grandes palacios de las avenidas Ejército, República, Dieciocho y España, el Club Hípico, el Club de la Unión, el Club de Septiembre y el edificio del diario El Mercurio.

*"(...) es preciso elaborar el programa que se le ha encomendado, estima que será necesario invertir la suma de dos y medio millones de pesos para hacer algo superior a los fuegos artificiales, palo ensebado y carreras de burros de los programas de Dieciocho".*[14]

Esta cita pone de manifiesto la necesidad de construir vanguardia urbana conjuntamente con un programa de celebración pública a la altura de los nuevos tiempos. El programa final realizado consideró dos programas paralelos: el Institucional y el Popular.

Las actividades institucionales oficiales ofrecieron a sus invitados un "menú festivo", que estableció a lo largo del país un programa común. Éste comenzaba en la mañana con el "embanderamiento" de la ciudad, las salvas de artillería y el repique de campanas; continuaba llegada la tarde con la inauguración de monumentos, bustos, estatuas y primeras piedras, el paso con antorchas y cantos corales, el Tedeum, inauguraciones de exposiciones, torneos hípico-militares y desfiles de veteranos; y concluía al caer la noche con funciones de gala en el Teatro Municipal, banquetes, iluminación general de la ciudad y fuegos artificiales.

El programa de entretenimiento popular se caracterizó fundamentalmente por un programa lúdico donde nuevamente el juego encarnó la celebración, a través de "concursos musicales, de cantos patrióticos y de fuerza física, funciones de biógrafo al aire libre, concurso de bicicletas adornadas, match de fútbol, circo y gran fiesta popular".[15]

El Centenario fue considerado una oportunidad de modernización urbana, más que un ritual efímero de conmemoración. Pero éste es un hecho que se transforma en una constante de la celebración nacional, pues, desde la Colonia, la ciudad ha sido la que asume el rol escenográfico del cambio de tiempo, ya sea mediante la procesión que le otorga recorrido y movilidad al acto de la celebración, ya sea engalanando lo existente como en el caso de las fiestas de la Independencia. El ritual asumido para el Centenario fue el de transformación radical de esa escenografía para proseguir con la procesión, pues desarrolló una serie de actividades en forma simultánea en las cuales el peregrinaje, esta vez de edificios relevantes, jugó un rol importante en su estructuración. La fiesta en sí fue el despliegue urbano: el rol del ciudadano fue la procesión.

**LA CELEBRACIÓN EN EL SIGLO XXI: UNA MOVILIDAD ESTRATÉGICA_** Las celebraciones contemporáneas siguen los protocolos patrimoniales heredados del pasado, pero están sujetas a planificaciones estratégicas provenientes de los procesos de globalización.

Las estrategias consideradas establecen géneros de actividades, reconociendo dos grandes orígenes: la festividad cultural y la institucional, que se diferencian entre sí fundamentalmente por su nivel de permanencia en el tiempo y en el espacio. Mientras la fiesta cultural es efímera, la institucional es permanente. A continuación entenderemos mejor esa diferencia.

**LA FIESTA CULTURAL: PAISAJE MÓVIL_** Por un lado nos encontramos con la celebración cultural, celebración que se despliega en un espacio público urbano, de concurrencia masiva, y que celebra algún rito cultural cíclico.[16] La estrategia espacial que tiene este género de celebración despliega la procesión y la movilidad como entidades conceptuales de puesta en escena. Se generan al menos tres dinámicas de movilidad distintas: la itinerancia escénica genera movilidad espacial, y por ende peregrinaje del espectador. Los escenarios se van trasladando por diferentes puntos de la ciudad, logrando que el espectador se traslade con ellos en una estrategia de "errabundeo"[17] urbano. Por cierto, lo más relevante de esta relación es el paisaje de movilidad que se genera, y que origina un nuevo espectáculo en sí mismo, por cuanto la escala de la ciudad muta. La magnificencia de la escala urbana y arquitectónica se repliega ante la potencia del paisaje humano, estableciendo un espectáculo paralelo a la convocación inicial.

En este contexto, y continuando con el relato histórico de la festividad chilena, la celebración de las Fiestas Patrias caería dentro de esta categoría y no en la institucional, por cuanto posee distintos escenarios dispuestos en diferentes puntos de las ciudades, con un público itinerante entre fiesta y fiesta que celebra más abiertamente la cultura chilena que su institucionalidad. Prueba de ello es la permanencia de la chingana o fonda, icono arquitectónico de la celebración chilena y fiel manifestación de la historia sociocultural de nuestro país.

**LA FIESTA INSTITUCIONAL DEL BICENTENARIO: PERSONALISMO Y MOVILIDAD_** La fiesta institucional es tal vez una de las mejores oportunidades políticas que pueda tener una nación para proyectar su devenir y posicionamiento estratégico: se trata de conmemorar una decisión fundamental y radical que modificó a una nación en su pasado, celebrándola y recordándola desde una plataforma de renovación que debería plantear un nuevo horizonte para sí misma.

La declaración de principios realizada por la Comisión Bicentenario[18], denominada Valores Bicentenario[19], define el espíritu filosófico que servirá de guía para enmarcar los proyectos dentro de una línea de pensamiento coherente. Los principales conceptos que sustentan esta declaración de principios son el cambio de la plataforma social chilena, donde lineamientos tales como identidad, diversidad, equidad, solidaridad e integración social, deben ser potenciados por un Estado democrático que vele por el crecimiento y desarrollo de todos los actores de nuestra sociedad.

Dicha Comisión ha vivido dos maneras de entender el manifiesto original, encarnadas en dos mandatarios que, pese a ser del mismo conglomerado político, han tenido improntas disímiles en su interpretación de la declaración de principios. Por un lado nos encontramos con el ex presidente Ricardo Lagos, quien declaró abiertamente que la cultura sería el eje fundamental de su gobierno. Desde esa perspectiva la obra Bicentenario que mejor articula el pensamiento del mandatario con los Valores Bicentenario es la alianza estratégica configurada por la trilogía de espacios significativos de nuestra actual y futura identidad nacional: El Palacio de la Moneda (Palacio de Gobierno como espacio de la democracia), la Plaza de la Ciudadanía (espacio público de integración y congregación de la diversa sociedad chilena) y el Centro Cultural Palacio La Moneda (como el espacio simbólico de crecimiento y desarrollo nacional mediante la cultura). Estratégicamente es una ecuación perfecta.

Por su parte, la Presidenta Michelle Bachelet, en un legado tal vez menos hilado que el de su predecesor, se ha inclinado por la necesidad de generar participación ciudadana a escala barrial con proyectos de identificación gregaria o agrupaciones sociales tales como el Museo de la Memoria, proyectos de ciclovías, estadios municipales y Centros Culturales Comunales en las comunas más pobres del país; obras tipológicamente más diversas, pero donde el discurso de la inclusión social participativa toma relevancia.

Si bien las personalidades de ambos presidentes se ven reflejadas en el conjunto de obras Bicentenario ejecutadas por ellos, existe una obra transversal a ambos gobiernos que retoma el tema de la movilidad como eje de desarrollo y de integración nacional: el proyecto de vialidad[20] concerniente al desarrollo de autopistas y carreteras, el plan maestro de ciclovías, las extensiones de las líneas del Metro y la transformación del sistema de transporte público metropolitano, así como regional. Se trata de una movilidad concebida tanto para contrarrestar el futuro cercano del colapso de nuestra actual red vial, como para constituirse en una estrategia de desarrollo económico local y de conectividad nacional.

La permanencia de las decisiones tomadas para celebrar un evento efímero es comprometedora, en el caso de las festividades institucionales, pues define un comportamiento nacional a futuro. "Si la independencia de la metrópoli simbolizada en 1810 fue, antes que nada, una revolución política que significó la organización en torno a un ideario liberal-republicano; y 1910 fue principalmente una revolución social, evidenciada en las demandas y críticas de la cuestión social",[21] podría pensarse que la celebración del Bicentenario ha sido una oportunidad para la puesta en valor de una sociedad que requiere de movilidad como expectativa de proyección política, social, cultural y económica. Movilidad expresada tanto en los continuos cambios de escenarios que los dos últimos mandatarios le han dado al evento, como en la necesidad de conectividad y movilidad propuesta por la mayor parte de los proyectos ejecutados por el sector privado.

> CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. "Se da a entender las solemnes rogativas que hace el pueblo fiel, conducido por el clero, yendo ordenadamente de un lugar sagrado a otro lugar sagrado, para promover la devoción de los fieles, para conmemorar los beneficios de Dios y darle gracias por ello, o para implorar el auxilio divino". Código de Derecho canónico (canon 1290,1).
2. Fiestas religiosas y ritos políticos en Chile Colonial: www.memoriachilena.cl.
3. "Esta fiesta consistía en la formación de una fastuosa comitiva de caballeros montados en corceles de raza andaluza, que se dirigía a casa del Alférez Real y de ahí a la Iglesia Catedral y formaban en un desfile, constituyendo todo una fiesta hermosa y aristocrática". Plath, Oreste, en "Juegos en la época colonial y primeros días republicanos", www.oresteplath.cl
4. Fiestas religiosas y ritos políticos en Chile Colonial: www.memoriachilena.cl.
5. Jocelyn-Holt, Alfredo. *La Independencia de Chile: Tradición, modernización y mito*. Editorial Mapfre, Madrid, 1992.
6. Peralta, Paulina. *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837)*. Ediciones LOM, Santiago, 2007.
7. El ciudadano Pedro de Uriondo, Gobernador del Departamento de Santiago (Bando de Policía), Santiago, 1830, Imprenta de la opinión, p.7.
8 El Correo de Arauco, Santiago, nº 32, 9 de octubre de 1824.
9. El Telégrafo, Santiago, nº 39, 8 de Octubre de 1819.
10. Valenzuela, Jaime. "Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709), Santiago". DIBAM-Centro de investigaciones Barros Arana, LOM Ediciones, 2001, p.383.
11. Silva, Bárbara. *Identidad y Nación entre dos siglos: Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, p.121.
12. "(...) De partida, no encontramos un ordenado plan oficial, ni para la ciudad ni para la conmemoración misma de 1910". Laborde, Miguel, en "Santiago del Centenario visto por El Mercurio 1900-1910", Ediciones El Mercurio S.A.P., Santiago de Chile, 2006, p.9.
13 Ibíd. p.10,11.
14 Ibíd. p.184.
15. Ibíd. p.204.
16. En Chile, nos encontramos con rituales culturales cíclicos tales como Santiago Love Parade, Festival Internacional Santiago a Mil, Carnaval Cultural de Valparaíso, etc., los cuales alteran el funcionamiento cotidiano de sus respectivas ciudades, efímeramente.
17. Careri, Francesco. "El andar como práctica estética".
18. Comisión convocada para la organización de dicho evento.
19. Valores Bicentenario: Un país que rescata, valora y respeta sus identidades: crea, difunde y preserva su patrimonio natural y cultural (tangible e intangible); Un país libre y democrático: promueve una cultura de libertad y participación, impulsando el desarrollo de espacios de expresión, interacción y diálogo ciudadanos; Un país diverso e integrado: promueve la cultura de la tolerancia y la no discriminación, los diálogos interculturales y la inclusión de las comunidades discriminadas; Un país socialmente equitativo y solidario: promueve la igualdad de oportunidades y desarrolla capacidades para la autopromoción social; Un país en crecimiento: impulsa el desarrollo de las capacidades de las personas, articula estratégicamente los sectores privado y público y motiva la innovación en productos y procesos y el uso de nuevas tecnologías; Un país en armonía con el medio ambiente: promueve una cultura de cuidado del medio ambiente y del respeto y amor por los animales y la naturaleza en general. www.chilebicentenario.cl
20. Son 13 obras concernientes al desarrollo de la vialidad, en relación a las 30 totales, previstas para la celebración del Bicentenario.
21. Silva, Bárbara. *Identidad y Nación entre dos siglos: Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, p.170.

| Solène Bergot

Investigadora/Universidad Diego Portales
Escuela de Arquitectura
Investigadora/Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico
Santiago/Chile

**Palacio Larraín Zañartu**, Compañía con Morandé, Archivo Fotográfico UDP.

**resumen_** La corriente ecléctica llegó a Chile a mediados del siglo XIX, gracias a la intensificación de los intercambios humanos y culturales entre el Viejo y el Nuevo Continente. Rápidamente adoptada por las elites para la construcción de sus nuevas mansiones, llamadas "palacios", se volvió el símbolo visual de su supremacía dentro de la sociedad chilena, a la vez que impulsó una renovación de la ciudad. El uso de los recursos del eclecticismo permitió a los miembros de las clases acaudaladas no sólo diferenciarse unos de otros, sino que también distinguirse como grupo social homogéneo frente a los demás sectores de la población. Al mismo tiempo representó un intento por posicionarse como elite a nivel internacional, adoptando el modo de vida de los grupos sociales dirigentes europeos.

**palabras claves_** eclecticismo | vivienda | elites | estrategia visual

# UNIDAD Y DISTINCIÓN: El eclecticismo en Santiago en la segunda mitad del siglo XIX

[UNIFORMITY AND DISTINCTION: ECLECTICISM IN SANTIAGO IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY]

**INTRODUCCIÓN_** Durante la segunda mitad del siglo XIX, Chile experimentó una expansión económica plena, gracias al desarrollo de la industria minera y a la explotación del salitre. Su oligarquía, surgida de la fusión entre la elite colonial y algunas familias de origen europeo, adquirió entonces nuevos medios económicos y culturales, los primeros a través de la consolidación de grandes fortunas y los segundos, a través de numerosos intercambios con el Viejo Continente para imitar el modelo de vida de las elites europeas, especialmente el modelo francés, por entonces en su máximo esplendor. Una de las manifestaciones más tangibles de este intento de apropiación de un "arte de vivir" europeo fue la construcción de nuevos espacios que permitieran a cada familia de la oligarquía dar a conocer su fortuna, su buen gusto y su comprensión de las reglas y formas de sociabilidad en boga en Europa.

Así, a partir de 1860, Santiago se cubrió de nuevas mansiones, llamadas "palacios" por las familias residentes. Este tipo de vivienda correspondía a un hábitat urbano destinado a una familia de elite de tipo nuclear (padres e hijos) y su servidumbre, y cumplía una función exclusiva de vivienda, es decir, no integraba un espacio dedicado al comercio. Sus plantas, de grandes dimensiones[1], integraban las reglas propuestas por los tratados de arquitectura de la época, especialmente en lo relativo a la división –clásica en los hoteles particulares aristocráticos– entre espacio privado de vida familiar y espacio público de recepción. De esta forma, estos palacios marcaban una ruptura con el modelo de la casa chilena con patio, común a todos los estratos sociales de la población desde la Conquista, tanto a nivel arquitectónico como social.

A nivel visual, los palacios se caracterizaban por sus fachadas eclécticas, pertenecientes a la corriente que dominó la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XIX. Simbólicamente, la diversidad de las fachadas inherente al eclecticismo era una representación de un sector chileno acaudalado que puede interpretarse según un díptico unidad/distinción: unidad urbanística y unidad como grupo social, y distinción del grupo en relación con el resto de la sociedad chilena y distinción de los miembros del grupo entre sí. Para analizar esta dualidad, daremos en primer lugar una definición del eclecticismo aplicado a la arquitectura. Luego describiremos las distintas fachadas que componen la memoria visual del eclecticismo en Santiago, para terminar con los significados simbólicos y representativos de esta corriente arquitectónica.

**EL ECLECTICISMO_** El eclecticismo es un concepto arquitectónico derivado del método del filósofo Potamón de Alejandría, que recomienda tomar de cada sistema sus mejores tesis, cuando se puedan conciliar, en vez de elaborar un nuevo sistema. Fue retomado y difundido en el siglo XIX por el francés Víctor Cousin, en su obra *La Verdad, la Belleza y Dios* (1853), en la cual definió al eclecticismo no tanto como un intento por crear un sistema filosófico nuevo, sino como el producto de una época cargada de historicismo.

El eclecticismo en arquitectura nació de la preocupación de los países europeos por buscar un estilo nacional representativo de cada uno. Para ello, cada país inició una prospección de sus propias obras arquitectónicas, con el objetivo de decidir qué período de su pasado reflejaba mejor el espíritu de la nación, basándose en el redes-

**Palacio Edwards**, Catedral con Morandé, Archivo Fotográfico UDP, Obder Heffer (fot.).

**Palacio Cousiño**, Dieciocho, Archivo Fotográfico CENFOTO, Garreaud (fot.).

**abstract_** The eclectic trend arrived in Chile about the middle of the XIX century thanks to the strengthening of human and cultural exchange between the New and Old Continent. It was rapidly adopted by the élites for the construction of their new mansions called "palaces", and it became the visual symbol of supremacy inside the Chilean society while promoting a renovation of the city. The use of eclecticism resources permitted the members of the wealthy classes not only to differentiate from each other but also to be distinguished as a homogeneous social group in front of the remaining sectors of the population. At the same time, it represented an attempt to position as an international level élite by adopting the lifestyle of the European ruling class.

**keywords_** eclecticism | housing | elites | visual strategy

cubrimiento de los esplendores de antaño proveniente de una disciplina en pleno desarrollo, la arqueología. Si para algunos países le elección fue fácil, no fue el caso de todos. Por ejemplo, Inglaterra optó rápidamente por el estilo gótico puesto que el período que representaba estaba asociado al nacimiento y a la consolidación de la idea nacional. Al contrario, España tuvo que elegir entre varios componentes de su herencia y descartar, por ejemplo, la arquitectura mudéjar por una evidente razón religiosa.[2] Chile, al igual que otros países de América Latina, participó del movimiento de construcción de una arquitectura nacional. Sin embargo, no buscó en su propio pasado un modelo a actualizar, sino en el pasado de los países europeos con los cuales sus elites se identificaban. En este sentido, el eclecticismo es producto de la renovación del interés por la historia y su incorporación al diseño arquitectónico, lo que lo vuelve un "romanticismo historicista".[3]

El eclecticismo no es propiamente un estilo arquitectónico, puesto que no elabora un marco teórico en el cual desenvolverse, sino más bien una corriente que aplica las reglas del neoclasicismo, es decir, que emplea los modelos antiguos griego y romano con su ornamentación basada en elementos dóricos, jónicos y corintios, a los cuales les suma todos los estilos antiguos sin importar su origen geográfico (gótico, románico, renacentista, islámico, oriental, etc.). Sin embargo, al contrario del eclecticismo en Europa, que no promovía nuevos materiales o nuevas tipologías, el eclecticismo en Chile introdujo una nueva distribución del espacio interior de la vivienda oligárquica, pasando del modelo de la casa con patio al hotel particular aristocrático, con su división entre espacio de recepción en el primer piso y espacio privado de vida familiar en el segundo.

**LOS PALACIOS DE SANTIAGO_** Durante la primera fase del eclecticismo en Santiago (1860-1891), se erigieron veintiún palacios. Dieciocho de ellos han podido ser identificados visualmente, ya sea porque el palacio sigue existiendo, porque fue descrito o porque se encontraron fotografías.

