

1 27035 24076 0
facultad de
arquitectura,
arte y diseño
udp
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_ Nº 148.804 | ISSN_ 0718-2399

24

PERIFERIAS INTERIORES

revista_180 | #24 | arquitectura_arte_diseño



EDITORIAL_

LAS CIUDADES EN UNA MOVILIDAD PERPETUA_
La convocatoria para este número tomó a la *periferia* como eje clave, agregándole un paradójico adjetivo: *interior*.

Dicha ‘disputa conceptual’ requirió develar un proceso urbano común en Latinoamérica durante los últimos cincuenta años: un centro, con importante infraestructura, cuya población emigra hacia los bordes más ‘amigables’. En oposición a estos, los bordes de pobreza aumentan y circunscriben partes de la ciudad como inaccesibles. Hoy, los centros históricos se están deshabitando, congelándose en imágenes románticas para los turistas, o siendo invadidos o amenazados por nuevos agentes.

Así, es posible revelar una *periferia interior*, un horizonte confluyente para que la arquitectura, el arte y el diseño arrojen sus observaciones y vislumbren las oportunidades para revertir la lógica y sensata aparición de sucesivos perímetros, como se suponía sería el crecimiento natural de las ciudades, pero cuyas apariencias no siempre fueron explícitas ni reconocibles en sus formas geométricas, como enunciaron las teorías.

Actualmente, y dado el conjunto de artículos que conforman este número de la *Revista 180*, las *periferias* –por ejemplo– se delinearán a partir de difíciles procesos de convivencia, la pobreza como amenaza, la invasión y su consecuente transformación de fragmentos urbanos, o la emigración y el escape soñando más allá de una frontera, e incluso, hasta el distanciamiento percibido desde el género.

Las reflexiones y los nuevos conocimientos están reunidos en distintos formatos que reflejan singulares formas de descubrir y reflexionar sobre aquello que aprehendemos desde lo cotidiano: la constante movilidad ciudadana que siempre deja huellas imborrables en el espacio, convirtiendo el pasado en un ancla que perpetuamente concluimos añorando.

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

CITIES IN A STATE OF PERPETUAL MOBILITY_
The announcement for this number took to the periphery as a key axis, adding to it a paradoxical adjective: interior.

Said ‘conceptual dispute’ caused the revelation of a common urban process in Latin America for the past fifty years: a center, with important infrastructure, whose population emigrates toward the more ‘friendly’ periphery. In opposition to these, the edges of poverty enlarge and circumscribe parts of the city, rendering them inaccessible. Today, the historic centers are being depopulated, being frozen in romantic images for the tourists, or are being invaded or threatened by new agents.

Thus, it’s possible to see an interior periphery, a converging horizon in which Architecture, Art, and Design can make their observations and glimpse the opportunities to reverse the logical and sensible appearance of successive perimeters, as was supposed to be the natural growth of cities, but whose appearances were not always explicit or recognizable in their geometric forms, as theories suggested.

At present, and given the number of articles that make up this issue of Revista 180, the peripheries, for example, are delineated from difficult processes of contact, the threat of poverty, the invasion and the consequent transformation of urban fragments, or emigration and escape, dreaming beyond a border, and even, to the perceived distancing from gender.

Reflections and new knowledge are joined in different ways that reflect singular forms of discovery and reflection on that which we receive daily: the constant civic mobility that always leaves indelible tracks in space, converting the past into an anchor that we perpetually end up yearning for.

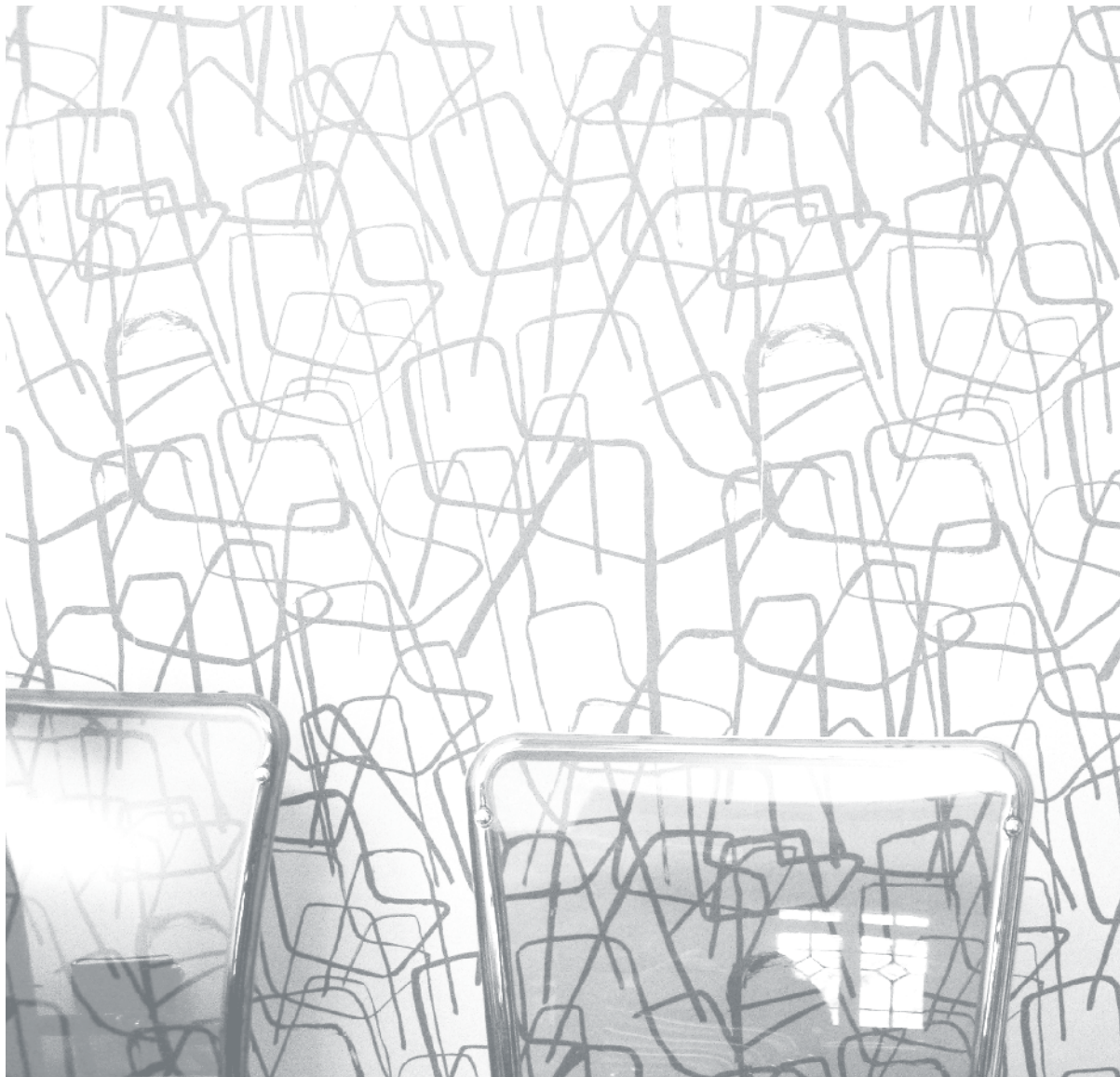
Marcelo Vizcaíno P.
Professor and Researcher
Diego Portales University
Faculty of Architecture, Art and Design
School of Architecture
Santiago/Chile
Editor in Chief of *Revista 180*.

Elke Schlack

Académica e Investigadora / Universidad Andrés Bello (UNAB)
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Centro de Estudios Territoriales y Urbanos (CITU)
Santiago / Chile

Neil Turnbull

Académico e Investigador / Universidad Andrés Bello (UNAB)
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Centro de Estudios Territoriales y Urbanos (CITU)
Santiago / Chile



Diseño italiano en el barrio Italia.

Desde 1980, un número considerable de artistas comienza a colonizar el sector de Avenida Italia, ubicado al poniente de Providencia y Ñuñoa. Atraídos inicialmente por espacios amplios y asequibles, estos artistas terminan conquistados por la vida de barrio. Una vez allí, un artista invita a otro y consolidan una comunidad. Este es el caso del grupo de artistas Matías Pinto D' Aguiar, Samy Benmayor, Pablo Domínguez y Bororo (Carlos Maturana), quienes se instalan en este sector a partir del 2000. Bororo, quien destaca que la calidad de vida está en la luminosidad de los amplios espacios, describe la calle como el lugar más divertido del barrio. Buscando excusas para sentarse en la vereda, tal como hacen los vecinos del frente, cuando toman el fresco de la tarde en banquetas de madera, este grupo de artistas improvisó una 'venta de garage' en su acera, marcando con ella el inicio de su presencia en el lugar.³

Tal como nos revela un catastro recientemente elaborado por la *Unión de artistas del barrio Santa Isabel*, existen al menos cincuenta edificaciones ocupadas por casi un centenar de artistas visuales, que viven o trabajan en la zona sur-poniente de la Comuna de Providencia y en el nor-poniente de la comuna de Ñuñoa, zona denominada por ellos *Barrio Santa Isabel* (sector que comprende la Avenida Italia).⁴

La motivación que tuvieron los artistas del *Barrio Santa Isabel* para agruparse y tener una

personalidad jurídica, fue su preocupación por el futuro del barrio. En parte, ellos han expresado su inquietud por el aumento de edificios en altura, que invaden y reemplazan el patrimonio tangible e intangible del lugar. Por otro lado, los convoca la molestia que les ocasiona el ruido proveniente de los nuevos usos comerciales en el barrio. En definitiva, los une la intención de tener mayor ingerencia en el desarrollo del barrio.

La investigación en la que se basa este artículo pretende identificar las variables esenciales en las transformaciones que han ocurrido en la Avenida Italia (la zona del sector Santa Isabel que ha tenido los cambios más notorios), con el fin de poner a disposición de los artistas y de los demás actores del barrio, información acerca del fenómeno en que están envueltos.

El punto de partida es observar las transformaciones que ocurren en la Avenida Italia de Santiago (que se encuentra en una etapa inicial de transformación), a la luz de la experiencia de otros barrios que están en una fase de transformación más avanzada, como en el Soho o Clinton Hill, en Nueva York, Little Italy, en Toronto y Hoxton, en Londres, en los que se ven claramente los efectos negativos de la transformación y gentrificación.

En todos estos casos se constata que los artistas actúan como 'punta de lanza', valorizando barrios inicialmente decaídos y dándoles una connota-

resumen_ En el sector de Avenida Italia se encuentra una creciente colonia de artistas, quienes en su rechazo a los suburbios acomodados de Santiago han ido en la búsqueda de espacios luminosos, pero asequibles, y han descubierto la rica vida de barrio que se vive en el sector.

En otros barrios con presencia de comunidades artísticas, en ciudades de Norteamérica y Europa, se ha visto que a consecuencia de la colonización de artistas, se produce la llegada de habitantes y comercio de alto nivel socio-económico y se genera junto con ello un éxodo de los habitantes originales. Esto pone en peligro las características propias del barrio Italia que, paradójicamente, son el motivo por el cual los artistas deciden instalarse en este lugar.

La incipiente elitización (gentrificación) comprobada en el sector de Avenida Italia, en la comuna de Providencia², nos ha motivado a investigar las características específicas de las transformaciones recientes. Posibles amenazas y oportunidades de futuro son analizadas desde la perspectiva de consolidar la mezcla social que se ha dado de manera espontánea y de lograr que todos –panadería, artista, taller de automotriz, mueblista y ama de casa– se beneficien de la renovación del sector.

palabras claves_ barrio | elitización | gentrificación | renovación urbana

abstract_ There is an increasing population of artists close to the Avenida Italia sector in Santiago. These newcomers have rejected the well-off suburbs of the city in search for luminous but affordable spaces, and have discovered the quality of neighborhood life in the meantime. In North America, Europe, and in neighborhoods with large concentrations of artists, there has been a rise in the number of residents with greater income as well as higher end commerce, which in turn produces a drift of original residents to other parts of town. This has put the own characteristics of Avenida Italia neighborhood at risk, which are, ironically, what motivated artists to come to the area in the first place.

The incipient and notorious gentrification of the Avenida Italia sector in the Commune of Providencia² has encouraged us to research the characteristics of this recent transformation. We analyze possible threats as well as future opportunities from a conciliatory perspective, one that looks into this spontaneous social mix in a way that helps everyone –bread maker, artist, mechanical worker, carpenter, and house wife– benefit from the renovation of the area.

keywords_ neighbourhood | gentrification | urban renewal

ción de 'lugares con estilo'. Según se ha observado, la presencia de los artistas atrae nuevas inversiones en los barrios, así como habitantes nuevos con mayor poder adquisitivo (Lees 2008, Freeman 2006, Solnit / Schwartzenberg 2000). Este efecto 'atractor' de los artistas genera transformaciones sustanciales en los barrios: se modifica su calidad ambiental y también su sustrato social.

Entre las zonas colonizadas por artistas dentro del sector Santa Isabel, la Avenida Italia es la que presenta las transformaciones más drásticas. A continuación, expondremos las características de la transformación del barrio, desde su urbanización hasta la llegada de los artistas, a partir del análisis de las patentes comerciales otorgadas desde 1940 hasta la fecha. También analizaremos las transformaciones sucesivas de un lote ubicado en la Avenida Italia.

LA TRANSFORMACIÓN DE LOS USOS DEL BARRIO ITALIA_

En las primeras cuatro décadas del siglo XX, el barrio en torno a la Avenida Italia era un sector residencial, bien equipado con almacenes, carnicerías, expendio de cervezas, peluquerías, farmacias, e incluso, un cine.⁵ Existe un completo registro de las patentes otorgadas entre 1940 y 1943: de un total de 65 inscripciones, casi todas (63) se refieren a este tipo de servicios de barrio.⁶

Casi veinte años más tarde, entre los años 1957 y 1960, el sector presenta la mitad de las inscripcio-

nes de patentes que en el tramo anterior. Se trata de sólo 37 patentes, de las cuales al menos dos tercios siguen siendo servicios de barrio (25); un último tercio se compone de patentes de garajes, así como talleres mecánicos y pequeñas fábricas de muebles, textiles y zapatos.⁷

Durante los años setenta y ochenta se solicitaron muy pocas patentes (cinco entre 1969 y 1972 y dos entre 1975 y 1978), por lo que no analizaremos lo ocurrido en dichos años.

Entre 1990 y 1995, las patentes inscritas son apenas ocho, es decir, apenas un quince por ciento de las registradas en los años cuarenta. Se trata casi exclusivamente de inscripciones para el funcionamiento de talleres mecánicos y garajes (seis), correspondiendo sólo dos patentes a otros usos: talleres de artículos de decoración y de muebles y antigüedades.⁸

Como contraparte, entre enero y junio de 2009, se inscriben 24 patentes, es decir, en cinco meses hay tres veces más patentes que en los primeros cinco años de la década de los noventa. Es interesante constatar que se trata, predominantemente, de patentes de restaurantes (gastronomía exclusiva), oficinas y talleres-venta de muebles, artesanías y objetos de arte.⁹ Además, es posible constatar en terreno la exclusividad de las tiendas recientemente instaladas.¹⁰ Se puede concluir que la aparición de nuevos negocios renueva el

ELKE SCHLACK_ Arquitecta de la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, y Doctora en Arquitectura (Dr.-Ing.) por la Universidad Tecnológica de Berlín, Alemania. Es académica e investigadora de la Universidad Andrés Bello, UNAB, y académica de la PUC. Sus investigaciones en la UNAB y FONDECYT se centran en el análisis de la legislación urbana como portadora de imagen ciudad. Se ha centrado en el tema del estatus jurídico del espacio público, particularmente, la figura legal de aquellos espacios de uso público y colectivo que encuentran en suelo privado, así como en los instrumentos participativos que promueven el desarrollo sustentable de los barrios. Ha escrito artículos y presentado ponencias en Chile y el extranjero sobre el espacio público y legislación urbana. Es co-autora del libro *Santiago Subterra*, publicado por Ediciones FAAD UNAB-COOP (2009). Actualmente es miembro de la red de investigadores *StaRS international –The Development of Privately Owned Public Space. A comprehensive, co-operative study in North- and Latin America, Asia, Australia, Africa, and Europe.*

ELKE SCHLACK_ Architect at Pontifical Catholic University of Chile (PUC) and Dr. in Architecture at Technological University of Berlin, Germany. She is an academic and researcher at Universidad Andrés Bello, UNAB, and a professor at PUC. She has done research for UNAB and FONDECYT and focused on the analysis of urban legislation as bearer of a city's image. She has worked on the legal status of public spaces, especially private property used by the public, as well as the elements that contribute and promote sustainable development of neighborhoods. Schlack has written articles and held conferences in Chile and abroad on public spaces and urban legislation. She is co-author of the book *Santiago Subterra*, published by Ediciones FAAD UNAB-COOP (2009) and is currently a member of the research network *StaRS international –The Development of Privately Owned Public Space. A comprehensive, co-operative study in North- and Latin America, Asia, Australia, Africa, and Europe.*

NEIL TURNBULL_ B. Arch (Hons) DipArch, ARB. Architect, Edinburgh College of Art, Edimburgo. UK. Profesor de magister de la Universidad Andrés Bello, UNAB, Santiago de Chile. Investigador del Centro de Investigación y Estudios Territoriales y Urbanos (CITU) de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la UNAB en los temas de urbanismo y sustentabilidad. Trabaja en los ámbitos de arquitectura, urbanismo sustentable y participación ciudadana.

NEIL TURNBULL_ Bachelor of Architecture, graduated with Honors with a Postgraduate Diploma in Architecture, from the Edinburgh College of Art, in the UK. He is a professor of postgraduate studies at Universidad Andrés Bello, UNAB, in Santiago, Chile and is currently doing research on City Planning and Sustainability at the Centro de Investigación y Estudios Territoriales y Urbanos (CITU) at the Faculty of Architecture, Art, and Design at UNAB. His fields of work include: architecture, sustainable city planning, and civic participation.

barrio y lo transforma en un foco de interés para grupos sociales con mayores recursos.

LAS TRANSFORMACIONES DEL LOTE UBICADO EN AVENIDA ITALIA 1442_ La Avenida Italia tiene su génesis en una urbanización del año 1896: la "Población Juan García Ballesteros" (De Ramón 1985, Palmer 1984). Dicha población correspondería a una urbanización de predios de casi 2.000 m2 para residencias de la clase media alta¹¹ (Recabarren 2008).

En 1920, el lote analizado contaba con una casona de dos patios, plantaciones y huertos. El terreno tenía doble frente (a la Avenida Italia y a la calle Girardi).

En esta propiedad vivieron, desde 1922, Nibaldo Villalón Montero, su esposa, 8 hijos y 3 empleadas domésticas.¹²

A mediados de los años treinta, los Villalón venden la mitad del terreno. A su vez, en los años cincuenta, la familia vende el terreno de la casona y conserva el terreno con frente a la calle Girardi, construyendo allí una pequeña casa para residencia de una hija.

Posteriormente, el terreno de la casona (Av. Italia) pasa por varios propietarios.

Entre ellos, la Corporación *Gota de Leche Agustín y Jorge Elguín Aguirre*, que destinó la casa a la actividad social de alimentación y supervisión

LA COLONIZACIÓN DE BARRIOS CÉNTRICOS POR ARTISTAS¹

[THE ARTISTS' COLONIZATION OF DOWNTOWN NEIGHBORHOODS]¹



El capital cultural del barrio: obras de Bororo enviadas a Brasilia y Sao Paulo Made in Barrio Italia.



Obra de Bororo relacionada con el barrio.

médica de niños de escasos recursos. También fue propietario del terreno el Obispado de San Bernardo, que lo destinó a un recinto educacional.¹³

En el año 1992, la propiedad es comprada por Carlos Verdugo, quien, en el mismo año, demuele la casona para dar lugar a un garaje mecánico de automóviles, que existe hasta hoy.

Por su parte, en lo que alguna vez fue el jardín de atrás de la casona y donde se ubicaba la casa de la hija de los Villalón, posteriormente puesta en venta, se suceden desde los años cincuenta una fábrica de casas prefabricadas, una bodega de embalaje, una fábrica de muebles y una imprenta.¹⁴ En los años 2002 y 2005, los artistas visuales Samy Benmayor y Carlos Maturana (Bororo) adquieren estas propiedades para instalar en ellas sus talleres de trabajo.¹⁵

ARTISTAS COMO PUNTA DE LANZA_ El fenómeno de artistas que colonizan barrios deteriorados y la subsiguiente aparición de nuevos habitantes de mayores ingresos, ha sido tradicionalmente abordado en el debate americano como una expresión de *gentrification*. Este término, que en castellano se traduce como *‘recualificación social’*, *‘aburguesamiento’*, *‘aristocratización’* o *‘elitización residencial’* (García, 2001) es planteado por primera vez por la socióloga inglesa Ruth Glass, en los años sesenta. En relación a Londres, Ruth Glass describe cómo las casas de los barrios obreros, así como las casas victorianas más amplias, son invadidas por la clase media, convirtiéndose en residencias elegantes y caras (Glass, 1964).

Tal como lo expresa Glass, *gentrificación* es un proceso urbano complejo que incluye la revitalización del espacio construido, la transformación en la tenencia de edificios desde



Bororo.

arriendo hasta propiedad, el incremento en el valor de las propiedades y el desplazamiento de la clase trabajadora por parte de la clase media (Glass, 1964).

Si bien la definición original de Glass se refiere de manera muy específica al caso de Londres, hay muchos autores que han ampliado el término a situaciones equivalentes en Estados Unidos (Lees et al. 2008, Smith 1996) y Europa (Blasius/Dangschat 1993, Friedrich 2000, Friedrichs/Kecskes 2002, Henkel 2000). En esa transferencia a otras realidades, la conceptualización de la *gentrificación* se amplía y da cabida a una intensa discusión acerca de cinco aspectos, que en el caso de la Avenida Italia, parecen muy esclarecedores.

1. LA MOTIVACIÓN POR COLONIZAR TERRITORIOS DECAÍDOS_ En varios casos de barrios artísticos de Estados Unidos y Europa quedan expuestas las razones por las cuales los artistas colonizan áreas depreciadas de la ciudad. No son sólo las cualidades estéticas o patrimoniales de un cierto barrio, a precios asequibles, lo que motiva a los artistas a migrar; es, sin duda, también la libertad de acción que permiten estos lugares para su particular forma de vida y actividades: espacios amplios e infraestructuras para actividades productivas. Los artistas están dispuestos a transgredir las convenciones y, por eso, eligen para vivir y trabajar lugares considerados no-habitacionales para el común de las personas, como sucedió con sitios industriales en el Soho de Nueva York (Solnit/Schwartzenberg 2000). Tal como se describe en el caso del barrio de Fort Green (Clinton Hill, Nueva York), los artistas que han sido atraídos por este sector comparten una cierta disidencia respecto del ‘sueño americano’ (Freemann, 2006) y un deliberado rechazo a la vida en los suburbios (Lees et al. 2008).

lleva rápidamente a enormes ganancias como capital cultural y, por tanto, capital económico (Lees et al. 2008).

Se puede encontrar una vinculación teórica a este fenómeno en los temas enunciados por Sharon Zukin (Zukin,1 1995), quien introduce el término *‘modo artístico de producción’*. Con él, Zukin alude a la oportunidad que brinda a gestores inmobiliarios el precario clima de especulación inmobiliaria existente en áreas de declive. La oportunidad consiste en usar la industria cultural como una herramienta para atraer capital. Zukin demuestra que las precarias condiciones económicas de una zona deteriorada son altamente conducentes a lo que parece una modesta estrategia de desarrollo, relacionada con el medio artístico y la preservación histórica, pero que en la realidad implican una estrategia de consumo cultural que permite extraer ganancias del entorno construido (Zukin 1995 citado en Lees et al 2008).

2. LOS QUE VIENEN DESPUÉS DE LOS ARTISTAS_ Tras la localización de artistas en los barrios, la tendencia es que el lugar se ponga de moda. Así ocurrió en el Soho de Nueva York, colonizado a partir de 1970 (diez años más tarde, el Soho comenzó a encarecerse enormemente hasta llegar a precios prohibitivos (Solnit/Schwartzenberg, 2000). Este fenómeno está relacionado con la llegada al lugar de aquellos que se podrían denominar *‘consumidores de estilo de vida’*: ciudadanos con mayores recursos, que no sólo anhelan comprar las obras de los artistas, sino que aspiran a vivir en el escenario de los artistas, frecuentando sus cafés, sus lugares preferidos, etc. (Solnit/Schwartzenberg, 2000).

Si bien en los años ochenta fueron los artistas de Nueva York los que presionaron para que se dictara la llamada *live-work ordinance* de Manhattan, que permitió el uso de instalaciones industriales como habitacionales y dio la posibilidad de vivienda en forma de *Loft*, hoy en día son los inversionistas inmobiliarios los que aprovechan ese nicho provisto por los artistas. Estos inversionistas no sólo aprovechan el resquicio normativo, sino también préstamos hipotecarios que antes no existían. Ante la demanda, los propietarios de instalaciones industriales venden a precios elevados, contradiciendo el espíritu original del *Loft*, una forma de reconversión de bajo costo. Como resultado, el *Loft* ha quedado fuera del alcance de los artistas (Solnit/Schwartzenberg, 2000).

Así, se da una paradoja: la clase media profesional fue atraída por los artistas, pero ahora el valor de las propiedades expulsa a quienes fueron el origen de todo. Dicho de otra forma, los lugares que una vez fueron conocidos como *‘in’*, auténticos y subversivos, rápidamente son apropiados y comercializados por grupos de mayores ingresos. El estilo que imprimen los artistas a cierto lugar,

lleva rápidamente a enormes ganancias como capital cultural y, por tanto, capital económico (Lees et al. 2008).

Se puede encontrar una vinculación teórica a este fenómeno en los temas enunciados por Sharon Zukin (Zukin,1 1995), quien introduce el término *‘modo artístico de producción’*. Con él, Zukin alude a la oportunidad que brinda a gestores inmobiliarios el precario clima de especulación inmobiliaria existente en áreas de declive. La oportunidad consiste en usar la industria cultural como una herramienta para atraer capital. Zukin demuestra que las precarias condiciones económicas de una zona deteriorada son altamente conducentes a lo que parece una modesta estrategia de desarrollo, relacionada con el medio artístico y la preservación histórica, pero que en la realidad implican una estrategia de consumo cultural que permite extraer ganancias del entorno construido (Zukin 1995 citado en Lees et al 2008).

3. LAS TRANSFORMACIONES DEL BARRIO: ELITIZACIÓN DEL CONSUMO Y TERRITORIOS TURÍSTICOS_ Lance Freeman describe, en relación a Harlem (un sector decaído de Nueva York), que el proceso de poblamiento con habitantes de mayor capacidad adquisitiva coincide con la aparición del comercio de productos más exclusivos (Freeman, 2006). Esto es expresión de una llamada *‘elitización del comercio’*, que provoca una monofuncionalidad del barrio, una *‘terciarización’* de los usos y, finalmente, el éxodo de los residentes del lugar (Tomé 2007, González 2005). Asociado a la elitización del consumo está el fenómeno descrito como la transformación del lugar en un *‘territorio turístico’*, pensado más para los visitantes que para los habitantes del lugar (Tomé 2007, González 2005, Chatterton/Hollands, 2003).

4. LA PÉRDIDA DE INCLUSIÓN SOCIAL_ En relación al caso de San Francisco, Rebecca Solnit y Susan Schwartzenberg señalan que a los habitantes que compraron propiedades en el barrio de los artistas (San Francisco Mission District) les gusta el *look* industrial del barrio, pero no quieren actividades productivas, por lo que garajes mecánicos, manufacturas textiles, imprentas y centros de distribución de mercaderías fueron desplazados (Solnit/Schwartzenberg, 2000).