Las fachadas de estos palacios se pueden dividir en dos categorías: las neoclásicas (doce casos) y las exóticas (seis casos). Sin embargo, el uso del neoclásico no implica una total uniformidad estilística de las fachadas, y cada una puede usar una combinación de estilos distintos. Así, por ejemplo, el palacio Errázuriz (Eusebio Chelli, c.1872) tiene elementos del Renacimiento italiano con su patio exterior curvo; el palacio Cousiño (Paul Lathoud, 1870-1878) se acerca al estilo del Segundo Imperio por el uso de mayólicas en su frontón, y el palacio Edwards (arquitecto desconocido, c.1888) presenta una fachada de estilo renacentista ornada con un peristilo jónico tetrástilo de tipo pompeyano.

En cuanto a los palacios con fachadas exóticas, su ornamentación podía variar tanto como la imaginación de su futuro dueño o de su arquitecto. Así, el primer palacio construido en Santiago, el palacio de la Alhambra (Manuel Aldunate, c.1862), es de estilo arábigo-español puesto que buscaba imitar la Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba, de las cuales tomó elementos formales de ornamentación pero sin su simbolismo religioso o político.[4] De esta manera, la fachada presenta rasgos similares a la Mezquita de Córdoba, tales como una misma altura de 13 metros y la presencia de elementos decorativos en los mismos lugares.

Las dos propiedades de Henry Meiggs, empresario estadounidense que construyó la primera línea de ferrocarril entre Santiago y Valparaíso, tenían un estilo característico del país de origen de su dueño: la casa Meiggs (Jesse L. Whitmore, c.1864) era similar a las casas bostonianas con sus ventanas salientes de forma poligonal y la Quinta Meiggs (Jesse L. Whitmore, 1863-1866) retomaba características de la Rotonda de Palladio (Venecia, siglo XVIII), que constituye una de las mayores referencias en la construcción de los edificios públicos norteamericano.[5] Así, la Quinta estaba compuesta por un edificio aislado de la calle por un parque y organizado alrededor de un espacio circular coronado por un mirador. A partir del vestíbulo, la casa se ordenaba en cuatro alas conformando una cruz y presentaba un volumen de dos pisos.

El palacio Urmeneta (Manuel Aldunate, 1868-1872) presentaba las características del estilo neogótico Tudor. Poseía un enorme volumen central cortado en tres alas, cuya parte central integraba una ventana rematada por un arco conopial, y estaba flanqueado por dos torres coronadas de balaustradas y ornadas por ventanas ojivales afiladas.

El palacio Díaz Gana (Teodoro Burchard, c.1871) representaba el apogeo del exotismo con su estilo morisco que creó una "fantasía arquitectónica oriental con sus columnas y capitales, domos dorados, arabescas y muros cubiertos con todos los colores, vivo cada uno, pero armonizándose, suavizándose lo unos con los otros, suerte de irisación cristalizada".[6]

El último ejemplo de palacio exótico exhibe en su fachada una combinación de estilos que hacen de él un perfecto ejemplo del eclecticismo. De hecho, el palacio Elguin (Teodoro Burchard, c.1885) presenta un volumen coronado por tres cúpulas metálicas provenientes de la arquitectura bizantina,

**Quinta Meiggs**. Alameda, Archivo Ricardo Larraín Bravo, UDP.

de las cuales la central, de mayores dimensiones, domina la ciudad por la presencia de una esfera metálica en su extremidad. Su fachada puede dividirse en tres franjas horizontales, cada una distinta de las demás y que ponen en evidencia los tres pisos del palacio. La primera posee tres grandes ventanales en forma de medio-círculo y seis puertas estrechas de dos batientes ornadas con rosetones bizantinos. La segunda combina ventanas en forma de medio-círculo intercaladas con columnas de un orden estilístico indefinido. Y la tercera presenta una fila de ventanas rectangulares cortada en su centro por un gran rosetón proveniente de la arquitectura gótica.

**UNIDAD NACIONAL Y URBANÍSTICA**_ Paradójicamente, la dependencia cultural que marcó este período de la arquitectura chilena, ligada a la búsqueda de un estilo nacional y a la adopción de modelos ajenos, puso también en marcha una ola de realizaciones urbanísticas y una modificación del paisaje de la ciudad que permitió la desaparición de la imagen colonial y el surgimiento de una unidad visual, gracias a la aplicación de los principios neoclásicos de composición, simetría y armonía, que reflejan el ideal platónico de belleza.[7]

La construcción de palacios en Santiago respondió a una voluntad de renovar y transformar la capital chilena en el "París Americano", tanto a nivel visual como a través de la adopción de los principios urbanísticos haussmanianos.[8] Esto se tradujo en los trabajos de gran amplitud comenzados bajo la Intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875), y que permitieron una transformación de la estructura de la ciudad, su monumentalización y la acentuación de la segregación social, especialmente por la apropiación de ciertos espacios públicos por parte de las elites capitalinas (por ejemplo, el Campo de Marte, el Club Hípico, la Quinta Normal y el parque del Santa Lucía).[9]

A nivel visual, la renovación del paisaje urbano, tanto en los barrios de las elites como en la conformación de los edificios y espacios públicos, respondió así a una estrategia de dominación visual y apuntó a una diferenciación más marcada con los otros estratos de la población. De esta manera, el eclecticismo señaló "no solamente la persistencia de la estratificación social heredada de la época colonial" sino "una mayor rigidez" y el aumento de "la brecha entre ricos y desheredados".[10] Esta mayor desigualdad se volvió aún más visible por el lujo inusitado hasta ese entonces en el país y por el rechazo a la "chilenidad" de parte de la oligarquía. Prueba tangible de ello fue la importación desde Europa del mobiliario, ornamentación y materiales de construcción de sus casas.

Sin embargo, esta arquitectura ponía el acento sobre todo en el valor de la fachada, elemento que "creaba la imagen del edificio y la escenografía urbana"[11], lo que hizo que se reprochara a la ciudad de Santiago su "fachadismo", es decir, la tendencia a sobrevalorar la fachada dentro del conjunto arquitectónico con un fin puramente ostentoso. Es así como los palacios que cubrían la ciudad –Charles Wiener escribe que "su número, comparado con la cifra de los habitantes, es muy considerable: casi todas las familias habitan una casa particular"–[12] presentaban fachadas con una gran variedad de estilos pero escondían una tipología a menudo idéntica.

Los viajeros que visitaron Chile en el siglo XIX se hicieron eco de este eclecticismo de fachada. Así lo relata Charles Wiener, diplomático francés que trabajó en Chile: "Nos preguntamos a qué estilo pertenecían los elegantes hoteles, las mansiones señoriales de Santiago, y no hemos encontrado respuesta satisfactoria. Primero, con excepción de algunas, no se puede hablar de casas: se encuentran sobre todo fachadas, y estos decorados, variados al infinito, muestran unas veces un techo renacentista sostenido por columnas dóricas, otras veces un cuerpo de edificio central Florentino flanqueado de dos alas, de un estilo cualquiera. Sobre el ladrillo de las murallas, sobre el yeso, el estuco o la madera de la ornamentación traída, aparecen colores que, de noche, recuerdan los mármoles, los granitos y los jades. A ciertas horas, Santiago adquiere, bajo el alumbrado crepuscular, un inverosímil aspecto mágico. Si estas materias imitadas fuesen verdaderas, si estas columnas, estos capiteles estuviesen esculpidos en el mármol, ¡cuántos miles de millones estarían enterrados en estas mansiones!"[13]

La crítica fue dura: la oligarquía chilena imitaba, e imitaba mal. Bajo los falsos oros de sus casas, no era más que una ilusión funcionando a ciertas horas del día y que no disimulaba su objetivo de aparentar. Theodore Child, otro viajero francés, fue aun más cáustico: "En arquitectura, se imita aquí lo bueno como lo malo. (...) Aunque Santiago fue fundada hace 350 años, sus habitantes no tuvieron tiempo de forjarse un individualismo real. Sus habitantes, sus usos y costumbres no son nada más que un reflejo del viejo mundo".[14] Esta voluntad de integrar el "mundo civilizado" europeo, que pasó por una imitación de sus modelos arquitectónicos y por una completa negación de lo que simbolizaba su pertenencia a Chile, estaba siendo violentamente burlada: "La más famosa casa de Santiago carece aun más cruelmente de originalidad que a las demás. Pertenece a la señora Isidora Cousiño, fue construida por un arquitecto francés y está decorada y amoblada de abajo hasta arriba por artistas y obreros franceses. ¡Que extravagancia! A miles y miles de kilómetros de Europa, ¡en un país que cuenta con su propia fauna y flora, un paisaje de montañas característico, habitantes aborígenes interesantes, costumbres propias y procederes agrícolas especiales! Todo esto podría haber servido de inspiración.¡Pero no!".[15] Así, la propia elite parece no haber sido consciente de los tesoros chilenos o no los valoró, y fueron los visitantes quienes, atraídos por su exotismo de fin del mundo, rindieron homenaje a sus riquezas naturales y a la belleza de sus paisajes.

**LA NECESIDAD DE DISTINCIÓN**_ A través de esta dominación simbólica y de la adopción de modelos extranjeros, pareciera que la oligarquía chilena buscó no solamente dominar su propia sociedad, sino legitimarse como elite a nivel internacional e igualar a las elites europeas. Pero no se trató de imitar el modelo español –que recordaba un período colonial que trataban de dejar atrás, incluso borrar–, sino de imitar el modelo francés cuyo esplendor cultural vivía sus últimos grandes momentos de gloria con el reinado de Napoleón III (1851-1870), periodo que marcó por largo tiempo el imaginario de la elite chilena. En búsqueda de un mimetismo cultural, la oligarquía chilena adoptó modelos arquitectónicos conceptualmente ajenos,

**Quinta Concha y Toro**, Alameda, Archivo Fotográfico UDP, Obder Heffer (fot.).

**Palacio Ossa**, Alameda con Dieciocho, Archivo Fotográfico CENFOTO, Garreaud (fot.).

lo que volvió incoherente el fenómeno de los *revivals* imitados de Europa, puesto que no existían en Chile los modelos originales que se copiaban. Sin embargo, esta emulación no fue siempre bien vista por los propios europeos, que vieron en ella un pastiche de mal gusto y crearon el término de "rastacouère" para designar los ricos americanos que venían a gastar sus fortunas en Europa y trataban de entrar en los círculos más selectos de las capitales europeas.

Como representación de un grupo social homogéneo, el eclecticismo tenía un primer repertorio neoclásico que se agotó bajo el efecto de la repetición y lo que era símbolo de seguridad y buen gusto para la arquitectura académica se volvió símbolo de anonimato para el destinatario de la obra. La diferenciación se volvió entonces un elemento de prestigio y se amplió el repertorio neoclásico al exotismo, conformándose el eclecticismo y permitiendo que se diversificaran los modos de representación de la oligarquía. Filosóficamente, el eclecticismo responde a la idea que "nadie debería aceptar ciegamente del pasado la herencia de un único método filosófico (o de un único modelo arquitectónico) excluyendo a todos los demás" sino que "cada uno debería decidir racionalmente y libremente cuales eran los hechos filosóficos (o los hechos arquitectónicos) empleados en el pasado que puedan convenir a la época presente".[16] Esta definición teórica da toda su coherencia a una época que podría aparecer marcada por la fragmentación del lenguaje arquitectónico y por la competencia entre estilos: ahora bien, no solamente el eclecticismo no es una corriente compuesta, aún menos pastiche, sino que la variedad de sus lenguajes es una variedad consciente que amplifica el principio de diferenciación que es la base de su sistema, dando a cada palacio su individualidad y permitiendo a cada propietario indicar, a través de su lugar de vida, su situación social y el rol que pretende jugar.

**CONCLUSIÓN_** Los palacios construidos a partir de 1860 en Santiago nacen de una síntesis entre dos modelos arquitectónicos distintos : la casa de tipo colonial organizada alrededor de patios y el hotel particular tal como es descrito en los tratados de arquitectura que circulan en América Latina durante el siglo XIX. Usan más particularmente los recursos del estilo ecléctico, que permite a sus propietarios diferenciarse entre ellos y poner en adelante la diversidad de un grupo social paradojalmente muy homogéneo, al mismo tiempo que afirma la voluntad de este grupo de pertenecer al espacio europeo a través de la elección de modelos arquitectónicos alejados de su propia herencia cultural. Por otro lado, la corriente ecléctica permitió la renovación del paisaje urbano y su armonización, aunque los viajeros que pasaron por Chile en el siglo XIX emitieron vivas críticas en cuanto a la falta de originalidad de la oligarquía chilena y la total desvalorización de los recursos nacionales como motivos ornamentales.

**SOLÈNE BERGOT_** Historiadora, titulada de la Universidad Paris 1 - Panthéon la Sorbonne. Realizó un Magíster sobre los palacios de Santiago de Chile durante el período 1860-1891 y prepara actualmente un Doctorado en Historia, en cotutela entre la Universidad Paris 1 y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como encargada de gestión e investigación en el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, institución con la cual realiza varios proyectos de investigación financiados por FONDART (2006 y 2007). En 2007 obtuvo financiamiento del Concurso de Creación Artística y Cultural de la UDP para el proyecto "Rescate y puesta en valor del archivo del arquitecto Ricardo Larraín Bravo", en conjunto con María Inés Arribas. Actualmente está participando como colaboradora en el proyecto de investigación "Ricardo Larraín Bravo: contenidos para su publicación", del profesor Marcelo Vizcaíno, que obtuvo fondos del Concurso de Proyectos Semilla, en la categoría de Creación Artística y Cultural, de la Universidad Diego Portales (2008).

**SOLÈNE BERGOT_** *Researcher at the Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (National Photography Heritage Center). Historian, graduated from l'Université de Paris 1 - Panthéon la Sorbonne. She obtained a Master on the palaces of Santiago de Chile during the 1860-1891 period and is currently preparing a Doctorate in History under co-tutorship of the Université de Paris 1 and Pontificia Universidad Católica de Chile. She currently works as a head of management and research at the Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, an institution with which she performs several research projects funded by FONDART (2006 and 2007). In 2007 she got funds from the Artistic and Cultural Creation Contest of Universidad Diego Portales for the project "Rescue and Value Enhancement of the files of architect Ricardo Larraín-Bravo", jointly with María Inés Arribas. She is currently collaborating with Professor Marcelo Vizcaino research project "Ricardo Larraín Bravo: contents for publication", with funds of the Concurso de Proyectos Semilla (Seed Projects Contest) in the category Artistic and Cultural Creation of Universidad Diego Portales (2008).*

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Por ejemplo, el primer piso del Palacio Pereira medía 2.088 m², el del Palacio Urmeneta medía 1.886 m², el del Palacio de La Alhambra medía 1.666 m² y el del Palacio Cousiño medía 1.622 m².
2. Rodríguez ,Francisco Javier; "Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores", en *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, *Junta de Andalucía*, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, p.106-107.
3. Gutiérrez, Ramón; *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1992, p.412.
4. Aguirre Undurraga, Francisco; "La apariencia de lo exótico en el Santiago del siglo XIX. El palacio de La Alhambra", en Fernando Pérez Oyarzún (bajo la dirección de), *Transferencias urbanas: arquitectos, idea y modelos: Santiago, 1840-1940*, Taller de Investigación, Facultad de Arquitectura, PUC, Santiago, 2000.
5. Toro, Rosa María; "Enrique Meiggs y la Quinta. Nuevos tipos residenciales en Santiago a fines del siglo XIX", en Fernando Pérez Oyarzún (bajo la dirección de), *Arquitectura y cultura en el Santiago de Ansart (1875)*, Taller de Investigación, Facultad de Arquitectura, PUC, Santiago, 2002.
6. Wiener, Charles; *Chili et Chiliens*, Librairie Léopold Cerf, Paris, 1888, p.10.
7. Esta idea está desarrollada por Gutiérrez, Ramón; Op. cit., p.406.
8. A este propósito se puede consultar Gross, Patricio; "Utopías haussmanianas y planes de transformación de Santiago", en Escuela de Arquitectura de la PUC, *Santiago de Chile: 15 escritos y cien imágenes*, Ediciones ARQ, Santiago, 1995, p.85-93 y Ricardo Abuauad, "Las experiencias urbanas de Paris: paradigma para la arquitectura contemporánea", en *Chile y Francia: patrimonio arquitectónico 1850-2002*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2003.
9. Vicuña Urrutia, Manuel; *El Paris Americano: la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, Santiago, 1996.
10. Gutiérrez, Ramón, Op. cit., p. 478.
11. Ibíd. p.411.
12. Wiener, Charles, Op. cit., p.15.
13. Ibíd. p.13-19.
14. Child, Théodore; *Les Républiques hispano-américaines*, Librairie Illustrée, Paris, 1891.
15. Ibíd. p.15.
16. Collins, Peter; *Changing Ideals in Modern Architecture*, citado por Lise Grenier, *Le siècle de l'éclectisme*. Lille, 1830-1930, Belgique, Paris-Bruxelles, 1979, p.67.

## | Renzo Alvano

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

## | Pablo Riquelme

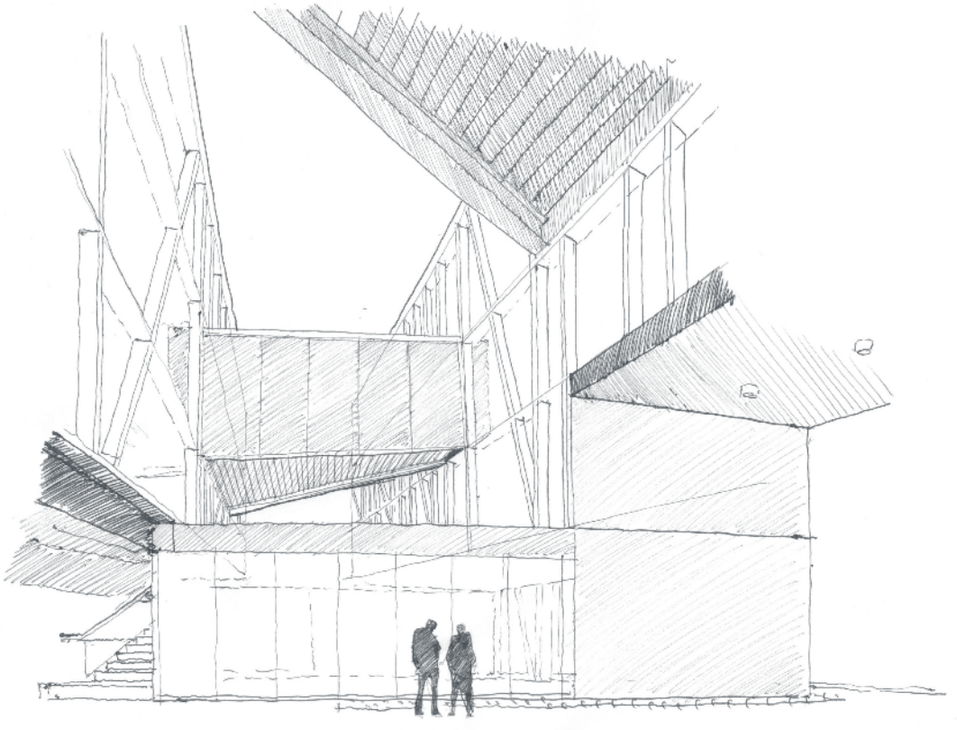
Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile


# EDIFICIO CAJA DE COMPENSACIÓN LA ARAUCANA

[CAJA DE COMPENSACIÓN LA ARAUCANA BUILDING]

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE_ CAJA COMPENSACIÓN LA ARAUCANA
UBICACIÓN_ CHILE, TALCA, CALLE 2 NORTE N°740
AÑO DE ETAPA DE DISEÑO_ NOVIEMBRE 2005
AÑO DE CONSTRUCCIÓN_ FEBRERO-NOVIEMBRE 2006
ARQUITECTOS_ ALVANO+RIQUELME
RENZO ALVANO TOLOZA | PABLO RIQUELME RODRÍGUEZ
DATOS DE CONTACTO_
DIRECCIÓN_ VITACURA 3561, VITACURA, SANTIAGO, CHILE.
TELÉFONO_ +56 · 2 · 263 16 17
CELULARES_ +56 · 09 · 9 3181339
+56 · 09 · 9 2788969
MAILS_ RALVANO@A20.CL
PRIQUELME@A20.CL
ARQUITECTOS COLABORADORES_ DIEGO ROMERO EVANS | ANITA PUIG GÓMEZ
ASESORES TÉCNICOS_
ING. CALCULISTA_ NUDO
CONSTRUCTOR_ DIGUA
PROPIETARIO_ CAJA DE COMPENSACION Y ASIGNACIÓN
FAMILIAR LA ARAUCANA
PRESUPUESTO_ 69.000 UF (USD 2.516.314-EURO 1.825.905)
17,25 UF/M2 (629 USD/M2-456 EURO/M2)
SUPERFICIE TERRENO_ 900 M2
SUPERFICIE CONSTRUIDA_ 4000 M2
MATERIALES PREDOMINANTES_ HORMIGÓN ARMADO ESTUCADO, MURO
CORTINA, ESTRUCTURADO EN MADERA LAMINADA ENCOLADA, MALLAS Y
PLANCHAS METÁLICAS
FOTOGRAFÍA_ FERNANDO GÓMEZ

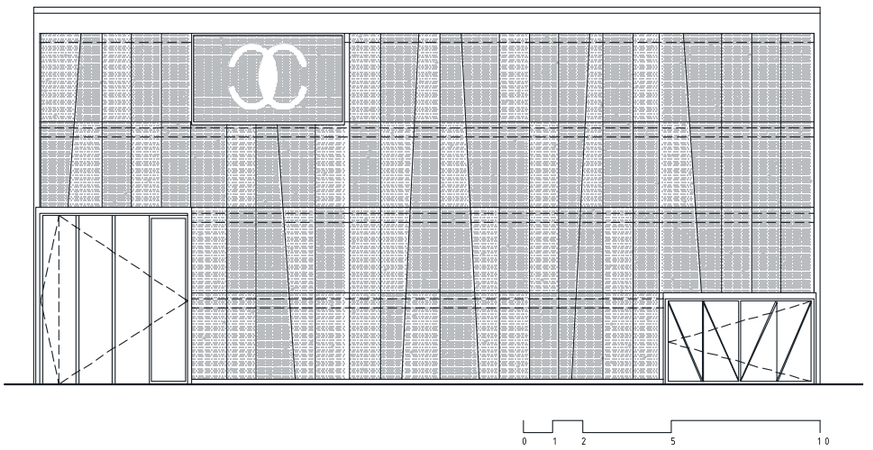


**RENZO ALVANO TOLOZA Y PABLO RIQUELME RODRÍGUEZ_** son arquitectos de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001). Socios de la oficina Alvano+Riquelme, inician sus actividades en el año 2003, junto a un equipo de trabajo multidisciplinario. Durante su trayectoria han desarrollado diversos proyectos tales como viviendas unifamiliares, oficinas comerciales, edificios educacionales e interiorismo. Entre sus obras actuales destacan el proyecto en desarrollo para el Colegio Alemán del Verbo Divino, en Santiago, las Facultades de Derecho y Economía de la Universidad Diego Portales y la Caja de Compensación La Araucana en Talca, entre otras. Sus obras han sido seleccionadas en las Bienales de Arquitectura de Santiago en 2004, 2006 y 2008. Ambos han participado en distintas conferencias y publicaciones en revistas nacionales e internacionales. Desde el año 2001, Pablo Riquelme y desde el año 2002, Renzo Alvano, se han desempeñado como docentes de la escuela de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales (FAAD-UDP), tanto en cursos teóricos como en talleres de arquitectura. En la última muestra de la Bienal de Arquitectura de Santiago dirigieron el proyecto ganador por parte de la escuela en la Muestra de Universidades. Renzo Alvano es actualmente profesor media jornada de la FAAD, mientras que Pablo Riquelme es docente en la Universidad Andrés Bello y en la UDP.

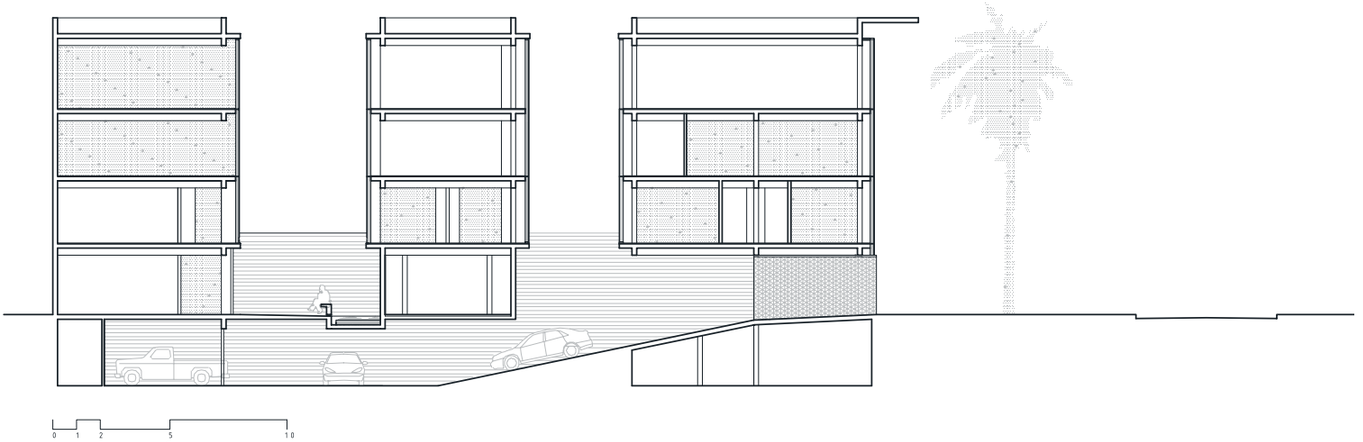
**RENZO ALVANO TOLOZA Y PABLO RIQUELME RODRÍGUEZ_** *are both architects of the Pontificia Universidad Católica de Chile (2001). Partners at Alvano+Riquelme bureau, they start activities on 2003 along with a multidisciplinary work team. During their career, they have developed different projects such as single-family houses, commercial offices, educational buildings and interiors. Among their current works are the projects under development at the Colegio Aleman del Verbo Divino in Santiago, the Schools of Law and Economics at Universidad Diego Portales and the Caja de Compensacion La Araucana in Talca, among others. Their works have been selected in 2004, 2006 and 2008 Biennial Exhibitions of Architecture of Santiago. They have both participated in different conferences and publications in both national and international journals. From 2001, Pablo Riquelme and from 2002, Renzo Alvano have worked as professors at the Faculty of Architecture, Arts and Design of Universidad Diego Portales (FAAD-UDP) both in theoretical and architecture workshops. In the last exhibition of the Architecture Biennial of Santiago they directed the winning project from the school at the exhibition of universities. Renzo Alvano is currently a half-time professor at FAAD as Pablo Riquelme is a professor at Universidad Andres Bello and UDP.*

> TECHNICAL DATA

NAME_ CAJA COMPENSACIÓN LA ARAUCANA
LOCATION_ CHILE, TALCA, CALLE 2 NORTE N°740
YEAR OF DESIGN STAGE_ NOVEMBER 2005
YEAR OF CONSTRUCTION_ FEBRERO-NOVIEMBRE 2006
ARCHITECTS_ ALVANO+RIQUELME
RENZO ALVANO TOLOZA | PABLO RIQUELME RODRÍGUEZ
CONTACT DATA_
ADRESS_ VITACURA 3561, VITACURA, SANTIAGO, CHILE.
TELEPHONE_ +56-2- 263 16 17
MOBILES_ +56-09-9 3181339
+56-09-9-2788969
MAILS_ RALVANO@A20.CL
PRIQUELME@A20.CL
COLLABORATING ARCHITECTS_ DIEGO ROMERO EVANS | ANITA PUIG GÓMEZ
TECHNICAL CONSULTANTS_
CALCULATIONS ENGINEER_ NUDO
CONSTRUCTOR_ DIGUA
OWNER_ CAJA DE COMPENSACION Y ASIGNACIÓN FAMILIAR LA ARAUCANA
BUDGET_ 69.000 UF (USD 2.516.314-EURO 1.825.905)
17,25 UF/M2 (629 USD/M2-456 EURO/M2)
TOTAL SURFACE_ 900 M2
BUILT SURFACE_ 4000 M2
PREDOMINANT MATERIALS_ STUCCOED ARMED CONCRETE, CURTAIN WALL
STRUCTURED IN GLUED LAMINATED WOOD, METAL GRIDS AND PLATES.
PHOTOGRAPHY_ FERNANDO GÓMEZ



ELEVACIÓN NORTE (FRONTAL)



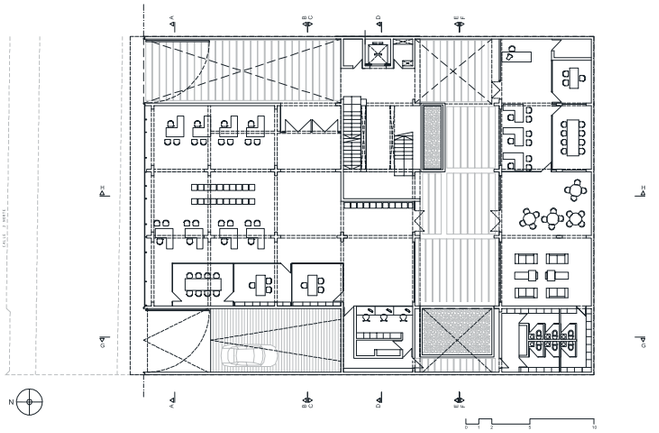
CORTE ELEVACIÓN PRINCIPAL

**MEMORIA EXPLICATIVA DEL PROYECTO_** El proyecto se emplaza en la ciudad de Talca, Séptima Región, en el sur de Chile. El edificio de la Caja de Compensación en Talca busca agrupar una serie de servicios autónomos que participan dentro de una misma edificación, asegurando una cierta independencia de usos, con programas tan diversos como un área de salud, áreas educacionales, un área de tiempo pleno para la tercera edad y un área de oficinas.

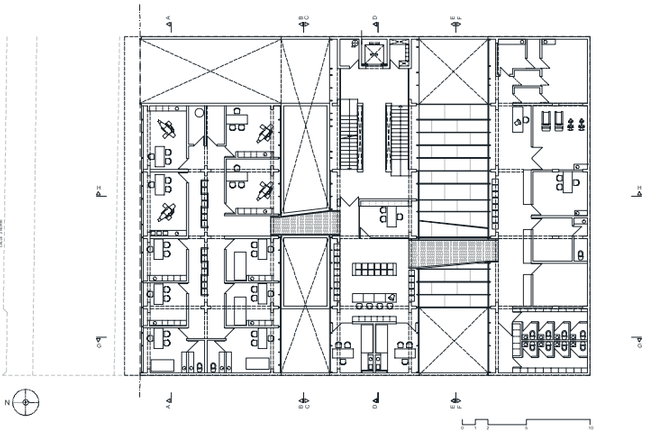
Las características del terreno –geométricamente próximo al cuadrado–, tanto como los aspectos normativos –100% de ocupación de suelo y 100% de adosamiento hasta los 18 metros–, hicieron relevante la decisión de construir espacios vacíos en el interior de la propuesta. Con el tiempo, nuestros futuros vecinos construirían las medianerías, dejando el terreno a intervenir cercado por esos muros perimetrales.

**DESCRIPTION OF THE PROJECT_** *The project is located in the Talca city, in the Seventh Region, Southern Chile. The building of the Caja de Compensación in Talca wants to group a series of autonomous services working within the same building but ensuring a certain independence of use with programs so different such as a health area, an educational area, a recreation area for senior citizens and an area for offices.*

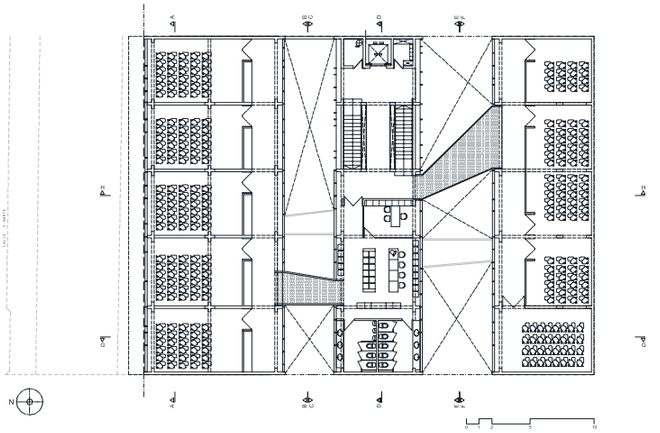
*The characteristics of the field, geometrically shaped like a square, both in regulation aspects (100% occupation of the ground and 100% abutment up to 18 meters), make relevant the decision to construct empty spaces in the proposal. In time, our future neighbors would build the partitions, leaving the ground to be used enclosed by said perimeter walls.*



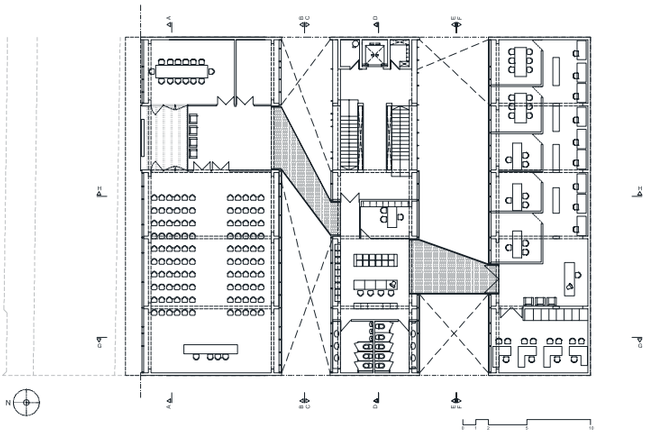
PLANTA 1ER NIVEL



PLANTA 2DO NIVEL



PLANTA 3ER NIVEL



PLANTA 4TO NIVEL

Como estrategia general se propuso la construcción de tres bloques. Éstos se extenderían como barras en el sentido transversal del terreno, dejando un espacio entre sí que diera origen a la aparición de vacíos entre los bloques. Tales vacíos tendrían por propósito asegurar las condiciones de asoleamiento para cada uno de los recintos y programas interiores.

Dada esta condición, se propuso un espesor frente al vínculo de los espacios interiores y exteriores contiguos en cada una de las fachadas, con un sistema de muros cortinas estructurados sobre una serie de columnas de madera laminada encolada, que den cuenta de toda la altura de cada frente. Dicho espesor busca velar por las continuidades visuales propias del enfrentamiento de las fachadas interiores, como también independizar la rigidez estructural propia de un edificio de hormigón, frente a la ductilidad y movilidad del muro cortina. Las piezas de madera se relacionan como muebles hacia sus programas interiores, y como pilares portantes de los vidrios hacia el exterior.

La conectividad entre las barras fue trabajada a partir de una estructura metálica diafragmada con planchas de acero perimetrales, a la manera de mangas de avión y opacas, en contraposición a las lecturas visuales longitudinales que se consiguen a través de los bloques.

*As a general strategy, the construction of three blocks was proposed. These blocks would extend as bars across the field, leaving a space between them to origin empty spaces between the blocks. Such empty spaces will have the purpose to ensure the exposition to the sun of every one of the premises and internal programs.*

*Given this condition, a thickness was proposed for the connection of adjoining interior and exterior spaces next to every front, with a system of structural curtain walls above a series of columns of glued laminated wood extending throughout the height of every front. Such thickness is intended to maintain the visual continuity features inherent in the internal fronts facing each other and also to provide independence to the structural rigidity characteristic of a concrete building in front of the ductility and mobility of curtain walls. The wooden pieces work as furniture for the interior programs and as pillars to hold the glasses towards the exterior.*

*Connectivity between bars was worked from a diaphragm metallic structure with perimeter steel sheets similar to jetways as opposed to longitudinal visual readings obtained through the blocks.*

Fotografías: Fernando Gómez.

| Alejandra Amenábar

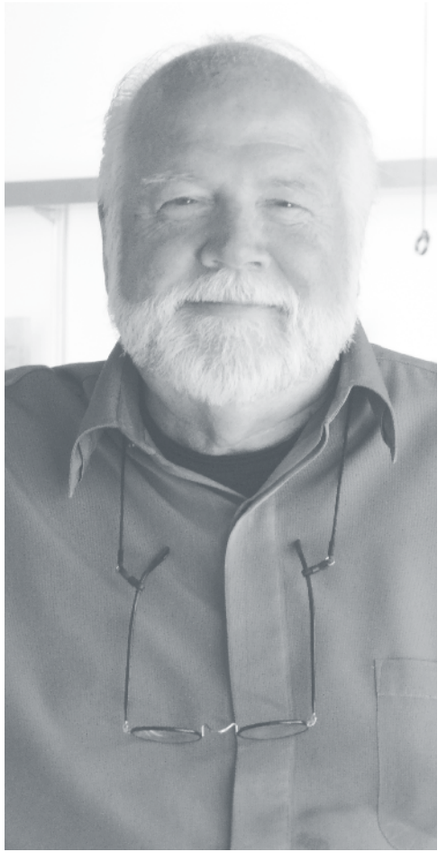
Profesora/Universidad Diego Portales
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

Kit Hinrichs

Diseñador/Pentagram
San Francisco/EE.UU.

# LA REALIDAD HEREDADA: Entrevista a Kit Hinrichs, Pentagram

[AN INHERITED REALITY: INTERVIEW WITH KIT HINRICHS, PENTAGRAM]



**Kit Hinrichs.** Socio de Pentagram y líder de la oficina de San Francisco, California.

**resumen_** Tener la oportunidad de conversar con Kit Hinrichs es abrirse a un diálogo en el que la palabra se convierte en imagen. Realizada en agosto de 2008, la entrevista se inicia en torno a la campaña presidencial de Barack Obama. A poco andar, surge desde ésta un diálogo que profundiza en el rol del diseño como herramienta comunicacional; cómo es que a través del despliegue de una serie de signos se generan, por parte de los sentidos, respuestas e interpretaciones de datos en función de construir contextos significantes. Son sin duda aquellos –los componentes y la selección de los mismos– los que determinan en gran medida el aspecto semántico del diseño, el que a su vez estará condicionado de forma ineludible a un contexto cultural, y por lo tanto, a una realidad heredada.