La falta de puestos de trabajo en estos rubros productivos desplaza a trabajadores y, quizás, también a habitantes del lugar. Dado que la mezcla de usos lleva también a una mezcla de estratos, el desplazamiento de actividades productivas impide la posibilidad de organizar un sistema socialmente inclusivo.

5. EL EFECTO BOLA DE NIEVE_ Con mucha avidez, la prensa de opinión descubre los barrios de artistas y los *‘vende’* como imagen de algo *‘exótico’* y *‘bohemio’*. Exacerba la *onda* que los artistas aportan al barrio, ignorando las características propias de éste. El conflicto está en que eso que los medios ignoran, constituye en realidad lo más importante del lugar, lo que motivó a los artistas para instalarse allí: *el barrio*.

En este sentido, podríamos decir que las imágenes del Barrio Italia que crean algunos artículos en medios de opinión como *‘nuevo barrio de las artes’*¹⁶ y *‘una especie de Montparnasse de Santiago’*¹⁷, se pueden entender como instancias que ayudan a que la bola de nieve ruede más rápido y descontroladamente.

Como se desprende de lo anterior, los artistas echan a andar una bola de nieve, están envueltos

y se ven expuestos a cambios provocados por su presencia, pero carecen de herramientas para modificar el curso de las cosas (Solnit/ Schwartzenberg, 2000).

CONCLUSIONES_ La teoría sobre aquellos aspectos que pueden ser relevantes para el destino del Barrio Santa Isabel, en general, y para la Avenida Italia, en particular, arroja una perspectiva un tanto apocalíptica. Sin embargo, nos permite prever cuán relevante es la plusvalía que la actividad artística otorga a un barrio y la complejidad de la constelación de actores que se debe manejar para poder prevenir cambios nocivos en el barrio.

Los artistas de la Avenida Italia son actores clave en el desarrollo urbano: colonizan espacios *‘alternativos’* y los hacen atractivos para los demás. Esto permite dar valor a espacios de la ciudad no cotizados por el común de la gente. Gracias a la intervención de los artistas, espacios urbanos dejan de caer en el círculo vicioso del declive urbano y se transforman en espacios sumamente demandados. Esta capacidad puede ser interpretada como un importantísimo motor de desarrollo sustentable en la ciudad.

Por ahora, queda por resolver cómo manejar o gestionar la actividad artística para que su enorme potencial creativo permanezca en el barrio y constituya un capital en constante renovación. La pregunta es: *¿qué hacer para que los artistas no terminen siendo repelidos por la fuerza centrífuga que ellos mismos crearon?* Estaría fuera de todo sentido sustentable que, una vez más, la secuencia *colonización-atracción de nuevos habitantes –aburguesamiento– éxodo de los artistas* se dé espontáneamente, sin regulación, provocando que los barrios se inflen y se desinflen, sin capitalizar lo que se ha invertido en ellos.

Queda claro que, para cumplir con las demandas de sustentabilidad, es necesario establecer un plan de manejo de las transformaciones, tanto para los artistas como para los residentes existentes y los nuevos habitantes de la Avenida Italia.

Este lugar guarda hoy el secreto de lo que tanto se busca: la *integración social*. En el sector conviven tiendas ‘chic’, garajes de autos, bares bohemios y turistas ¿por qué destruir la oportunidad regalada?

Para expresarlo de manera más coloquial, quizás sea necesario seguir la actitud que ha tomado el dueño de una panadería situada en la Avenida Italia desde antaño. Actuando de manera proactiva respecto de la transformación de su entorno, él ha resuelto ofrecer, además de las empanadas clásicas de ‘pino’ y ‘queso’, favoritas de los habitantes ‘de siempre’, productos más sofisticados como la empanada ‘queso-champiñón en masa integral’, que es solicitada por los nuevos habitantes y el público que recorre el barrio los fines de semana, atraído por las recientemente instaladas tiendas de muebles antiguos y objetos de diseño.¹⁸

► ACLARACIONES DEL AUTOR

- Este artículo se basa en la investigación: *Repoblamiento espontáneo de barrios centrales y transformaciones sustentables*, financiada por el Fondo de Investigación de la Universidad Andrés Bello No. DI-02-09/1M. *This article is based on the research project: “Repoblamiento espontáneo de barrios centrales y transformaciones sustentables” financed by the Research Fund of Universidad Andrés Bello # DI-02-09/1M.*
- Agradecimientos de los autores a los profesionales de la Ilustre Municipalidad de Providencia: Marcela Fernández, del Departamento de Rentas Municipales, así como a Fernando Bravo y Carolina Páez, del Departamento de Catastro. *The authors would like to thank the professionals at the Illustrious Municipality of Providencia: Marcela Fernández, at the Municipal Revenue Department, and Fernando Bravo and Carolina Páez, at the Property and Land Registry Department.*

- Entrevista a Carlos Maturana (Bororo), Providencia, octubre 2009.
- Organización barrial *“Unión de Artistas del barrio Santa Isabel”*, catastro de artistas, Santiago, 2009.
- Entrevista al señor León Villalón Manzano, generación 1920, habitante del barrio entre 1922-1945, Santiago de Chile, julio 2009.
- Las patentes inscritas entre 1940-1943 corresponden a 17 almacenes, 5 carnicerías, 2 carpinterías, 14 botillerías, 2 instalaciones de cocinerías y comida ambulante, 6 instalaciones de bar, salón de billar y expendios de cerveza, ifarmacia, 1 gasfiter, 5 panaderías/pasteleías, 2 peluquerías, 5 talleres de calzado, 1 taller de modas, 2 tostaderías / frutos del país y 1 taller de cerrajería. En esa época se solicitan, además, dos patentes para actividades productivas (1 fábrica de tejidos y 1 mueblería), así como una solicitud de patente para oficina. Fuente: El Reporter del tercer distrito, Santiago, años 1940, 1941, 1942 y 1943.
- Patentes inscritas en los años 1957-1960 en el sector analizado. Fuente: El Reporter del tercer distrito, Santiago, años 1957, 1958, 1959, 1960.
- Patentes inscritas en los años 1990-95 en el sector analizado, Dirección de Patentes de la I. Municipalidad de Providencia.
- Patentes inscritas en 2009 en el sector analizado, Dirección de Patentes de la I. Municipalidad de Providencia.
- Se trata de las tiendas “Mandarino 2.0” ubicada en Av. Italia 1392, “Composit Mobiliario” ubicada en Av. Italia 1317 y “Huma. Diseño integral” en Av. Italia 1471.
- El Heraldó, Nuñoa, 1895. En el periódico “El Heraldó” de 1896 se anuncia la venta de terrenos en este loteo, haciendo alusión a *“hermosas avenidas de árboles en sus anchas calles”*, haciendo énfasis en que *“sus condiciones higiénicas son recomendadas por los médicos más caracterizados de esa ciudad”*, lo cual de Ramón y Recabarren interpretan como cualidades de infraestructura características de la clase media-alta.
- Entrevista León Villalón Manzano (2009), ibidem. Expediente Municipal de las propiedades subdivididas a partir del lote Av. Italia 1442, Departamento de Catastro, Municipalidad de Providencia, Santiago. Plano oficial de catastro de la Comuna de Providencia, año 1945.
- Ibidem.
- Ibidem. Entrevista a Elodie Fulton, arquitecta autora del taller de Samy Benmayor, Santiago, 2009.
- “Unión de Artistas del barrio Santa Isabel”* (2009). Entrevista a Elodie Fulton, arquitecta autora del taller de Samy Benmayor, Santiago, 2009. Fulton, Elodie: “Taller Benmayor” en ARQ Nr. 54, Santiago, Julio 2003, p. 62-63.
- Revista *Qué Pasa*, Santiago, 19. Mayo 2007.
- Periódico *Al límite*, Santiago, 2009.
- Entrevista a Rodrigo Avilés, Establecimientos “La Tranquera”, Julio 2009.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blasius, Jörg./ Dangschat, J. (editores) (1993): *Gentrification. Die Aufwertung innenstadtnaher Wohngebiete*. Frankfurt/New York: Campus.
- Chatterton, P.y Hollands, R. (2003): *Urban Nighscapes. Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*. Routledge, New York.
- De Ramón, Armando (1985): *Estudio de una periferia urbana, Santiago de Chile 1850-1900*. En *Historia*, Ediciones del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Freeman, Lance (2006): *There goes the ‘hood. Views of gentrification from the ground up*. Philadelphia, Temple University Press.
- Friedrich, K. (2000): *„Gentrifizierung. Theoretische Ansätze und Anwendung auf Städte in den neuen Ländern”* en: *Geographische Rundschau* 52, 7-8: 34-39.
- Friedrichs, J. y R. Kecskes (2002): *„Gentrifizierung”* en: *INSTITUT FÜR LÄNDERKUNDE, LEIPZIG* (2002) (Hrsg.): Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland. Band 5: Dörfer und Städte. Heidelberg, Berlin: 140-141.
- García Herrera, Luz Marina (2001): *Elitización: propuesta en español para el término gentrificación*. En *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Dic. 2001.
- Glass, Ruth (1964): *“Introduction: Aspects of Change”*. In *Centre for Urban Studies* (ed.) (1964), London: Aspects of Change. London, MacKibbon and Kee.
- González González, M.J. (2005): *“El desarrollo económico sostenible de los centros históricos”*, en *ERIA Revista Cuatrimestral de Geografía*, no 68, págs. 365-373.
- Henkel, Knut (2000): *„Gentrifizierung als Spiegel lokaler Politik”*, en *DISP* Nr. 143, págs. 26-31.
- Lees, Loretta/ Slater, Tom/ Wyly, Elvin (2008): *Gentrification*. Nueva York, Routledge.
- Solnit, Rebecca/ Schwartzenberg, Susan (2000): *Hollow City* Londres/Nueva York, Haymarket.
- Palmer, Montserrat (1984): *La comuna de Providencia y la ciudad Jardín. Un estudio de los inicios del modelo de crecimiento actual de la ciudad de Santiago*. Santiago de Chile, Ediciones de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Recabarren, Javier (2008): *La migración de las elites hacia el oriente de Santiago: el caso de la comuna de Providencia, 1895-1930*. en *Encrucijada Americana*. Nr.1 del 2008. Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Alberto Hurtado.
- Smith, Neil (1996): *New urban frontier: gentrification and the revanchist city*. London, Routledge.
- Tomé Fernández, Sergio (2007): *Los centros históricos de las ciudades españolas*, en *ERIA, Revista Cuatrimestral de Geografía* Nr. 72, págs. 75-88.
- Zukin, S. (1995): *The cultures of cities*. Blackwell, Oxford.

Underlea Bruscato

Académica / Unisinos y Unilasalle
Brasil
Investigadora / Universidad de Chile
Santiago / Chile
Investigadora / Universidad Católica de Córdoba
Córdoba / Argentina

Rodrigo García Alvarado

Académico e Investigador / Universidad del BíoBío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Concepción / Chile

EXPUESTA INTIMIDAD: Museo Iberê Camargo, Alvaro Siza, Brasil

[INTIMACY EXPOSED: IBERÊ CAMARGO MUSEUM, BY ALVARO SIZA, BRASIL]

resumen_ El *Museo Iberê Camargo*, recientemente inaugurado en Porto Alegre, Brasil, constituye un notable ejemplo arquitectónico de reivindicación cultural, al promover la producción artística e identidad popular desde la periferia geográfica y social. El edificio del museo, diseñado por el arquitecto portugués Álvaro Siza, alberga la colección conformada por las obras del pintor brasileño Iberê Camargo y, como museo, tiene dentro de sus principales objetivos dedicarse al estudio de la obra del destacado pintor expresionista.

Camargo, de larga tradición local, se caracterizó por realizar pinturas espesas y sombrías, pero con composiciones dinámicas y detalles coloridos que sugieren una secreta esperanza. Reproduce obsesivamente pequeños objetos de su infancia y angustiosos retratos de la realidad cotidiana, alcanzando –finalmente– un amplio reconocimiento internacional, que se ha prolongado a través de la fundación que lleva su nombre, la cual ha erigido esta nueva sede en el borde de la ciudad.

El edificio, de cinco pisos en hormigón visto, tiene parte de los recintos bajo la autopista contigua y en volúmenes desmembrados en el frente, apantallado por pasillos cubiertos. Instala una compleja funcionalidad en un sitio estrecho, con una fachada exuberante y robusta que protege la privacidad y sencillez de la exposición. Parece simplemente el tronco y las vísceras de un apasionado y sufrido creador. Quizás en esto consiste finalmente el arte y la arquitectura, en sentir la propia realidad y hacerla llegar intensamente a los demás.

palabras clave_ museo | alvaro siza | iberê camargo | arquitectura contemporánea

abstract_ The newly opened *Iberê Camargo Museum*, in Porto Alegre, Brazil, is a notable architectural example of cultural recognition by promoting artistic production and a people's identity from a geographic and social periphery. The building, designed by Álvaro Siza, accommodates the works of art of Brazilian Iberê Camargo and, as any other museum, studies the artist's expressionist work.

Camargo's art was characterized by a local tradition and the creation of paintings that were thick and somber, but with a dynamic composition and colorful details that suggest secret hope. He obsessively reproduced objects from his childhood and distressing portraits of every day life. He now enjoys an ample international recognition, prolonged by the Foundation named after him, who as built this site at the border of the city.

The 5-story building was constructed with exposed cement and has some of its premises as independent rooms, attached to the main building through concrete arms or hallways, and even under the neighboring highway. It is a narrow space used in a complex way. It has an exuberant and robust facade that guards the privacy and modesty of the exhibition. It simply resembles the torso and insides of a passionate and long-suffering creator. Maybe this is, finally, what Art and Architecture are: feeling one's own reality and intensely delivering it to others.

keywords_ museum | alvaro siza | iberê camargo | contemporary architecture

"No pinto lo que veo, sino lo que siento"

Iberê Camargo (1914-1994)

"I don't paint what I see, but what I feel"

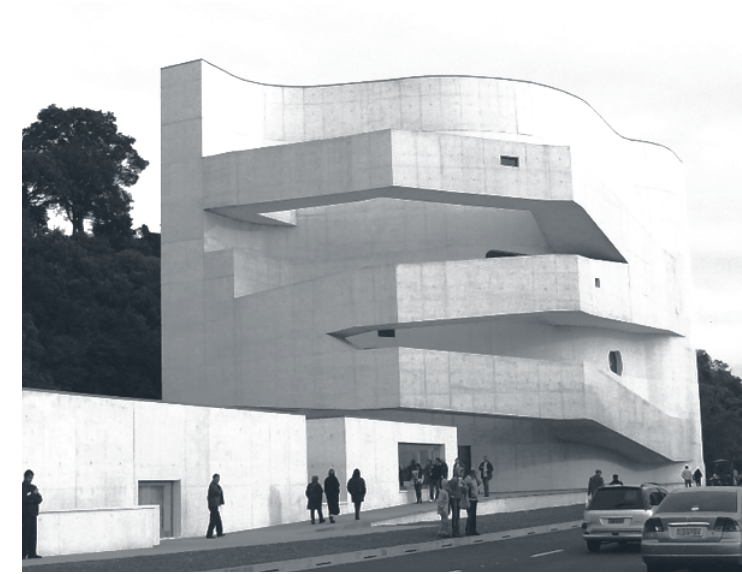
Iberê Camargo (1914-1994)

Iberê Camargo es uno de los artistas plásticos más conocidos del sur de Brasil. Nació en 1914, de una humilde familia de ferroviarios; desarrolló una relevante carrera en Río de Janeiro y Sao Paulo, con amplio reconocimiento internacional, para retornar finalmente a su zona de origen y muriendo en 1994. Le sobrevivió su viuda Maria Coussirat Camargo, que preside la Fundación Iberê Camargo, iniciada en 1995.

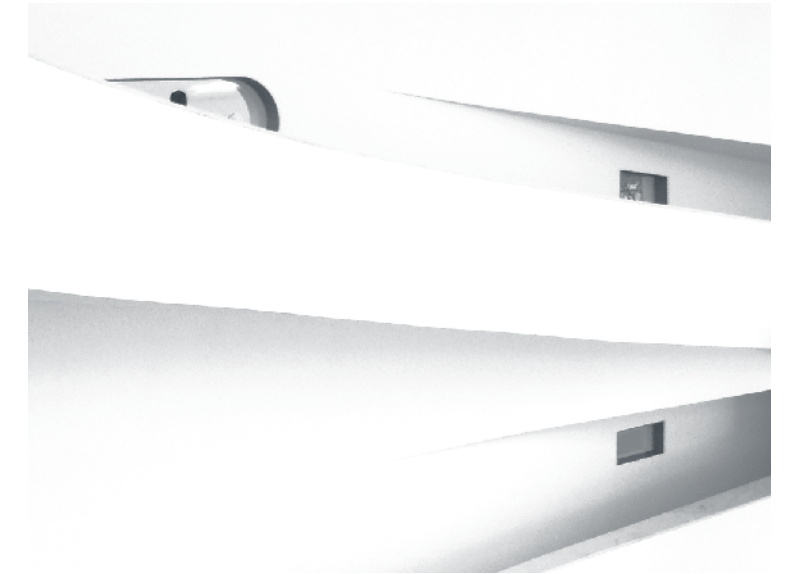
Camargo, luego de un virtuoso inicio como pintor, se caracterizó por realizar obras sombrías y espesas, de colores oscuros y trazos voluminosos, con algún toque brillante. Sus primeros motivos fueron carretes de hilo –con los cuales jugaba en su infancia– con los que representaba a personas, trenes, edificios, etc. Los pintaba en distintas dimensiones y ordenaciones, pero siempre de tonos profundos, expresando un recuerdo melan-

cólico. También pintó obsesivamente dados en diferentes tamaños, agregándole más variedad de color, pero también transformando un elemento lúdico en una cotidiana oscuridad. Posteriormente, pasó a reproducir personas, en distintas posturas y montando bicicletas, pero siempre con figuras grotescas y deformadas, líneas gruesas y tensas, planteando el ambiente pesimista de la posguerra. Sin embargo, sus cuadros no expresan un dramatismo quejumbroso, sino más bien una sensible resignación frente a las pesadumbres de la vida. Además, sus composiciones dinámicas y detalles coloridos sugieren una secreta esperanza, proveniente de su profunda humanidad. Esta desenfadada actitud le valió no sólo la aprobación de los círculos artísticos oficiales, sino también, del pueblo gaucho que lo considera un genuino representante de sus aflicciones.

Su vida retrata también la permanente tensión que mantiene el sur brasileño con el centro político y social. Su desarrollo profesional le obligo a migrar, estableciéndose en las principales instituciones culturales de la nación, pero sin renunciar



Vista exterior del museo ya inaugurado.



Circulaciones interiores del museo.



Interior del museo con galerías de exposición.



Detalle exterior de las circulaciones.

a sus persistentes temáticas y a sus enraizados recuerdos. El rigor de la campaña, que distingue al pueblo gaucho, emerge reiteradamente en su expresión pictórica.

En 1980, Iberê mató a tiros a un hombre que le atacó en la calle. Bajo el argumento de *legítima defensa* fue absuelto, pero el episodio marca profundamente su vida y su obra. Jamás se pliega a las corrientes artísticas de la época, manteniéndose como un solitario creador, que vuelve a su memoria y a su angustiada mirada doméstica. Cuando regresó finalmente a Porto Alegre, después de su larga estada en Río de Janeiro, Iberê decía que su taller era un *'navio naufragado'* (Salztein, 2003).

Esta trayectoria consistente y angustiosa parece haber generado una profunda identificación del pueblo gaucho, convocando un inusitado respaldo popular e institucional a su legado, en particular, a la fundación dirigida por su viuda –que ocupaba una pequeña vivienda modernista–; logró el apoyo de diversas empresas y organismos gubernamentales para levantar una nueva y mayor sede. Esta institución, alejada de los focos urbanos y denominaciones genéricas, asume hoy una excepcional individualidad y representatividad en la ciudad.

Porto Alegre es la mayor urbe del extremo sur de Brasil, en el costado este del Lago Guaíba, lo que permite tener espectaculares puestas de sol, una situación excepcional en la costa Atlántica. Con

voluminosos edificios neoclásicos y modernos, herederos del desarrollo urbano de la segunda mitad del siglo XX, posee escasas expresiones de arquitectura contemporánea (Cabral y Kiefer, 2007), lo que está cambiando por el auge cultural suscitado por eventos como el *Foro Social Mundial* y la *Bienal de Arte del MERCOSUR*, que se ha efectuado en esta ciudad por su ubicación crucial para el diálogo latinoamericano, motivando nuevos conjuntos urbanos, como la rehabilitación del viejo Gasómetro o el Mercado Central.

En ese marco, la edificación de la nueva sede de la Fundación Iberê Camargo representa un emprendimiento de amplia proyección social.

El edificio está destinado albergar la colección y estudio de su obra, y también a exponer a otros autores de la región. El año 1999 se realizó un concurso con renombrados arquitectos, en un estrecho terreno donado por el Gobierno Estatal, en el sector oeste de la ciudad, que era una antigua cantera frente al lago, bajo una selvática ladera. Fue seleccionado finalmente el portugués Álvaro Siza, que enfrentó su primer proyecto en Brasil. Su postura fue inusitada y simbólica, acostumbrado a los edificios ortogonales, ensimismados y silenciosos, debía abordar una imagen institucional y popular. Incluso, el programa era excesivo para el esbelto sitio disponible y el acceso difícil, junto a una vía de alta velocidad, cuando siempre ha preferido la pausada aproximación a sus obras. Para esto, Siza deslizó parte del programa (los

estacionamientos) bajo la carretera y desmembró recintos en el frente, creando una falsa profundidad, con un volumen curvo final, apantallado por musculosos pasillos cerrados. Este curioso gesto, le permitió no sólo instalar una compleja funcionalidad en el lugar, sino también otorgar una imagen exuberante y llamativa que protege la privacidad y simpleza de la exposición, con un despliegue de formas inclinadas y circulares, desusadas en su escueto vocabulario proyectual.

La propuesta fue bosquejada con sus característicos trazos enérgicos y estudiada en innumerables maquetas de madera. Este material le valió el *León de Oro* en la *Bienal de Venecia* del 2002, alcanzando un reconocimiento del diseño antes que se iniciara su ejecución. El desarrollo técnico entre dos continentes también le implicó una inesperada logística profesional, con visitas, coordinación de empresas y sofisticados estudios constructivos, que extendieron el proceso hasta su inauguración final, en marzo del 2008.

El edificio se compone de cinco pisos, incluyendo nueve salas de exposición, taller de grabado y de enseñanza, centro de documentación e investigación, bodegas, tienda y cafetería, albergando más de cuatro mil obras de Iberê Camargo, en 3.000 m² edificados.

Se accede, principalmente, bajo la autopista por los estacionamientos subterráneos, que tienen capacidad para 100 vehículos y fueron cuidado-



Estudo para ciclista, 1990.

samente diseñados por Siza, con pisos y cielos límpidos, generando un recinto bajo y extenso de gran fuerza espacial. Pero luego, el ascenso es algo laberíntico, aunque disfrutando los meticulosos detalles de terminaciones y hasta una curiosa señalética. Arribando al atrio central, que mira al lago Guaíba, hay una breve explanada de acceso peatonal y un espacio vertical, que dejan las circulaciones volantes. Así, al ingresar se enmarca un trozo de cielo y se divisan las salas y los cuadros expuestos, como también el merodear de los espectadores, alzando la mirada con una sensación de elevación espiritual que solemniza la exhibición.

La construcción es íntegramente de hormigón armado visto, con una expresión monolítica y voluminosa, pero con un concienzudo tratamiento de color blanco, por los exteriores y color ceniza, en los interiores, logrado luego de constantes pruebas con distintos agregados pétreos y químicos. Las complejas formas del hormigonado impidieron usar moldajes de consolas, utilizando una torreta central de 22 metros de altura. Los muros y losas principales poseen una composición doble, con una capa interior de aislamiento térmico de lana de roca, una condición inusual en esta temperada región de Brasil, pero exigida por una mejor habitabilidad y reducida manutención. Por los interiores de los muros se ubican, además, las conducciones eléctricas y de aire acondicionado, con generadores nocturnos de hielo para un mejor aprovechamiento energético. Las aguas lluvias son canalizadas para el riego de los jardines interiores y las aguas servidas, tratadas con una planta propia, intentando un mayor cuidado del medioambiente, lo que incluyó, además, que durante las excavaciones no se utilizaran explosivos, sino fragmentación natural con maquinaria, estudiando las fallas geológicas del suelo y trasladando luego todo el material extraído para asentamientos de poblaciones populares.

Indudablemente, el edificio expone una fachada original, que actúa de imagen pública, pero a la vez, su gesto retraído y protector parece sugerir

una intención de defenderse y ocultarse de la mirada pública. La obra no expone una gran arista o plano de entrada, ni siquiera un juego sereno de volúmenes, como ha utilizado Siza previamente, sino un enmarañamiento de formas que parecen invitar a un interior, pero a la vez, sugerir una trastienda que se descubre al ingresar. Esta paradójica condición de monumental institución cultural y a la vez sencillo recuerdo de un humilde creador, parece ser la contradicción que alimentó el curioso diseño.

Una obra, coherente con la trayectoria de Siza, con su permanente oscilación entre la estética sensible y la seriedad profesional. Es imposible no pensar que Siza ha asumido la trayectoria pictórica de Iberê Camargo. El edificio parece simplemente mostrar sus entrañas, el tronco y las vísceras de un apasionado y sufrido creador. Como un grito grotesco de su propia producción. Convencido que debe entregarse a su pueblo, mostrarle su dolor, pero también avergonzado de exponer sus penurias y pesimismo privados.

Quizás en esto consiste finalmente el arte y la arquitectura, en sentir la propia realidad y hacerla llegar intensamente a los demás, como una proyección de la vida, con las propias debilidades y exaltaciones.

De este modo, se articula un notable ejemplo arquitectónico de reivindicación cultural. Un creador sencillo y solitario, que logra convocar un reconocimiento y respaldo popular, permite inspirar la instalación de un edificio en la periferia geográfica y social, para difundir la acción artística más amplia e íntima a la vez. A través de un destacado profesional que utiliza su habilidad plástica, más que para componer los volúmenes en el sitio o referirse a otras obras brasileñas (Cabral, 2008 y Rihl, 2006), sino en torno a una profunda comprensión de la producción y sensibilidad de Camargo. Más aun, de la relación del arte con el público y consigo mismo.

* REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Cabral, Claudia: *No lugar. O desenho de Siza para Porto Alegre*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.
2. Cabral y Kiefer: *Porto Alegre, guía de arquitectura contemporánea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2007.
3. Rihl, Fernando: *Expresionismo Arquitectónico*, Summa 83, p. 74-81, Buenos Aires, 2006.
4. Salzstein, Sonia: *Diálogos con Iberê Camargo*, 208 p., Cosac & Naify, Sao Paulo, 2003.
5. <http://www.iberecamargo.org.br> consultado en agosto, 2008.

UNDERLEA BRUSCATO, Arquitecta, Doctora por la Universidad Politécnica de Cataluña, UPC, en Barcelona, España. Profesora en Unisinos y Unilasalle, Brasil. Editora de la revista científica *ISI arquitetura revista/Unisinos*. Investigadora visitante en ETSAB-UPC en Barcelona; FAU Universidad de Chile, en Santiago; en el programa de doctorado *Ciudad, Territorio y Sustentabilidad*, en Guadalajara y en la Maestría de *Diseño de Procesos Innovativos*, en la Universidad Católica de Córdoba, en Córdoba, Argentina.