**palabras claves_** signo/símbolo | representación | interpretación | identidad

Pentagram es una oficina de diseño emblemática. Fundada originalmente en Londres, en 1972, por Alan Fletcher, Theo Crosby, Colin Forbes, Kenneth Grange y Mervyn Kurlansky, cuenta hoy con oficinas en Nueva York (1978), San Francisco (1986), Austin (1994) y Berlín (2002). Es cita obligada en materia de desarrollo de proyectos, llegando a abordar encargos tan variados como identidades corporativas, marcas, diseño de editorial, packaging y productos, proyectos de interiorismo, señalética y museografía. Logran este perfil gracias a su característica fundante y más particular que es la de definirse como un estudio interdisciplinario compuesto por arquitectos, diseñadores gráficos e industriales, quienes participan indistinta y colaborativamente en los encargos de la oficina. Esto –en palabras de Pentagram– ayuda a promover la cultura del intercambio y a enriquecer a su vez el proceso creativo, llevándolos al punto de ser actualmente reconocidos como uno de los estudios líderes en el desarrollo de ideas de campaña, y a tener una reputación basada tanto en el ingenio como en la agudeza profesional, en sus ya casi cuatro décadas de historia.

En el caso particular del estudio de San Francisco, California –actualmente liderado por el diseñador gráfico y socio de Pentagram, Kit Hinrichs– a pesar de las características cosmopolitas de la oficina, se hace difícil pasar por alto la influencia que ejerce la ciudad y la sociedad sobre ella. Recordemos que si bien, San Francisco sólo tiene 800 mil habitantes aproximadamente, ha sido precursora y testigo del nacimiento de movimientos alternativos como la generación *Beat*, el *Flower Power*, la *Critical Mass* y el *Orgullo Gay*. Todos estos movimientos han estado acompañados de una gráfica extraoficial cargada de contenido, que con el tiempo los ha hecho distintivos y ha construido parte de su identidad.

Durante 2008, un año de elecciones presidenciales con características inéditas en un país como Estados Unidos, la gráfica tuvo un papel fundamental y se transformó en uno de sus protagonistas. Y, más allá de la conocida imagen desarrollada por el artista Shepard Fairey –quien logró iconizar a Barack Obama usando una técnica similar a la empleada por Andy Warhol en

**Textil conmemorativo de Pearl Harbor**, 1941.
(Del libro *100 American Flags*, p. 63).

**Zapatos elaborados por indígenas cheyenne.** En ellos se refleja una realidad cultural adoptada de los colonizadores.
(Del libro *100 American Flags*, p. 35).

**abstract_** To have the opportunity to sit and talk with Kit Hinrichs is to open a dialogue in which word is turned into image. This interview –performed in August of 2008– begins with the topic of Barack Obama's presidential campaign. Soon, the conversation goes in depth into the role of Design as a tool of communication; how it is that, confronted with a display of a series of signs, our senses generate responses and interpret data in order to build contexts of meaning. Without a doubt, these components and their selection determine the semantic aspect of design, which is also subject to a cultural context, and therefore, to an inherited reality.

**keywords_** sign/symbol | representation | interpretation | identity

sus series serigráficas– está la producción visual anónima, la que gracias a Internet llegó a registrarse en el sitio web www.obamaartreport.com. Da la impresión de que la campaña de Obama fue distinta a las desarrolladas con anterioridad en Estados Unidos, identificadas comúnmente con elementos de carácter republicano como pequeñas banderitas, sombreritos y guirnaldas, generalmente comandados por la figura del Tío Sam.

Como diseñador gráfico es entonces imposible obviar lo que aconteció en torno a la campaña de Barack Obama y en relación a esta, analizar el fenómeno gráfico asociado. Esta situación se hace aún más interesante cuando se tiene la posibilidad de conversar con un diseñador como Kit Hinrichs, de quien destaca su interés por los símbolos identitarios y el nexo entre imagen y concepto político. Es autor de los libros *Stars & Stripes*, *100 American Flags* y *Long May She Wave: A Graphic History of American Flag*. Viene al caso además agregar que expuso durante agosto de 2008 en el Folk Museum de San Francisco una muestra llamada "The American Symbol Exhibition", una colección personal de objetos representativos de la cultura estadounidense que ha ido recolectando por más de cuarenta años, cuyo interés radicaba, más allá de las piezas en sí, en cómo a través de ellas podía leerse la historia del país y cómo ésta, a su vez, generaba una o varias respuestas por parte de los ciudadanos, quienes habían confeccionado un importante número del material de la exhibición.

**ALEJANDRA AMENÁBAR_** Los diseñadores gráficos trabajamos con mensajes que no son tan explícitos como los verbales y, aunque pueden ser más poderosos que aquellos, debemos tener cuidado en cómo se emiten, pues una imagen nunca es ingenua, siempre connota alguna interpretación. ¿Qué piensas acerca de la campaña de Barak Obama? ¿Qué decodificas tú de los mensajes gráficos que complementan su eslogan "Esperanza y Cambio" (Hope & Change)? ¿Te parece importante que los mensajes propuestos en el proyecto de diseño sean visibles en el producto final?

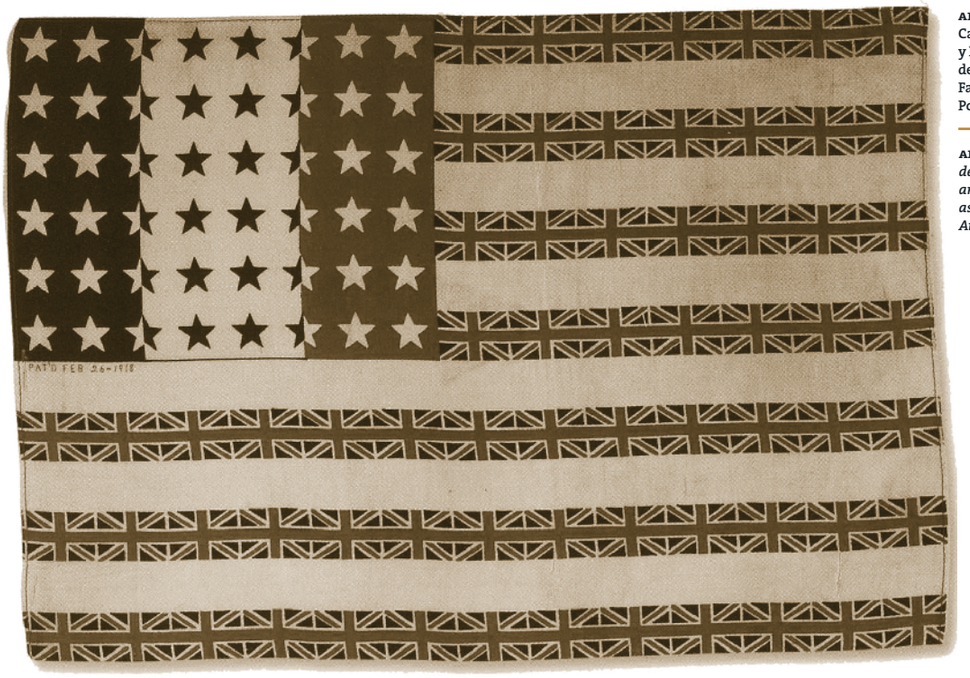
**KIT HINRICHS_** Estos afiches tienen versiones en inglés y en castellano. Podríamos concluir que está tratando de extenderse hacia la comunidad hispanoamericana. El voto latino en San Francisco, por ejemplo, es muy amplio y potencialmente muy importante. En todo caso si hablamos de los políticos estadounidenses en sí, podemos ver que a lo largo de nuestra historia, es decir en estos 225 años, ellos se han envuelto en símbolos, especialmente en la bandera como medio de propaganda. Lo segundo es que hay muchos otros afiches simbólicos que no pertenecen a su campaña, sino que son parte de grupos o entidades independientes. Es parte de un movimiento pero no necesariamente de una organización.

**AA_** Pero quizás esos movimientos son incluso más interesantes que la gráfica oficial.

**KH_** Absolutamente. Ha pasado mucho tiempo desde que no se respiraba un entusiasmo como el de hoy por un político, especialmente por un candidato presidencial. Me parece excelente que haya diseñadores y gente en general que se involucre en este tipo de cosas y haga campaña sin hacerlo de manera oficial, en favor de un grupo particular.

**ALEJANDRA AMENÁBAR_** es diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomada en Tipografía (2007) y en Filosofía y Estética (2008) en la misma casa de estudios. Actualmente se desempeña como docente en el Taller Vertical Integrado en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

**ALEJANDRA AMENÁBAR_** *designer, Pontificia Universidad Católica de Chile. She has a Diploma in Typography (2007) and Philosophy and Aesthetics (2008) in the same institution. She currently works as a Professor of the Integrated Vertical Workshop at Faculty of Architecture, Art and Design of Universidad Diego Portales.*




**Bandera Franco-Anglo-Americana**. Esta bandera representa los poderes aliados –Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos– de la Primera Guerra Mundial; también es conocida como la "bandera humanitaria". (Del libro *100 American Flags*, pág. 103).

Verás muchos afiches y otro tipo de propagandas de este tipo que han salido para apoyar a cualquiera de los dos candidatos, pero por sobre todo a Obama. Este tipo de gráfica en particular es mucho más fresca y nueva que la que hemos visto comúnmente hasta ahora.

Lo que Obama está haciendo, es decir su campaña, eso es tradicional. Yo no diría que es algo revolucionario, no creo que él quiera ser reconocido como tal. Después de todo no es el Che Guevara.

**AA_** Respecto a lo que acabas de señalar, la campaña tiene algo que justamente para mí es difícil de obviar, la imagen de Barack Obama con la mirada hacia el horizonte y el uso del alto contraste como recurso gráfico, podría efectivamente recordar la conocida figura del Che Guevara, la tomada originalmente por Alberto Korda.

**KH_** Sí, esta gráfica tiene algo del poder que poseen algunos de los afiches revolucionarios.

**AA_** ¿Y piensas que esta gráfica conscientemente quiera representar algo de eso?

**KH_** Bueno, no soy quien para hacer un comentario crítico, pero pienso que él quiere definirse. Ciertamente su mensaje dice "no soy un político normal y corriente", y por supuesto que no lo es; es el primer candidato presidencial de color con grandes posibilidades de ser elegido. Es joven y sólo ha sido senador por un periodo. Posee muchas características que son nuevas y excitantes y pienso que una gran parte de la esperanza que personifica tiene tanto de *anti Bush* como de *pro Obama*.

**AA_** Me gustaría que me contaras un poco de tu libro 100 American Flags, en él dices que la bandera Estados Unidos puede entenderse como un isotipo. La bandera parece ser muy importante para los estadounidenses en general. Supe, por ejemplo, que los republicanos habían criticado duramente a Obama por no usar el pin de bandera en la solapa de su chaqueta. ¿Qué representa la bandera de EE.UU?

**KH_** Bueno, hay varias cosas que son únicas de nuestra bandera, aunque trataré de no explayarme demasiado porque existen diferentes historias. La bandera nació durante la revolución. No fue oficialmente designada hasta un año después del comienzo de la guerra en 1777. Las pautas oficiales para la bandera en los primeros 150 años fueron muy vagas. Se alternaban franjas rojas y blancas con un espacio azul, y estrellas blancas que representaban una nueva constelación. Eso era todo, básicamente. El tamaño, orden, número de puntos y la forma de las estrellas dependía de cada quien al hacer una bandera. Así pues, es un icono que no fue diseñado por nuestro gobierno, sino por el pueblo.

**AA_** Ahora veo, es una bandera diseñada por la gente y no por una persona designada oficialmente.

**KH_** Exacto. Y sabrás que cada vez que un nuevo estado se unía al país, una nueva estrella se agregaba a la bandera. Así, existen 27 configuraciones y cientos (o quizás miles) de banderas no oficiales. Es algo que se ha ido desarrollado continuamente. Hoy existen pautas oficiales sobre cómo debe ser la bandera, lo que no significa que siempre será como es en la actualidad. En mi exposición, "The American Symbol Exhibition" puede apreciarse un vasto número de expresiones del simbolismo estadounidense tal como la bandera. Es una pequeña parte de mi colección, pero me parece interesante. Por supuesto yo lo veo desde el punto de vista de un diseñador, no de un político. Y no puedo sino verlo desde el punto de vista de un ciudadano de mi país. Es difícil separarse de algo que simboliza a tu propio país y hablar de ello objetivamente. Es algo emocionalmente muy poderoso.

**AA_** En relación con lo que acabas de decir, tengo aquí una cita tuya que me llamó la atención: "Con iconos visuales que evocan un reconocimiento inmediato, por lo tanto una poderosa emoción y un significado universal".[1] Pienso que hay mucho significado en esta oración. Estoy de acuerdo y me identifico con el hecho de que el diseño muchas veces trasciende su función. A través de la historia podemos ver que en ocasiones existe un vínculo emocional con el diseño que es también una conexión con la gente, una manera de crear memoria colectiva. Ahora, me cuesta entender cuando hablas de un significado universal. Pienso que los significados universales son muy difíciles de alcanzar. Para mí, como dices tú, hay que compartir ciertas vivencias comunes.

**KH_** Sí, eso hay que verlo dentro del contexto del libro. En el caso de la bandera, hoy este símbolo es algo que trasciende mucho más allá de los límites de Estados Unidos. Es algo reconocido alrededor del mundo, para bien o para mal. Y, además, tiene que ver con el hecho de que ese símbolo hoy representa algo más que al pueblo estadounidense: hoy se le relaciona con un poder influyente en otros países de diferentes maneras y creo que ahí es donde entra el significado universal, pero como algo que se interpreta de formas distintas dependiendo del grupo, país o cultura que lo vea. Siempre he creído que hay quienes desean legislar cómo la bandera debe ser valorada y tratada. De alguna forma quieren decir: "Te arrestaremos si te vistes con la bandera". Siempre he pensado que, por ejemplo, quemar una bandera o "faltarle el respeto" de cualquier forma es una declaración política. Y, si somos, o decimos ser, una sociedad que se basa en la libertad y se considera libre ese acto nos debería ser accesible.

**AA_** Claro, en el sentido de que el acto es en sí un símbolo y representa algo que se quiere decir ya no desde lo verbal sino desde la acción.

**KH_** Exactamente. Y por lo demás, no se puede legislar el respeto, debe ganarse mediante buenos actos. Supongo que cualquier país que tuviese el poder unilateral que tiene Estados Unidos tendría las mismas preocupaciones, puesto que a la vez posee una gran responsabilidad. Hace unos días, aproximadamente 250 mil personas vieron y escucharon a Obama en Alemania.[2] Es difícil pensar que un político de nuestro país podría hacer algo así en la actualidad. Ese es un poder tremendo que

Izq.: imagen desarrollada por Shepard Fairey para la campaña presidencial de Barack Obama (2008).
Der.: imagen emblemática de Ernesto Che Guevara desarrollada a partir de la fotografía de Alberto Korda (1960).

**KIT HINRICHS_** socio de Pentagram. Estudió en el Art Center College of Design en Pasadena, CA, EE.UU. En 1976, su firma Hinrichs & Associates se trasladaron a San Francisco y crearon una compañía a nivel nacional llamada Jonson Pedersen Hinrichs and Shakery. En 1986, la oficina de San Francisco se fusionó con Pentagram, en donde él lidera un equipo de diseñadores especializados en diseño de comunicación corporativa y promociones, packaging, editorial y diseño de exposiciones.
Ha sido profesor en la School of Visual Arts en New York y en la Academy of Art en San Francisco. Ha dado clases en la Stanford Design Conference y en otras numerosas asociaciones de diseño y universidades a lo largo de EE.UU. El trabajo de Kit ha sido reconocido y publicado extensamente, varias de sus obras se pueden encontrar en las colecciones permanentes del Museum of Modern Art (MoMA) en New York. Es coautor de cuatro libros: Vegetables, Stars & Stripes (2008), Long May She Wave (2001) y Typewise. Es miembro del consejo de dirección del American Institute of Graphic Arts (AIGA) y del Director Art Center. También es miembro de la Alliance Graphique Internationale (AGI). En 2004, se le concedió el más alto honor de la profesión, The AIGA Medal, en reconocimiento de sus distinguidos logros y contribuciones en el ámbito.

**KIT HINRICHS_** *Pentagram partner. He studied at the Art Center College of Design in Pasadena, California and worked in several New York design offices before forming independent businesses. In 1976 Hinrichs & Associates moved to San Francisco and formed a national partnership called Jonson Pedersen Hinrichs and Shakery. In 1986 the San Francisco office merged with Pentagram where he leads a graphic design team with expertise in corporate communications and promotion, packaging, editorial and exhibition design.*
*He has been an instructor at the School of Visual Arts in New York and at the Academy of Art in San Francisco. He has been a lecturer at the Stanford Design Conference and numerous other design associations and universities across the country.*
*Kit's work has been honored and published widely, and several of his pieces can be found in the permanent collections of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. He is co-author of four books: Vegetables, Stars & Stripes, Long May She Wave and Typewise. He is an executive board member of both the American Institute of Graphic Arts (AIGA) and the Director Art Center and, a member of the Alliance Graphique Internationale (AGI).*
*In 2004 he was awarded the profession's highest honor, the AIGA Medal, in recognition of his distinguished achievements and contributions to the field.*

va más allá de él como individuo y que tiene que ver con el poder de la presidencia que no sólo nos afecta a nosotros en Estados Unidos, sino a otros pueblos también. Así, existe ese tipo de poder político y militar, pero no es mucho más que eso.

**AA_** A partir de este significado universal del que hablas, recordé los pictogramas desarrollados por AIGADOT que son los más difundidos y, por lo tanto, los que podemos suponer más universales. Los pictogramas, por lo general, tienden a ser muy sintéticos. Deben ser universales, o al menos, neutrales. En otras palabras, establecen desde lo visual un lenguaje común para que personas de cualquier parte del mundo puedan descifrar dicho pictograma.

**KH_** Ciertamente, los pictogramas en sí mismos deben ser universales a un grupo o cultura, pero no necesitan serlo a nivel global. Así, algunas cosas son únicas y pertenecientes a un ambiente o a un cierto grupo de personas. Ahora bien, muchos de estos pictogramas son más conocidos por su uso que por otra cosa. Si ves un círculo con una línea que lo atraviesa, entenderás "no entres aquí", y eso es así sólo por el uso que se le ha dado al signo.

**AA_** En ese sentido habría que hacer la distinción o más bien recordar que es un signo, y como tal, es una convención que al igual que el lenguaje oral posee limitantes.

**KH_** Sí, y es un signo universal porque ha estado expuesto y ha sido usado de manera consistente por un tiempo lo suficientemente largo como para que las personas lo entiendan. Pero en sí mismo es sólo un círculo y una línea. Aplicado de una manera distinta, será por ejemplo el sistema de ferrocarril de Londres.[3]

**AA_** Quiero preguntarte por el desarrollo de una identidad. Al trabajar con una empresa se debe representar su personalidad, valores y otros aspectos intangibles. Al momento de darle forma a algo abstracto ¿Hay alguna metodología que ustedes apliquen y que sea común a Londres, Berlín y San Francisco? ¿O cada oficina tiene la suya propia?

**KH_** Tenemos ambas cosas. Hay métodos que los diseñadores occidentales utilizan a la hora de reunir información –que es la primera etapa en la creación de una identidad– en otras palabras, buscar la información necesaria para entender qué aspectos constituyen a la empresa con la que estás trabajando y conocer así sus valores. En mi experiencia, he encontrado que las identidades tienen mucho que ver con las culturas a las cuales pertenecen y que los significados de los símbolos que usamos en la creación de una identidad difieren según el contexto cultural. Una vez me pidieron crear una identidad para una multinacional estadounidense que estaba por introducir una marca en China. Le pidieron lo mismo a un diseñador chino. Ambos elaboramos propuestas completamente diferentes. Yo pensaba que mi diseño estaba dirigido a un público chino pero la verdad era que no se acercaba para nada al tipo de simbolismo que en este caso los chinos hubiesen usado para comunicarse con su cultura. Sigo pensando que nuestra propuesta era mejor, pero, a fin de cuentas, eso no significa mucho a ojos del cliente. Por eso tenemos diseñadores internacionales en todas nuestras oficinas, donde es muy importante el diálogo más allá de lo profesional. Pienso que hay algo de la cultura en que uno crece, es decir en la simbología a la que uno está expuesto desde la niñez y que está conectada muy profunda e íntimamente con nosotros y que la usamos al momento de enfrentarnos o utilizar nuevos símbolos. Y los símbolos que tienen significado para nosotros muchas veces han existido desde nuestra niñez. Puede que se hagan más sofisticados pero lo básico está presente y pertenece a la cultura en que te has criado. Por eso, creo fuertemente que no puede hablarse de si un diseño es correcto o incorrecto, sino más bien de si un diseño es adecuado o inadecuado.

En el caso de Londres y Berlín, aun cuando estamos lejos, estamos conectados, compartimos la compañía y somos todos diseñadores en conjunto, no sólo en nombre. La verdadera razón por la cual trabajamos juntos es que compartimos los mismos valores con respecto del diseño, así también como sus implicaciones y la responsabilidad que tiene el diseño en nuestras culturas. A pesar de que tenemos personalidades muy distintas y resolvemos problemas de maneras diferentes, pienso que colectivamente Pentagram ha tenido un elemento unificador, quizás no en estilo, pero sí en ideas. Nos dirige el contenido, no la tendencia, somos más bien clásicos; tratamos de ser siempre contemporáneos pero sin caer en la moda. La mayoría de las personas prefieren evitar tener que redefinir y rediseñar una identidad frecuentemente. Es muy caro y le lleva demasiado tiempo al público familiarizarse con una nueva marca, entenderla y reconocerla. Cuando el diseño sigue demasiado la moda, después de poco tiempo se ve anticuado. La razón por la que utilizo el término clásico es porque es algo que dura un periodo de tiempo largo. La mayoría de las empresas prefieren un estilo duradero. Creo que esto puede tener que ver con madurez y con entender que hay más de un punto de vista. Me he dado cuenta de que las personas tienden a evaluar el diseño como evalúan la música. Para muchos hay sólo un tipo de música: jazz, rock and roll, clásica o cualquier otra, y tienen la misma visión con respecto del diseño, como si hubiese un sólo punto de vista, pero no es así, sino más bien todo lo contrario.

▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y ACLARACIONES DEL AUTOR

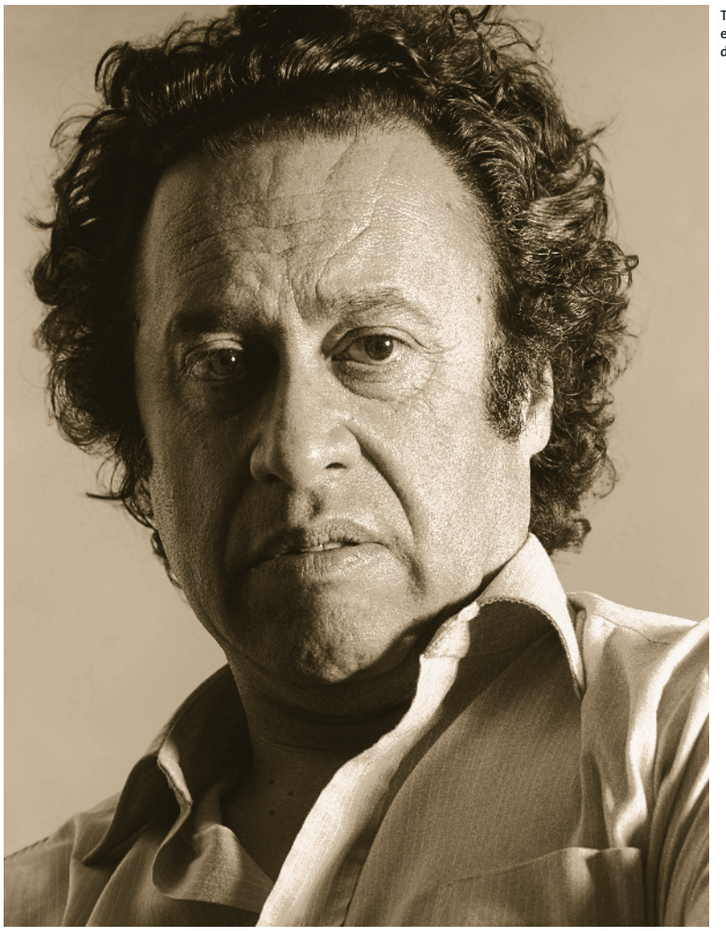
1. "With visual icons that evoke immediate recognition, emotional power and universal meaning", Kit Hinrichs. *Long May She Wave: A Graphic History of the American Flag.*
2. En julio de 2008 Barack Obama inició su primera gira internacional como candidato a la presidencia de EE.UU., convirtiéndose en el primer aspirante a la presidencia de ese país que pronuncia un discurso de política exterior fuera de su país. El día 24 de julio se presentó en el parque Tiergarten de Berlín ante más de 200.000 personas.
3. El entrevistado hace referencia a Edward Johnston, quien en 1916 diseñó la fuente para el sistema de señalización de la London Underground Railways (Compañía de Metro de Londres).

| Carlos Pérez Villalobos

Profesor e investigador/Universidad Diego Portales
Escuela de Arte y Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Santiago/Chile

# RETRATOS FOTOGRÁFICOS E IDENTIDAD

[PHOTOGRAPHIC PORTRAITS AND IDENTITY]



Todas las fotografías de este artículo son de autoría de Ilonka Csillag.

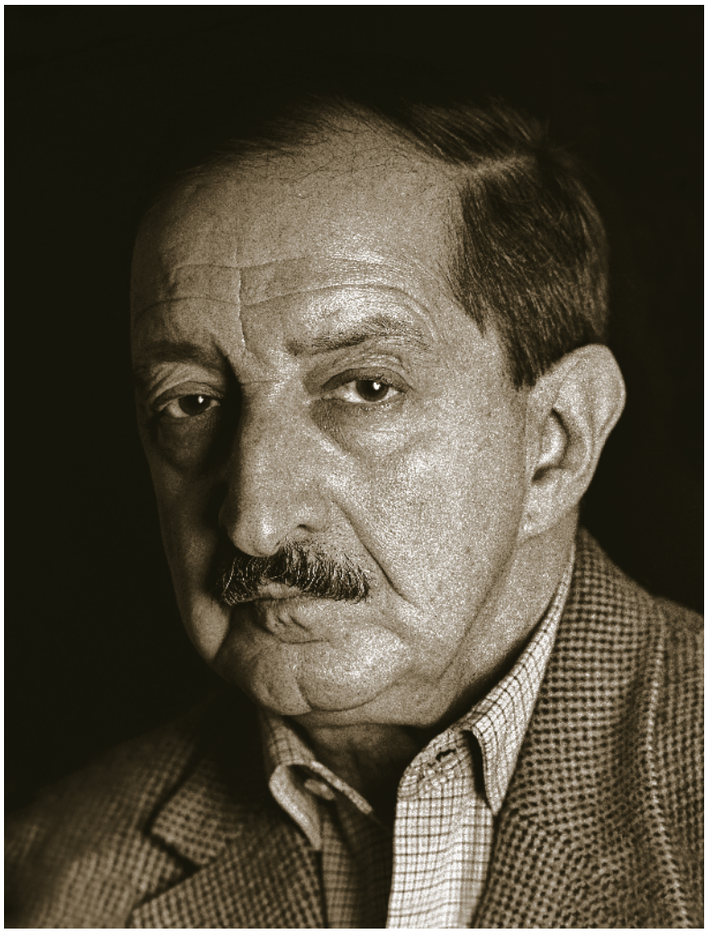
Enrique Lihn.

**resumen_** A propósito de su próxima publicación, en forma de libro, bajo el título *Retratos entrelíneas*, se analiza una colección de fotografías de escritores y poetas chilenos (de la generación del 50 y del 60), que la fotógrafa Ilonka Csillag exhibió inicialmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1984. El artículo examina la condición fotográfica, a la luz de las ya canónicas reflexiones de R. Barthes y W. Benjamin, poniendo el acento en la cuestión de la autoría (del retrato fotográfico versus el pictórico); de la identidad del sujeto desde su reflejo en imagen; de la perdurabilidad del fantasma fotográfico en contraste con la finitud de los modelos. "Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe", es la cita de Barthes que hace de epígrafe.

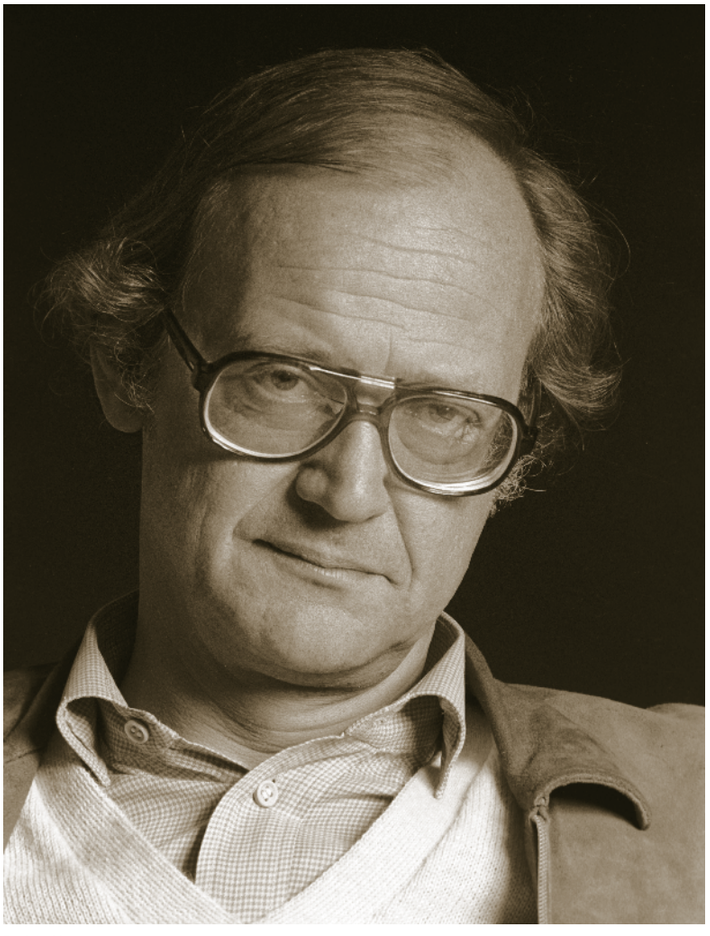
**palabras claves_** fotografía | mirada | aura | finitud

**abstract_** Regarding his next publication, a book titled *Retratos entrelíneas* (Portraits Between the Lines), we analyze a collection of photographs of Chilean writers and poets (from generation 50 and 60) the photographer Ilonka Csillag exhibited initially at the National Museum of Fine Arts on 1984. The articles examines the photographic condition according to the already canonical considerations of R. Barthes and W. Benjamin, that highlights the authorship matter (photographic versus pictorial portrait); the identity of the subject from its reflex in the image; the everlasting character of the photographic ghost compared to the finiteness of the models. "Both if the subject is death and not, all photograph is always a catastrophe", is the quotation of Barthes that headlines the article.

**keywords_** photography | look | aura | finiteness



Eduardo Anguita.



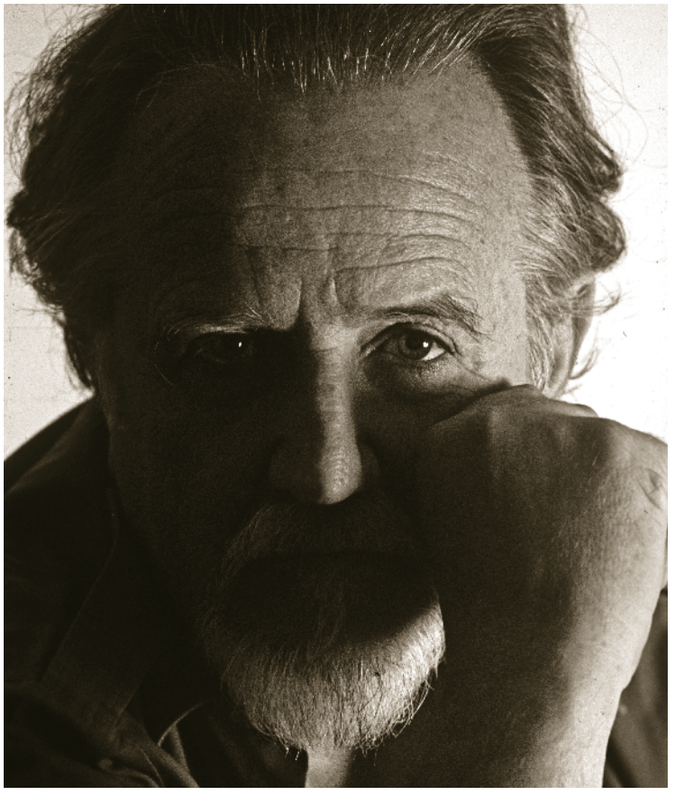
Cristián Huneeus.

Ilonka Csillag hizo estas fotos entre 1984 y 1990. Un lapso de más o menos dos décadas nos separa de su toma y elaboración. Varios de quienes continúan mirando desde ellas han muerto y, en estricto rigor (*mortis*), nadie se ve actualmente tal como entonces. Nítidos y finales, los muertos llevan la delantera y resultan más definitivamente presentes, en sus imágenes definitivas. *Facies hippocratica*. Los que aún viven comparecen ante sus fotografías, al revés de la fábula de Wilde, como el retrato depravado de Dorian Gray frente a su modelo invicto. Los años transcurridos han pasado no sobre las imágenes, sino sobre la vida captada en ellas y nadie, tenga o no que ver con estas fotos, escapa a ese tránsito inexorable. Tampoco, desde luego, esas cosas que son las fotografías y el libro o el álbum que las atesora. Veinte años han transcurrido y, entretanto, incluso la técnica que hizo posible su revelado es parte del pasado. La actualidad digital contamina de anacronismo esos soportes y me temo que también nuestra reflexión sobre ellos. Únicamente la aparición (como se dice de un fantasma) que el obturador captó y dejó registrado se salva de la obsolescencia general y, mientras envejecemos y nos morimos, vuelve igual cada vez que echamos otra mirada más a esas miradas. Consignar este, el más obvio y terrible de los hechos, propone de entrada la sustancia de que está hecho el universo: el tiempo como la cosa universal por antonomasia; el *a priori* que define a quienes, abiertos a la universalidad, la padecen. Lo fotográfico (como hecho técnico) actúa como corte del devenir y revela, por eso mismo, en el congelamiento de ese segundo de luz, el incesante pasar a pérdida de todo lo que pasa.

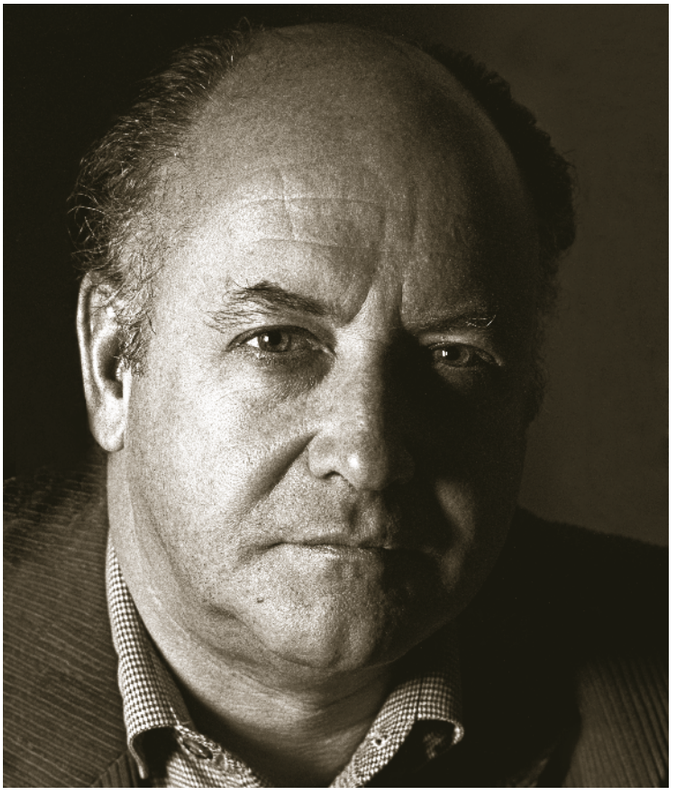
La temporalidad y la muerte son el lugar común de la fotografía. Ni alegoría ni símbolo (órdenes de la representación), la fotografía –mensaje sin código, según fallo de Barthes– nos impone la facticidad de un presente que fue y nos expone a la fatalidad de la desaparición. La imagen fotográfica nos pone siempre en relación a un muerto. No como Hamlet que evoca la imagen que su memoria guarda de Yorick, mientras sostiene su calavera en la mano. Sino, como Barthes, buscando recuperar en los retratos fotográficos de la madre muerta, una imagen esencial que la retenga viva e impedir que la calavera se imponga y la borre de su recuerdo. Seguramente cuando accedemos a tomarnos una foto, lo hacemos precisamente porque nos sabemos cadáveres virtuales y anhelamos asegurar la actualidad del semblante para la mirada venidera del otro (de ese otro que seremos y de los otros que vendrán) cuando de ese semblante lo único que quede sea la fotografía que ofrece su fantasma perdurable. Esto lo sabemos y se puede postular de la fotografía en general, incluso en el caso más bien impresentable del retrato carné, aun cuando en éste no sea la identidad lo que está en juego, sino la mera identificación.