UNDERLEA BRUSCATO, *Architect and Doctor at Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), in Barcelona, Spain. Professor at Unisinos and Unilasalle, Brazil. Editor of ISI arquitetura revista/Unisinos, scientific magazine. Guest researcher at ETSAB-UPC in Barcelona; at FAU in Universidad de Chile, Santiago; at the Ciudad, Territorio y Sustentabilidad Doctorate Program, in Guadalajara, and at the Diseño de Procesos Innovativos Master's Program at Universidad Católica de Córdoba, in Córdoba, Argentina.*

RODRIGO GARCÍA ALVARADO, Arquitecto, Doctor por la Universidad Politécnica de Cataluña, UPC, en Barcelona, España. Investigador visitante en las universidades Kaiserslautern, Houston, Strachclyde y Bauhaus-Weimar y en a Maestría de *Diseño de Procesos Innovativos*, en la Universidad Católica de Córdoba, en Córdoba, Argentina. Coordinador de investigación y post-grado en la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del BíoBio, en Concepción, Chile y del doctorado en Arquitectura de la misma universidad penquista.

RODRIGO GARCÍA ALVARADO, *Architect and Doctor at Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) in Barcelona, Spain. Guest researcher at the universities of Kaiserslautern, Houston, Strachclyde, and Bauhaus-Weimar, and also at the Diseño de Procesos Innovativos Master's Program, at Universidad Católica de Córdoba, in Córdoba, Argentina. Research and postgraduate studies coordinator at the Faculty of Architecture, Construction, and Design and at the Architecture Doctorate Program at Universidad del BíoBio, in Concepción, Chile.*



Estudo para ciclista, 1990.

Naia Alban Suarez

Arquitecta
Salvador de Bahia / Brasil

Moacyr Peres Gramacho

Arquitecto
Salvador de Bahia / Brasil

Sérgio Alentar

Arquitecto
Salvador de Bahia / Brasil

Yoanny Rodríguez Calvo

Arquitecto
Salvador de Bahia / Brasil

PLAZA DEDÉ CAXIAS (PLAZA TURCA), BRASIL

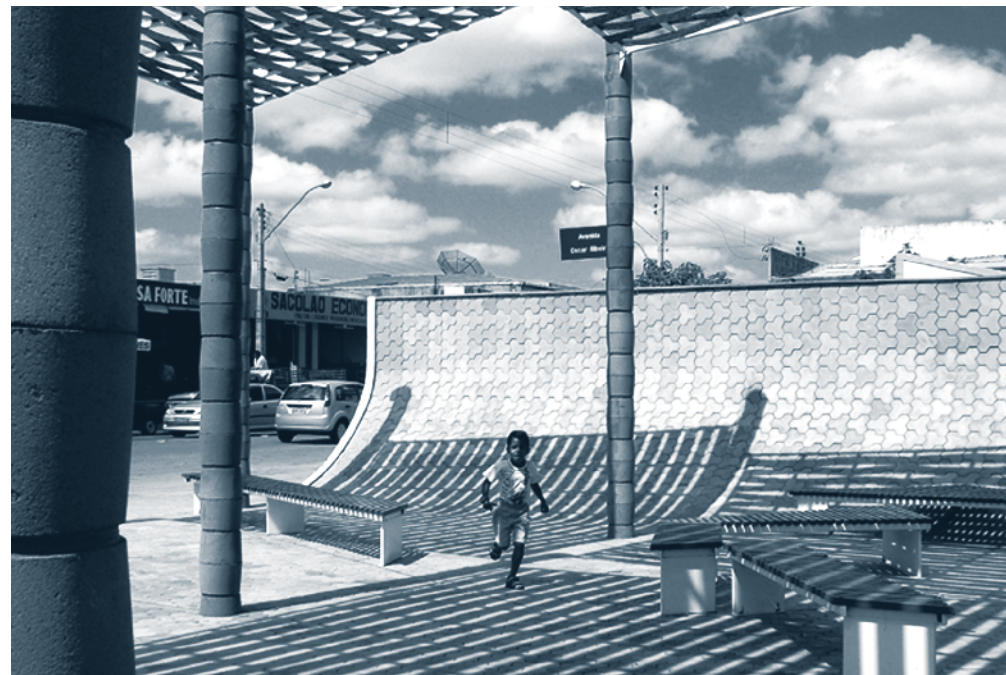
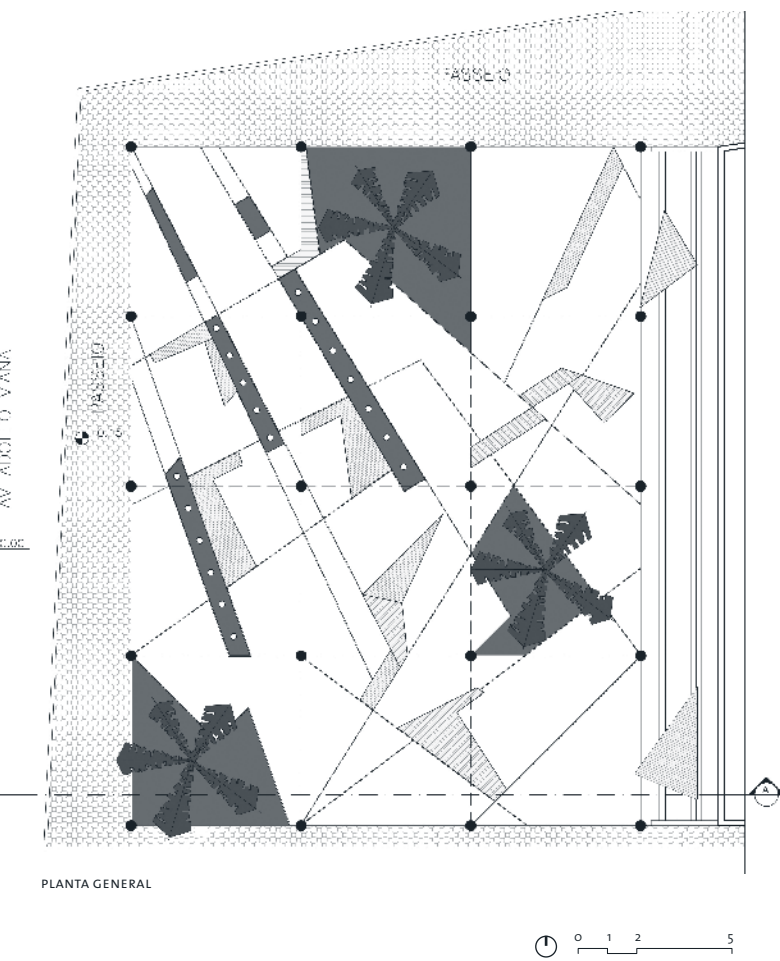
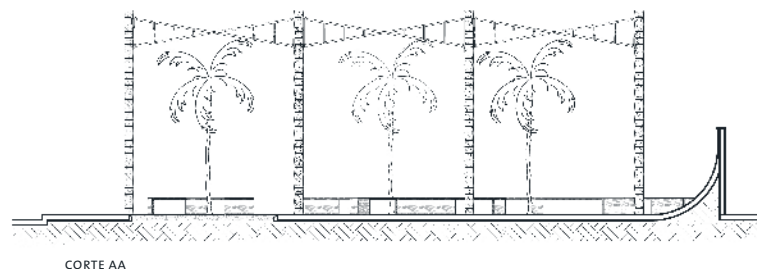
[PLAZA DEDÉ CAXIAS (TURKISH SQUARE), BRASIL]

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE_ PLAZA DEDÉ CAXIAS (PLAZA TURCA)
OFICINA A CARGO DEL PROYECTO_ SETE43ARQUITETURA
CONTACTO_ RUA DA MOURARIA, 43, NAZARÉ, SALVADOR-BA, CEP: 40.040-090
TELÉFONO/FAX_ 11 (71) 3322-3478 MAIL_ SETE43ARQUITETURA@GMAIL.COM
ARQUITECTOS AUTORES_ NAIA ALBAN SUÁREZ, MOACYR PERES GRAMACHO.
COLABORADORES_
ARQUITECTOS_ SÉRGIO ALENCAR, YOANNY RODRÍGUEZ, ZILTON CAVALCANTI.
ESTUDIANTES_ CINTHIA ROSA, REINALDO SEZIMBRA.
INGENIEROS_ JUAREZ JOSÉ GOMES, THIAGO GUIMARÃES LAGO PINHEIRO.
PAISAJISTA_ MARCOS CARVALHO
FOTOGRAFÍAS_ NAIA ALBAN SUAREZ, SÉRGIO ALENTAR Y MOACYR GRAMACHO.
UBICACIÓN_ AV. ADOLFO VIANA, S/N, CENTRO, JUAZEIRO, BAHÍA, BRASIL.
ÁREA_ 460,00 M²
ANTEPROYECTO_ MARZO 2005 / FINALIZACIÓN DE LA OBRA_ NOV. 2005
PROPIETARIO_ PREFEITURA MUNICIPAL DE JUAZEIRO
EMPRESA CONSTRUCTORA_ PREMOTEC PRÉ-MOLDADOS E TECNOLOGIA EM CONCRETO.
COSTO TOTAL DE LA OBRA_ R\$ 79.000,00 (SETENTA Y NUEVE MIL REALES).
LISTADO DE MATERIALES Y SISTEMAS CONSTRUCTIVOS UTILIZADOS_
PISO EN BLOQUE DE HORMIGÓN PREFABRICADO (RBK = 30 MPA) EN FORMA DE ESTRELLA, CON GROSOR DE 2,5 CM, DE COLOR AMARILLO, ASENTADO SOBRE REHINCHO DE SUELO-CEMENTO. COLUMNAS EN HORMIGÓN ARMADO, MOLDEADAS A PARTIR DE PIEZAS PREFABRICADAS DE HORMIGÓN, DE COLOR AMARILLO. CUBIERTA CON ESTRUCTURA METÁLICA DE TUBOS DE ACERO GALVANIZADO CON PINTURA BLANCA Y TIRAS DE MATERIAL RECICLADO.

> PLAZA TURCA SPECIFICATIONS

NAME_ PLAZA DEDÉ CAXIAS (TURKISH SQUARE)
ENTITY IN CHARGE OF PROJECT_ SETE43ARQUITETURA
CONTACT_ RUA DA MOURARIA, 43, NAZARÉ, SALVADOR-BA, CEP: 40.040-090
PHONE/FAX_ 11 (71) 3322-3478 MAIL_ SETE43ARQUITETURA@GMAIL.COM
ARCHITECTS OF THE PROJECT_ NAIA ALBAN SUÁREZ, MOACYR PERES GRAMACHO.
COLLABORATORS_
ARCHITECTS_ SÉRGIO ALENCAR, YOANNY RODRÍGUEZ, ZILTON CAVALCANTI.
STUDENTS_ CINTHIA ROSA, REINALDO SEZIMBRA.
ENGINEERS_ JUAREZ JOSÉ GOMES, THIAGO GUIMARÃES LAGO PINHEIRO.
LANDSCAPE ARTIST_ MARCOS CARVALHO.
PHOTOGRAPHS_ NAIA ALBAN SUAREZ, SÉRGIO ALENTAR, AND MOACYR GRAMACHO.
LOCATION_ ADOLFO VIANA AVE., DOWNTOWN, JUAZEIRO, BAHÍA, BRAZIL.
AREA_ 460 m²
PRELIMINARY STUDIES_ MARCH 2005 / FINISHING DATE_ NOV. 2005
OWNER_ PREFEITURA MUNICIPAL DE JUAZEIRO
CONSTRUCTION COMPANY_ PREMOTEC
TOTAL COST_ \$45,200
LIST OF MATERIALS AND CONSTRUCTION SYSTEMS USED_ FLOOR MADE WITH YELLOW CEMENT BLOCKS (RBK = 30 MPA), STAR SHAPED, AND 2.5 CM WIDE. BUILT OVER SOIL-POURED CEMENT. COLUMNS MADE WITH REINFORCED CONCRETE, MOLDED FROM PREFABRICATED YELLOW PIECES OF CEMENT. METAL ROOF STRUCTURE MADE WITH GALVANIZED STEEL WITH WHITE PAINT AND STRIPS OF RECYCLED MATERIAL.



Fotografías: gentileza Sete43arquitectura.



MEMORIA EXPLICATIVA DEL PROYECTO_

Programa de necesidades y condicionantes previas: La necesidad de sombrear en esta ciudad de la región seca del Estado de Bahia, Brasil, es tan dramática como la de crear espacios abiertos en su centro urbano. Un centro donde colinda la herencia de un tiempo cuya economía era el ganado, con la explosión comercial/turística de la moderna cultura del vino y los agricultores. Así surge la Plaza Turca, en un terreno antes vacío, en el centro de la ciudad de Juazeiro, pasando por la avenida Adolfo Viana, una de las avenidas más importantes de la ciudad porque conecta la entrada de la ciudad con el centro y malecón del río São Francisco.

Justificación de la solución compositiva adoptada: La composición arquitectónica adoptada en el proyecto hace una referencia explícita a las mezquitas mudéjares. Debido a la ausencia de una orientación urbana que dirija la vista para la plaza, fue descartada la utilización de un eje central. Una malla ortogonal de 5,0x5,0 metros, formada por las columnas en hormigón pigmentado, provoca un espacio matemático –puntos que generan líneas, líneas que generan planos, planos que son tejidos por una segunda malla originada por la disposición aleatoria de los bancos. Esta malla, reforzada por diagonales de granito prieto, corta el piso prefabricado, también pigmentado en color amarillo. Las columnas de hormigón dan apoyo a una estructura metálica en forma de paraboloides hiperbólicos tejidos por tiras de material reciclado (botellas plásticas y cajas de tetra pak), generando la sombra.

Como una de sus cuatro lados es vecino con un edificio, delimitado por un muro, se creó una continuidad del piso para eliminar los límites, y además, amenizar la sensación de barrera provocada por dicho muro.

Justificación de la inserción urbana de la propuesta: Localizada en el final de una cuadra, con frente para una de las principales avenidas de Juazeiro, en una de las áreas más dinámicas del centro de la ciudad, la plaza está estratégicamente posicionada como espacio público. Esta puede ser utilizada como punto de descanso y encuentro, tanto para usuarios del centro como para quien pretende cruzar la ciudad por la avenida Adolfo Viana. Sofocada por las construcciones, comercios y por el tránsito, la plaza funciona como un espacio de respiro en el centro de Juazeiro.

EXPLANATORY REPORT_

Program of Necessities and prior determinations: The need to add shade to the city of Juazeiro (in the dry region of Bahia state, Brazil), is urgent as is the need for the creation of open spaces in its urban center. It is a center where the heritage of economy as a synonym of cattle is adjoined to the commercial and touristic explosion linked to the modern culture of wine and agriculture. In this context the Turkish Square emerges in a downtown lot that was once vacant. It is located at Adolfo Viana Ave, one of the most important in Juazeiro since it connects the entrance of the city to its center and the pier of the San Francisco River.

Explanation of the solution taken: The architectural composition of this Project references Mudejar Mosques. Due to the absence of urban orientation that leads the eyesight to the square, the use of a central axis was ignored. An orthogonal grid of 5 x 5 meters formed by columns of colored cement gives way to a mathematical space: dots generate lines that generate planes which are put together through a second grid originated by the random order in which the seats have been placed. This grid enforced by diagonals of granite cuts the prefabricated floor, also yellow. The cement columns give support to the steel structure in the shape of a hyperbolic paraboloid made of recycled materials (plastic bottles and Tetrapak boxes), which generate shade.

Since one of its sides neighbors a building demarcated by a wall, there is continuity created in the floor to eliminate limits and also to make the sensation of boundary by such wall less intimidating.

Explanation on the Urban Insertion Proposed: Located at the end of the block in front of one of the main avenues in Juazeiro, which is one of the most dynamic areas of the city center, the square was strategically positioned as public space. It can be used as a place for recreation and gathering for those that work and dwell downtown as well as for those that want to cross the city through Adolfo Viana Avenue. Smothered by construction, commerce, and traffic, the square becomes a breathing space in the center of Juazeiro.

SETE43ARQUITETURA_ Estudio de arquitectura creado en 1992 por Naia Alban y Moacyr Gramacho. Han realizado trabajos en ciudades como Salvador, Itabuna/Ilhéus y Juazeiro da Bahia, principalmente. En 2006, Sete43arquitectura se convierte en una empresa donde se incorporan al equipo los arquitectos Sérgio Alencar y Yoanny Rodríguez.
Publicaciones destacadas:
· Prisma Soluciones Constructivas con pre-fabricado de concreto. Editora Mandarin. Edición marzo 2006. Proyecto: Plaza Turca, Juazeiro, Bahia, Brasil.
· Ainda Moderno? Arquitectura Brasileira Contemporânea. Editora Nova Fronteira. Edición octubre 2005. Proyectos: Casa Curva; Casa Muro, Juazeiro, Bahia, Brasil.
Proyectos arquitectónicos y urbanos / Premios:
· Museu do Rio São Francisco. Área construida: 89.072,00 m². Cliente: Prefeitura de Petrolina, PE, 2009.
· Requalificação da Feira de São Joaquim. Área construida: 62.183,38 m². Cliente: IPAC. Bahia, 2009.
· 1º Lugar: Concurso de la VI Bienal Ibero-Americana de Arquitectura y Urbanismo 2008 en Lisboa, Premio de Arquitectura de Espacios Urbanos. Proyecto: Plaza Turca, Juazeiro, Bahia, Brasil.

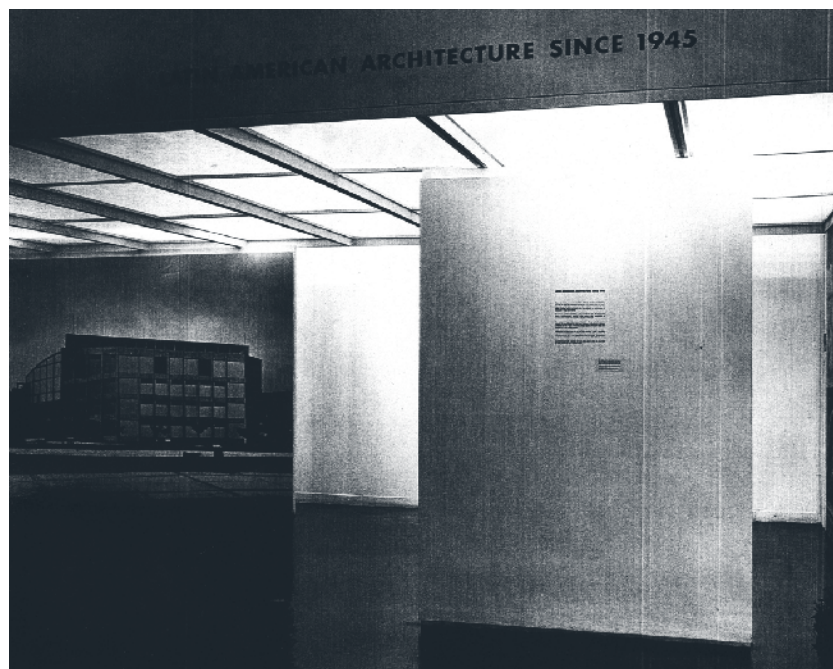
SETE43ARQUITETURA_ architecture studio created in 1992 by Naia Alban and Moacyr Gramacho. They have mainly worked in cities such as Salvador, Itabuna/Ilhéus, and Juazeiro da Bahia. In 2006, Sete43arquitectura became a business with the incorporation of architects Sérgio Alencar and Yoanny Rodríguez.
Most renowned publications:
· Prisma Soluciones Constructivas con pre-fabricado de concreto. Mandarin Editorial. March 2006 edition. Project: Plaza Turca, Juazeiro, Bahia, Brazil.
· Ainda Moderno? Arquitectura Brasileira Contemporânea. Nova Fronteira Editorial. October 2005 edition. Projects: Casa Curva and Casa Muro, Juazeiro, Bahia, Brasil.
Architectural and Urban Projects / Awards:
· Museu do Rio São Francisco. Area constructed: 89.072,00 m². Client: Prefeitura de Petrolina, PE, 2009.
· Requalificação da Feira de São Joaquim. Area constructed: 62.183,38 m². Client: IPAC. Bahia, 2009.
· 1st place at VI Bienal Ibero-Americana de Arquitectura y Urbanismo 2008. Contest in Lisbon, Premio de Arquitectura de Espacios Urbanos. Project: Plaza Turca, Juazeiro, Bahia, Brazil.

Cristóbal Molina

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

HENRY-RUSSELL HITCHCOCK Y ROLLIE MCKENNA EN CHILE: precisiones al capítulo chileno de la exposición y libro *Latin American Architecture since 1945* del MoMA de Nueva York

[HENRY-RUSSELL HITCHCOCK AND ROLLIE MCKENNA IN CHILE: INSIGHTS INTO THE CHILEAN CHAPTER OF THE EXHIBITION AND BOOK *LATIN-AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945* FROM MoMA IN NEW YORK]



Vista interior exposición *Latin American Architecture Since 1945*. Fotocopia del original. The Museum Archives MoMA.

resumen _ En los meses de octubre y noviembre de 1954, el historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock y la fotógrafa Rosalie Thorne McKenna realizaron un viaje por once países de América Latina, en búsqueda de los proyectos que serían seleccionados para la exposición *Latin American Architecture Since 1945* organizada por el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, y con los cuales luego se editaría una publicación de igual nombre, que a la manera de un catálogo de obras, reuniría la selección de proyectos escogidos en ese viaje, entregando una visión panorámica de la arquitectura de aquellos años en la región. El libro se convirtió en el primero y más completo del periodo moderno en América Latina y es hoy uno de los textos clásicos de arquitectura publicados por el MoMA, antes de la década del sesenta.²

Este artículo es una primera aproximación al contexto que define la representación chilena en esa selección mayor. La presencia de las casas de Emilio Duhart y Jorge Costabal en esa significativa publicación compilatoria, supone una revisión del estado de la arquitectura chilena hacia 1954, del contexto de la visita de Hitchcock y McKenna y de las obras que alcanzaron a conocer durante los dos días que permanecieron en Santiago de Chile. Ello nos permitirá identificar las constantes de los procesos curatoriales y las publicaciones sobre la arquitectura de ese período.

palabras claves _ *Latin American Architecture Since 1945* | MoMA
catálogo de exposiciones | identidad arquitectónica-Chile

En numerosas ocasiones se ha reseñado la importancia del documento publicado en 1955 para que desde el resto del mundo se fijara la atención internacional en América Latina y también para que desde el interior de los países mencionados se valorara apropiadamente.³

Para comprender el ejercicio curatorial en arquitectura y el proceso de selección de obras de una publicación compilatoria es necesario identificar las variables y el contexto de una problemática que se rige por la capacidad de juicio ante las alternativas disponibles. En la ya célebre exposición y libro del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York *Latin American Architecture Since 1945*⁴, la arquitectura chilena fue representada por dos obras dentro de una publicación que seleccionó cuarenta y nueve edificios provenientes de once países latinoamericanos. La relevancia de esa publicación en la construcción de la identidad de la arquitectura latinoamericana a mediados del s. XX, nos permite reflexionar en torno al estado de la arquitectura construida en Chile hacia 1955.

LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945 _ Luego del éxito de la exposición *Brazil Builds* de 1943 en el MoMA, el interés en la arquitectura de América Latina fue creciendo a tal punto que parece haber sido inevitable que en 1954 el Departamento de Exhibiciones Internacionales del MoMA se embarcara en un proyecto, de la magnitud de una exposición compilatoria, sobre el panorama transversal de la arquitectura construida en América Latina. Esa ambiciosa iniciativa no contaba con referentes previos, aunque en esos años en las revistas especializadas de Estados Unidos y Europa, era frecuente la aparición parcial de la arquitectura de varios países de la región.⁵ La arquitectura chilena no estaba ajena a ese contexto, a pesar de que el interés en ella era evidentemente menor al que concitaban países como Brasil, Venezuela o México. A diferencia de *Brazil Builds*⁶, que presentaba un panorama de la arquitectura brasilera en el paso de tres siglos, la iniciativa sobre la arquitectura latinoamericana se centraba en la arquitectura reciente, construida en los diez años anteriores. Su estructura, a la manera de



Vista interior exposición *Latin American Architecture Since 1945*. Fotocopia del original. The Museum Archives MoMA.

abstract _ In October and November of 1954, architectural historian Henry-Russell Hitchcock and photographer Rosalie Thorne McKenna visited eleven Latin American countries searching for projects that would be part of the *Latin American Architecture Since 1945* exhibition organized by the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. A publication of the same name would follow soon after in the form of an art catalogue, with a summary of the projects selected during the trip. The book gave a comprehensive view of the architecture in the region during those years and would become the first and most thorough publication on the Modern period in Latin American architecture. It is considered a classic publication done by MoMA before 1960.²

This article looks into the context that defined the Chilean presence in that important selection. The inclusion of Emilio Duhart's and Jorge Costabal's houses in such a publication shows a revision of Chilean architecture towards 1954, of the context of Hitchcock and McKenna's visit, and of the projects they had time to see during their stay in Santiago. This revision allows us to identify the constant features of the curatorial process and the publishings on architecture of that time.

keywords _ *Latin American Architecture Since 1945* | MoMA
exhibition catalogue | architectural identity-Chile

un catálogo de obras, se asemejaba más a otras iniciativas del MoMA, como fue la exposición y libro *Built in USA: 1932-1944*, editado por Elizabeth Mock en 1944. La curatoria de la exposición y libro fue confiada a Henry-Russell Hitchcock, quien ya había estado a cargo de otras muestras del MoMA, como la ya legendaria *International style: Architecture Since 1922* junto a Philip Johnson (1932) y otras como *Built in USA: Post-war Architecture*, junto a Arthur Drexler (1952).

EL VIAJE

*Dear Russell:
Last week Philip Johnson phoned and asked if I would be interested in accompanying you in order to photograph modern architecture in certain parts of South America. I considered it over the weekend and came to the conclusion (which I actually had come to a few hours after talking with him) that it would be great fun and I would enjoy it very much...⁷*

*Dear Rollie:
I certainly delighted to hear that you have accepted the proposition about Latin America. Actually, I am not very far along*

*with my plans as yet because I have borne down with college and museum work not to speak of proofs on my Victorian book, which is actually coming out in the fall. I expect to get to work with the magazines to make a preselection and to decide what countries it would be important to visit when I am in Cambridge next week for my thirtieth reunion at Harvard...
... I expect to get back from Europe about the middle of September and would like to depart for Mexico and the South around the first of October, with the assumption that we back at least by Christmas. All of this is at present pretty elastic...⁸*

En la etapa de preselección de obras para la exposición y libro, Hitchcock no sólo realizó trabajo de investigación con las revistas de arquitectura en la Universidad de Harvard, sino que coordinó con el Departamento de Arquitectura del MoMA la tarea de elaborar una lista de arquitectos a quienes contactar en los diferentes países. No es de extrañar que entre los archivos personales de Hitchcock, existan copias de cartas como la de agradecimiento al arquitecto Josep Lluís Sert, quien había recomendado personalmente a varios arquitectos latinoamericanos.⁹



Portada del catálogo de la exposición *Latin American Architecture Since 1945*.

CRISTÓBAL MOLINA BAEZA _ Arquitecto y Máster en Arquitectura Tulane University. Diploma de Estudios Avanzados del Doctorado en Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), España, donde actualmente realiza su tesis doctoral sobre la figura y obra del profesor y arquitecto Alberto Piwonka Ovalle. Es académico e investigador de la Universidad Diego Portales y de la Universidad Mayor. Ha escrito artículos y presentado ponencias en Chile y el extranjero sobre arquitectura moderna en Chile. Es co-autor del libro *Residencias Modernas: habitar colectivo en el centro de Santiago 1930-1970*, publicado por Ediciones UDP en 2009. Ha sido editor de arquitectura de la revista CA del Colegio de Arquitectos de Chile y coordinador editorial de la revista ARQ de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es editor regional de América Latina en *The Journal of Architecture* del RIBA.

CRISTÓBAL MOLINA BAEZA _ Architect with a Master's Degree in Architecture from Tulane University and a Master's Degree in Advanced Studies in Architectural Projects from Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), in Spain, where he is currently preparing his doctoral thesis on the life and work of Professor and Architect Alberto Piwonka Ovalle. Molina is an academic and researcher at Universidad Diego Portales and Universidad Mayor. He has written articles and given lectures on Modern Architecture in Chile and abroad. He is co-author of the book *Residencias Modernas: habitar colectivo en el centro de Santiago 1930-1970*, published by Ediciones UDP in 2009. He has been editor of CA architectural magazine from the Architects Association of Chile and editorial coordinator of ARQ magazine of Pontifical Catholic University of Chile. He is now the regional editor in Latin America for *The Journal of Architecture* of RIBA.

A la vista de esos antecedentes, no deja de llamar la atención que Chile haya sido incluido en el itinerario. No porque la arquitectura chilena no tuviera méritos suficientes, sino por lo escueto del impacto que tenía la arquitectura del país en las publicaciones internacionales. Si bien Hitchcock pudo haber visto algunas obras chilenas construidas que fueron publicadas en la década del cuarenta, como el Hogar Hipódromo Chile de Enrique Gebhard y Jorge Aguirre¹⁰ o el restaurante en el complejo del Hotel Antumalal de Jorge Elton¹¹, estas apariciones eran sólo puntuales. Posiblemente lo que más haya pesado en la revisión bibliográfica realizada por Hitchcock, en Harvard, haya sido la revista chilena *Arquitectura y Construcción*, publicada entre 1945 y 1950, revista que desde 1946 formaba parte de la colección de su biblioteca.¹² Las obras ahí publicadas daban una perspectiva amplia de la arquitectura que se realizaba en Chile y mostraban un panorama prometedor de su arquitectura. A pesar de ello, Chile junto a Panamá, fueron los países que tuvieron menos días de visita en el itinerario del viaje elaborado por Hitchcock.¹³ Los tiempos de estadía



Vista interior de la casa para Marta Harosteguy de Duhart, hacia 1960. Emilio Duhart, fotografía de Luis Ladrón de Guevara.

en los países son casi proporcionales a la cantidad de obras presentadas en la selección final.

Respecto a la estadia en Chile, Hitchcock recibió referencias y la recomendación de reunirse en Santiago con los arquitectos Emilio Duhart y Horacio Acevedo.¹⁴ Al detenernos en las carreras de ambos arquitectos es fácil entender que ellos hayan sido los anfitriones de Hitchcock y McKenna en Santiago. Ambos arquitectos tenían estrechos lazos con Estados Unidos, gracias a los vínculos profesionales y académicos que habían forjado en los años en que habían vivido en ese país. Es bien sabido el Master en Arquitectura realizado por Duhart, en Harvard, entre 1942 y 1943, bajo la dirección de Walter Gropius. Ahí tomó contacto con figuras como Marcel Breuer¹⁵, Philip Johnson y I.M. Pei, entre muchas otras. Luego de graduarse, Duhart trabajó en la oficina de Gropius y Konrad Wachsmann, en los astilleros Kayser y en la oficina Ernest J. Kump Jr., en San Francisco.¹⁶ Duhart además había sido reseñado en varias publicaciones en Estados Unidos, gracias al segundo premio obtenido junto a I.M. Pei en el concurso nacional *Designs for Postwar Living* (1943).¹⁷ A esas experiencias norteamericanas, se suma el trabajo de Duhart en el *atelier* de Le Corbusier, en París (1952) y el prestigio que había conseguido en los casi diez años de práctica profesional en Chile, asociado con Sergio Larrain García-Moreno. Duhart, por

ejemplo, había sido uno de los gestores de la estadia docente de Josef Albers en la Universidad Católica de Chile en 1953, gracias a sus contactos en Harvard.¹⁸

Menos conocido es el paso de Horacio Acevedo por Estados Unidos, luego de titularse de arquitecto en la Universidad Católica en 1945. En la segunda mitad de la década del cuarenta, Acevedo vivió en Los Ángeles y habría trabajado en los estudios de Richard Neutra y Russell Forester.¹⁹ Ahí se relacionó con el equipo de *Arts & Architecture*, revista que publicaría su trabajo en varias ocasiones en años posteriores.²⁰ Esa revista había publicado, además, los proyectos de título de ambos arquitectos; en 1944, el proyecto para la base pesquera en San Quintín, Taitao, de Duhart y en 1949, el proyecto para la Sociedad Nacional de Agricultura, de Acevedo.²¹ De vuelta en Chile, hacia 1953 Acevedo había recién iniciado una prometedora etapa profesional asociado con Jorge Costabal y Alejandro Méndez.²²

Del paso de Hitchcock y McKenna por Santiago se han encontrado pocos testimonios, y todos hacen referencia a lo breve de la visita y a las pocas obras que visitaron. A Santiago arribaron la tarde del miércoles 3 de noviembre y permanecieron en el país sólo hasta la mañana del viernes 5 de noviembre de 1954. En las semanas siguientes, Sergio Larrain, Emilio Duhart y Jorge Costabal le

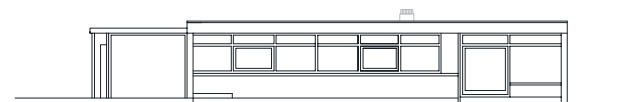
escribieron cartas a Hitchcock, donde es posible recoger algunos detalles de la visita y referencias a las obras visitadas. Por ejemplo, en carta del 25 de noviembre de 1954 de Larrain a Hitchcock, el primero le envía las fotografías prometidas de la fachada del edificio Plaza Bello y los planos de su casa en la Avenida Ossa.²³ Ambas obras no serían finalmente incluidas en la selección. Hay claras referencias en esa y en otra carta de Duhart a Hitchcock, que la casa propia de Larrain en Avenida Ossa y la casa de Emilio Duhart en calle Vaticano, fueron visitadas.²⁴ Sin embargo, sólo la casa proyectada por Duhart en la calle Vaticano fue incluida, posiblemente porque iba en mayor sintonía con el espíritu de la selección. Seguramente, la cubierta a dos aguas de la casa proyectada por Larrain y Duhart, en Avenida Ossa, hubiera desentonado en la aparente estrictez formal de las obras presentadas. Diferente es el caso del edificio proyectado por Larrain en Plaza Bello. Éste fue desestimado en el apartado de las *Urban Façades*, a pesar del interés que pudo despertar la resolución de la fachada, que la liberaba de apoyos gracias a muros de carga exentos y vigas invertidas.

Según la carta de Hitchcock a Duhart, del 13 de enero de 1955, la casa de la madre de Emilio Duhart pudo haber sido la única obra que representase a Chile:

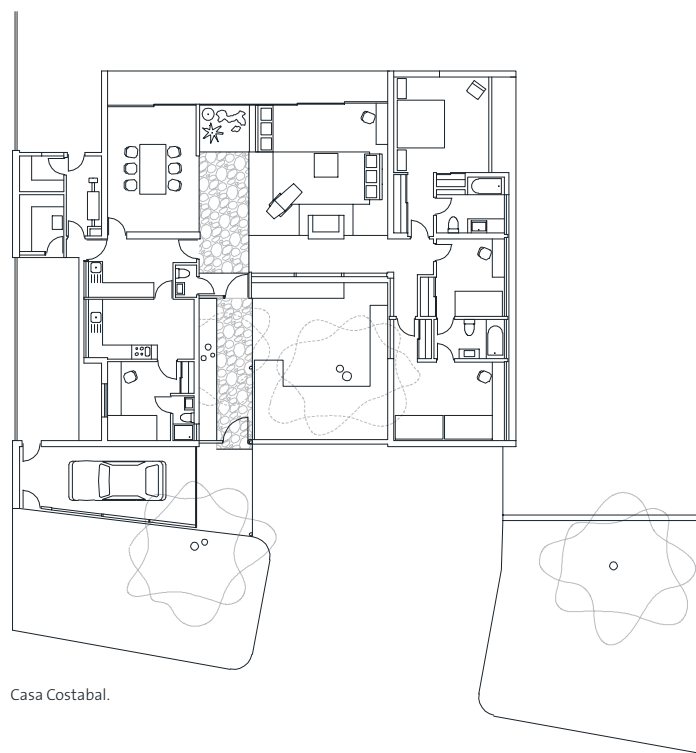
As things seem to be working out now, your mother's house is



FACHADA ORIENTE

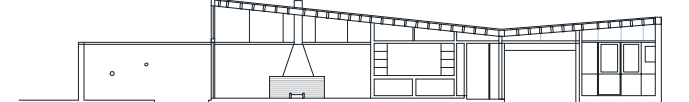


PLANTA GENERAL

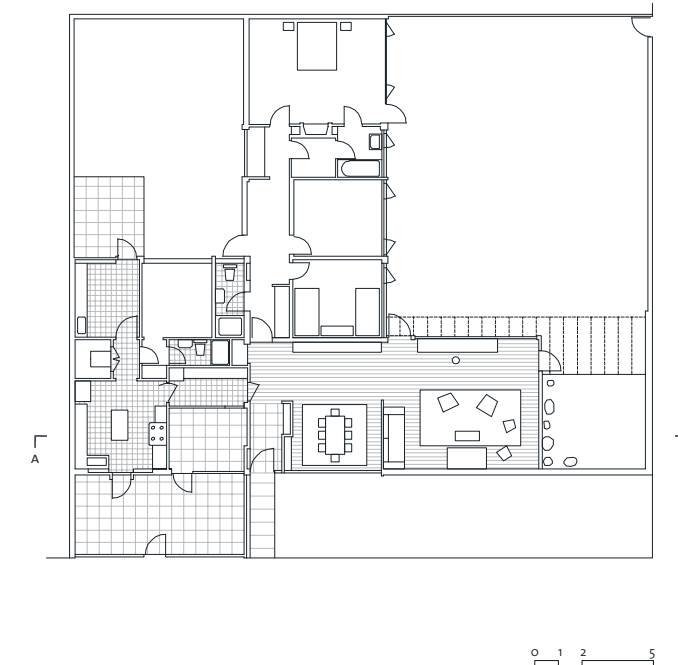


Casa Costabal.

CORTE AA



PLANTA GENERAL



Casa Duhart.

0 1 2 5

*going to be the only building representing Chile in part because we have better material on it, in part because I find people here prefer it to the house you did with Larrain.*²⁵

Es fácil imaginar que si Duhart fue uno de los arquitectos que recibiría a Hitchcock en Santiago, Larrain lo haya acompañado. No hay que olvidar que Larrain era en esos años Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, por lo que al revisar estos antecedentes, no resulta extraño que él haya sido mencionado en la introducción del libro como un arquitecto que lideraba la profesión en el país y que la Facultad de Arquitectura que dirigía, haya sido mencionada como una de las mejores de la región.

Existe certeza, además, de la visita a la casa de Juan Costabal (hermano del arquitecto Jorge Costabal), realizada por la oficina de Acevedo, Méndez y Costabal. A pesar de ello, la obra había sido descartada en una primera instancia, ya que aún no estaba finalizada. Su inclusión en la selección final se produjo en circunstancias particulares, gracias al tesón y las gestiones realizadas por Costabal. En ese sentido, la carta del 11 de enero de 1955, de Costabal a Hitchcock, es reveladora:

Dear Mr. Hitchcock: You may be surprised to receive the enclosed plan and photographs of the patio house I showed you on your short visit to us last November. As you must remember it was far from being

*finished by then... ...A few days after you left I wired the Department of Architecture asking for the closing date to receive material for the exhibition. Considering January 15th gave me more than a month to reach my goal. I urged the contractor, getting the results you can see.*²⁶

Ratificando la inclusión de esa casa patio en la selección final, Hitchcock le responde a Costabal:

*Dear Mr. Costabal: The photographs and plan of your brother's house I found waiting for me when I got back here from Washington this morning. I am delighted that the house was completed so rapidly and that you are about to supply us with material on it. It has come out as well as I hoped it would. We had actually made nearly final decisions last week as to what would be included in the exhibition, but I was distressed because we had nothing left to show for Chile except Duhart's own house. As you can imagine, we found ourselves rather swamped with good material from Brazil and Venezuela. I feel much happier now that we can show your house also from Chile... I also need to know whether the house is to be attributed to you only or whether I should also give the names of your partners.*²⁷

Ante esta última inquietud Costabal le responde:

*About whom to attribute the house, having been designed some time before our association we have agreed to publish it under my name only.*²⁸

Siendo Duhart, Larrain, Acevedo, Méndez y Cos-

tabal los anfitriones de Hitchcock y McKenna en Santiago, es entendible que esas obras hayan sido visitadas. Aún así, no se explica que otros proyectos destacados de estos mismos arquitectos no hayan sido considerados. En la carta de Duhart a Hitchcock, del 7 de diciembre de 1954, se despeja parcialmente esa duda:

*...If you are interested with more material, I can mail to you before Christmas, the plans and photos of several completed jobs that you could not see in or around Santiago during your visit; i.e. Twin houses in Avda. Pocuro for Mr. Francisco Pinto, which had quite an influence here, the new School of the Verbo Divino, house for Mr. Nussbaum and a few others.*²⁹

Posiblemente debido al retraso de esa carta, el material de esas obras no fue solicitado y los proyectos no alcanzaron a ser evaluados por Hitchcock y el equipo del MoMA. Las casas pareadas de Pocuro representaban con rigor las enseñanzas recibidas por Duhart en Harvard y la obra posiblemente hubiera sido parte de la selección. Algo similar pudo haber pasado con el colegio del Verbo Divino de Larrain, Duhart, Pérez de Arce y Piwonka, pero hacia 1954 la obra estaba parcialmente construida, quedando incompleta la esencia del proyecto.³⁰ La oficina de Acevedo, Méndez y Costabal aún no finalizaba la construcción de otros proyectos que posiblemente se hubieran ajustado perfectamente al espíritu de la publicación, como la casa Cortés, en el cerro San Luis o la

Francisco Sabatini

Profesor e investigador
Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC.
Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, IEUT.
Santiago / Chile

María Sarella Robles

Investigadora y profesional
I. Municipalidad de Puente Alto
Santiago / Chile

Héctor Vásquez

Investigador y profesional
Ministerio de Vivienda y Urbanismo, MINVU
Santiago / Chile

GENTRIFICACIÓN SIN EXPULSIÓN, o la ciudad latinoamericana en una encrucijada histórica*

[GENTRIFICATION WITHOUT EXPULSION OR THE HISTORICAL CROSSROADS OF THE LATIN AMERICAN CITY*]

resumen_ La colonización de áreas residenciales internas de las ciudades por ocupantes de mayor nivel social o *gentrification*, está emergiendo en las ciudades de América Latina con trazos inéditos. En lugar de verificarse en las áreas centrales, como en Europa y los Estados Unidos, la *gentrificación* latinoamericana se despliega en la periferia urbana y otras áreas de cada ciudad; y a diferencia de la experiencia europea y estadounidense, no conlleva necesariamente el desplazamiento o expulsión de los residentes antiguos de las áreas afectadas. Después de discutir y redefinir el concepto de *gentrificación* y hacerlo relevante para la realidad latinoamericana, se escudriña en sus variantes empíricas con base en el caso de Santiago de Chile, de paso constatando que la expulsión de residentes no es ineluctable, para finalmente ofrecer algunas reflexiones sobre sus implicancias prácticas o de política pública.

palabras claves_ gentrificación | segregación residencial
promoción inmobiliaria | ciudad latinoamericana

*Este artículo se basa en el estudio realizado entre 2005 y 2008 por un equipo de investigadores de la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, denominado *Barrios en crisis y barrios exitosos producidos por la Política de Vivienda Social en Chile*, del Programa Bicentenario en Ciencia y Tecnología *Anillos de Investigación en Ciencias Sociales* de la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología, CONICYT, con financiamiento del Banco Mundial. El artículo es un adelanto abreviado de un capítulo que formará parte del libro de próxima publicación de Sabatini, F. et al. (Eds), *¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social*. Santiago: INE-PUC.

abstract_ The *Gentrification* –the taking over residential areas within the city by dwellers of higher socioeconomic classes– in Latin American cities is increasing at great speed. Instead of being seen in central areas, as is the case of Europe and the US, Latin American *gentrification* has taken over urban peripheries and other parts of the cities. Unlike the American or European experience, it does not necessarily entail the displacement or expulsion of the original residents in the area. After discussing and redefining *gentrification* it becomes relevant to Latin American reality. We examine the empirical variants in the case of Chile, making certain that the expulsion of original residents of an area is not inevitable. Finally, we offer thoughts on the implications in practice and in public policy.

keywords_ gentrification | residential segregation
real estate promotion | Latin American City

*This article is based on a study carried out between 2005 y 2008 by a group of researchers of Pontifical Catholic University of Chile, PUC. The study is titled *Barrios en crisis y barrios exitosos producidos por la Política de Vivienda Social en Chile*, and is part of the Program "Anillos de Investigación en Ciencias Sociales" at the Bicentenario in Ciencia y Tecnología de la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología, CONICYT. It was financed by Banco Mundial. This article is an early summary from a chapter that belongs to Sabatini's (and others') upcoming book: *¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social*. Santiago: INE-PUC.

Se está instalando y además, floreciendo, un nuevo tipo de negocio inmobiliario que promete ser acicate de una transformación radical de las ciudades contemporáneas: la *gentrificación* (*gentrification*, en su acepción inglesa original acuñada por la socióloga Ruth Glass, 1964).

La ciudad latinoamericana está siendo testigo de una modalidad peculiar de este proceso que exhibe ribetes sociales y urbanos claramente positivos y no tan solo negativos, como los que cruzan la experiencia de los países desarrollados: la *gentrificación sin expulsión*.

Como fuerza de transformación de la estructura interna de las ciudades y de sus patrones de segregación residencial, la *gentrificación* puede asumir modalidades bien distintas. Mientras que en los Estados Unidos las 'minorías' raciales y de pobres están siendo actualmente expulsadas desde las áreas centrales de las ciudades por el capital inmobiliario, resultando en un retroceso significativo de la típica aglomeración espacial de esos grupos, en las ciudades de América Latina secciones cada vez más numerosas de la periferia popular son invadidas por proyectos residenciales y comerciales dirigidos a los tramos más altos de la demanda.

Las formas que adopta la *gentrificación* en América Latina, las que en rigor incluyen la invasión de áreas internas y no sólo periféricas, desafían las nociones comunes sobre *gentrificación* emanadas de la realidad de los países centrales. Nuestros procesos de *gentrificación* se vinculan pero, a la vez, se diferencian de los procesos y tendencias que se registran en ciudades de países desarrollados, peculiaridades que obedecen a las fuerzas y actores específicos que están transformando el patrón tradicional de segregación de la ciudad latinoamericana. Ofrecemos a continuación estos argumentos y los complementamos con antecedentes empíricos de Santiago, Chile, y con la conclusión de que la *gentrificación* latinoamericana, fuera de novedosa, es un hecho significativo para la construcción de ciudades socialmente más integradas.

Resulta crítico tomar conciencia y ganar conocimiento de este proceso peculiar antes de que la marcha desregulada de los mercados de suelo urbano –mercados imperfectos, lejos de la autorregulación con que sueñan los economistas liberales– termine por abortar las posibilidades de integración social urbana que el nuevo proceso conlleva. La *gentrificación latinoamericana* se muestra, al menos en sus etapas iniciales, como



Colonización a gran escala, Valle lo Campino, comuna de Quilicura, noviembre de 2009, Santiago de Chile. Fotografía: José Antonio de Pablo.

un fenómeno abierto, como un campo de manobra para políticas urbanas animadas por propósitos de integración social.

Un concepto en disputa y remodelación.

Condominios cerrados y *shoppings* dirigidos a usuarios de ingresos medios y altos se están instalando en sectores de la periferia urbana de bajos ingresos. Esta invasión, que se está volviendo común en las ciudades de América Latina, especialmente en las de mayor tamaño, no parece estar dando lugar a la temida *expulsión* de los residentes de menor condición social relativa.

¿Podemos llamar a este fenómeno *gentrificación*? A primera vista, la respuesta sería negativa. Las áreas invadidas no son céntricas como en Europa y los Estados Unidos, y no se registra con claridad la expulsión de los residentes de condición popular. Los proyectos invasores suelen ocupar sitios baldíos en la periferia o en zonas no centrales de cada ciudad. De hecho, la definición que ofreció Ruth Glass de la *gentrificación* –cuando inventó el término para describir la invasión por clases medias y altas de viejos barrios céntricos de Londres formados por casas victorianas– hacía foco en el desplazamiento de los residentes de bajos ingresos que habían '*tugurizado*' esas viviendas (Glass, 1964).

La invasión y control de un barrio por actividades y hogares de mayor estatus es acompañada por el desplazamiento de los residentes antiguos. Los inmuebles deteriorados deben ser desocupados, para ser remodelados y habitados por gentes de mayor categoría social. *Invasión* y *expulsión* parecen dos caras de la misma moneda. Ruth Glass habla de *gentrificación* –que viene de *gentry*, o clase alta de la Inglaterra victoriana, queriendo decir *elitización* del área–, pero cuando describe

el fenómeno enfatiza la *expulsión de los residentes antiguos*.

En efecto, la resistencia a hablar de *gentrificación* para describir nuestros procesos latinoamericanos de invasión inmobiliaria –resistencia que hemos enfrentado innumerables veces en seminarios, diálogos académicos y salas de clase– se funda en el hecho de que no haya claramente expulsión. La erradicación de los antiguos residentes de los barrios invadidos se fue volviendo un sinónimo de *gentrificación*.

Sin embargo, los sociólogos de la Escuela de Chicago construyeron su enfoque de *ecología humana* separando analíticamente los procesos de *invasión* y *sucesión*, y eran los mercados de suelo los que organizaban la convergencia práctica de ambos. Había otros procesos concurrentes, también considerados como *naturales* por estos estudiosos; entre ellos, destaca el de *dominación*. Al crecer las expectativas de que el barrio invadido sería luego controlado por los invasores, reemplazando a los actuales ocupantes por otros más ricos, los precios del suelo escalaban. En efecto, la formación de los precios del suelo, dadas las peculiaridades del bien, tiene un ineludible componente especulativo. Así, el alza de los precios de los inmuebles empujaba a los antiguos residentes y usuarios fuera del área.

Tal vez nunca en la historia del urbanismo se ha dispuesto de un cuerpo teórico como la *ecología humana* que vincule tan directa y claramente los fenómenos sociológicos y culturales –incluso micro-sociales– con las fuerzas económicas que componen el desarrollo de las ciudades. Los de *invasión* y *sucesión* eran procesos concretos, bien caracterizados, conectados, pero, sin embargo, diferentes. Entonces, ¿por qué no reintroducir esa distinción analítica con el fin comprender mejor

lo que está sucediendo en las ciudades latinoamericanas? La expulsión no formaría parte de la esencia de la *gentrificación*, aunque aquélla tenga alta probabilidad de ocurrir, e incluso si los mercados de suelo instalan en las áreas invadidas lo que podríamos calificar como *fuerza estructural de expulsión*. El hecho de que *invasión* y *sucesión* no siempre se sucedan, como muestra la ciudad latinoamericana, avala la precisión teórica que estamos haciendo.

Por otra parte, el carácter céntrico o central de la *gentrificación* tampoco parece ser uno de sus rasgos definitorios. De hecho, como lo describe Neil Smith (1996), para las ciudades de la Europa continental la *gentrificación* suele ocurrir en barrios no centrales. La concentración de los grupos vulnerables y discriminados en las áreas centrales –algo propio del patrón anglo-americano de la ciudad del suburbio, pero no del patrón urbano europeo continental–, fue lo que muy probablemente otorgó ese sello céntrico a la *gentrificación*.

Sin embargo, si la *gentrificación* tiene en la literatura esos atributos de *centralidad* y *expulsión*, ¿por qué no usar otro término para abordar la realidad latinoamericana? Creemos que es mejor mantener el vocablo porque reconocemos una continuidad en lo que parece ser lo esencial del fenómeno de la *gentrificación*, por encima de variantes culturales y geográficas.

¿Cuáles son esas persistencias más esenciales que darían forma a la *gentrificación*?

Reconocemos dos rasgos universales:

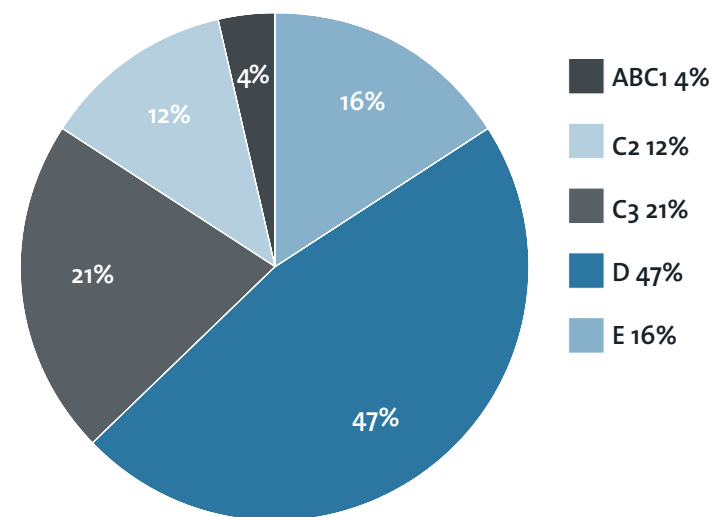
· La invasión de una zona o área interna de la ciudad por grupos con mayor capacidad de pago por el suelo que los antiguos residentes, lo que se sigue de una tendencia a que el área sea

Comuna	E		D		C3		C2		ABC1*	
	1992	2002	1992	2002	1992	2002	1992	2002	1992	2002
Huechuraba	17,6	15,7	52,6	43,5	20,8	20,5	8,0	11,4	0,9	8,9
Maipú	5,0	5,4	27,9	29,8	30,1	32,1	30,4	26,1	6,6	6,7
Peñalolén	16,1	14,0	46,8	41,5	21,5	20,4	12,0	14,4	3,6	9,6
Pudahuel	15,2	12,5	47,5	43,3	25,8	27,9	10,7	13,9	0,7	2,5
Quilicura	11,6	8,3	40,1	38,2	27,9	31,1	18,4	18,4	2,0	4,0
San Miguel	6,5	6,9	29,0	27,4	27,0	25,6	27,2	26,3	10,3	13,8
Puente Alto	9,2	8,7	34,6	37,7	29,6	30,9	23,2	18,9	3,3	3,7
San Bernardo	15,3	14,0	42,4	43,5	23,9	24,9	14,8	14,1	3,5	3,5

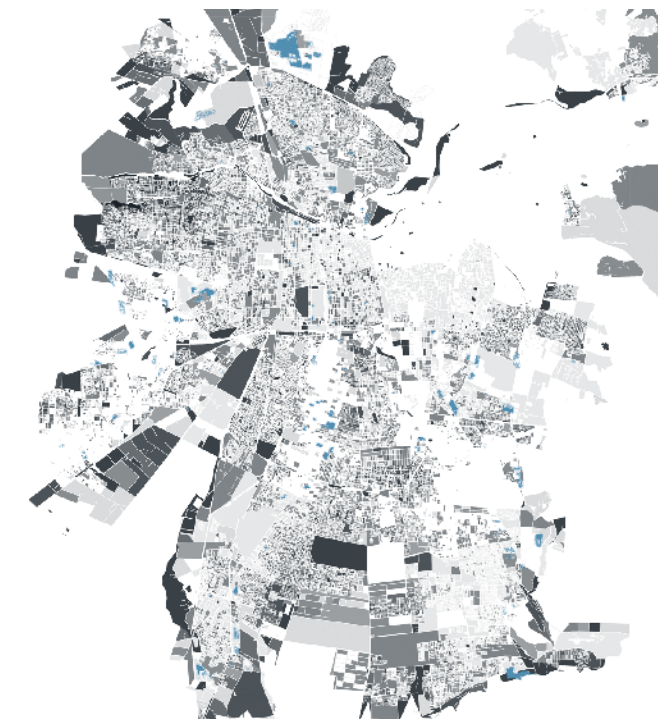
Santiago 1992 y 2002: Distribución porcentual de estratos socioeconómicos en comunas fuera del cono de alta renta receptoras de hogares de clases alta y media-alta.
Fuente: Elaboración propia en base a datos de los Censos de Población y Vivienda de 1992 y 2002.