Tratándose de retratos fotográficos, como es el caso, al anhelo de perdurar en efigie se añade un plus eidético, platónico diríamos: la esperanza consiste en resucitar en gloria y majestad, dignos, gracias a la virtud del fotógrafo. Se trata de anular la contingencia de la actualidad –que en cualquier caso intentamos sortear haciendo esfuerzos por ponernos para la foto– con la confianza de que el arte del fotógrafo reside en que captará no sólo el rostro actual que nos presenta, sino la esencia, la sustancia de lo que somos, la idea incorruptible que Dios tendría, *sub specie aeternitatis*, de nuestra identidad. Y esa relación de sí a sí, la identidad sublime del alma, sería captada por virtud, no del mecanismo (que estaría de parte de la muerte), sino de la visión del fotógrafo, que abriría esa ventana del alma que es, para la tradición, la mirada. Le pedimos al retrato fotográfico la captura física de la dimensión metafísica de una mirada. Su *happy minute*, su instante propicio (lo llamaremos el *Kairos* fotográfico).

Se trata entonces de la mirada, de la persistencia de una mirada (la que sólo existe en los negativos elaborados por el arte del fotógrafo); de la mirada de Ilonka Csillag, que en estos retratos parece poner todo de sí para dejar registro, antes que nada, de la mirada penetrante o huérfana de sus modelos. Como si fuera en ella que se jugara la definición del sujeto, como si en su peso o intensidad se quisiera poner la densidad de una vida, de la presencia de ánimo de vidas dedicadas a la inteligencia, a la imaginación y a las letras. Autores. Existencia mental pues y, por tanto, cabezas respecto de las cuales cualquier atributo corporal o vestimentario pareciera accesorio. Si algunos de estos retratos incluyen una mano, es para sostener (y señalar) el peso de la testa, creadora y prolífica, su estado de gravidez (como se dice de la mujer preñada). De ahí el encuadre que se cierra sobre los rostros y los aísla de todo contexto usual. (Desprovistos de cuerpo, de conducta, de gesto que los defina, estos retratos, rostros aislados, pura mirada, impiden una lectura como la que desarrollara Javier Marías en *Artistas perfectos*[1]). La única vicisitud revelada reside en la que deja su marca en los pliegues y caracteres que definen la singularidad de una personalidad con carácter. La luz altamente contrastada sobredetermina, en el recorte intimista del encuadre, el drama de una lucha. El claroscuro, se sabe, es un tropo visual, el énfasis para represen-



José Donoso.



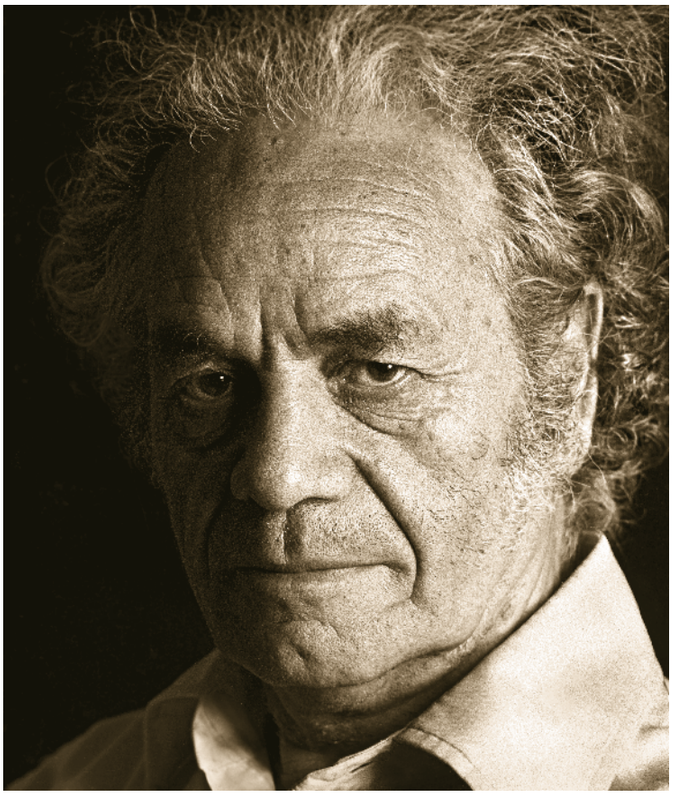
Jorge Edwards.

tar (teatralmente) una intriga dramática. La discordia entre luz y sombra inviste de profundidad trágica al rostro más anodino, razón por la cual, en la foto carné, el semblante despojado del sesgo teatral de la luz, comparece rebajado en su pasmo, de frente o de perfil, fuera de escena, obsceno. Y de ahí el recurso profesional que la fotografía ha hecho de esa crudeza policial, a fin de zafarse de la ficción y documentar la cruda verdad. Los retratos de Ilonka Csillag están todo lo lejos que se pueda imaginar de esa opción desdramatizada de la fotografía: su idea del retrato reproduce la ilusión teatral (recurso cuya explotación define a la pintura barroca) y convierte a sus modelos en héroes ensimismados, protagonistas de una agonía interna con ideas e imaginaciones que se adivinan, antes que nada, a través de sus miradas, algunas crispadas, otras ensoñadoras (y cuya nitidez recuerda la precisión gráfica de las pupilas en los dibujos ingresianos).

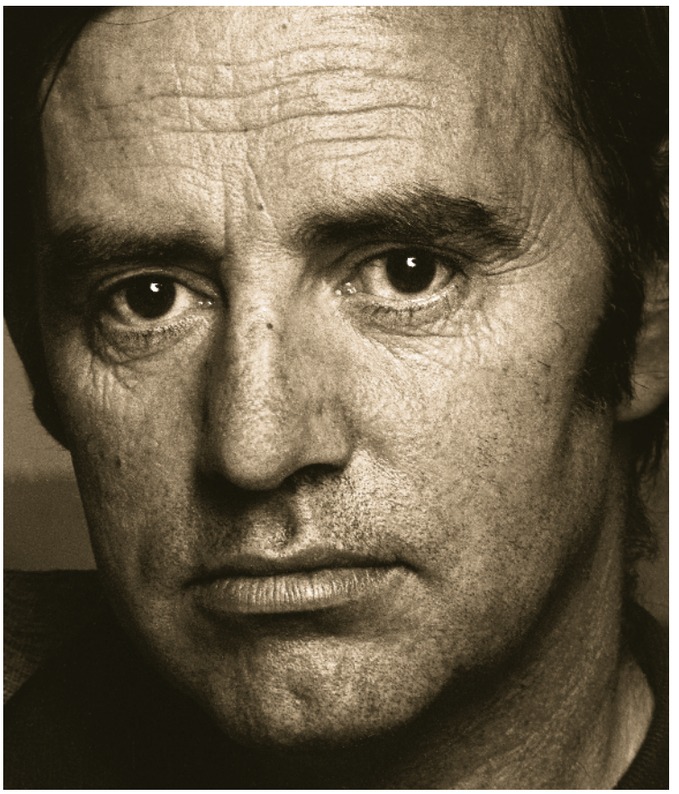
Los escritores y poetas que conforman esta galería, así captados sus rostros, son portadores de esa singular emanación de profundidad, de lejanía, que Benjamin llamó aura, aludiendo, como se sabe, a la distancia contemplativa exigida por lo irrepetible. La fotografía inaugura una edad del mundo en que la producción de piezas únicas y sus dispositivos de recepción ritual devienen anacrónicos. El aura se bate en retirada y la actualidad reproducida fotográficamente defrauda y convierte en *kitsch* toda presencia venerable. Gracias a las técnicas que la hacen accesible y la reproducen, la realidad queda exhibida para su consumo masivo, despojada de secreto y profundidad. Reemplazado por el valor exhibitivo, el valor cultual de la imagen en estado de liquidación, tendría sin embargo (afirmaba el autor) "su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable".[2] El retrato fotográfico conserva la huella de una cara perdida y funciona como relicto sutil para los cenicientos que quedan.

Contemplados desde una fase técnica que manifiesta doblemente su lejanía, estos retratos confirman la afirmación benjaminiana y nos proveen, multiplicada en copias, de la presencia póstuma de fisonomías irrepetibles. De no ser por el registro, ese presente físico y singular de una vida habría desaparecido irremediablemente. Este no es el caso, sobra decirlo, del retrato artesanal, pre fotográfico. Frente a un retrato de Felipe IV o a un autorretrato de Rembrandt, no enfrentamos al modelo (salvo como curiosidad documental) sino que, antes que nada, apreciamos las excelencias del arte pictórico que cubre la tela. Ante la fotografía, en cambio, estamos frente al espectro material de lo que fue y ya no es. La referencia se nos impone y el hecho prodigioso es precisamente que, pasados veinte años y divulgados estos retratos, Lihn, por ejemplo, el hombre de carne y hueso que fue Lihn, sea en definitiva esta imagen que Ilonka Csillag hizo de él. Quien vea y revea esta foto espléndida retendrá la facha displicente de Lihn y no una fotografía de Ilonka Csillag (a diferencia de quien vuelve a un retrato de Felipe IV para apreciar el arte de Velázquez). Lo que reconocemos al fotógrafo, al arte del fotógrafo –y ese reconocimiento es siempre reflexivo, a posteriori–, reside en el plus eidético antedicho, añadido metafísico al prodigio físico, técnico, que la fotografía brinda.

En contra del Padre Tiempo (*Cronos* saturnino), a cuyo paso inexorable nadie ni nada escapa, la fotografía –y el arte fotográfico– queda del lado de la "oportunidad", el Tiempo como *Kairos*: "es decir, el momento breve y decisivo que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo".[3] El *habitus* fotográfico (esa mezcla de automatismo y premeditación que lo definen) se juega en accionar el mecanismo con oportunidad para capturar lo irrepetible, aquello que de no ser por esa acción afortunada, no alcanzaría persistencia visible. Así considerada, la fotografía encontraría su fortuna mayor en la foto documental. Por el contrario, el retrato fotográfico de estudio (género obsoleto o en vías de extinción) propone un desafío y un problema psicológico, desde que sabemos que la identidad se constituye, histéricamente, desde el otro. El retrato o es monumental (conmemorativo) –institución de la investidura pública y memorable del sujeto–, o es (dejando de lado el retrato banal, doméstico) intimista –la imagen, el vistazo, del sujeto en su margen social, fuera del teatro público, en el secreto insignificante de su soledad, tras bambalinas, más acá del nombre que socialmente lo enuncia–. ¿Cómo conseguir esa imagen cuando, en la fotografía de estudio, al sujeto se lo ha dispuesto para la foto, en relación a una demanda explícita del fotógrafo, que es la encarnación del otro social? ¿Cómo captar lo desprevenido del sujeto si éste ha sido instalado en el espacio codificado del estudio según una determinada idea –previsible– de sujeto retratable? Tarea tanto más difícil cuando a la mayoría de los fotografiados se les pidió que miraran fijamente a la cámara (no ocurre con Arenas, inofensivo, ni con Maquieira, cuyo retrato resulta el más sobrecargado de aura: el estereotipo romántico del poeta es llevado, en este caso, a su expresión más verosímil). El buen fotógrafo, como el psicoanalista, es un lugar vacío, debe hacerse el muerto. Aquí, acaso, el hecho de que la fotógrafa como la cámara sean femeninas, permite que la relación a la ley (del padre) se diluya y el modelo (varones todos, salvo una que otra que intenta seducirnos) se abandone, huérfano, a una mirada más acogedora, menos imperiosa, despojado de la suposición narcisista que arrastra como estigma fatal el sino de la impostura. Esa parece ser la sugerencia: no haga gracias a las



Nicanor Parra.



Jorge Tellier.

visitas, no haga lo que se supone que haya que hacer, expóngase sin más, en su ser así, no en su tener que ser, no se exija, no se obligue a nada, como un niño ante una madre en su función de maternaje. Y es precisamente eso –también como en la escena analítica–, a saber: el retorno de un niño –el niño que pervive en cada uno de nosotros– lo que, en la mayoría de los casos, pese incluso al peso de los estereotipos que insisten en algunos, lo que asoma en estos rostros solemnes, y cuya revelación agradecemos.

Los más notables, los más inquietantes, de estos retratos son, a mi juicio, los más despojados de histeria, aquellos donde el retratado se abandona a la mirada de la fotógrafa; confía, se expone a ser mirado, no en su gracia, sino en su desgracia, entregado a la verdad de su aspecto, a sabiendas de que esa verdad sólo la puede revelar otro. Sin el gesto seductor, coqueto, de quien desea imponer una idea de sí; sin el gesto ridículo de quien no se resigna al hecho intolerable de que es el otro de quien depende el juicio final, y cuyo gesto, cuya gesticulación, no obstante, confirmaría aun más ese sometimiento: no dejar de ser la niña de los ojos del otro. Salvo algunas excepciones (dos o tres para ser precisos) la mayoría de estos retratos consiguen fijar una presencia rotunda y soberana, una convicción, una resignación a la muerte. Son aquellos en los que adivinamos un vacío, una orfandad, una ausencia de aval; o aquellos en que la estereotipia se pone en juego premeditadamente para vencer la compulsión histérica (caso de la foto de Donoso). Los que prefiero (el de Hunneus, el de Lihn, el de Edwards, el de Anguita) comparten una cierta indolencia, una soberbia, de quien se concede, se entrega por un momento, para ser fotografiado, cediendo a la tentación de que su semblante quede captado perdurablemente, pero no dando demasiada importancia al asunto. Dejando el problema, digamos, en manos del fotógrafo. Fiados al *Kairos* fotográfico.

Al revés de aquellos (pocos) a quienes parece irle la vida en representarse en el papel de autores, a la altura de la supuesta demanda que le suponen al otro, identificados imaginariamente con su lugar social, intentando administrar el aspecto (intento condenado al fracaso) como si éste fuera propio.

Tratándose de "autores", esto es, de sujetos cuya posteridad ha sido ganada (en la memoria cultural) a fuerza de construir un cuerpo escritural, estos retratos de Ilonka Csillag brindan no solamente la imagen del cuerpo de carne y hueso que firmó ese *corpus* de obra, sino la huella indeleble de una presencia, el vestigio material de un cuerpo difunto y resurrecto. Fomentan la creencia romántica en el arte (en la que persiste, diría Benjamin, una serie de conceptos heredados: –creación y genialidad, perennidad y misterio–) y el trabajo de escritura queda, como suplemento vicario de una plenitud, subordinado a la personalidad singular del autor. Las fotos transfieren maravillosamente densidad y gravidez a sus modelos y, con ello, cabe imaginar, satisfacen con creces el deseo de presencia –deseo menos narcisista que metafísico– de éstos (salvo Tellier, el hermoso indefenso), de quedar identificados para siempre con un carácter de peso, con una mirada que traspasa el tiempo, para así, ilustres y conspicuos, ser recordados. Que no se trata sólo de la identidad pública del autor –reconocible en el gesto estilístico de su *corpus* textual–, sino de una identidad más íntima, lo confirma el que cada retrato en este libro sea acompañado por una manuscripción del retratado, de su identidad grafológica (esa suerte de huella digital de la personalidad). La escritura manuscrita abre la expectativa de ingresar a un secreto. Promesa, pues, de revelar y dar a conocer al sujeto en su plenitud –o en su impropiedad– secreta. (Para aclarar esto, bastaría considerar otras opciones fotográficas, la de Avedon por ejemplo: en ellas lo que ha sido capturado es, precisamente, el idiotismo de un cuerpo, lo obtuso de una mirada, la ridiculez –comprensible por lo demás– de toda esperanza de resurrección).

Si de lo que se trata es de la fisonomía individual, la impresión fotográfica es la única posteridad prometida (cosa impresionante, dado lo frágil de su película). Más permanente que la mirada viva, el fantasma fotográfico permite que, después, incalculablemente, lo irrepetible pueda ser actualizado, vuelto a mirar una y otra vez. La muerte –aquella posibilidad que nos torna imposibles– deja oír su rumor en cada una de estas fotografías, cualquiera de las cuales podría haber sido la última.


► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Marías, Javier: *Vidas escritas*, Alfaguara, Madrid, 2000.
2. Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 31.
3. Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pp. 95-96.



**CARLOS PÉREZ VILLALOBOS_** es Doctor en Literatura por la Universidad de Chile y Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Enseña en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Dentro de esta Facultad dirige el programa de investigación: "Archivo, imagen-tiempo, ciudad". Es miembro de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis (Ichpa) y ha publicado *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Ed. Arcis, 2005); *Borges, agonismo y epigonía* (Ed. Palinodia, 2007). Durante el 2008, auspiciado por la Universidad Diego Portales, dirigió el documental *Pesquisa sobre J.E.B.*

**CARLOS PÉREZ VILLALOBOS_** *has a PhD in Literature of Universidad de Chile and a Degree in Philosophy of Pontificia Universidad Catolica de Chile. He is a professor at the School of Arts of Universidad de Chile and the Faculty of Architecture, Art and Design of Universidad Diego Portales. At this last School he directed the research program: "File, image-time, city". He is a member of the Chilean Society of Psychoanalysis (Ichpa) and has published Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción (Filing Diet. Memory, Criticism and Fiction), Ed. Arcis, Santiago de Chile, 2005; Borges, agonismo y epigonía (Borges, agonism and epigonism), Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2007. During 2008 and sponsored by Universidad Diego Portales, he directed the documentary Pesquisa sobre J.E.B. (Research on J.E.B.)*

| Carlos Lara Aspée

Profesor e investigador/Universidad de Valparaíso
Escuela de Arquitectura
Valparaíso/Chile

# IDENTIDAD URBANA DE VALPARAÍSO*

[URBAN IDENTITY OF VALPARAÍSO*]

**Fábrica Costa,** detalle urbano, fotografía de Carlos Lara Aspée.

**resumen_** A partir de una visión crítica de la Zona Patrimonial Oficial de Valparaíso, se busca entender esta ciudad como una red de fragmentos espaciales memorables que dan cuenta de su totalidad y complejidad. Los fragmentos se abordan como instancias que construyen un trozo de ciudad, y que reflejan el momento histórico de esplendor puesto en valor por la UNESCO con la incorporación de Valparaíso en la Lista del Patrimonio Mundial.

**palabras claves_** patrimonio | urbanismo | Valparaíso | fragmento

*Este artículo es parte del desarrollo del Proyecto de Investigación DIPUV 056/07, titulado *Fragmentos Espaciales Memorables, en los Tejidos de Expansión de Valparaíso Patrimonial*, de la Universidad de Valparaíso.

**INTRODUCCIÓN_** Construida en toda su complejidad de relaciones espaciales, usos, programas y tradiciones, la ciudad de Valparaíso –junto con aquello que se incluye en el ámbito de lo patrimonial– no puede ser abordada ni regulada desde una comprensión de zonas bidimensionales. La conformación de la ciudad interrelaciona todas sus escalas; por este motivo, la delgada línea con la que se pretende diferenciar una zona de otra debería ser más bien espesa, segmentada y borrosa.

La ciudad valora y define una zona como patrimonial, que está asociada a un momento de esplendor histórico. Sin embargo, en ese mismo periodo la ciudad poseía otros sectores consolidados y reconocibles, que en la actualidad contienen la memoria y la evocación de un momento de esplendor pasado. Estos sectores, reconocidos como fragmentos espaciales memorables, configuran una red intensa que manifiesta el modo pleno en que la vida de la ciudad tiene lugar. Así, lo que se busca es aprehender la ciudad en su totalidad, desligándola de una visión parcial propia de los seccionales y aproximándose a su vida cotidiana, construida con todos sus usos y costumbres.