Santiago in 1992 and 2002: percentage distribution of socio-economic levels in mostly working class communes.
Source: Personal compilation based on data from Censos de Población y Vivienda of 1992 and 2002.

*Translator's note: this demographic classification is commonly used in Chile. ABC1 corresponds to the highest levels composed by people with the highest incomes in society, being A the highest, followed by B and C1 (mostly professionals); C2 (not mentioned in this article) corresponds to skilled working class; D, to working class (manual workers); and E, to those at lowest level of subsistence (state pensioners, casual or lowest grade workers).



Peñalolén 1992: Distribución porcentual de hogares por estratos socioeconómicos
Fuente: Elaboración propia en base a datos censales.
Peñalolén, 1992: Percentage distribution of homes according to socioeconomic status
Source: Personal compilation based on censal data.



Santiago 1992-2002: distribución de colonizaciones ABC1 en áreas populares
Santiago, 1992-2002: distribution of colonizations of upper classes in working class spaces

controlada por los que llegan; y
· La elevación generalizada de los precios del suelo en la zona, como efecto estructural afinado en los rasgos inherentes de los mercados de suelo, específicamente en la formación *por expectativas* de los precios del suelo.¹

Al mantener el término *gentrificación*, podemos recurrir a la comparación geográfica e histórica para entender mejor nuestros procesos latinoamericanos. De hecho, los estudios más recientes enumeran una serie de nuevas variantes de la *gentrificación* en las ciudades del capitalismo central. Lees *et.al.* (2008) destaca la *gentrificación rural*, la *gentrificación con nueva edificación* y la *súper-gentrificación*. La primera consiste en el asentamiento de clases medias en áreas rurales habitadas por grupos de bajos ingresos; la segunda, en *gentrificación* que incluye la construcción de nuevos alojamientos y no solo la rehabilitación de antiguas residencias; y una tercera variante corresponde a nuevas olas de *gentrificación* en zonas antes *gentrificadas*, ahora con fuertes inversiones de capital y masivas transformaciones del tejido urbano. Los autores mencionan, además, otras formas emergentes de *gentrificación*, como la *gentrificación comercial*, entendida como la remodelación de antiguas áreas comerciales.

En este contexto, la invasión de sectores de la periferia urbana donde se han aglomerado las clases populares –ya sea por parte de clases medias y altas con la construcción de nuevos complejos residenciales, sin necesariamente desplazar a antiguos residentes, o bien, por parte de proyectos de nuevos espacios comerciales y de oficinas que buscan organizar extensas áreas de mercado, sirviéndose de las nuevas carreteras urbanas– representa una forma distinta de *gentrificación*. Hay, por lo tanto, *especificidades latinoamericanas* en la *gentrificación*, aunque estos procesos presenten las dos constantes antes mencionadas, que los hermanan con los que tienen lugar en otras latitudes: por una parte, la *invasión y elitización* del espacio y, por otra, la *elevación generalizada de los precios del suelo*.

Pero hay más en términos de las especificidades latinoamericanas de la *gentrificación*. No sólo es que los *gentrificadores* dispongan de terrenos eriazos por tratarse de los bordes de la ciudad, haciendo evitable la *sucesión*, sino que además está el hecho de que enfrentan formas de tenencia del suelo que *entran dicha sucesión*. La vivienda de los grupos populares raramente está ocupada en régimen de arrendamiento regular o legal, como en Europa y los Estados Unidos. Es de propiedad privada con titulación al día, como en el caso de los complejos de vivienda social que dominan el paisaje de las ciudades chilenas, o bien, los suelos están ocupados ilegalmente, ya sea por invasiones de tierras o a través de loteos ilegales, como es lo predominante en la gran mayoría de las ciudades de América Latina.

Como decíamos, estas formas peculiares de tenencia del suelo por parte de los grupos urbanos populares –la propiedad privada y la informalidad– contrastan con el predominio del arrendamiento entre las clases bajas europeas y estadounidenses. El desplazamiento de un número grande de familias propietarias o *informales*, como para liberar paños de suelo para construir proyectos *gentrificadores*, es mucho más difícil e improbable que cuando se trata de residentes arrendatarios. Basta una familia que se niega a vender o a ser erradicada, para que la *sucesión* se dificulte. En cambio, la *gentrificación* que está teniendo lugar hoy en las áreas centrales de numerosas ciudades de los Estados Unidos, se basa en el masivo desplazamiento de arrendatarios de vivienda pública y la demolición de estos complejos, incluidos algunos de los más famosos guetos raciales, como la mítica *Cabrini Greene*. Es cierto que la elevación generalizada de los precios del suelo instala en el área *gentrificada* una fuerza estructural y permanente de *expulsión* de residentes pobres que no son capaces de absorber los nuevos valores de la tierra. Pero también es cierto que la propiedad privada o irregular del suelo, combinada con la disponibilidad de terrenos baldíos y con una significativa apertura cultural y sociológica a la mezcla social en el espacio

–hemos argumentado en otra parte sobre las posibilidades culturales y sociológicas de mezcla social en el espacio que ofrecen las ciudades latinoamericanas–, crean en éstas la posibilidad de que la *expulsión* se pueda resistir o evitar.

En suma, la expulsión de residentes pobres es un subproducto de la *gentrificación* menos probable y más evitable en la ciudad latinoamericana que en ciudades del mundo desarrollado. Entre las principales razones figuran su localización en la periferia urbana, donde hay más terrenos disponibles, y el régimen de tenencia del suelo, ya sea formas irregulares de tenencia o la propiedad privada de las viviendas, a veces en complejos habitacionales en alta densidad que agrega dificultad a la posibilidad de enajenación del suelo para proyectos impulsados por promotores *gentrificadores*.

De hecho, entre las nuevas modalidades de *gentrificación* en ciudades de países centrales, figura la *gentrificación rural* antes comentada, que se sigue “del desplazamiento de residentes rurales de clases trabajadoras a través de alzas en los precios de la vivienda” (Lees *et.al.*, 2008:135). Es distinto que la expulsión sea efecto de la desocupación y remodelación de antiguas viviendas que ahora se entregan a personas de condición social superior, que cuando es efecto de la presión de los precios en alza de los inmuebles. En este segundo caso –argüimos–, no corresponde considerar a la *sucesión* como dimensión componente de la *gentrificación*. Es un efecto probable, pero nada sencillo de concretar. Por lo mismo, podría resistirse e incluso neutralizarse a través de medidas y políticas específicas.

De esta forma, la aproximación espacial entre grupos sociales que comporta la *gentrificación* –esto es, la invasión de barrios populares por personas de clases medias y altas– es una forma objetiva de reducción de la segregación residencial. No sólo se aproximan las residencias de las distintas clases, sino que los barrios populares y su entorno ven mejorar sus condiciones de accesibilidad a la ciudad, sus equipamientos comerciales, de ofici-

nas y servicios públicos, y lo mismo las dotaciones materiales urbanas, dado el incremento de la base tributaria de los respectivos municipios.

FUERZAS DETRÁS DE LA GENTRIFICACIÓN LATINOAMERICANA ¿Por qué la *gentrificación* se estaría generalizando en las ciudades latinoamericanas, contribuyendo a una profunda transformación de su estructura interna? La hipótesis de que asistimos a los prolegómenos de procesos masivos de *gentrificación*, especialmente en la periferia urbana popular, y de que esa *gentrificación* residencial es complementada con proyectos comerciales y de oficinas de alto estándar, la fundamentamos en reconocer la influencia de los siguientes factores causales y de contexto:

- Las ingentes rentas de la tierra que los promotores inmobiliarios capitalizan, reconvirtiendo terrenos de vocación residencial popular –y consiguiente *precio obrero*– en terrenos de implantación de condominios residenciales para clases medias y altas. De hecho, según datos de ACOP (Asociación de Corredores de Propiedades, en Chile), los municipios que registran las mayores tasas de incremento de los precios del suelo en la ciudad de Santiago, en los últimos diez a quince años, son los periféricos populares.
- La liberalización de los mercados de suelo, la concentración del capital inmobiliario y la aparición en escena de mega-proyectos privados residenciales, comerciales y de oficinas, se cuentan entre los factores que sostienen la *gentrificación*.
- La construcción de autopistas y otras infraestructuras urbanas de redes de escala regional homogeneizan las condiciones de accesibilidad al conjunto del espacio urbano metropolitano, haciendo posible que las clases altas y medias, y los comercios y oficinas de categoría, se dispersen por la ciudad.

De tal forma, la *periferia de la ciudad* tradicionalmente ocupada por las clases populares en condicio-

nes de homogeneidad social del espacio, ha pasado a ser un verdadero ‘botín económico’ que podrá sostener un largo ciclo de captación de rentas de la tierra por parte de los promotores inmobiliarios, a través del control creciente que éstos ejercen sobre la propiedad y transacciones de tierras.

La *gentrificación* se avizora como un negocio que tiende a equipararse con el tradicional de conversión rural-urbana de tierras, a través de la expansión legal y urbanística de los límites urbanos. La *energía gentrificadora* o invasora del capital inmobiliario se equipara a su *capacidad ideológica y económica* para presionar por una reiterada ampliación de los límites urbanos –*ideológica*, por fundamentarse en explicaciones neoliberales sobre el crecimiento de los precios del suelo–, que han demostrado su inexactitud cada vez que han informado políticas de liberalización de suelos en distintos países.

La *gentrificación latinoamericana*, que tenderá a expandirse a nuevas áreas de las ciudades, especialmente por la periferia popular –que es generalizada en términos de usos del suelo (no es sólo residencial, sino también comercial y de servicios) y generalizada en la escala social (no sólo los más ricos son *gentrificadores*, sino también las clases medias)–, irá transformando el patrón tradicional de segregación de la ciudad latinoamericana. La segregación de gran escala, compuesta básicamente por un cono de alta renta y una vasta periferia homogéneamente popular, irá cediendo terreno a patrones más complejos y que implican menor distancia geográfica entre las clases sociales.

LA GENTRIFICACIÓN EN SANTIAGO_ Peñalolén es un municipio en proceso de *gentrificación*. Entre los Censos de 1992 y 2002 registró una significativa variación en su estructura social. Pasó de ser una comuna eminentemente popular, con fuerte predominio de los estratos D y E, a una con una presencia creciente de los grupos ABC1 que, al año 2002, ya alcanzaban la proporción que tienen en la ciudad. Ver Diagrama.

Aunque con una menor presencia relativa de los estratos medios, y tal vez por eso mismo, Peñalolén muestra con claridad los desafíos y las posibilidades de la *gentrificación latinoamericana*. Los grupos extremos de la estratificación social son ahora vecinos ¿podrán acomodarse bien y en forma estable? ¿significará ello una mengua para los procesos de *guetización* que anidan hoy por hoy –en tantos barrios de la periferia popular de Santiago– como de la mayoría de las ciudades latinoamericanas?

Es destacable que el ya largo proceso de instalación de grupos medios y altos en Peñalolén no se ha hecho a costa del desplazamiento de la población residente. Unos y otros, recién llegados y vecinos, se han podido acomodar y con ello la segregación residencial, esto es, la distancia física entre las clase sociales, se ha reducido.

Se ha constatado, sin embargo, una importante excepción: los nuevos hogares de extracción popular formados por hijos de residentes antiguos de Peñalolén, tienen dificultades para quedarse en la comuna. El caso de la “*Toma de Peñalolén*” y la larga lucha de esos vecinos por conseguir una solución habitacional allí, pone de manifiesto las fuerzas de expulsión que la *gentrificación* ha instalado en esos territorios. Sin embargo, la *expulsión* no es un resultado inevitable, como ha ocurrido con la *gentrificación* en las ciudades de países centrales por las razones antes discutidas.

Por otra parte, la mayor proximidad física no ha estado exenta de conflictos y de cierta animadversión entre los distintos grupos, aunque también es de destacar que muchas de las nuevas fronteras entre barrios de distintas condición social que la *gentrificación* está creando, funcionan bien, integrando más que enfrentando a estos distintos vecinos.²

De esta forma, Peñalolén muestra que es posible una *gentrificación sin expulsión*, pero –al mismo tiempo– nos alerta sobre la necesidad de enten-

der los procesos en marcha, con el fin de poder diseñar acciones y programas que no aborten las posibilidades que la *gentrificación* conlleva.

El Cuadro siguiente muestra que la gentrificación es bastante más generalizada de lo que parece. No se circunscribe a Peñalolén y a Huechuraba, y no consiste únicamente en *invasiones* del grupo ABC1; también los estratos medios invaden comunas y áreas de menor condición social. De esta forma, la ciudad tiende a llenarse de fronteras que conectan y a la vez separan barrios de distintos estratos sociales. Los agoreros del pesimismo –que siempre abundan– dicen que las ciudades se están fragmentando. Pero lo cierto es que esta reducción de escala de la segregación residencial es un fenómeno abierto. Puede ser positiva al hacer posible una mayor (y mejor) interacción social por encima de las diferencias de clase –no es posible aspirar a un genuino “*contrato social*” a lo Rouseau, esto es, a la cohesión y el orden social, sin que exista “*contacto social*”, observaron con agudeza Blakely y Snyder (1997)–, pero la segregación de escala reducida también podría abrir paso a conflictos y pérdida de calidad de vida. Lo concreto, en todo caso, es que la *gentrificación* no incluye necesariamente la expulsión de los residentes antiguos, abriendo posibilidades para actuar en favor de un *tejido urbano* socialmente más inclusivo y diverso sobre el cual se pueden construir formas de vida social y ciudadana más cohesivas.

Finalmente, el mapa de la página siguiente registra una manifestación de la *gentrificación* que está ocurriendo en la ciudad de Santiago. En rojo aparecen las manzanas que entre 1992 y 2002 fueron colonizadas por grupos ABC1 y que son colindantes de manzanas y barrios predominantemente populares. A pesar de registrar expresiones específicas del proceso (sólo a cargo de grupos ABC1, sólo ocurridas en ese periodo y sólo las que implican colindancia con estratos populares D y E), queda claro que el proceso está cambiando el patrón de segregación.

Pudimos identificar tres modalidades principales de *gentrificación* al analizar la dispersión espacial del estrato ABC1 en dicho periodo, que los llevaron a situaciones de frontera con barrios populares:

- Colonizaciones de gran escala, periféricas, cerradas y con buena conectividad al sistema urbano, conformadas por ‘hijos del barrio alto’ y mayoritariamente sin efectos expulsores de los antiguos residentes del área (veintiún por ciento estimado del total de hogares gentrificadores);
- Colonizaciones pequeñas, no-periféricas, también cerradas y con buena conectividad (aunque algo menor que las anteriores), integradas por hogares provenientes de procesos de movilidad social fuera del ‘*barrio alto*’ y con efectos expulsores apreciables (otro veintiún por ciento de los hogares); y
- Colonizaciones de pequeña escala, cerradas, con baja conectividad urbana, no periféricas, con residentes que no provienen del ‘*barrio alto*’ y con un equilibrio en el efecto de expulsión de hogares populares (diez por ciento de los hogares).

CONCLUSIONES _La *gentrificación* nos está llevando a una estructura urbana en que la segregación de gran escala, tan característica hasta hace poco de las ciudades latinoamericanas, tiende a ceder terreno. Lo que asoma está aún borrosamente perfilado; posiblemente sea una estructura espacial más cambiante e inestable que la que acostumbrábamos vivir. Lo que estos cambios signifiquen para las políticas urbanas y, específicamente, para

la posibilidad de alcanzar mayores niveles de integración social urbana, representan su faceta práctica tal vez más relevante.

Nuestra conjetura es que la *gentrificación latinoamericana* no implica necesariamente la expulsión de los residentes de menor condición social de las áreas afectadas, como ocurre con la gentrificación que también se expande en las ciudades de países más ricos. Estas formas de colonización social del espacio en el medio urbano latinoamericano, pueden consistir en una *gentrificación ‘sin expulsión’*.

Sin embargo, no porque la expulsión de residentes de menor condición social no sea un efecto seguro de la *gentrificación*, debemos pasar por alto que es una amenaza real. De hecho, está teniendo lugar en no pocas colonizaciones. Lo importante es que el desarrollo de nuestras ciudades y su peculiar estructura urbana, hacen que la *expulsión* sea evitable.

Desde el punto de vista de la conformación social del espacio de la ciudad, los cambios podrían apreciarse como marginales. En Santiago, el ‘*barrio alto*’ no ha desaparecido ni se ha debilitado, y la mayor parte de los hogares ABC1 que se mudan de municipio, siguen prefiriendo esas comunas como lugar de destino.

Sin embargo, hay municipios de Santiago que están cambiando significativamente su composición social. Son justamente aquellos que están siendo colonizados por las clases medias y altas. En estas comunas la segregación social del espacio se está reduciendo, y con ello, se van aumentando las oportunidades de contacto social por encima de las barreras sociales.

En términos prácticos, la aproximación física entre grupos sociales podría generar conflictos y problemas, lo mismo que oportunidades de integración social (en *lo funcional*) y de cohesión social, o sentido de identidad y pertenencia al cuerpo social. Por una parte, la elevación de los precios del suelo en las áreas gentrificadas produce temor entre los residentes antiguos, que dudan si con sus menguados ingresos podrán seguir viviendo en un barrio que se vuelve más caro; y, por otra, la llegada de residentes de mayores ingresos abre nuevas posibilidades de acceso a servicios y equipamientos de calidad, lo mismo que oportunidades laborales, fuera de los beneficios más subjetivos de la cohesión social.

El proceso inverso al de *gentrificación*, el de la *penetración* por parte de personas de menor condición social en áreas residenciales de mayor categoría, también existe y está, asimismo, contribuyendo a la transformación espacial de la ciudad latinoamericana. Es otra forma de alteración del *patrón de segregación* que se vincula con los niveles crecientes de vulnerabilidad social que ha traído aparejados la nueva economía. Los grupos vulnerables, compelidos a mejorar su *geografía de oportunidad*, buscan asentarse en lugares más cercanos a los centros de actividad urbana y los barrios residenciales de las clases superiores. Esta ‘*penetración espacial*’ aparenta tener más importancia relativa en otras grandes ciudades latinoamericanas que en las chilenas. En Santiago, no parece tan gravitante en el debilitamiento del viejo *patrón de segregación* como la *gentrificación*. La razón de que la penetración espacial sea menos importante en las ciudades chilenas sería la gran cobertura de los programas de vivienda social y el menor peso que en la producción de vivienda para estos

estratos tienen las ‘*tomas*’, loteos ilegales y otras alternativas informales de ocupación del suelo.

La palabra la tienen las autoridades para aprovechar estas tendencias de cambio, tanto las de la *gentrificación* como las de *penetración* aludidas. Con base en ellas, las autoridades podrían definir *políticas de integración social urbana* con mejores posibilidades de éxito. Tendrían que reparar en las transformaciones en curso en el *patrón de segregación residencial* y, específicamente, en su componente de *gentrificación ‘sin expulsión’*, así como tomar en cuenta que las movilizaciones populares urbanas están sustiyendo el eje del *derecho a la ‘casa propia’* de décadas atrás, por el *del derecho a la ciudad*. La localización intra-urbana se está volviendo cada vez más importante para los hogares de los estratos populares.

- + ACLARACIONES DEL AUTOR

1. Aunque no es del caso argumentar aquí sobre la influencia de la especulación y las expectativas en la formación de los precios del suelo en las ciudades, podemos sintetizar así esa relación: *la dominación esperada del área por parte de los invasores, revoluciona las expectativas de los propietarios y empuja los precios de oferta hacia arriba*. La relación entre *uso que determina el precio* que rige a este bien natural, se subvierte en una relación de *precio (de expectativa) que determina el uso*, excluyendo a los que no pueden pagar esos mayores valores.

2. Ver Tapia (2008). Rodrigo Tapia Vera-Cruz es Magister en Desarrollo Urbano (2007) por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- + REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.Blakely,E. y M. Snyder.1997. *Fortress America. Gated Communities in the United States*. Washington, DC: Brookings Institution Press-Lincoln Institute of Land Policy.

2. Glass, Ruth. 1964. *London: Aspects of Change*. Londres: Centre for Urban Studies - Mac Gibbon & Kee.

3.Jargowsky, Paul. 1997. *Poverty and Place; Ghettos, Barrios, and the American City*. Nueva York: Russell Sage Foundation.

4. Lees, Loretta; Slater, Toim; Wyly, Elvin. 2008. *Gentrification*. Nueva York: Routledge.

5. Smith, Neil. 1996. *The New Urban Frontier, Gentrification and the Revanchist City*. Londres y Nueva York: Routledge.

6. Tapia Vera-Cruz, Rodrigo. 2008. *Caracterización y relevancia de los aspectos físicos-espaciales de la segregación residencial en Santiago de Chile: fronteras entre conjuntos residenciales socialmente disimiles en la comuna de Peñalolén 2005*°. Tesis para optar al grado de Magister en Desarrollo Urbano de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

 FRANCISCO SABATINI DOWNEY _Profesor Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC, en el Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, IEUT. Tiene un Doctorado en Planificación Urbana por la Universidad de California, UCLA, Los Angeles, Estados Unidos. Sociólogo y Magister en Desarrollo Urbano por la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC. Es Director Asociado de Pro-Urbana, Programa de Apoyo a las Políticas Urbanas y de Suelo en Chile, Centro de Políticas Públicas UC (www.prourbana.cl). Sus áreas de investigación y docencia son <i>segregación residencial, políticas urbanas, conflictos ambientales locales y participación ciudadana</i> .

MARÍA SARELLA ROBLES, Licenciada en Geografía de la Universidad de Chile y Magister en Desarrollo Urbano de la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC. Actualmente, se desempeña como profesional técnica y administrativa en la I. Municipalidad de Puente Alto en el marco del programa *Fomento Social*. Entre sus publicaciones destaca: *La segregación residencial en cinco ciudades chilenas según las estadísticas censales: tendencias y giros* y *Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago*: Sabatini, F; Vásquez, H; Robles, S; Rasse, A (2009), ambas en Sabatini, F. et al. (Eds) (2009, en prensa) *¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social*. Santiago: INE-PUC.

HÉCTOR VÁSQUEZ, Arquitecto, Universidad de Chile (1991). Diplomado en Asentamientos Humanos, Universidad de Chile- CEPAL (2002). Magister en Desarrollo Urbano de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2009). En la actualidad trabaja en el Departamento de Planificación y Norma de la División de Desarrollo Urbano (DDU) del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile. Entre sus publicaciones académicas destaca: *Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago*: Sabatini, F; Vásquez, H; Robles, S; Rasse, A (2009) en Sabatini, F. et al. (Eds) (2009, en prensa) en *¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social*. Santiago: INE-PUC; *Mecanismos de mitigación de la segregación residencial socioeconómica. Colonizaciones de estratos altos en áreas urbanas populares*. Vásquez, H (2008); “Tesis País, Piensa un país sin pobreza”. Santiago: Fundación para la Superación de la Pobreza y *La segregación residencial socioeconómica en las intervenciones urbanas del Estado. El proyecto urbano como herramienta de integración social*°. Vásquez, H (2002); “Gestión de Ciudad y Territorio”. Santiago: (CPU; CEPAL; U. de Chile; MINVU).



Vista hacia la cordillera desde el borde nor-poniente de Valle lo Campino, comuna de Quilicura, noviembre de 2009, Santiago de Chile. Fotografía: José Antonio de Pablo.

A new form of real estate business is on the rise. It is becoming an incentive for a profound transformation in today's cities: gentrification, a term coined by the sociologist Ruth Glass, in 1964. Latin American cities have become witnesses of an interesting form of this process which shows positive (not only negative) social and urban signs, like the ones seen in developed countries: gentrification without expulsion.

Gentrification has turned into a transformational force of the internal structure of cities and its residential segregation patterns and can change depending on location. In the USA racial and socioeconomic minorities are being thrown out of central areas (typically crowded) by Real Estate companies. In Latin American cities there has been an increase in higher-end residential and commercial projects in the working class peripheries.

The forms gentrification takes in Latin America, which include the invasion of internal and peripheral areas defy common notions of gentrification that come from the reality of central countries. Our gentrification process is linked to and is different from the processes and trends registered in cities in developed countries. Its characteristics obey transformational forces and agents that are changing the traditional pattern of social segregation in Latin American cities. The following is an in depth look into these arguments. We complement them with data taken from Santiago, Chile and come to the conclusion that Latin American gentrification is not only new but also significant for the construction of socially integrated cities.

It is key to be aware and familiar with this strange process before the unregulated Real Estate market –imperfect and far from the self-regulation dreamed by liberal economists–annuls any possibility of the social-urban integration that the process

entails. Latin American gentrification is, at least in its first stages, an open phenomenon, a field of work for urban politics in favor of social integration.

A CONCEPT UNDER DISPUTE AND REDESIGNING _*Closed condominiums and shopping malls directed to the middle and high classes are being built in working class areas of the urban peripheries. This invasion, increasingly more common in Latin American cities, and especially in larger ones, does not seem to cause the expulsion of residents with lower incomes.*

Can this phenomenon be called gentrification? At first glance, the answer would be no. The invaded areas are not centric as in Europe and the US and the expulsion of working class residents has not been clearly documented. Invading projects usually take up empty lots in the peripheries or non-centric areas of the cities. Furthermore, Ruth Glass's definition of gentrification –coined to describe the invasion of old centric neighborhoods in London in the hands of the middle and high classes and the construction of Victorian houses– was focused on the movement of working class residents that had turned these homes in hovels (Glass, 1964).

The invasion and control of a neighborhood by higher-end activities and homes brings with it the displacement of original residents. The deteriorated properties are vacated, remodeled and inhabited by people of high class. Invasion and expulsion seem to be two sides of the same coin. Ruth Glass talks about gentrification –from gentry, or the high class in Victorian England, meaning turning an area into a home for the elite–; but, when describing the phenomenon she emphasizes the expulsion of original residents.

In effect, the reluctance to speak of gentrification to describe the Latin American process of Real

Estate invasion –which has been mentioned countless times in seminars, lectures, and class rooms–, is based on the fact that there is no clear expulsion. The eradication of original residents of the invaded neighborhoods has become a synonym of gentrification.

Despite this sociologists from the School of Chicago built their approach on Human Ecology separating the processes of invasion and succession where it was the Real Estate market who organized the practical convergence of both. There were other concurrent processes, also considered as natural by this research, such as: domination. When the expectations rose that the invaded neighborhood would be controlled by the invaders, replacing the original residents for other wealthier ones, so did prices. In effect, the price of land, considering the characteristics of it as a good, is fixed on mere speculation. Therefore, the rise of prices of real estate pushed original residents out of the area.

Perhaps never in the history of urbanism has there been a theory as Human Ecology that directly and clearly links sociological, cultural, and even micro-social phenomena with the economic forces that compose the development of cities. Invasion and succession were concrete processes, well described, and connected yet also different. Thus, why not reintroduce this analytical distinction to better understand what is happening in Latin American cities? Expulsion, although highly likely, would not be part of the essence of gentrification, not even if the real estate market used what we could call force of structural expulsion in the invaded areas. The fact that invasion and succession do not always occur, as in the case of Latin American cities, supports our theoretical precision.

On the other hand, the centric or central characteristic of gentrification does not seem to be a

defining one. As a matter of fact, and as Neil Smith (1996) describes it, in continental Europe gentrification happens in neighborhoods that are not in centric areas. The concentration of vulnerable and discriminated groups in central areas of the city –common in suburban cities in the Anglo/American case, but not in the European– was what most likely gave its centric trait to gentrification.

Nevertheless, if gentrification has been given the attributes of centrality and expulsion, why not use another term to approach the case of Latin America? We believe it is better to keep the word since we recognize continuity in what appears to be the essence of gentrification, over cultural and geographical variants.

What are those essential and constant features that would shape gentrification?