**ASOCIACIÓN_** Las relaciones que establece con una ciudad quienes la han habitado son realizadas primeramente –aunque no se tenga muy claro– desde la intensidad; desde, como lo define la Real Academia Española, la *vehemencia de los afectos del ánimo*. En el caso de Valparaíso, la condición de ser habitante de la ciudad, con una relación larga e intensa con ésta, permite establecer visiones particulares y propias sobre los procesos de modificación de la identidad, en los cuales está inmersa la ciudad.

Desde el año 2003 se viene realizando una formalización de la belleza de Valparaíso. Desde esa fecha se ha vuelto de conocimiento público, reafirmado por una institución como la UNESCO, el valor de cierto sector de la ciudad, que es el que las autoridades postularon positivamente para ser incluido en la Lista del Patrimonio Mundial. Se oficializó la existencia de una Zona Patrimonial y de otra Zona de Amortiguación, poniendo en valor una parte de la ciudad por sobre la totalidad. Esto no es extraño, ya que la mayoría de las ciudades patrimoniales europeas –modelos nuestros en estas gestiones– lo definen del mismo modo.

**Avenida Francia**, detalle urbano, fotografía de Carlos Lara Aspée.

**abstract_** From a critical point of view of the Official Heritage Zone of Valparaiso, we try to understand this city as a network of memorable space fragments that show its integrity and complexity. Fragments are approached as instances that built a part of the city and reflex the peak historical moment highlighted by UNESCO through the inclusion of Valparaiso to the World Heritage List.

**keywords_** heritage | urbanism | Valparaíso | fragment

*This article is part of the DIPUV Research Project 056/07, called *Memorable Space Fragments in Extension Networks of Heritage Valparaiso* of Universidad de Valparaíso.

Este proceso de oficialización de la belleza de Valparaíso se formalizó en el cumplimiento de uno de los seis criterios que, en esa fecha, se solicitaba a los bienes presentados. Este criterio es el nº3, donde el bien se reconoce como "testimonio único, o por lo menos excepcional, de una tradición cultural o de una civilización viva o desaparecida".[1] Para cumplir con ello, la postulación oficial planteó el valor de Valparaíso como "testimonio excepcional de la fase temprana de globalización de avanzado el siglo XIX, cuando se convirtió en el puerto comercial líder de las rutas navieras de la costa del Pacífico de Sudamérica".[2]

En síntesis, lo que se manifiesta como el gran valor de Valparaíso corresponde a una asociación entre un momento histórico, que corresponde al esplendor de finales del siglo XIX y principios del siglo XX –estrechamente ligado a la actividad portuaria y exhibido en la diversidad de mundos presentes–, y una zona de la ciudad definida cenitalmente, junto a otra zona que la envuelve. De este modo, lo propio –aquello que construye la identidad de esta ciudad según nuestras autoridades– es una zona patrimonial oficial cerrada y continua, reflejo de aquel momento histórico de esplendor.

**DISOCIACIÓN_** La Zona Patrimonial Oficial ha sido establecida desde una visión cenital ("en planta", dirían otros), desde la legalidad que definen los predios. La delgada línea actual, que separa lo que es patrimonial de aquello que no lo es, recorre la división de lotes de una misma manzana. Si nos viésemos obligados a dibujar esa delgada línea, sería más bien una línea borrosa, segmentada y espesa. Lo propio, lo que construye la identidad urbana de Valparaíso, se extiende más allá del perímetro limitado.

Esta visión cenital se contradice con la concepción de ciudad que tenemos quienes habitamos Valparaíso. Un entendimiento mínimo de la ciudad nos obliga a no distanciar la forma urbana del relieve donde está emplazada. Valparaíso debe ser asumida con las relaciones espaciales que construyen su esplendor y belleza; con el mar y los cerros. Por ello, lo que acontece fuera de la Zona Patrimonial Oficial le toca y le va determinando.

**CARLOS LARA ASPÉE_** Arquitecto de la Universidad de Valparaíso y Doctor Arquitecto de la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente se desempeña como profesor del Taller de Arquitectura y Diseño Urbano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Es investigador responsable del Proyecto de Investigación DIPUV en el que se basa este artículo, desarrollado en conjunto con los arquitectos co-investigadores, Sven Martin y Cristián Rojas.

**CARLOS LARA ASPÉE_** *Architect from Universidad de Valparaíso and Arch. D of Universidad Politécnica de Madrid. She currently Works as a professor of the Architecture Workshop and Urban Design in the School of Architecture of Universidad de Valparaíso. She is a researcher responsible for the DIPUV Researching Project this article is based on and developed jointly with co-researcher architects, Sven Martin and Cristián Rojas.*

**Conjunto Favero**, edificación, fotografía de Cristián Soza.

**Fábrica Costa**, aparición urbana, fotografía de Carlos Lara Aspée.

Por otra parte, Valparaíso se extendía, en el momento histórico destacado, más allá de las zonas reconocidas. Prueba de ello son los monumentos históricos que se sitúan fuera de la Zona Patrimonial, como ascensores e iglesias. Valparaíso se explayaba distante de lo que actualmente se valora, construida por una estructura urbana de relaciones a nivel de ciudad que la trazaban y dibujaban. A partir de esto se produce la primera distinción entre la Zona Patrimonial Oficial, decretada, y el entendimiento que quienes habitamos la ciudad tenemos de lo propio que construye su identidad. Sabemos que si bien el sector patrimonial oficial tiene muchos valores en sí, existen otros lugares que poseen tantos valores como el sector oficial. Lugares que están en la memoria de sus habitantes, zonas con otras formas propias de Valparaíso y con relaciones intensas en su construcción urbana.

**RED INTENSA_** La versión oficial del patrimonio de Valparaíso dice, de un sector cerrado de la ciudad, que éste es reflejo de un momento histórico. Tomando ese mismo momento de esplendor, se plantea que la ciudad poseía otros sectores consolidados, que en la actualidad no se encuentran protegidos. Sin embargo, el perímetro estanco y legal de la Zona Patrimonial Oficial no debería ser tal, en la medida que la morfología de la ciudad establece relaciones espaciales complejas, distantes y distintas, que perforan el mencionado perímetro. Es más, desde su condición de puerto en un momento de esplendor, se hace un reconocimiento de aquellos otros sectores de la ciudad que de modo sincrónico se presentaban en el periodo en cuestión y, podría decirse, en su continuidad próxima.

El destino de puerto de Valparaíso obligaba a la ciudad a mantener relaciones con el interior del territorio. Generalmente, cuando se habla de su función de puerto se tiende a mirar hacia el mar; aparecen el océano y sus evocaciones. Pero esa misma condición de puerto habla de un territorio interno con dos direcciones, Santiago y Quillota. Ambos caminos interiores presentan hoy vestigios del esplendor pasado; el Camino de los Ingleses que conduce a Santiago conserva magníficos ejemplos en este sentido. Y no se trata sólo de una cuestión de edificios y sus imágenes, sino que va más allá: se refiere a la construcción de tejidos urbanos –lo que llamamos *fragmentos espaciales memorables*–, donde lo que comparece es la construcción de un fragmento de ciudad. En este sector de la ciudad, las edificaciones, con sus emplazamientos a modo de palacios, relieves, pieles y luces, dan cuenta del momento de esplendor al cual pertenecieron.

En este mismo sentido, desde su condición de puerto en un momento espléndido, Valparaíso presenta fragmentos que son parte de lo propio. No se pueden dejar fuera los emplazamientos estratégicos de las unidades de producción industrial –fondos de quebrada generalmente– que tuvo la ciudad. Dicho programa generó sectores con un tejido urbano complejo, donde no se trataba solamente del proceso productivo en sí; además daban origen a una serie de eventos propios, que se situaban en un punto entre lo urbano y lo productivo e iban construyendo la ciudad.

Por último, cabe mencionar que el periodo de esplendor citado propició el desarrollo de verdaderas obras notables en la ciudad. Obras que, por su trascendencia en la vida de Valparaíso, no deberían quedar al margen de un reconocimiento patrimonial. Para quien ha habitado esta ciudad, es imposible desligar los relatos de ciertos momentos de esplendor con determinadas obras. A modo de ejemplo, la Avenida Altamirano en una tarde de verano es tan propia de la ciudad como el mejor de los edificios clasificados por nuestras autoridades. Es posible imaginarse como era viajar en la parte superior descubierta de los tranvías que recorrían esta avenida hace unas décadas, con el horizonte, el mar y el viento. Se puede decir lo mismo de las avenidas Alemania y Gran Bretaña, respecto de su belleza y su presencia en la memoria de la ciudad y en la conformación de nuestra identidad.

A partir de todo lo anterior, lo que plantea nuestro proyecto de investigación es que entender el patrimonio urbano de Valparaíso –y por ende la construcción de su identidad– a partir de una zonificación es un error garrafal; tanto en su forma como en su fondo. La condición espacial de la ciudad y sus relaciones imposibilitan pensarla en planta, del mismo modo como el proceso de puesta en valor de un momento histórico implica un reconocimiento de aquellos *fragmentos espaciales memorables* que se desarrollaron al mismo tiempo que la Zona Patrimonial Oficial, y que dan cuenta de un cierto modo de construir las relaciones complejas que formaron la ciudad.

Valparaíso se entiende no como un centro valorado más un conjunto de otras zonas sin tal distinción; por el contrario, la ciudad es una red intensa de fragmentos espaciales memorables que la abarcan en su totalidad y que manifiestan el modo pleno en que la vida en su interior tiene lugar. Sin lugar a dudas, una aproximación a la ciudad bajo este prisma –asumiéndola como totalidad intensa– nos hubiese hecho reparar en la irrespetuosa proliferación inmobiliaria que está afectando a Valparaíso y en la especulación de que son presa los cerros Alegre y Concepción, con su proceso asociado de desplazamiento de residentes, tercerización de usos y abandono en la cotidianidad.

Lo que nos queda hoy es abogar por la vida cotidiana de esta ciudad. Una vida que se construye con todos sus usos diversos, y no sólo con los restaurantes y tiendas de artesanía más o menos sofisticados. Desde luego, otros pueden decir esto mejor que yo, y por ello concluyo con una definición de lo que considero es la construcción de la vida de una ciudad y de su identidad: *Y aquí es quizás donde podría cortar toda ironía. Después de todo, la mejor manera de hablar de lo que se ama es hablar a la ligera. Por lo que se refiere a Argelia, siempre he tenido miedo de pulsar esa cuerda interior que le corresponde en mí y cuyo canto ciego y grave conozco. Pero a lo menos puedo decir que es mi verdadera patria, y que no importa en qué lugar del mundo reconozco a sus hijos –y hermanos míos– en esa risa amistosa que se apodera de mí cuando me encuentro con ellos. Sí, lo que yo amo de las ciudades argelinas no se separa de los hombres que las pueblan. Esa es la razón por la que prefiero encontrarme allí a esa hora de la tarde en que las oficinas y las casas vierten en las calles, todavía a oscuras, una multitud charlatana que acaba deslizándose hasta los bulevares, junto al mar, y que allí, a medida que llega la noche y que las luces del cielo, los faros de la bahía y las farolas de la ciudad confluyen poco a poco en la misma palpitación indistinta, empieza a callarse. Todo un pueblo se recoge así al borde del agua, mil soledades brotan de la multitud. Entonces comienzan las grandes noches de África, el exilio regio, la exaltación desesperada que aguarda el viajero solitario.*[3]


▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS
1. www.monumentos.cl
2. Ibíd.
3. Camus, Albert: *El verano*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

**Avenida Gran Bretaña,** aparición urbana, fotografía de Carlos Lara Aspée.

**Avenida Francia**, edificación, fotografía de Cristián Soza.

**Avenida Francia,** aparición urbana, fotografía de Carlos Lara Aspée.

**Avenida Francia,** aparición urbana, fotografía de Carlos Lara Aspée.

**Conjunto Cerro Barón,** conjunto y ciudad, fotografía de Cristián Soza.

**Conjunto Favero,** vacío urbano, fotografía de Cristián Soza.

| Mirja Busch

Escultora y artista visual
Berlín/Alemania

Ignacio Farías

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Sociología
Santiago/Chile

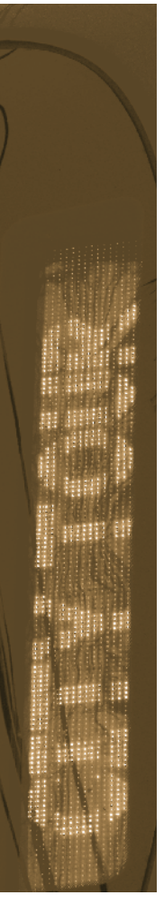
José Ossandón

Profesor/Universidad Diego Portales
Escuela de Sociología
Santiago/Chile

# BUSES TURÍSTICOS EN SANTIAGO DE CHILE:

## Identidad y límites de la representación social

[TOURISM BUSES IN SANTIAGO DE CHILE: IDENTITY AND LIMITS OF SOCIAL REPRESENTATION]



Todas las fotografías de este artículo son de autoría de Mirja Busch, Santiago de Chile, 2008.

**resumen_** En 2007 se instaló el primer circuito de buses turísticos en Santiago de Chile. La llegada de este servicio plantea importantes preguntas respecto de la relación entre ciudad, turismo y representación. Observamos que una perspectiva centrada en la crítica de las representaciones turísticas de la ciudad y su historia no es suficiente para comprender las múltiples relaciones involucradas entre estos elementos. Los buses turísticos reclaman estudiar la especificidad de las situaciones turísticas, de las prácticas, códigos, convenciones y actores que las constituyen y delimitan. Además, estos buses en sus diarios recorridos constituyen ensamblajes de estatuas, formas de caminar, guías turísticos, restoranes, buses, paraderos, espacios urbanos, museos, taxistas. Ensamblajes que transforman la ciudad en un destino turístico.

**palabras clave_** turismo | representaciones | ciudad | sociología

Una nueva empresa de buses turísticos llegó con cuatro buses rojos a la ciudad de Santiago de Chile y, al parecer, para quedarse. Su promoción destaca que se trata de "los mismos buses de dos pisos de última generación presentes en ciudades como Nueva York, Londres, Madrid y París" y que permiten "conocer con flexibilidad y mayor profundidad una ciudad entretenida y llena de historia, que habla a través de sus barrios, parques, plazas, edificios, museos y monumentos".

El desarrollo de este tipo de servicios en Santiago plantea nuevas preguntas respecto de la relación entre ciudad, turismo y representación, las que buscamos explorar en el siguiente artículo. Sin embargo, más que un ensayo con respuestas definitivas buscamos hacer dialogar distintas formas de estudiar y reflexionar sobre las representaciones turísticas de la ciudad. Para ello, hemos tomado la apuesta por el diálogo no solo muy en serio, sino también de manera literal.

Lo que sigue es ciertamente un diálogo ficticio, pero no por ello fantástico, entre tres sociólogos imaginarios –Ana, Bernardo y Claudia– dedicados a estudiar estos buses sociológicamente. El diálogo sucede en efecto, en el segundo piso de uno de estos buses.

**ANA_** Mira ese turista, por ejemplo... Ahí va, medio aburrido, mirando donde el guía turístico dice que hay que mirar, sacando fotos cuando le dicen que hay una bonita vista. Es siempre lo mismo, una misma forma de imaginar el mundo, donde lo que importa es lo exótico, lo espectacular, lo pintoresco. Si casi no es necesario subir al bus para entender lo que aquí sucede. Podría escribir un artículo sobre este bus basado en mis propias experiencias en otros lugares y nadie se daría cuenta.

**BERNARDO_** Perdona que te lo diga, pero creo que te equivocas. Mira, muy monótono y aburrido será el viaje, pero es necesario subirse al bus y mirar

**abstract_** In 2007 the first route of Santiago-Chile tour buses was installed. The arrival of this service raises important questions regarding the relationship between the city, tourism and representation. We note that a single perspective centered in a critique of tourist representation in the city and its history is not enough to understand the manifold relationships between these elements. Tour buses require a study of specific tourist settings, practices, codes, conventions and mechanisms that represent and define them. Additionally, these buses in their daily rounds create or promote routes, pathways, tourist guides, restaurants, bus stops, urban spaces, museums and taxi services. All of which are elements which transform the city into a tourist destination.

**keywords_** tourism | representations | city | sociology

en detalle qué lugares de Santiago se muestran y cómo ellos son mostrados para comprender lo que se esconde, lo que está detrás. Piensa en el recorrido no más: Parque Arauco, Alonso de Córdova, Los Conquistadores, Bellavista, y en el Barrio Cívico, una vueltecita para devolvernos por Providencia. Y esto, nos dice el guía, sería Santiago. Un Santiago sin pobreza, sin problemas de infraestructura, sin vivienda social. Una ciudad rica y, además, nos cuentan una historia sin conflictos, golpes de Estado ni torturas.

**ANA_** ¿Y cuál es la propuesta? ¿Que desempolvemos "la industria cultural de adorno" y que escribamos un informe sobre la función ideológica del turismo y sobre cómo contribuye a reproducir el poder de ciertas elites o grupos socioeconómicos? No sé, el turismo es también una industria pujante y creativa, que por lo demás en la medida en que crece puede ayudar disminuir los problemas del Chile real que describes.

**BERNARDO_** Pero el tema no es ese. No estamos aquí para hacer marketing de la ciudad a turistas o a inversionistas extranjeros. Debemos entender lo que estas formas de presentar la ciudad esconden.

**ANA_** No sé, quizás esa no es la sociología que a mí me interesa ¿Porqué concentrarnos en lo que no está frente a nuestros ojos, en lo que no nos están diciendo, en los lugares que el bus no recorre? ¡Por favor, menos sospecha y más empiria!

**BERNARDO_** ¿"Naive sociology"?

**ANA_** ¡Nada de naive! ¡Mira a tu alrededor! ¿Qué ves? Estamos todos en un bus, hay un guía, una pantalla donde nos cuentan una historia, y un grupo de gente, incluidos nosotros, comportándonos como turistas. El turismo es eso: un tipo de práctica, una forma de relacionarte con tu cuerpo, una forma de vestirse, una manera de mirar el mundo, por ejemplo, por medio de cámaras digitales. Lo interesante no es tanto qué se muestra o deja de mostrar de esta ciudad, sino cómo diablos es posible que no existan diferencias entre los buses turísticos de Santiago de Chile, Nueva York o Berlín.

**BERNARDO_** No sé, incluso aceptando que el turismo y los lugares donde se produce, como este bus, tienen una lógica autorreferente. A mí me parece que el problema sigue siendo el "efecto de realidad" que produce la forma como la ciudad se representa. Piensa en lo que dice Bourdieu sobre la television.[1] La televisión constituye un "campo social" y lo que ahí se muestra debe ser entendido como productos de las reglas de ese campo, lo que no quita que se presenten como "realidad" y que de esta forma desvíe la atención de lo que realmente importa.