We recognize two universal characteristics:

- The invasion of an internal area of the city in the hands of groups with greater economical power than the original residents, followed by a trend of the area being controlled by the new dweller, and
- The general rise of property, which is the result of expectations of prices, a structural trait of the real estate market.¹

By keeping the term gentrification, it is possible to use geographic and historic comparisons to better understand the Latin American process. In fact, recent studies list new variants of gentrification in the cities of central capitalism: Lees (and others, 2008) mentions rural gentrification, gentrification in new constructions, and super-gentrification. The first one consists of the settlement of the middle class in rural areas inhabited by lower class groups. The second includes the construction of new buildings and not just the reconstruction of old ones. The third variant corresponds to new waves of gentrification in areas that had undergone gentrification before, but now with strong capital investment and massive transformations in the urban fabric. The authors also mention other new forms of gentrification, such as commercial gentrification, understood as the reconstruction of old commercial areas.

In this context, the invasion of peripheral sectors in which working classes have gathered –be it in the hands of middle and upper classes that build new residential complexes without necessarily displacing original residents or the new commercial or office spaces that want to organize large marketable areas– represents a different form of gentrification. Therefore, there are specific characteristics of Latin American gentrification, even when the process shows the constant features mentioned earlier. Invasion, gentrification of spaces and higher prices only bring the process closer to what is happening in other countries.

But, there are more terms for the specific Latin American characteristics of gentrification: apart from the gentrifying agents having empty peripheral lots at their disposal, making succession avoidable, we also have the fact that they face forms of property ownership that falls in succession. The houses of working classes are rarely rented regularly or legally, as in Europe or the US. It is usually private property, with clear ownership as is the case of the public housing that is common in Chilean cities. In other cases, common in most of Latin America, property is occupied illegally, after takeovers or due to illegal division into lots.

As we said before, these peculiar forms of property possession in the hands of working classes contrast with the predominance of renting we find in the lower classes of Europe and the US. The displacement of a big amount of owners to empty spaces for gentrifying projects is more difficult and unlikely than in the case of displacing tenants. It takes only one family to refuse to sell or be taken out of their home to make succession difficult. By contrast, today's gentrification in many central areas of the US is based on the massive displacement of public housing tenants and the demolition of these complexes, including some famous ghettos, such as the legendary Cabrini Green.

It is true that the general rise of property prices in gentrified areas installs a structural and permanent force of expulsion of poor residents that are incapable of paying new property prices. It is also true that private or irregularly owned property combined with the availability of vacant lots and the cultural and sociological opening to social mix within a space create in these the possibility of avoiding expulsion.

Taking everything into account, the expulsion of residents is a byproduct of gentrification less likely and more avoidable in Latin American cities than in those of the developed world. Mainly, because of its location in the urban periphery, where there is more available property, and also because of the possession of property, be it legal or not, and sometimes in public housing with high density which makes transferring property ownership for gentrifying projects more difficult.

As a matter of fact, among the new categories of gentrification in cities of central countries, we find the already mentioned rural gentrification, which happens with the displacement of rural working class residents through the rise of property prices. (Lees and others, 2008:135). Expulsion as a result of the clearance of homes and reconstruction of old buildings being given to upper classes is different from it being the result of a rise in property prices. In this second case, we believe succession would not be part of gentrification. It is a probable but not unavoidable effect and could possibly be neutralized through specific measures and policy.

Thus, the spatial approximation between social groups that gentrification entails –in other words, the invasion of working class neighborhoods by middle and upper classes– is an objective form of the reduction of residential segregation. Not only are homes of different classes closer but the neighborhoods in which they are in see an improvement: in terms of accessibility, employment, better equipment for commercial and public service, and urban resources, due to the increase of tax income of each municipality.

FORCES BEHIND LATIN AMERICAN GENTRIFICATION_ why is gentrification becoming more common in Latin American cities, and contributing to a profound transformation of its internal structure? The hypothesis that we sustain explains that we are witnessing the beginning of massive gentrifying processes, especially in the working class urban peripheries where residential gentrification is complemented by commercial and office projects. In this process we recognize the influence of the following causes and context:

- a. The high prices in rent that Real Estate agents capitalize on by reconvertng lots of working class residents –that pay a working class price for them– for the construction of residential condominiums for middle and upper classes.

As a matter of fact, and according to ACOPE (Asociación de Corredores de Propiedades, en Chile), municipalities that have registered the highest raise in property prices in the last 10 to 15 years, are those in the working class peripheries.

- b. The liberalization of Real Estate, the concentration of property capital, and the appearance of private, commercial, and office mega-projects are among the features that characterize gentrification.

- c. The construction of highways and urban infrastructure on a regional scale homogenize the accessibility to metropolitan urban spaces, making it possible for middle and upper classes, commerce, and offices to disperse throughout the city.

In this way, the city's periphery which has been traditionally inhabited by working classes has become a true “economic loot” that can sustain a long cycle of deposit taking of property rent in the hands of real estate promoters, through the increasing control on property and land transactions.

Gentrification is expected to be a business many times compared to the traditional rural-urban conversion of land, through legal and urban expansion of urban limits. The gentrifying or invasive energy of real estate capital is compared to its ideological and economic ability to push for a repeated expansion of urban limits that has been inaccurate.

Latin American Gentrification will tend to expand to new areas in the city, especially the working class periphery, generalized in terms of use of land (residential, commercial, and of services) and in terms of its social scale (middle and upper classes are both gentrifying) and will transform the traditional pattern of segregation of the Latin American city. Segregation on a large scale, composed basically by a cone of high rent and a vast working class periphery will give space to more complex pattern that involves less geographical distance between social classes.

GENTRIFICATION IN SANTIAGO_ Peñalolén is a municipality in process of gentrification. It registered a significant variation in its social structure during the census between the 1992 and 2002. It went from being a purely working class commune, with a predominance of the working class (see chart, groups D and E) residents, to a commune with a growing presence of middle and upper classes (see chart: ABCgroups) which in 2002 had already reached the proportion it has in the city today.

Peñalolén has a lower presence of middle class, which may be why it clearly shows the challenges and possibilities for Latin American Gentrification. The top and bottom of the social pyramid are now neighbors. Will they be able to adapt well and in a stable manner? Does this mean the number of new ghettos –which are so common in the working class peripheries of Santiago and Latin American cities– will decrease?

It is necessary to mention how the installation of upper classes in Peñalolén has not occurred at the expense of the displacement of original residents. All of them have adapted and by doing so, residential segregation or the physical distance between social classes has decreased.

Nevertheless, an important exception has been registered: new working class homes made up by the children of original residents of Peñalolén have

found staying in the commune difficult. The occupation of Peñalolén (Toma de Peñalolén) and the long struggle of the neighbors to get housing there, shows the force of expulsion that gentrification has brought to these territories. However, expulsion is not an inevitable outcome as we have seen in the cities in central countries, already discussed.

The greater physical closeness has not been free of conflicts and hostility between social groups. Despite this, it is worth mentioning that many new frontiers between neighborhoods of different social conditions created by gentrification work well, integrating more than segregating people.²

In this way, Peñalolén shows that gentrification without expulsion is possible but, at the same time, warns us about the need to understand the processes that are taking place to design programs and strategies that do not interrupt the positive possibilities that gentrification entails.

The following chart shows that gentrification is more common than it seems. It is not limited to Peñalolén and Huechuraba, and do not only consist in invasions of the upper classes; middle classes also invade communes and areas of lower social condition. In this way, the city is filled with borders that connect and separate neighborhoods of different socio-economic classes. Pessimists say that cities are being fragmented. The truth is this reduction of residential segregation is an open phenomenon. It can be positive, if it enables greater social interaction over class difference. As Blackely and Snyder (1997) said, we cannot reach Rousseau's “social contract”, in other words, social order and cohesion without “social contact”. Yet, small scale segregation could also give way to conflict and loss of living standards. What is true is that gentrification does not necessarily include the expulsion of original residents, thus opening the possibilities in favor of an urban fabric that is more inclusive and diverse and that could give way to more cohesive social and civic forms of interaction.

Finally, the map in the page shows the gentrification of Santiago. In red, we have the blocks that were colonized by upper classes between 1992 and 2002 and that border blocks and neighborhoods that are mostly of working class. Despite registering typical characteristics of the process (only in the hands of upper classes, that occurred only during the years mentioned, and only those that border working classes), it is clear that the process is changing the pattern of segregation.

After analyzing spatial dispersion of upper classes in the studied period, we identified three main modes of gentrification that puts them in the border working class neighborhoods:

- Large scale colonizations that are closed, peripheral, and with good connectivity to the urban system, conformed by “children of the upper classes” and mostly without expulsion of original residents of the area (21% of gentrified homes)
- Small colonizations, non-peripheral, and closed with good connectivity (although not as much as in cases of large scale). These are composed by homes stemming from the process of social mobility of classes other than the upper class and with considerable expulsion (also 21% of homes); and
- Small scale colonizations that are closed, with little urban connectivity, non-peripheral, with residents that do not come from upper class neighborhoods, and with a balance in the effects of expulsion of working classes (10% of homes).

CONCLUSIONS_ gentrification is taking us to an urban structure in which large scale segregation, so characteristic of Latin American cities until recently, is decreasing. What is appearing is still unclear but is possibly a more unstable and changing spatial structure than that which we are used to. What these changes mean for urban policies and, specifically, for the possibility of greater urban social integration, are probably gentrification's most practical facet.

We believe Latin American gentrification does not necessarily involve expulsion of lower class residents, as it occurs in cities in rich countries. These forms of social colonization of the Latin American urban space could consist of gentrification without expulsion.

Although expulsion of lower class residents is not a sure effect of gentrification it does not mean it isn't a real threat. In fact, it is happening in many occasions of colonization. The important thing is that the development of our cities and their peculiar urban structure make expulsion avoidable.

From the perspective of the conformation of the social spaces in the city, changes could be taken as marginal. The upper class neighborhoods in Santiago have not disappeared or debilitated and the majority of the families that move from one area to another still prefer going to areas of their same social stratus.

Despite this, there are municipalities in Santiago that are changing their social composition significantly: those that are being colonized by the middle and upper classes. In these areas social-spatial segregation is decreasing and with it there is an increase of opportunities of social contact over social barriers.

In practical terms, physical proximity between social groups could generate conflicts as well as opportunities of social integration (in regards to functionality), social cohesion, identity, and belonging to society. On one hand, the rise of property prices in gentrified areas produces fear among original residents who doubt if their low income will allow them to live in a place that is becoming increasingly more expensive. On the other hand, the arrival of residents with economic power opens new possibilities of access to services and equipment of greater quality, employment, and other, more subtle benefits that come from social cohesion.

The opposite process of gentrification: penetration by people of lower classes into residential areas of the upper class also exists and is contributing to spatial transformation of the Latin American cities as well. This is another form of alteration of the pattern of segregation linked to the growing levels of social vulnerability that has appeared with rising economies. Vulnerable groups, compelled to better their geography of opportunity, want to dwell in places closer to those with urban activity and neighborhoods of the upper classes. This spatial penetration seems to be more important in other big Latin American cities than in Chile. In Santiago, this phenomenon is not as influential in the weakening of the old pattern of segregation as gentrification. In the case of Chile, there is a vast amount of public housing programs. Also, takeovers, illegal division of land, and other informal forms of occupation are not as common as in other places in Latin America which is why spatial penetration is less important in Chilean cities.

Authorities have the last word; it will be up to them to take advantage of trends such as gentrification and penetration. Based on them, they will define social-urban integration policies with better chances of succeeding. They will have to pay attention to the transformations taking place in the pattern of residential segregation and, more specifically, in its component of gentrification without expulsion, as well as taking into account that working class urban mobilizations are substituting the core theme of the right to a house of one's own. Finding the right place within an urban space is becoming increasingly important for working class homes.

► EXPLANATIONS OF THE AUTHOR

1. Although it is not relevant to talk about the influence of speculation and expectations in land prices we can summarize the relation in this way: the expected domination in the area in the hands of invaders changes the expectations of owners and increases prices further. It is a relation of price expectation that determines use, excluding those who cannot pay greater prices.
2. See Tapia (2008). Rodrigo Tapia Vera-Cruz obtained a Master's Degree in Urban Development from the Pontifical Catholic University of Chile (PUC), in 2007.

► BIBLIOGRAPHY

1. Blakely, E. and M. Snyder. 1997. Fortress America. Gated Communities in the United States. Washington, DC: Brookings Institution Press-Lincoln Institute of Land Policy.
2. Glass, Ruth. 1964. London: Aspects of Change. London: Centre for Urban Studies – Mac Gibbon & Kee.
3. Jargowsky, Paul. 1997. Poverty and Place; Ghettos, Barrios, and the American City. New York: Russell Sage Foundation.
4. Lees, Loretta; Slater, Toim; Wyly, Elvin. 2008. Gentrification. New York: Routledge.
5. Smith, Neil. 1996. The New Urban Frontier; Gentrification and the Revanchist City. London and New York: Routledge.
6. Tapia Vera-Cruz, Rodrigo. 2008. Caracterización y relevancia de los aspectos físicos-espaciales de la segregación residencial en Santiago de Chile: fronteras entre conjuntos residenciales socialmente disímiles en la comuna de Peñalolén 2005; Master's thesis for the Urban Development Program at PUC.

FRANCISCO SABATINI DOWNEY_ associate professor at Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales (IEUT) at Pontifical Catholic University of Chile. Doctor in Urban Planning at UCLA, Los Angeles, USA. Sociologist and Master in Urban Development at Pontifical Catholic University of Chile. He is an associate director at ProUrbana, Programa de Apoyo a las Políticas Urbanas y de Suelo en Chile, at Centro de Políticas Públicas UC (www.prourbana.cl). His fields of investigation and teaching include: residential segregation, urban policies, local environmental conflict, and civic participation.

MARÍA SARELLA ROBLES_ Bachelor in Geography at Universidad de Chile and Master in Urban Development at Pontifical Catholic University of Chile. She is currently working as a technical and administrative professional at the Illustrious Municipality of Puente Alto for the project Fomento Social. Among her publications: La segregación residencial en cinco ciudades chilenas según las estadísticas censales: tendencias y giros and Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago Sabatini, F. Vásquez, H. Robles, S. Rasse, A. (2009). Both texts in Sabatini, F. et al. (Eds) (2009, press) ¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social. Santiago: INE-PUC.

HÉCTOR VÁSQUEZ_ Architect at Universidad de Chile (1991) with a diploma in Human Settlements at Universidad de Chile-CEPAL (2002). Master in Urban Development at Pontifical Catholic University of Chile (2009). He is currently working at Departamento de Planificación y Norma de la División de Desarrollo Urbano (DDU) del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile. Among his publications: Gentrificación sin expulsión, fuerza de transformación de las ciudades latinoamericanas: datos e interpretación para Santiago Sabatini, F. Vásquez, H. Robles, S. Rasse, A. (2009) in Sabatini, F. et al. (Eds) (2009, press) in, ¿Cuán segregadas son las ciudades chilenas? Entre la integración y la exclusión social. Santiago: INE-PUC; Mecanismos de mitigación de la segregación residencial socioeconómica. Colonizaciones de estratos altos en áreas urbanas populares. Vásquez, H (2008); “Tesis País, Piensa un país sin pobreza”. Santiago: Fundación para la Superación de la Pobreza and La segregación residencial socioeconómica en las intervenciones urbanas del Estado. El proyecto urbano como herramienta de integración social”. Vásquez, H (2002); “Gestión de Ciudad y Territorio”. Santiago: CPU; CEPAL; U. de Chile; MINVU.

Isidora Correa

Profesora / Universidad Diego Portales
Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño / Escuela de Arte
Santiago / Chile

Artista Visual



resumen_ El proyecto *Reserva* nace de una investigación de objetos pertenecientes a espacios personales, que en su traslado al espacio público, se exhiben y transan en las veredas de la ciudad. A partir del recorrido por estos comercios periféricos, se recolecta una serie de muebles que construyen por medio de ensamblajes y cortes, la imagen del mapa de la ciudad de Santiago.

palabras claves_ territorio | topografía | tipologías | mapa

abstract_ *Reserva* is the result of an investigation of objects that belonged in personal spaces but are moved outside, showcased, and sold off in the sidewalks of the city. Furniture is collected during walks in the flea markets of the peripheries, and later assembled and cut to construct an image of the map of Santiago.

keywords_ territory | topography | typology | map

La ciudad puede describirse desde un punto de vista estético-geométrico, pero también desde un punto de vista estético-experimental. Para poder reconocer una geografía en el interior del presunto caos de las periferias, se puede intentar entrar en relación con el caos utilizando la forma estética del recorrido errático.

"The City can be described from an aesthetic-geometrical perspective, but also from an aesthetic-experimental one. In order to recognize a geography inside the supposedly chaotic peripheries, an attempt should be made to relate with that chaos using the aesthetic form of an erratic walk."

Francesco Careri³

Careri, Francesco: walkskapes. *El andar como práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 184.

El mueble se determina, entre otras cosas, por su capacidad de traslado. su denominación nace de la palabra móvil (lat. mobilis), cualidad que permite que la representación de nuestros espacios se arme y desarme según los objetos que integramos en su interior.

A lo largo de Santiago se establecen días de feria libre y las personas que viven en la comuna se toman las calles, para extender en ellas, objetos personales que transan e intercambian. estos objetos operan como un bien de reserva que es liquidado en las calzadas.

Reserva se inicia desde la observación de estos objetos que formaron parte de un espacio privado y que han vuelto a su condición móvil, transable, que los hace circular nuevamente desde el interior de la casa a la calle; exhibidos en las veredas de los distintos sectores que conforman la ciudad, borran los límites de nuestros espacios privados y objetos cargados de cotidianidad.

A partir de esta trayectoria, que delimita la apertura de lo personal a lo público, se recolectan diversas piezas de mobiliario que se transforman de manera que su volumen se reduce al plano, reconstruyendo de este modo la imagen del mapa de la ciudad. Cada pieza se distribuye al interior de este mapa, topográficamente según la comuna de donde proviene. así, el objeto reconstruye la trama urbana que actúa como matriz de un nuevo territorio, conformado por las distintas tipologías de maderas y diseños que grafican los estratos de la ciudad.



Fotografías: gentileza Isidora Correa.

ISIDORA CORREA_ Licenciada en Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile (2000), con estudios de Magister en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Ha realizado diversas exposiciones colectivas e individuales en museos, galerías y centros culturales chilenos, en las ciudades de Antofagasta, Valparaíso, Santiago y Valdivia. En el extranjero, ha expuesto en las ciudades de Lima, Buenos Aires, Montevideo, Bogotá, Miami y Madrid. Ha sido premiada con la beca Fondart (2006) para la creación artística, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y con el Premio Artes y Letras (2003).

Actualmente es Coordinadora de Extensión y Admisión de la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y profesora de Taller Central VI. Realiza actividades docentes en la Universidad Andrés Bello y en la Universidad Tecnológica de Chile.

ISIDORA CORREA_ Bachelor of Arts at Pontifical Catholic University of Chile (2000), with Master's studies in Visual Arts at Universidad de Chile. She has participated in several collective and individual exhibitions in museums, art galleries, and cultural centers in the cities of Antofagasta, Valparaíso, Santiago, and Valdivia, in Chile, and abroad in Lima, Buenos Aires, Montevideo, Bogotá, Miami and Madrid. She received the Fondart fund for Art in 2006 given by Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, and the Artes y Letras award in 2003.

She is currently Coordinator of Extension Courses and Admissions at the School of Art at the Faculty of Architecture, Art, and Design of Universidad Diego Portales and professor of Taller Central VI. She is also a lecturer at Universidad Andrés Bello and Universidad Tecnológica de Chile.

Fotografía: José Antonio de Pablo.



RESERVA, CHILE

[RESERVA, CHILE]

FICHA TÉCNICA:
OBRA: RESERVA
AÑO: 2009
LUGAR EXHIBICIÓN: SALA DE ARTE CCU
FORMATO: 670 x 550 x 50 CENTÍMETROS
INSTALACIÓN CONSTRUÍDA POR MEDIO DE MUEBLES RECOLECTADOS EN FERIAS DE LA CIUDAD (SANTIAGO, CHILE).

SPECIFICATIONS:
NAME: RESERVA
YEAR: 2009
EXHIBIT LOCATION: SALA DE ARTE CCU
FORMAT: 670 x 550 x 50 CMS.
THE INSTALLATION WAS CONSTRUCTED WITH FURNITURE COLLECTED IN FLEA MARKETS IN SANTIAGO, CHILE.

A piece of furniture is determined, among other things, by its mobility (from the latin mobilis), this characteristic gives flexibility to the arrangement of the objects that we integrate in our spaces.

During flea market days in different areas of Santiago residents take over the streets to showcase personal objects for trade or sale. Objects become goods that are sold off on sidewalks.

Reserva is the result of the observation of these objects that were once part of a private space and have now regained their mobile, tradable condition, which allows them to circulate once again from indoors to the street outside. They are exhibited on the sidewalks of the different areas in the city, erasing the limits given by private spaces and every day life.

Several pieces were gathered during this trajectory from personal to public. These pieces are

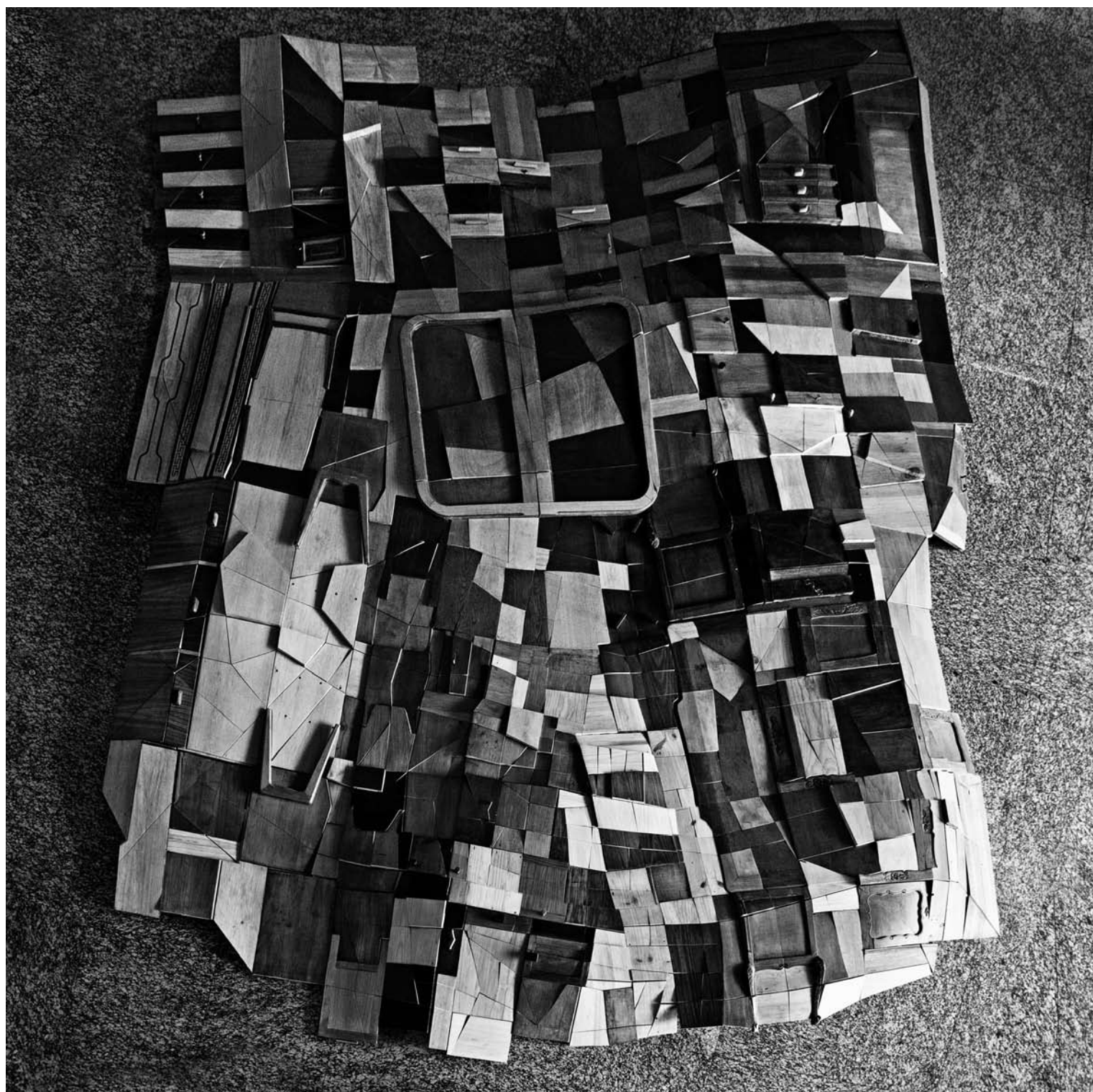
transformed: their volume is reduced to fit a map in which each piece of furniture is distributed according to the commune where it comes from. In this way, objects reconstruct the urban layout which becomes a mould of a new territory, formed by different types of woods and designs that illustrate the social classes of the city.



Fotografía: José Antonio de Pablo.



Fotografias: gentileza Isidora Correa.



Fotografía: José Antonio de Pablo.



Fotografía: gentileza Isidora Correa.

Marina Garone Gravier

Diseñadora e Investigadora / Universidad Nacional

Autónoma de México, UNAM

Instituto de Investigaciones Bibliográficas*

México D.F. / México

LOS DESIGNIOS DE EVA: EL GÉNERO EN LA IDENTIDAD DEL DISEÑO LATINOAMERICANO

[EVE'S PLAN: GENDER AND THE IDENTITY OF LATIN AMERICAN DESIGN]

resumen _ aunque la perspectiva de género se ha incluido ya en diversos ámbitos educativos y de acción y desarrollo social, no ha permeado aún en la educación del Diseño y en su práctica profesional. El enfoque de género se presume como una herramienta útil y necesaria en la conformación de profesionales de la comunicación visual, que tengan un claro compromiso social en los diversos escenarios de praxis y reflexión proyectual. El presente ensayo tiene como objetivo primordial poner foco en esta cuestión y proponer las directrices básicas para la creación de un seminario sobre diseño y género.

palabras claves_diseño | género | América Latina | educación

abstract_ even though the gender perspective has been included in the fields of Education and Social Development, it has not yet permeated in the teaching of Design and its professional practice. The gender approach is considered a helpful and necessary tool in the formation of those visual communication professionals that take social issues into account when planning and implementing a project. The following essay focuses on this issue and proposes basic guidelines for the creation of a design and gender Seminar.

keywords_design | gender | Latin America | education

INTRODUCCIÓN

El enfoque antropocentrista, y más particularmente, el androcentrista, están presentes en la mayor parte de las actividades y relaciones humanas, así como en la mayoría de las profesiones; y en esta medida la enseñanza y el ejercicio de las diferentes manifestaciones del Diseño no son una excepción. Siguiendo los racontos discursivos más usuales y repetidos, desde su formalización como disciplina, el Diseño ha tenido como sus representantes principales y más destacados a los varones. Para comprobar esto podemos revisar varios de los libros con lo que estudiamos los orígenes de nuestras profesiones. En el caso del Diseño Gráfico, por ejemplo, entre los pioneros del movimiento moderno se encuentran algunos de los diseñadores emblemáticos de las vanguardias europeas del siglo xx, como Rodchenko, El Lissitzky o Tschichold. Pero ¿dónde están los nombres de Varvara Stepanova, quien fuera esposa y colaboradora permanente de Rodchenko, o Lyubov Popova, una de las más prolíficas e integrales diseñadora rusas, además maestra del Vkutemas?

Por lo que toca al Diseño Industrial la situación no es diferente: ¿quién conoce a Marianne Brandt o Charlotte Perriand?, ¿alguien sabe que la primera era la discípula opacada de Moholy Nagy en el taller de metales de la Bauhaus y la segunda, era coautora de Le Corbousier en sus diseños de muebles más reconocidos? Y sin ir más lejos, ¿alguien ha oído hablar de Clara Porset, pionera del Diseño Industrial en México? El caso de los matrimonios entre diseñadores también ha eclipsado la carrera y reconocimiento de las mujeres y ha determinado la información que llega hasta nosotros: nos suena más el nombre de Charles Eames que el de Ray, aunque las sillas para Herman Miller hayan sido diseñadas entre ambos; Anni Albers, fue maestra de diseño textil en la Bauhaus y pareja del reconocido Josef Albers, pero nunca hemos oído su nombre; recordamos a Otl Aicher pero no a Inge Scholl, su esposa, quien fue la promotora de la fundación de la escuela de Ulm. En su mayoría -si existen-, las menciones a las mujeres se remiten a los aspecto de la ‘sección de sociales’, y nunca o muy pocas veces a la colaboración laboral o la coautoría en los proyectos de diseño. Lo que acabo de mencionar no se trata de plantear una competencia, sino del justo reconocimiento que merece el trabajo hecho por las mujeres. Por lo que he dicho hasta aquí se hace necesario

evaluar las consecuencias de plasmar una orientación tan centrada en el discurso androcéntrico. Una de las primeras cosas que se puede argumentar para modificar el enfoque tradicional, es que desconocer el papel específico de la mujer en el Diseño implica desestimar ciertos temas de investigación de nuestra profesión. Al igual que muchas veces se cuestiona el espacio y la función de la enseñanza teórica en las escuelas de diseño, en favor de materias de orden práctico o de taller, alegando que con esos saberes no se producen objetos ‘concretos’, lo mismo ocurre con el enfoque de género aunque no se lo llame con ese nombre, ¿a quién le interesa la producción doméstica y muchas veces artesanal de ciertos objetos de consumo?, o saber ¿en qué áreas de la producción de baja escala trabajan las mujeres si eso no es lo que mueve la economía del país o no da suficientes empleos? En términos generales, cuando los temas de estudio no corresponden a los intereses de desarrollo comercial y de reproducción ideológica dominantes, son desestimados. Aunque el comportamiento de anulación, desestimación o invisibilización no es exclusivo de las disciplinas proyectuales, es necesario iniciar la incorporación del enfoque de género para establecer un polo complementario a las orientaciones que han estado presentes en el Diseño hasta nuestros días. En este breve ensayo pretendo mencionar, de manera muy general, los antecedentes y marco conceptual de los estudios de género así como tender los primeros puentes con nuestra área de interés; enlistar una serie de temas que podrían analizarse con una perspectiva de esta naturaleza y, antes de concluir, hacer una propuesta para incorporar de forma sistemática estos contenidos en las carreras de Diseño a nivel regional.

LOS ESTUDIOS DE GÉNERO: ANTECEDENTES Y MARCO CONCEPTUAL

Los estudios de género surgen en los años sesenta del siglo XX para dar respuesta a una serie de interrogantes y problemas que afectaron -y siguen afectando- la vida de las mujeres, como la desigualdad en el terreno social, económico, político y legal; la exclusión de las áreas de ejercicio del poder: la discriminación social y cultural; y la perpetuación de prejuicios y estereotipos en relación al género femenino.

En la década de los ochenta, debido a la pre-

sión de los movimientos feministas, los foros internacionales impulsaron políticas de todo tipo para paliar estos desbalances. En esos foros, las políticas de género hablaban de equidad, acceso e incorporación de las mujeres a los ámbitos laborales y educativos. Pero sólo hasta la IV Conferencia Mundial de Beijing (1995) se delimitaron las metas, propósitos y acciones para la educación básica en materia de género.

Los estudios sobre el rol y desarrollo de la mujer realizados en esos años, perfilaron una explicación histórica de la mujer. Antes de que la humanidad adoptara la vida sedentaria y agrícola, las mujeres eran económica y socialmente poderosas. Las mujeres prehistóricas participaban en la recolección de los alimentos contribuyendo, junto con el hombre, al sustento del ‘hogar’ Al ir haciéndose más sedentaria la cultura, se generó una suerte de división del trabajo: un ‘dentro y fuera’ de la casa, con el progresivo poder sobre los objetos (instrumentos y alimentos) y su distribución por parte del hombre. Este modelo se perpetuó hasta la Revolución Industrial, momento en que las fuerzas económicas reincorporaron a las mujeres como agentes activos, pero esta vez, remunerados, lo que paulatinamente redundó en autonomía y creciente poder sociopolítico de las mismas. La crisis económica de las últimas décadas ha propiciado la reincorporación masiva de las mujeres en la vida laboral, las cuales trabajan fuera del hogar para contribuir al sostenimiento de sus familias, y siguen siendo las responsables de las tareas domésticas, ejerciendo cotidianamente una doble jornada.

Aunque ya han pasado varias décadas desde el inicio de los estudios de género y los movimientos feministas, aún hay obstáculos para lograr una igualdad entre hombre y mujer aceptable tanto en la vida privada como en la esfera pública. Y la academia y los estudios en torno al Diseño no han logrado una integración efectiva de los temas y enfoques, que este marco ideológico provee y promueve.

EL CONCEPTO DE GÉNERO

En nuestro idioma, la palabra género tiene varios usos; nuestras abuelas entendían género como ‘tela’. En la escuela primaria estudiamos el género de un sustantivo y por lo tanto definíamos a las palabras según el sexo masculino o femenino. En música y literatura se habla de género como grupos y tipos de manifestaciones culturales. Pero hay otra área en la que se establece una clara definición: la biología. A partir del sexo aprendemos conductas y actitudes masculinas o femeninas, lo que se denomina socialización de género, que influyen de diversas maneras en la formación profesional: elección de ciertas carreras, actitudes hacia determinados temas o actividades, disposición hacia ocupaciones diversificadas o directamente, bloqueos.

Así llegamos a la definición que dan los estudios sociales, los cuáles denominan género a un conjunto de atributos y conductas culturalmente configurados, asociados a las mujeres o a los hombres en un determinado momento histórico. El concepto se creó a partir del trabajo de Margaret Mead, Sexo y temperamento, de 1935. Mead sostiene que el sexo es biológico mientras que el comportamiento de género es una construcción social. Posteriormente, Millett y Firestone, dos feministas norteamericanas, radicalizaron el uso del término. En Dialéctica del sexo, Firestone sostiene que las distinciones de género organizan todos los aspectos de nuestra vida, a través de la constitución de un marco incuestionado desde

el cual la sociedad mira y explica a las mujeres y a los hombres. Estas investigadoras no son las únicas que han contribuido a la definición del género, pero sus conceptos son fundacionales.

EL GÉNERO EN LA EDUCACIÓN DEL EISEÑO

Pero ¿por qué sería necesario incorporar este tema? o ¿cuáles serían las motivaciones desde el quehacer académico y profesional para el análisis y estudio de las vinculaciones entre diseño y género? Como dije anteriormente, hay una serie de temas de diseño que no han sido suficientemente abordados, o directamente, han sido relegados. Los estudios locales sobre este tema son incipientes y entre ellos podemos mencionar que desde abril del año pasado se hizo público el proyecto Biográficas, el primero que existe a nivel regional para el estudio sistemático de la historia de las diseñadoras gráficas latinoamericanas. El proyecto -que está bajo mi dirección- cuenta con una red de investigadores y profesionales en Argentina, Uruguay Paraguay, Brasil, Ecuador, México, Cuba y Chile, y sus actividades se han manifestado en conferencias, mesas redondas, publicaciones y una página electrónica (www.biograficas.com).

A continuación enumero algunos de los temas que podrían pertenecer a esta agenda pendiente y que constituirían nuevas líneas de investigación para el Diseño. Desde el aspecto histórico, nos podemos preguntar cuál ha sido el papel de las mujeres en el Diseño hecho en nuestros países, y aquí incluyo la dimensión regional latinoamericana; deberíamos preguntarnos también cuál fue la participación femenina, tanto en lo individual como en lo colectivo, y cuál fue su incidencia en productos materiales o inmateriales. De este enfoque general se podrían desprender tres líneas de acción: una que busque reconstruir las vidas de las diseñadoras hasta hoy anónimas o poco conocidas, que nos daría como resultado un corpus biográfico que se añadiría a los contenidos históricos, casi exclusivamente integrados por diseñadores varones. Con la segunda línea, se podrían obtener las metodologías particulares que esas mujeres han desarrollado y así identificar en qué se parecen y en qué no respecto de los procedimientos utilizados por los hombres. Con la última, se podría averiguar qué investigaciones y áreas de acción del Diseño son predominantemente abordadas por mujeres y cuáles por hombres, y si existe tal diferencia, saber por qué se da.

Desde el punto de vista de la producción, sería necesario conocer cómo se dio el paso de las mujeres de los talleres de producción domésticos a las escuelas de diseño. Si reconocemos que el carácter industrial de algunas áreas del diseño promueve una orientación masculina, sería importante identificar en qué momento y por qué razones las mujeres comenzaron a considerar como propios esos espacios.

En esta misma dirección, otra de las áreas que se podrían analizar desde un enfoque de género son las ideas y estereotipos sexistas en Diseño, tanto a nivel semántico como pragmático, así como sus implicaciones directas en el desarrollo de productos. Siguiendo con esa línea, se podría hacer una tipología de objetos que tengan claramente determinado un sexo y también localizar los que son unisex. En este sentido, cabría preguntarse por qué esos objetos tiene asociadas características genéricas y qué elementos determinan tales distinciones. Como ejemplo de este tema comentaremos que los diseñadores alemanes Wellmann, Bruder y Oltersdorf analizaron los aspectos de género involucrados en el diseño de las botellas de perfume. La selección de esta clase

de productos se debió a que pertenecen al ámbito de lo privado y son usados sobre el cuerpo, por eso mismo, según ellos, podían ser rápidamente asociados con un sexo. Los estereotipos reconocidos por el auditorio como femeninos fueron las botellas cálidas, ligeras y translúcidas, las delicadas, doradas, de hombros caídos y cuerpo redondeado. Por contrapartida, las identificadas como masculinas fueron angulosas, rectas, de color oscuro o plateadas, de cuello corto y base pesada. Como puede notarse, más de una de las formas descritas son metáforas del cuerpo humano de cada sexo; podemos decir entonces que el Diseño refleja una imagen bastante cercana a los conceptos de género culturalmente sostenidos y contribuye al fortalecimiento de esas ideas.

En lo que toca a la educación, existe un fenómeno muy interesante que aún no está suficientemente sustentado: la mayor parte del alumnado en las carreras de Diseño, principalmente en Diseño Gráfico, está integrado por mujeres. Una investigación realizada por Patricia Espinosa Gómez, en la Universidad Iberoamericana, de México, demostró que para las carreras proyectuales (excepto Arquitectura), el porcentaje de egresos, entre 1989 y 2001, osciló entre el 89 y 42 por ciento para mujeres, en relación con la población total (89 Textil, 86 Gráfico, 42 Industrial). ²

Como se puede apreciar, la carrera que tradicionalmente es considerada ‘masculina’ por el trabajo con máquinas y herramientas industriales, es la que revela los porcentajes más bajos de población femenina. Por otro lado, en relación con el rendimiento académico, en el mismo lapso de estudio, los mejores promedios fueron para mujeres (96 por ciento Textil, 90 por ciento Gráfico y 61 por ciento Industrial, respectivamente; todos los valores sobrepasaron el 50 por ciento del estudiantado). Aunque no tengo los datos de otras instituciones educativas, considero que se podrían obtener resultados muy similares.

Pero entonces ¿qué pasa con las diseñadoras en la vida profesional? No existe información sobre el número y posición laboral de las diseñadoras en Latinoamérica, pero un factor que influye -no sólo en nuestra profesión, sino en todas las áreas laborales- es la maternidad y el trabajo hogareño: aunque una parte importante de las profesionales retrasan su maternidad y no todas conforman parejas de corte tradicional, es innegable que cuando esas responsabilidades se presentan, es difícil mantener una casa y una carrera medianamente exitosas. Por esa razón, en la época de mayor auge profesional, muchas diseñadoras abandonan temporalmente sus carreras y no todas la retoman posteriormente.

Entre las áreas de estudio que pueden ser desarrolladas bajo el enfoque de género se encuentra también el rescate de las artesanías, en particular aquellas que son desarrolladas en el contexto del hogar, la moda y la cultura popular, o sea, las manifestaciones más ajenas a la ‘cultura oficial’ del diseño. Otros temas de estudio son la interacción de diseño y ecología (ecofeminismo); el consumo de productos genéricamente diferenciados (diseño para hombres o para mujeres) y la influencia de la publicidad y los medios masivos en la construcción de las identidades (femenina y masculina). Esta es una mera enumeración, a manera de muestrario, que no pretende acotar los posibles temas de diseño y género.

PROPUESTA PARA LA CREACIÓN DE UN SEMINARIO SOBRE DISEÑO Y GÉNERO

Volviendo a la relación género y educación del

diseño, hemos considerado que los espacios de formación profesional tienen una función insustituible a la hora de replantear los rezagos que en materia de igualdad debemos alcanzar. Uno de los aportes más importantes que han realizado los estudios de género, ha sido poner en evidencia que éste se construye a partir del proceso de socialización, desigual para mujeres y hombres. Por esta razón, la educación y sus instituciones juegan un papel fundamental en el tratamiento que dan a las diferencias de sexo y en la forma en que contribuyen a la construcción de la imagen de género, la cual depende, entre otras cosas, de las complejas relaciones particulares de cada época y sociedad. Asimismo, la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres trasciende insuficientemente en la vida cotidiana, ya que en muchos hogares se prioriza la educación de los varones, antes que la de las niñas, o se estimula o reprueba el estudio de áreas profesionales diferenciadas sexualmente. Por ejemplo, en los varones se promueve el estudio de carreras con más transcendencia pública o monetaria (derecho o administración), mientras que a las mujeres se las incita a estudiar carreras que puedan reflejarse en la vida privada y que no necesariamente tendrán una remuneración adecuada o un reconocimiento social. Esto se acentúa en las clases socioeconómicamente bajas, marginadas y rurales, lo que ha obligado a los gobiernos a realizar políticas públicas que propicien la igualdad de oportunidades, sin distinción de sexo, desde la escuela primaria.³

Lo anterior es, a grandes rasgos, lo que pasa en el nivel de la educación primaria y secundaria, pero la universidad también pertenece al circuito educativo y, por lo tanto, es también allí donde se deben estudiar y revisar las situaciones de género.

Por lo que toca a las carreras de diseño, considero que es posible proponer un espacio, que podría tener formato de seminario o cátedra virtual, para incorporar los análisis de género en las currículas de las carreras proyectuales. Aunque se podría pensar que el nivel ideal de implantación de una propuesta de esta naturaleza es el de postgrado, dada la influencia e incidencia innegables del tema en nuestra realidad laboral, pienso que puede ser desarrollado con éxito en el nivel de licenciatura o pregrado; de esta forma, sería un eje transversal en la carrera. En el seminario se podría ofrecer a los alumnos conocimientos acerca de los estudios de género y su relación con el diseño, que permitan revisar tanto las políticas educativas, el diseño de programas académicos y las estrategias de enseñanza aprendizaje así como ver de qué forma la diferencia de roles sexuales permean a la práctica profesional y a la teoría de la disciplina. Al incorporar un enfoque de este tipo, desde la formación universitaria, se propiciaría la fusión de los puntos de vista femenino y masculino en los procesos proyectuales, para lograr resultados más humanos en los objetos y acciones comunicativas.

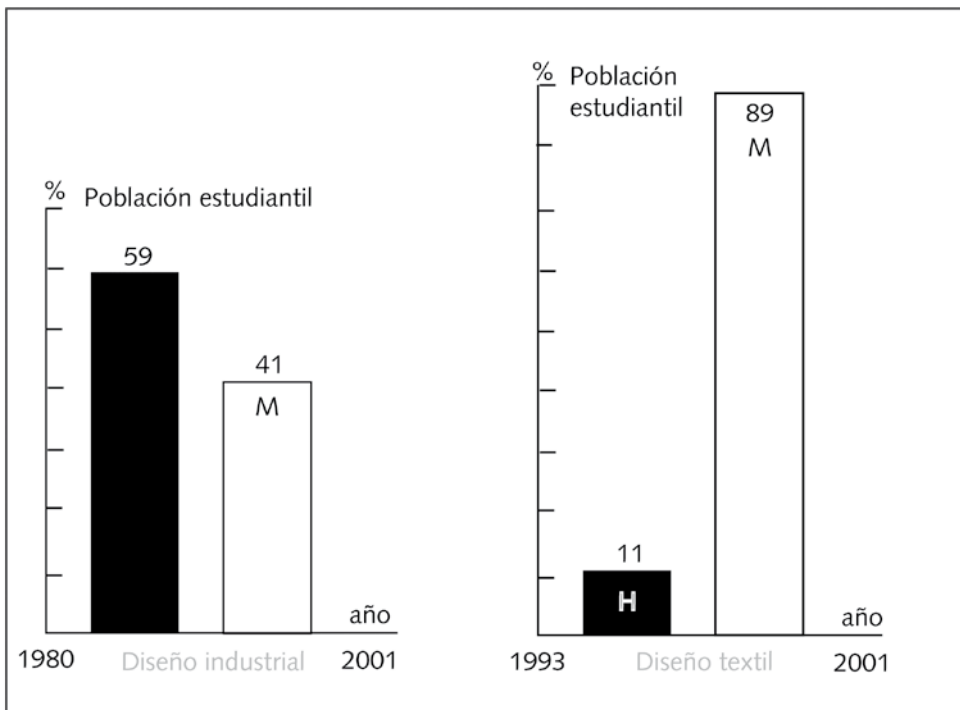
Para que se puedan introyectar los conocimientos e incorporar el enfoque a su experiencia, los alumnos deberán valorar críticamente sus propios roles, el de las situaciones vividas y ver la aplicación cotidiana que ellos tienen. Dado que no existen en América Latina antecedentes de seminario que articulen el diseño y el género, el temario sería básico, de análisis bibliográfico, iconográfico y objetual, y se enriquecería con las inquietudes y las propuestas de los alumnos.

Entre las líneas de vinculación de conocimientos y contenidos podría haber una sección histórica, una teórica, una tecnológica y una educativa. En

la primera, se abordarían los personajes femeninos del diseño nacional; en la segunda línea se podrían analizar los estereotipos y el lenguaje de género en el diseño, así como la relación entre colores, materiales y texturas en el desarrollo de productos, que configurarían la percepción concreta de las manifestaciones del género en la cultura material. También podrían establecerse los puntos de contacto entre género, trabajo y tecnología, así como la situación del mercado laboral para las mujeres en Diseño. Por último, se podrían analizar las relaciones entre género, diseño curricular y enseñanza en las carreras de diseño.

Desde el grupo de investigación que conformamos los miembros de BioGráficas⁴, deseamos contribuir con las instancias educativas regionales interesadas para implantar la perspectiva de género y crear este marco de reflexión y análisis al soporte teórico conceptual de la formación de los diseñadores gráficos y comunicadores visuales de América Latina.

Para finalizar, quiero decir que pretendo que esta breve propuesta sirva para visualizar un nuevo horizonte reflexivo, con aportaciones necesarias para un reposicionamiento de la teoría y la práctica del diseño bajo una perspectiva de género. Considero necesaria e impostergable la incorporación de este enfoque en nuestra profesión para, sin fanatismos ni posiciones extremas, preguntarnos qué hemos hecho en esta dirección, qué nos falta hacer y hacia dónde vamos. Mi intención fue presentar un panorama teórico y metodológico desde el cual podemos trabajar para pensar, hacer y enseñar un mejor diseño. Y también quise hacer una propuesta concreta, que está abierta a las críticas y sugerencias por parte de aquellos que quieran contribuir a repensar el diseño, su teoría y su práctica, desde una perspectiva de género.



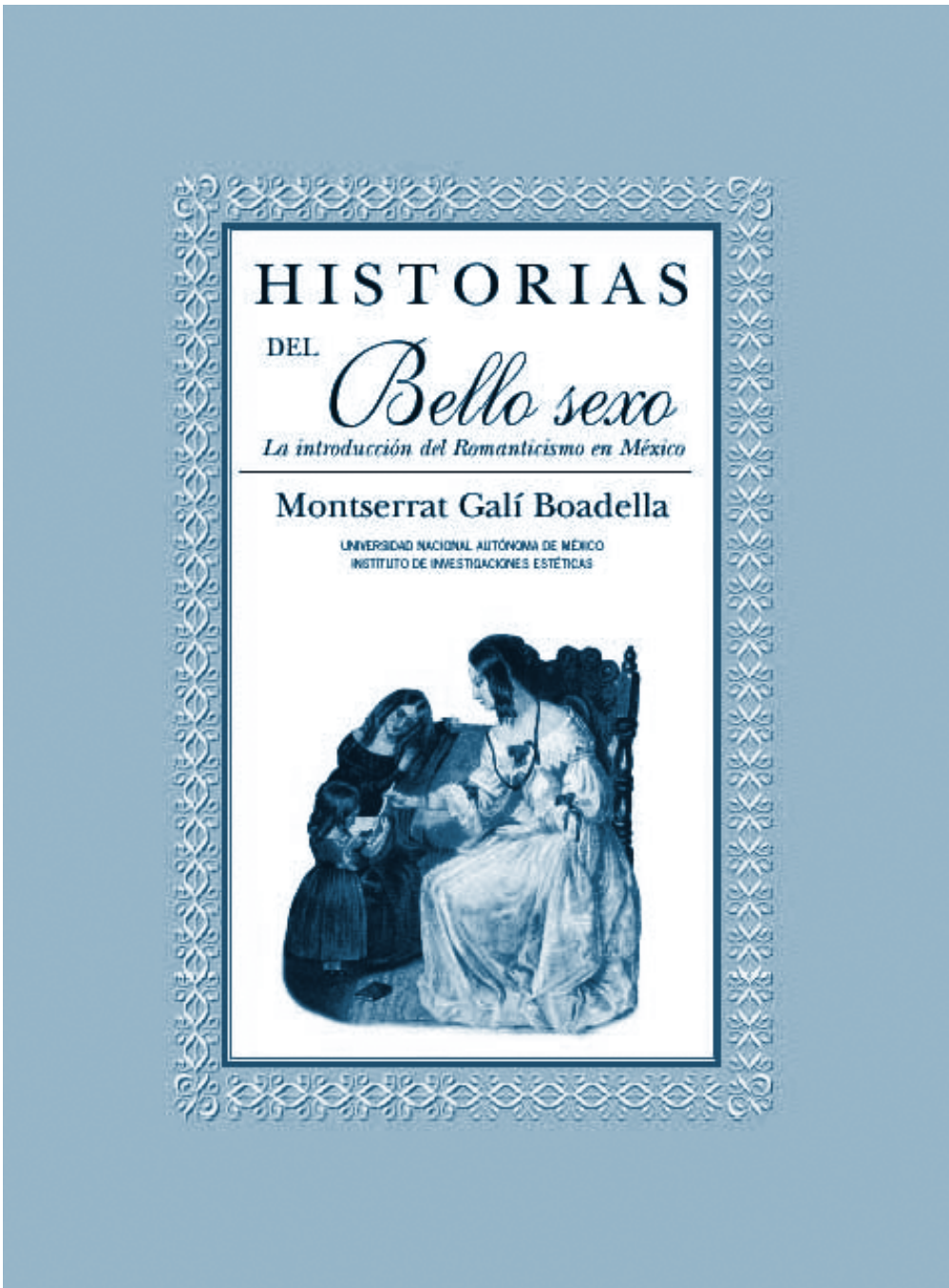
Información proporcionada por Patricia Espinosa, Universidad Iberoamericana, 2001, México, D.F.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Notas personales del XIV curso de Verano en Estudios de Género *Nuevas miradas a la equidad y la igualdad*, organizado por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Colegio de México, 30 de junio al 1 de agosto de 2003.
- Ancombe, Isabelle: *A Women's Touch, Women in Design from 1860 to the Present Day*, Londres, Penguin Books, 1985, 216 p.
- Attfield, Judy, "Form/female follows function/male: feminist critiques of design", en *Design History and the History of Design of John Walker*, Londres, Pluto Press, 1989.
- Buckley, Cheryl, "History, theory and Gender: researching women's relationship to the history of design", en *Memorias del Congreso Design plus Research*, Milán, Junio de 2000, Politécnico de Milán.
- Fiel, Charlotte y Peter: *Design of 20th Century*, Colonia, Taschen, 1999, 768 p.
- Garone Gravier, Marina, "El enfoque de género en la teoría y la práctica del diseño", en *Las rutas del diseño*, México, Desigino, 2003.
- Garone Gravier, Marina, *Diseñadoras mexicanas del siglo XX: una historia por conocer*, Conferencia para el lanzamiento de BioGráficas, 28 de abril de 2008, Museo de Artes Gráficas de la Ciudad de México.
- Garone Gravier, Marina, "Herederas de la letra: mujeres y tipografía en la Nueva España", en *La Casa de la Primera Imprenta de América*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Gobierno de la Ciudad de México, 2004.
- Garone Gravier, Marina, "La presencia de las impresoras en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México", en *Ensayos del Diplomado El Libro Antiguo, de la Facultad de Filosofía y Letras*, División de Educación Continua y Dirección General de Bibliotecas-Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).
- Garone Gravier, Marina (comp.): *Las otras letras: mujeres impresoras en el mundo del libro antiguo*, Biblioteca Palafoxiana, Gobierno del Estado de Puebla, 2009.
- Garone Gravier, Marina y Albert Corbeto López, "La mujer en la tipografía de España y México (siglos XVI-XIX)", en *Actas del III Congreso Internacional de Tipografía*, Valencia, junio 2008.
- Heskett, Joahn: *Industrial Design*, Londres, Thames and Hudson, 1995, 216 p.
- Julier, Guy: *Dictionary of 20 th Century Design and Designers*, Londres, Thames & Hudson, 1997, 216 p.
- Justice, Lorraine, "From Arts and Crafts Based Design Curriculum to a Research Based Design Curriculum", en *Memorias del Congreso Design plus Research*, Milán, Junio de 2000, Politécnico de Milán.
- Lucie-Smith, Edward: *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, 1992, 288 p.
- Pevsner, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Barcelona, Destino, 1992, 216 p.
- Rothschild, Joan, editor: *Design and feminism. Re-visioning spaces, places and everyday things*, Piscataway, Rutgers University Press, 1999, 202 p.
- Salinas Flores, Oscar: *Historia del diseño Industrial*, México, Trillas, 1992, 311 p.
- Shlain, Leonard: *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000, 574 p. Colección Pensamiento.
- Vienne, Veronique, "Designign Beauty: from the outrageous to the sublime", en *Looking Closer 2. Critical writings on graphic design*, Nueva York, Allworth, 1997.
- Wellman, Katrin, et al.: *Modern Gender Design: aspect of Gender as Found in the Design of Perfume Bottles*, 3rd. International Conference on Design History and Design Studies, Estambul, 2002.

► ACLARACIONES DE LA AUTORA

- Ver <http://www.bibliog.unam.mx/iibn/>
- Ver tabla.
- En México las cifras del censo de población de INEGI, 1990, son reveladoras. En ellas se señala que en los grupos de 12 años de edad en adelante, aumenta la proporción de mujeres que no asisten a la escuela en relación a los hombres. Asimismo, el porcentaje nacional de analfabetismo entre hombres es de 9,6 por ciento, mientras que entre las mujeres, alcanza el 15 por ciento.
- Agradezco a cada uno de los colaboradores de BioGráficas; a la maestra Patricia Espinosa Gómez, de la Universidad Iberoamericana, México y a Katrin Wellman, de la Universidad de Essen, Alemania.



Historias del Bello Sexo, Montserrat Galí Boadella, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005. Diseño de portada a cargo de Laura Esponda

MARINA GARONE GRAVIER _ Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), e Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la misma universidad. Diseñadora gráfica, maestra en historia y teoría del diseño, en el posgrado de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Ha recibido la Medalla al Mérito Universitario por la Universidad Autónoma Metropolitana (1995) y la Medalla Alfonso Caso, por su tesis de maestría acerca de la representación tipográfica de lenguas indígenas (UNAM, 2005). Ha trabajado en diseño gráfico y tipográfico desde 1994, por el que ha sido merecedora de varios premios y reconocimientos. Ha sido docente en universidades de México y Argentina; es coautora de varios libros, ha publicado ensayos en revistas especializadas y presentado comunicaciones en México, Argentina, Venezuela, España, Italia, Turquía sobre historia y teoría del diseño, cultura escrita y tipografía, y diseño y género.