**ANA_** ¡Pero si están de vacaciones! Desde que se acabó el Grand Tour en 1800 que el turismo dejó

de ser viaje de estudio.[2] Lo que aquí sucede no tiene tanto que ver con el problema de representar de forma, más o menos adecuada, la ciudad. Esto no es ciencias políticas ni un curso de historia. El problema acá es cómo transformar una ciudad en un destino turístico, como transformar un entorno urbano, lleno de ruido, esmog e interrupciones en un mundo donde el turismo se da. Y esto, Bernardo, ¡no es pura representación! Podríamos decir que se trata más bien de la transformación de una realidad profana en una experiencia turística. El bus, el guía y el turista son partes de un rito, donde aparece una nueva realidad: el turismo. Entonces tenemos que estudiar este tour como si se tratara de un rito y si nos interesan sus detalles, entonces habría que hacerlo desde una perspectiva microsociológica y ver por ejemplo: ¿cómo se produce una ruta turística, cuántas atracciones se mencionan en las dos horas de viaje, que tecnologías están en juego, cómo se presentan los guías, qué técnicas dramatúrgicas despliegan los guías turísticos?

**CLAUDIA_** Disculpen que los interrumpa, pero no creo que la alternativa sea entre una crítica ideológica a la representación de la ciudad en el turismo o una microsociología de la producción del turismo como una nueva realidad simbólica. Ambas miradas solo permiten aproximarse al turismo como una cuestión epistemológica, es decir, como un problema o proceso de conocimiento. Uno dice que hay que entender la forma como esa nueva realidad se "construye" socialmente, el otro, que el turismo produce un conocimiento inadecuado del mundo, pero ninguno se pregunta por aquello que el turismo realmente hace, esto es, por las consecuencias –y disculpen el adjetivo– ontológicas del turismo. O si quieren ponerlo de otra manera, de la performatividad de esas representaciones, de la capacidad de producir, crear, materializar aquello que "dice".[3]

**BERNARDO_** ¿Pero no es eso lo que estoy diciendo yo respecto a los "efectos de realidad" del turismo?

**CLAUDIA_** No lo creo, pues esos efectos de los que hablas, los entiendes como efectos cognitivos, efectos de una inadecuada representación del mundo social en el turismo. Mira, yo me refiero a una cosa mucho menos complicada y harto más realista. Un destino turístico es un ensamblaje de estatuas, formas de caminar, guías turísticos, restoranes, buses, paraderos, espacios urbanos, museos, taxistas, etc. Y, como ensamblaje, no tiene "efectos de realidad", sino que tiene "efectos reales": transforma la ciudad en un destino turístico. El turismo no tergiversa la realidad, sino que la amplía, y la hace más compleja. Y esa ampliación de la realidad no es meramente simbólica, es una ampliación material que implica asociar una multiplicidad de cosas por medio de cuerpos, infraestructuras materiales y tecnológicas. Transformar una ciudad en un destino no es ni un logro subjetivo, ni intersubjetivo, es más bien un logro "interobjetivo".[4]

**BERNARDO_** Mmm, interesante. Este movimiento de la representación al ensamblaje turístico me recuerda el paso que da Foucault de la arqueología del discurso a la genealogía de los dispositivos.[5] El turismo no es simplemente un orden de discurso, sino que conlleva también máquinas, saberes, rutinas, tecnologías del yo turista, etc.; ¡dispositivos que nos disciplinan!

**ANA_** ¡Dios me libre de los críticos! ¡Si no es Adorno, es Bourdieu, y cómo iba a ser de otra forma, terminamos ahora con Foucault! En mi humilde e ingenua opinión, el problema es que si sacamos una conclusión tan grande, perdemos la capacidad de mirar y pensar la especificidad del fenómeno, ¿me entiendes? Si lo único que podemos observar son unas relaciones de poder que atraviesan los cuerpos, y que crean los sujetos y objetos del turismo, entonces ¿dónde queda el turismo?, ¿qué hace al turismo diferente de otras formas de disciplina?, ¿por qué algunos viajes funcionan mejor que otros? Necesitamos una sociología de las "situaciones"[6] turísticas.

**CLAUDIA_** La verdadera pregunta es acaso esas dicotomías que invocan y en las que se enredan son relevantes fuera del ámbito de la teoría sociológica.

Basta mirar este bus para darse cuenta que aquí no están operando esas grandes dicotomías entre estructura y situación, global y local, estrategia y práctica, poder y resistencia. Todo sucede en este bus. La transformación de la ciudad en un destino turístico acontece aquí y ahora. La transformación de los pasajeros del bus en guías turísticos y turistas sucede aquí y ahora. Y, sin embargo, las consecuencias de esa actividad local son o pueden ser también globales. Como en esa frase famosa de Arquímedes, ¿la recuerdan?

**ANA_** ¿A cuál te refieres? ¿Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo?

**CLAUDIA_** ¡Esa misma! Uno podría decir: Dadme un bus turístico y transformaré la ciudad.[7] Y es que en la medida que este bus turístico pasa y pasa por los mismos lugares, va siendo cada vez más capaz de involucrar más entidades a ese ensamblaje turístico que va produciendo. Entonces ya no se trata sólo de las típicas atracciones. Surgen nuevas rutas y nuevos buses, y aspectos de la ciudad que hasta ahora no eran turísticos, comienzan de pronto a ser parte del destino turístico. Esos son los casos del slum tourism y del dark tourism: barrios empobrecidos se llenan de turistas; lugares y memorias de crímenes y atrocidades devienen en atracciones, etc.

**BERNARDO_** Efectos de realidad, insisto...

**CLAUDIA_** Bueno, si se trata de efectos turísticos de realidad o realidades turísticas efectivas, no es algo que podamos resolver en este bus... se nos acabó el viaje. Propongo que sigamos en un cafecito de Providencia y exploremos hasta dónde llegan efectivamente las redes que el bus ensambla...


▸ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bourdieu, Pierre: *Sobre la Televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.
2. Towner, John: "The Grand Tour: A Key Phase in the History of Tourism", en Annals of Tourism Research, 1985, Vol. 12, pp. 297-333.
3. Law, John; Urry, John: "Enacting the Social", Economy and Society, 2004, Vol. 33, N°3, pp. 390-410.
4. Latour, Bruno: "On interobjectivity", Mind, Culture, and Activity, 1996, Vol. 3, N.°4, pp. 228-245.
5. Deleuze, Gilles: *Foucault*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
6. Goffman, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
7. Latour, Bruno: "Give me a laboratory and I will move the world", en K. Knorr y M. Mulkay (eds.), Science Observed, Sage, 1983.



**MIRJA BUSCH_** es escultora y artista visual. Tiene una maestría en arte de la Universidad de Braunschweig y actualmente participa del magister de artes visuales de la Universidad de Chile. Sus trabajos de arte objetual y fotografía han sido expuestos en galerías y espacios de arte en Berlín, Braunschweig, Colonia, Dusseldorf, Hannover y Hamburgo. Además de su obra personal, es miembro fundadora del colectivo de arte Pathetic Sympathy Seekers.

**MIRJA BUSCH_** *Sculptress and Visual Artist. Master's degree in Art at Braunschweig University and currently a participant at the master program of visual arts at Chile University. Her works of object art and photography have been showcased in galleries and art spaces in Berlin, Braunschweig, Colonia, Dusseldorf, Hannover and Hamburg. In addition to her personal work, she is a founding member of Collective Art Pathetic Sympathy Seekers.*

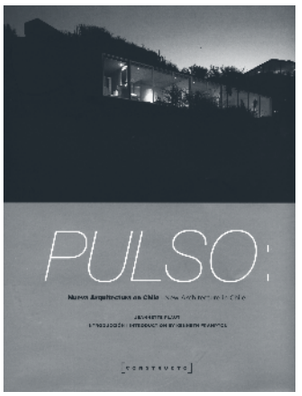
**IGNACIO FARÍAS_** Académico de la Escuela de Sociología de la Universidad Diego Portales; licenciado en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile; D. E. A. en Antropología Sociocultural, Universidad de Barcelona y Dr. des. en Antropología Europea, Universidad Humboldt de Berlín. Entre 2005 y 2008 fue investigador becado del Center for Metropolitan Studies de la Universidad Técnica de Berlín, y en 2007 fue invitado como visiting scholar a la Universidad de Nueva York. En su tesis doctoral Touring Berlin: Virtual Destination, Tourist Communication and the Multiple City convergen las tres áreas principales en las que ha desarrollado su trabajo académico: los estudios urbanos culturales, la antropología del turismo, y la teoría social y cultural contemporánea, en particular, la teoría de sistemas sociales y la teoría del actor-red. Sobre estos temas ha publicado artículos en revistas especializadas como Zeitschrift für Zeithistorische Forschungen, Berliner Blaettern, EURE y Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados, además de coeditar el libro Observando Sistemas. Nuevas Apropiaciones y Usos de la Teoría de Niklas Luhmann. Actualmente se encuentra finalizando la coedición de los libros Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies (Routlegde 2009) y Observando Sistemas 2 (Editorial Universidad Iberoamericana).

**IGNACIO FARÍAS_** *Academician - School of Sociology at Diego Portales University. Bachelor's degree in Sociology at Chile Catholic University. D. E. A. in Socio-Cultural Anthropology at Barcelona University and Doctorate in European Anthropology at Humboldt University, Berlin. Between 2005 and 2008 Mr. Farias was awarded a research grant from the Center for Metropolitan Studies at Berlin Technical University and in 2007 was guest scholar at the University of New York. His doctoral thesis entitled Touring Berlin: Virtual Destination, Tourist Communication and the Multiple City converges the three main areas in which he has developed his academic work: cultural urban studies, anthropology of tourism and the social and cultural contemporaneous theory - in particular the social systems theory and the actor-red theory. Concerning these subjects Mr. Farias has published articles in specialty magazines including Zeitschrift für Zeithistorische Forschungen, Berliner Blaettern, EURE and Advanced Studies Latin American Magazine. Additionally he is co-editor of the book Observing Systems - New Appropriations and Uses of Niklas Luhmann's theory. Presently he is completing the co-editing of two books entitled Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies (Routlegde 2009) and Observing Systems # 2 (Ibero-American University Publishing House).*

**JOSÉ OSSANDÓN_** Académico de la Escuela de Sociología de la Universidad Diego Portales, licenciado y magíster en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile y doctor (c), Centre for Cultural Studies, Goldsmiths, University of London.
Su trabajo se enfoca en tres áreas principales: teoría social, cultural economy, y el análisis de la privatización de los servicios sociales en Chile. Con relación a la primera, actualmente coedita un segundo volumen de artículos, orientados a conectar diferentes ámbitos de teoría social contemporánea (particularmente Sistemas Sociales, y Actor-Red [ANT], por publicar por la Editorial Universidad Iberoamericana de México). Participa también en la preparación de un libro de entrevistas con autores que están redefiniendo la investigación cultural hoy (por publicar en Ediciones Universidad Diego Portales). Además, colabora en el desarrollo de contenido para el nuevo sitio web del Journal Theory, Culture and Society. Su trabajo reciente se ha desarrollado desde Cultural Economy, que es el nombre dado al creciente espacio de encuentro entre Antropología, Sociología, Estudios Sociales de las Ciencias y Teoría Cultural, enfocadas a entender la economía. Ha presentado y participado en la organización de diversas conferencias y otros eventos académicos en estos temas. En su investigación de doctorado analiza la formación y desarrollo del Seguro Privado de Salud en Chile (isapres), y como este ha producido formaciones sociales previamente inexistentes.

**JOSÉ OSSANDÓN_** *Academician - School of Sociology at Diego Portales University. Bachelor's and Master's degree in Sociology at Chile Catholic University and doctorate (c), Centre for Cultural Studies, Goldsmiths, and University of London.*
*His works focus on three main areas: social theory, cultural economy and analysis of the privatization of social services in Chile. In reference to the first, he is currently co-editing a second volume of articles directed toward connecting different spheres of contemporaneous social theory (particularly Social Systems, and Actor-Red [ANT], to be published by Ibero-American Mexican University Publishing House). Mr. Ossandon also participates in the preparation of a book on interviews with authors who are redefining current cultural research (to be published in Editions of Diego Portales University). Additionally he collaborates in the development of the new website Journal Theory, Culture and Society. His most recent work has resulted from Cultural Economy, the name given to the increasing encountering of Anthropology, Sociology, Social Studies of Science and Cultural Theory focused on understanding the economy. Mr. Ossandon has both given and participated in the organizing of diverse conferences and other academic events on these subjects. In his doctoral research, he analyses the formation and development of Private Sector Health Insurance in Chile (Isapres), and in doing so has promoted the formation of social groups previously non-existent.*

# | Publicaciones




### PULSO: NUEVA ARQUITECTURA EN CHILE

2008
Editorial Constructo – Corporación Patrimonio Cultural de Chile
ISBN 978-956-8801-00-7
252 Páginas

Es una publicación que registra obras representativas construidas en los últimos ocho años, según la selección de Jeannette Plaut. El material fotográfico está complementado por un comentario de Henry Smith-Miller, un ensayo de la fotógrafa Erieta Attali y, a modo central, una visión crítica de Kenneth Frampton.

---

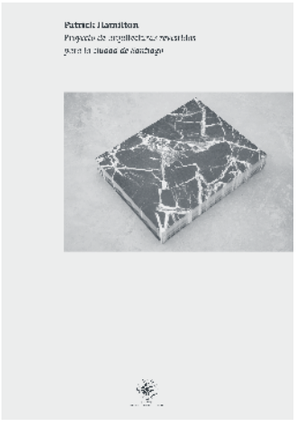
### MATHIAS KLOTZ 39°-111° E

2008
Ediciones ARQ
ISBN 978-956-14-1034-3
156 Páginas

Segunda publicación monográfica de Ediciones ARQ sobre la obra reciente de Mathias Klotz. Los textos de Monserrat Palmer, Carmé Pinós y Carlos Ferrater introducen a los trabajos desarrollados por esa oficina entre 2003 y 2008, que se sitúan entre las dos coordenadas del título.

Chile, Argentina, Uruguay, España, México, El Líbano y China son las ubicaciones de los últimos proyectos de este arquitecto chileno, que continúan describiendo una férrea tradición a la modernidad.

---




### PROYECTO DE ARQUITECTURAS REVESTIDAS PARA LA CIUDAD DE SANTIAGO
### PATRICK HAMILTON

2009
Ediciones Universidad Diego Portales
ISBN 978-956-314-063-7
76 Páginas

Con textos de Guillermo Machuca y un ensayo del crítico italiano Marco Scottini, el libro propone retratar, mediante un collage con directa influencia de Kasimir Malevich, los nuevos signos de la arquitectura post-capitalista global de la ciudad de Santiago.

El trabajo de Hamilton es resultado de una investigación que rescata rasgos singulares de las tres últimas décadas de creación artística. Las relaciones entre arte y política, entre arte y enseñanza del arte, y entre lo global y lo local son el punto de partida. El contenido de las obras, más allá de sus tácitas citas neo-vanguardistas a Malevich, concreta una serie de operaciones que renuevan las actuales condiciones que parecen articular la trama entre arte, fotografía, espacio urbano y arquitectónico.

---

### BITÁCORA ARQUITECTURA Nº18

2008
Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.
ISSN 1405-8901
80 Páginas

Con la edición de Gabriel Konzevik, esta publicación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México presenta ensayos, testimonios, foros de discusión y una revisión de maestros mexicanos y latinoamericanos, en esta ocasión con un especial acento en la figura de Rogelio Salmona. Junto con reservar un espacio a las investigaciones actualmente en desarrollo por la Facultad, este número celebra además el 1º Lugar obtenido por la publicación en la VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, realizada en Lisboa el año pasado.

*Revista 180* se abre a la difusión del quehacer en los ámbitos de la arquitectura, el arte, el diseño y disciplinas afines, entregando una ventana para el conocimiento de la actualidad nacional e internacional en estas materias.

*Revista 180* pone a disposición este espacio de debate, intercambio y difusión, para que todos aquellos que forman parte de la comunidad académica y profesional relacionada con el diseño y la construcción del entorno físico y perceptual, encuentren aquí un lugar de conversación. Esta es una publicación sin fines de lucro.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida, mediante cualquier sistema electrónico, mecánico, fotocopiado, grabación o recuperación, o almacenamiento de información, sin la expresa autorización de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

El próximo número de Revista 180 (diciembre 2009) incluirá a *Periferias Interiores* como temática central.

## PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS_

Si deseas colaborar en la Revista 180, envíanos tu(s) artículo(s) e imágenes a revista180@udp.cl o vía correo postal a *revista 180* (República 180, 4° piso, Santiago, Chile) adjuntando tus datos: nombre completo, e-mail y teléfono de contacto. Los documentos recibidos serán evaluados por el comité editorial, el que se contactará, en caso de ser seleccionado, e informará sobre las correcciones y modificaciones, de ser necesarias.

### ► INSTRUCCIONES GENERALES

> El material enviado debe ser original e inédito. Los escritos e imágenes serán de exclusiva responsabilidad del autor firmante.
> Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo en el siguiente orden: autor, título, año de publicación, ciudad de publicación y editorial.
> Cada autor debe adjuntar un breve currículo académico de no más de 150 palabras que incluyan estudios universitarios y postgrados, premios relevantes y filiaciones a instituciones.
> Todas las notas de autor deben ser lo más breves posibles.
> Revista 180 se reserva el derecho de editar los textos.
> El material entregado no será devuelto.

### ► ARTÍCULOS Y ENSAYOS

> Deben tener como máximo tres mil palabras, considerando abstract de 300 palabras.
> Incluir hasta cuatro palabras claves.
> Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

### ► INVESTIGACIONES

> Deben tener como máximo 3.500 palabras, considerando abstract de 300 palabras.
> Incluir cuatro palabras claves.
> Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

### ► ENTREVISTAS

> Deben tener como máximo 3.500 palabras, considerando abstract de 300 palabras.
> Incluir hasta cuatro palabras claves.
> Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

### ► OBRAS

> Deben incluir memoria y ficha técnica con una extensión máxima de 1.500 palabras, considerando *abstract* de 300 palabras.
> Incluir hasta cuatro palabras claves.
> Presentar hasta seis imágenes y seis planimetrías para seleccionar.

### ► IMÁGENES, FOTOGRAFÍAS Y PLANIMETRÍAS

En una primera instancia de preselección, solo es necesario imágenes en JPG de baja resolución.
Si el material enviado es seleccionado para publicarse, deberá cumplir con lo siguiente:

> En el caso de fotografías e imágenes, adjuntar el nombre del autor o fuente, y contar con la autorización para ser publicadas. Revista 180 no se responsabiliza por los derechos intelectuales de éstas.
> Toda imagen o fotografía se entregará en 300 DPI (idealmente TIFF, EPS, JPG).
> Las planimetrías deben hacerlo en formato DWG.
> Los elementos como planos, imágenes y fotografías pueden incluir una reseña explicativa muy breve en caso de ser necesaria.

RENZO ALVANO

ALEJANDRA AMENÁBAR

SOLÈNE BERGOT

MIRJA BUSCH

JOSÉ ANTONIO DE PABLO

ROBERTO DELPIANO

IGNACIO FARÍAS

CRISTIÁN GONZÁLEZ

KIT HINRICHS

CARLOS LARA ASPÉE

CLAUDIA LIRA

GABRIELA MANZI

FERNANDO MONTES

JOSÉ OSSANDÓN

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS

PABLO RIQUELME

DEMIAN SCHOPF

MARCELO VIZCAÍNO