MARINA GARONE GRAVIER _ Doctor in Art History at the Faculty of Philosophy and Liberal Arts at Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), and a researcher at the Instituto de Investigaciones Bibliográficas at UNAM. She is a graphic designer and a History and Theory of Design professor for the Postgraduate Program in Design at the Faculty of Architecture at UNAM. She was awarded the University Medal of Merit by Universidad Autónoma Metropolitana (1995) and the Alfonso Caso Medal for her Master's thesis on the typographic representation of indigenous languages (UNAM, 2005). She has worked in graphic and typographic design since 1994 and has received several awards and honorable mentions. She has taught in universities in Mexico and Argentina. She is co-author of several books and her writings have been published in specialized magazines. She has given lectures on History and Theory of Design, Gender and Design and Typography and Written Culture in Mexico, Argentina, Venezuela, Spain, Italy and Turkey.

Eduardo Castillo

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

EL CARTEL EN CHILE: UNA TRADICIÓN PENDIENTE

[POSTER ART IN CHILE: AN UNRESOLVED TRADITION]

resumen_ El devenir del cartel en el medio chileno implica reconocer a autores o exponentes por sobre una *tradición o escuela*. Bajo esta premisa, podemos encontrar intentos de sistematizar su enseñanza en lo realizado al interior de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile entre los años 30 y los 50, con resultados que pudieron adquirir su mayor visibilidad pública en la transición de los años 60-70, justamente cuando oficios como el de grafista o dibujante publicitario –nociones en boga hasta entonces– daban paso al diseño gráfico como profesión en el medio chileno.

Con posterioridad a su momento de mayor importancia, el cartel tuvo una etapa de declive entre la segunda mitad de los 70 y los años 80, para recobrar alguna vigencia en la década de los 90, y tener un rumbo incierto en los últimos años.

palabras claves_ Chile | cartel | diseño | gráfica

abstract_ The future of Poster Art in Chile is dependent on the recognition of poster artists and designers rather than definition by tradition or school. Attempts to systematize teachings of this art were common in the Faculty of Applied Arts of the University of Chile between 1930 and 1950, and the results could be seen in the 60s and 70s, at the same time that graphic design and advertising came to be a common profession in Chile.

After its time of glory, Poster Art had a period of decline between the mid 70s and mid 80s. It would regain its relevance in the 90s and go on to its uncertain path of today.

keywords_ Chile | poster | design | graphic

INTRODUCCIÓN_ Cualquier visión panorámica sobre la presencia del cartel en el medio chileno, debe reconocer de antemano la existencia de momentos puntuales asociados a autores individuales, y el sino de la discontinuidad como un rasgo de nuestra cultura gráfica. Desde tal perspectiva, no necesariamente debemos entender los intervalos como silencios, sino más bien como la imposibilidad de construir una visualidad a largo plazo. En otras palabras, por más esmero que pongamos en seguir la pista a estilos o influencias, éstas siempre decantaron en autores u oficinas, muy lejos de cualquier sentido colectivo, que no obstante, pudo darse en otras expresiones cuando el cartel vivía su mejor momento en el país.

ALGUNOS PRECURSORES DEL MEDIO LOCAL_ A nivel local, la instalación de mensajes en el espacio público, impresos sobre papel y utilizando los muros como soporte, encuentra antecedentes en los albores de la vida independiente²; también debemos consignar la realización de anuncios tipográficos con mayor énfasis visual, destinados al espacio público de mediados del XIX³; mas fue con la incorporación de la litografía a color, en la segunda mitad de dicho siglo, que el cartel daría sus primeros pasos en el país.⁴

Mientras la enseñanza del dibujo pudo encontrar caminos bajo un enfoque técnico y artístico durante el XIX⁵, la enseñanza de imprenta mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX su carácter oral, basada en la relación maestro/aprendiz entablada al interior de los talleres.⁶ El desarrollo de carteles como oficio, en nuestro medio, adquiere notoriedad en la transición al siglo XX cuando dibujantes que provenían de una formación académica (Bellas Artes), o formados directamente en el medio de imprenta, como autodidactas, se involucraron en la nascente publicidad gráfica, necesaria para la nueva vida urbana de ciudades como Santiago y Valparaíso. Dos precursores cuyo trabajo es representativo de este escenario son Luis Fernando Rojas y Alejandro Fauré.

Rojas (1857-1911) asistió a la Academia de Bellas

Artes, a donde llegó tras demostrar tempranamente sus habilidades como dibujante.⁷ En 1871, a la edad de catorce años, entró de alumno interno al Instituto Nacional, donde estudió dibujo con el profesor Julio Bianchi. Tres años después, se integró al curso que impartía el pintor Cosme San Martín, en la Escuela Nocturna de Artesanos, y tras obtener algunos reconocimientos por sus trabajos en distintos concursos de la época, en 1875 se incorpora a la Academia. Prontamente, logró destacar entre sus compañeros gracias a su talento e interés, pero un incidente con su profesor, el pintor italiano Juan Mochi, lo motivó a abandonar los estudios.⁸

Rojas provenía de una familia modesta y tras abandonar la Academia, se dedicó a la realización de numerosos encargos, consistentes en retratos a lápiz o carbón y otros trabajos que le permitieron, desde entonces, apoyar económicamente a su madre viuda. En 1875, aprendió la técnica de la litografía gracias a la generosa ayuda del impresor Alberto Saling, y con estos conocimientos realizó su primer encargo importante: el desarrollo de numerosas ilustraciones para El Correo de la Exposición, periódico que había aparecido con motivo de la Exposición Internacional de 1875 realizada en la Quinta Normal.

Entre el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX, Luis Fernando Rojas realizó un destacado aporte al desarrollo de la comunicación impresa en el medio chileno. A su labor como ilustrador editorial, sumó la práctica del humor gráfico y la realización de numerosos avisos publicitarios. Sin embargo, no disponemos, a la fecha, de imágenes de carteles debidos a su autoría, mas destaca por haber sido uno de los precursores a nivel local en los códigos de la publicidad moderna, mediante la combinación dinámica entre imagen y texto. Testimonio de ello fue lo realizado para algunos productos de la época como Té Ratanpuro o Cigarrillos Pepe Vila⁹

Alejandro Fauré (1865-1912) era un hijo de inmigrantes franceses llegados a Valparaíso, y al igual que Rojas, empezó tempranamente su trabajo



Alejandro Fauré, afiche para la Imprenta Barcelona, 1902.t



Fernando Ibarra, egresado de la Escuela de Artes Aplicadas, cartel para la campaña municipal de Sergio Larraín, 1938.



Francisco Otta, cartel publicitario, 1940.

gráfico al ingresar en 1880, a la edad de quince años, como aprendiz de dibujante a la Litografía Gillet, destacado establecimiento del puerto. Su formación autodidacta comprendió además del dibujo litográfico, la práctica del grabado en metal, la pintura y la acuarela.¹⁰ Posteriormente, se traslada a Santiago, donde trabajó para la Imprenta Barcelona, que había iniciado actividades en 1891 y era una de las principales empresas del rubro, en el escenario previo al Centenario de la República. Sin ir más lejos, fue esta imprenta la primera entidad del país en convocar a “un concurso de afiches para premiar los esfuerzos del arte en favor de la industria”.¹¹

El trabajo de ambos grafistas respondió a distintas influencias provenientes de Europa; mientras Rojas se mostraba más cercano a la ilustración satírica francesa¹² y al realismo¹³ -que le valió aportar a la conformación del imaginario republicano-¹⁴, Alejandro Fauré mostró la influencia de la gráfica asociada a la Revolución Industrial y del art nouveau, en particular, del artista checo Alphonse Mucha, con un desfase breve respecto a este último. Ambos, además ejercieron la ‘redacción artística’ de distintas publicaciones¹⁵, precedente de lo que varias décadas después sería la figura del Director de Arte en el medio editorial chileno.



Fernando Marcos, cartel para el Partido Socialista, 1939.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

LOS CONCURSOS DE LA FECH_Si los concursos organizados por la Imprenta Barcelona fueron los primeros eventos en su tipo a nivel nacional, la consolidación del sentido público y masivo del cartel tuvo lugar con los carnavales realizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, FECH. A partir del año 1916, la Federación se tomó el espacio público –siempre en el mes de octubre- con la celebración de la Fiesta de la Primavera. Como parte de esta actividad, la FECH inició la realización de un concurso anual de carteles, que fue ganado por el pintor Otto Georgi en su primera versión. Entre 1917 y 1919, el premiado fue otro pintor: Isaías Cabezón. Respecto a los carteles de Cabezón, el autor Héctor Fuenzalida señala:

 Llenan las vitrinas, las murallas de Santiago, incitando a la farándula. Corren por todos los sitios públicos del país, anunciando la primavera con sus colores...¹⁶

mas los códigos utilizados en estos carteles festivos le debían bastante al afiche francés de fines del XIX y su imaginería de mujeres, baile y arlequines recordaban el trabajo de Henri de Toulouse-Lautrec y Jules Cheret.¹⁷ En el medio local, la influencia de estos artistas mantuvo protagonismo hasta comienzos de los treinta, cuando otros autores llamarán la atención de los cartelistas locales. Para el escultor y docente Romano de Dominicis, el carácter incipiente del cartelismo local pudo quedar de manifiesto en los concursos de la FECH:

Recordando esas primeras tentativas en este género de las artes



Kitty Goldmann, cartel publicitario, circa 1945.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS_Si el siglo XIX dio lugar a los albores del grafismo comercial y sus protagonistas fueron personas formadas en las Bellas Artes, o directamente en el medio de imprenta, en el siglo XX los esfuerzos de instalar una enseñanza orientada hacia este ámbito tomaron un rumbo más claro. En 1928, y a instancias de Carlos Isamitt, quien asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes y da inicio a una importante reforma en la enseñanza artística, tiene lugar la apertura de la Sección Vespertina de Arte Decorativo y de un curso de afiche que imparte el pintor Isaías Cabezón, quien venía llegando de Europa y gozaba de amplio reconocimiento en la práctica de este medio, tras lo realizado en años anteriores. La apertura del curso tenía por objeto capacitar a los estudiantes para el ámbito de la publicidad gráfica, entregando nocimientos en un área hasta entonces desvinculada de los estudios formales:

El desarrollo intenso actual de la industria, ha multiplicado la demanda de especialidades artísticas que en otros tiempos se cultivaron sólo por tradición de familia. La educación artística moderna se preocupa hoy de estas necesidades, ampliando las ramas de su enseñanza en este sentido.¹⁹



Kitty Goldmann, cartel publicitario, circa 1945.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

El curso de afiche se verá interrumpido a fines del mismo año producto del cierre de la Escuela de Bellas Artes que fue decretado por el Ministro de Educación, Pablo Ramírez, a causa de tensiones políticas del período que se tradujeron en diferencias profundas entre los artistas. Pese a esta situación, la Sección Vespertina logró continuar sus actividades y se trasladó a una antigua casona ubicada en el barrio Avenida Matta, que había sido adquirida por Isamitt durante su dirección, para el fomento de estas actividades. Así, este grupo de cursos, dirigido por el profesor José Perotti, pasó a comienzos de los años treinta a conformar la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, entidad que por espacio de cuatro décadas buscaría conjugar la formación artística al sentido práctico o utilitario, impostando –además- un carácter popular-local a su producción, sobre todo en su primera etapa extendida hasta fines de los años cincuenta.

El curso de afiche, iniciado en 1928 por Isaías Cabezón e inactivo entre 1929-30, reinició sus actividades en 1931 a cargo de la pintora Ana Cortés. Si bien la artista no se dedicó a la realización de carteles, logró motivar el interés por este medio de comunicación en varias generaciones de grafistas que pasaron por su cátedra, durante casi tres décadas. En cuanto a los contenidos, el trabajo del curso se orientó acorde al quehacer de la Escuela de Artes Aplicadas; en cuanto al lenguaje, el influjo de los maestros europeos del cartel se había tornado demasiado evidente en 1934, en palabras del profesor del plantel, Romano de Dominicis:

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

 ...nos queda mucho por hacer en la materia. Desde luego, independizarnos del afiche europeo, cuya influencia benéfica se ha tornado odiosa esclavitud. Las técnicas gráficas tienen infinitas posibilidades de las cuales pueden desprenderse innumerables modalidades estilísticas. El conocerlas, permitiría a nuestros cartelistas liberarse de la manifiesta tiranía de Cassandre y Loupot.²⁰

Para Ana Cortés, el afán proveniente de los concursos de la FECH había sido -pese a todo- la instancia que consolidó la presencia pública del cartel en el medio local:

 ...los concursos, desde entonces, se han venido haciendo más frecuentes, y así hemos visto exposiciones de afiches nacionales para colectas públicas, congresos, ferias, turismo, Cajas de Previsión, etc. Y al hacerse más intensa esta actividad gráfica, hubo artistas que se especializaron en ella y formaron talleres de propaganda con éxito. Actualmente, funcionan en Santiago numerosos talleres de publicidad, algunos de ellos muy bien encaminados en el sentido artístico y comercial.²¹

Estos talleres formados en gran parte por egresados de Artes Aplicadas, se abocaron no sólo al afiche, sino también a la producción de letreros y distintos objetos publicitarios de formato diverso. Otro rasgo importante en estas primeras ‘agencias’ fue la introducción al medio local de la impresión en serigrafía, donde Luis Oviedo ocupó un lugar protagónico desde su taller, Estudios Norte. Según Julio Bórquez, quien fuera alumno de Ana Cortés,

 los concursos nacionales eran patrocinados por empresas e instituciones, se veían afectados por jurados no idóneos, con bases ambiguas y otras irregularidades...²²

Es decir, el problema no estaba ni en los referentes ni en las técnicas, pues por un lado, el trabajo de los grafistas locales evidenciaba que los principales exponentes del cartel en el mundo eran conocidos en nuestro país, durante la primera mitad del XX; por otra parte, la imprenta local podía obtener buenos resultados, y ello había sido demostrado por establecimientos como la Imprenta Barcelona y también por la Imprenta Universo, que en 1927 se promocionaba como “la única empresa en Chile que se ha especializado en la confección e impresión de afiches y carteles.”²³ El problema de fondo era la búsqueda del lenguaje propio de este medio:

 Para hacer un affiche, se necesita más que gusto artístico o talento de dibujante. El buen afiche es el resultado complejo de un conjunto de: inspiración, adaptación al gusto del público que debe alcanzarse, conocimientos de la técnica gráfica de reproducción, etc.²⁴

EL APORTE EXTRANJERO EN LA MEDIANÍA DEL SIGLO XX_A causa de la situación política que se vive en Europa a fines de los años treinta, arriban a nuestro país numerosos inmigrantes. Entre ellos, venían algunos grafistas que aportaron una mirada distinta al cartel. Uno de ellos fue el checo Francisco Otta, pintor, quien además desempeñó labores de docencia por largos años en establecimientos como la Escuela Nacional de Artes Gráficas, la carrera de Diseño de la Universidad de Chile, el Instituto Profesional de Santiago y la Universidad Tecnológica Metropolitana. Respecto al escenario de mediados del siglo XX, el testimonio de Otta da claras luces:

 Nadie tomaba en serio el cartel... éramos muy pocos los que realmente hacíamos afiches; y prácticamente no existía letrística. Se encargaban los trabajos a los calígrafos profesionales, que estaban instalados en uno de los tres kioscos frente al juzgado de [calle] Compañía. Las tarjetas de visita, diplomas o invitaciones se hacían in situ, en caligrafía inglesa, con rúbricas, ‘colitas de chanchito’ y todo lo demás.²⁵

A propósito de un término utilizado por Otta: ‘letrística’, esta había sido una de las principales debilidades del trabajo realizado por los egresados de Artes Aplicadas: el conocimiento tipográfico y la rotulación manual de caracteres.²⁶ Al ser esta Escuela un plantel dirigido por artistas, la tipografía no había sido un aspecto protagónico, lo que implicó descuidar aspectos claves como la adecuada legibilidad de la información o la importancia del texto, en trabajos que se mostraban excesivamente inclinados a la imagen pictórica o ilustrativa.

El abordar con propiedad este aspecto deficitario en el cartelismo local fue uno de los aportes de la austriaca Kitty Goldmann, quien había estudiado arte publicitario en Viena. Si en la imagen pudo desenvolverse sin problemas -desde la síntesis hacia lo ilustrativo- mediante un trazo gestual, en el texto, demostró un gran conocimiento de distintas familias tipográficas y estilos de caracteres adecuados para diversos mensajes. Para Goldmann, el problema estaba en el público:

 Chile era grande pero tenía relativamente pocos habitantes y pocos consumidores, el tiraje era pequeño y la unidad del cartel era cara.²⁷

El italiano Giulio di Girólamo fue otro de los inmigrantes que arribaron al país a causa de la guerra. También proveniente de una formación artística, en sus carteles pudo desenvolverse desde la imagen pictórica -que utilizó para temas como la promoción del turismo-, hasta el realismo socialista, que utilizó para algunos trabajos como el cartel para el cuarto Centenario de la ciudad de Concepción. No en vano, di Girólamo había realizado varios trabajos en la Italia del Duce antes de emigrar a Chile; es decir, era uno de los pocos conocedores cercanos de los códigos del cartel político. Lejos de la academia, la estética de éste último, pudo llegar al país mediante las colectividades extranjeras y la fraternidad con los pueblos en conflicto.

Fernando Marcos (1919), pintor muralista y docente, que fue alumno de la Escuela de Artes Aplicadas a mediados de los años treinta, recuerda que conoció la gráfica de la república española gracias a su padre, un inmigrante y partidario de esta causa que participaba en distintas actividades solidarias. Marcos señala, de manera particular, una muestra de carteles republicanos que visitó en su época de estudiante, donde pudo apreciar que la afinidad política con la Unión Soviética devenía en la influencia del realismo socialista sobre la gráfica republicana. Algunos años después, como militante de las juventudes socialistas ²⁸,realizó una serie de carteles para esta colectividad donde además de abordar los códigos antes mencionados, incorporó algunas citas al muralismo mexicano, anticipando en tres décadas los nexos entre el mural y el cartel que tendrán su expresión más clara a comienzos de los años setenta.

EL AUGE DEL CARTEL EN LA TRANSICIÓN DE LAS DÉCADAS DEL ‘60 AL ‘70_A partir de los años sesenta, y en relación al contexto social, cultural y político de la época, la práctica del cartel se alejará progresivamente de su dependencia respecto al medio artístico, para vincularse en mayor grado a la comunicación de masas y a una actividad que se asentaba a nivel profesional por entonces: el diseño gráfico. En términos productivos, innovaciones relevantes fueron la incorporación de las primeras imprentas offset para imprimir a cuatro colores, en forma simultánea, y de la fotoserigrafía, que en base al principio de la emulsión sensible a la luz permitió integrar la imagen fotográfica al cartel, a diferencia de la serigrafía tradicional, donde todos

los elementos a imprimir debían ser trazados a mano. Respecto a la nueva visión del cartel del período, Jorge Leiva escribía en la revista En Viaje a fines de los años sesenta:

 Se dice que para tener éxito en este difícil medio es necesario ser artista, sicólogo, sociólogo y, sobre todo, pensando en que es arte de masas, tener ese dominio de elementos populares que sólo se adquiere frecuentando bares o viajando en ferrocarril, en coches de tercera.²⁹

Por otra parte, ahora se cuestionaba la credibilidad antes indiscutida de los artistas en este medio de comunicación:

 El hecho de ser confeccionados por pintores, tampoco es siempre una garantía de calidad, porque a menudo los pintores que hacen afiches no buscan elaborar una composición en función de las leyes particulares de este modo de expresión.³⁰

En el período, dos influencias tendrán especial importancia en el devenir del cartel; éstas fueron el póster y la gráfica cubana. Respecto al primer caso, decía el mismo autor:

 La nueva moda sopla desde hace unos tres o cuatro años desde la costa oeste norteamericana, desde San Francisco, la capital de los hippies, que son la más inquietante comunidad cultural de los últimos tiempos.³¹

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

En términos conceptuales, el póster reivindicó la dimensión artística en el cartel, otorgando valor a éste solo por el hecho de ser bello y abrir una ventana a la imaginación, al tiempo que ello suponía un gesto de rebeldía ante la cultura de masas y el mundo del consumo. En términos estéticos, otorgó nueva visibilidad a códigos provenientes del art nouveau, que se conjugaron a recursos de la época como la fotografía en alto contraste y la distorsión formal de los textos, que en muchos casos fueron llevados al borde de la legibilidad.

La periodista Luisa Ulibarri señalaba a comienzos de los años setenta:

 La moda del póster llegó a Chile hace cosa de cinco años. La traajo el pintor Guillermo Núñez. Instaló un ‘poster shop’.. en pleno corazón de Providencia, con Beatles, manzanas, autos y diseños propios.³²

Cartel de la Federación de Estudiantes de Chile, 1916.

Por otra parte, la masificación de estos impresos gracias a los nuevos alcances de la serigrafía, también estuvo asociada a objetivos políticos de comienzos de los años setenta, como la democratización del arte:

 Patricia Israel y Guillermo Núñez, los destacados pintores nacionales... creen que esta moda puede ser aprovechada entre nosotros más allá de lo puramente comercial... siendo una buena ocasión para hacer llegar a la mayor cantidad de gente reproducciones en afiches de algunos de los mejores cuadros de la pintura chilena. Por el momento, es nada más que una buena idea y un buen encauzamiento para este entusiasmo gráfico, porque el póster como se le conoce actualmente en otras partes, es la mayoría de las veces sólo una foto gigante de algún ídolo popular.³³

Efectivamente, pese a la rebeldía hippie el póster se vinculaba a una dimensión comercial (objeto decorativo que se compraba), destinado al coleccionismo y al espacio privado de la juventud, por sobre el sentido público y masivo del cartel que estuvo fuertemente asociado al denominador político del período: el gobierno de la Unidad Popular. Esto último, nos lleva al segundo referente enunciado atrás: la gráfica cubana, lenguaje que en los años sesenta irrigoó la visualidad a nivel regional, arribando a nuestro país un importante número de carteles impresos en serigrafía que difundían el ideario revolucionario.

Contemporáneo al póster, el cartel cubano orientó fuertemente su mensaje a criticar el capitalismo y la sociedad de consumo estadounidense; sin embargo, en términos visuales apeló a un lenguaje ecléctico que iba desde el realismo socialista al pop art y la psicodelia, pasando por el cartel polaco. Si a nivel internacional la circulación del cartel cubano fue un importante medio de comunicación política, dentro de la isla el mayor referente fue la valla, impreso en serigrafía de gran formato e instalado en el espacio público para difundir a las masas el discurso oficial. Ello era descrito en los siguientes términos por un diario de izquierda chileno a comienzos de los años setenta:

La serigrafía ha realizado esta objetivación de un lenguaje, en este caso del lenguaje revolucionario... es un nuevo estilo de comunicación que actualiza los problemas, las aspiraciones, los triunfos de todo un pueblo... implica un cambio de actitud en el creador, quien al revelar plásticamente la empresa colectiva que es la construcción de una nueva sociedad, desarrolla sin limitaciones formales el lenguaje que hace posible el diálogo, siempre renovado, con el pueblo.14

El periodo de mayor actividad para el cartel en Chile reconoce, además de los dos referentes anteriores, la importancia del muralismo practicado por las brigadas muralistas (Ramona Parra, Elmo Catalán), y también del grabado que a nivel local reconocía una tradición entre artistas de izquierda (Pedro Lobos, José Venturilli, Santos Chávez, Carlos Hermosilla). Por otra parte, la visibilidad pública adquirida por el cartel se debió más a la labor de autores individuales u oficinas, por sobre cualquier planificación centralizada de la comunicación visual, como era el caso cubano. Sobre este punto, el diseñador Vicente Larrea señala: "Nunca fuimos los publicistas de la Unidad Popular, porque nunca hubo una central de propaganda del gobierno que nos ordenara qué hacer".35

A nivel académico, el proceso de Reforma Universitaria tuvo entre sus consecuencias que a partir de la Escuela de Artes Aplicadas surgiera una nueva carrera: el Diseño, cuyos primeros egresados empezaron a desempeñar su labor a comienzos de los años setenta. Sin embargo, el concepto de esta actividad profesional ya circulaba con antelación en el medio chileno de manera informal, y no en vano, fueron dos egresados de Artes Aplicadas los primeros en instalar una oficina de diseño propiamente tal en el país: José Messina y Francisco Moreno, que desde su estudio Messina y Moreno -fundado en 1963- realizaron una labor pionera en distintos ámbitos como el diseño editorial (revista Auca) y los carteles y programas para el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH, a comienzos de los años sesenta.

Dos referentes de la época más activa del cartel en Chile, dado su entronque con los contenidos del período, son Waldo González y Vicente Larrea, que además reconocen la particularidad de haber sido profesor y alumno y el haber formado parte de las últimas generaciones de la Escuela de Artes Aplicadas, entre la segunda mitad de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta. González estudió entre 1953 y 1957, y tras su paso por el plantel, obtuvo el grado de Licenciado en Artes con mención en Afiche y Propaganda. Al finalizar sus estudios, se incorporó como académico durante una década. A comienzos de los años setenta ocupará un lugar importante, no sólo por su labor pedagógica en su curso de Dibujo Aplicado, sino además por su trabajo profesional, que alcanzó gran visibilidad pública entre 1971 y 1973. En sus carteles pudo responder a la inquietud proveniente de Artes Aplicadas por vincular la gráfica a lo popular-local, y si bien es posible reconocer otras influencias, como la gráfica cubana, el pop art y algunos rasgos de la gráfica hippie, las imágenes producidas por González también citaron

fuertemente a expresiones como el mural, el grabado y las artesanías tradicionales.

En la campaña realizada por Waldo González y Mario Quiroz para la Polla Chilena de Beneficencia se propuso un alejamiento de los estereotipos de bienestar impuestos por la publicidad estadounidense, pues “era necesario establecer un diálogo entre gobernantes y gobernados mediante una imagen que generase mayor cordialidad entre el emisor y los receptores del mensaje”³⁶ El proyecto fue dirigido a las capas sociales más modestas y cuando salió a la calle “el primer cartel de Polla desapareció de todas partes, la gente se lo llevó a sus casas e incluso hubo que triplicar la impresión”.³⁷ Sin embargo, la repercusión de estos trabajos tuvo consecuencias no previstas: González, en rigor, no era cercano a la izquierda o la actividad política, sino que depositó en aquella gráfica “la intención de encontrarme con mi pueblo”;³⁸ pero la asociación de los carteles de la Polla Chilena al período de la UP, le significó un difícil pasar durante el régimen militar, viéndose obligado a centrar su actividad en la docencia.

Vicente Larrea estudió en Artes Aplicadas entre 1961 y 1965. Respecto a la formación adquirida, asigna importancia a las enseñanzas del profesor Waldo González y a partir de 1963, inicia su trabajo gráfico en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile donde se dedica a la realización de material gráfico, como folletos y carteles y adquiere especial interés el trabajo realizado para las Escuelas de Temporada.³⁹ Sobre su paso por el Departamento, diría: “Había que documentarse y tener interés por las cosas. Había que motivar a la gente usando sus elementos, para que cada pueblo se sintiera identificado con el afiche. Fueron 4 años en los que hice trabajos para todo Chile.”⁴⁰ Larrea, destacaba también la metodología aprendida: “Allí conocí un grupo de periodistas que me enseñaron a recuperar información para elaborar artículos y comunicados”⁴¹ sistema que posteriormente llevó a su propio quehacer gráfico. La labor en el Departamento de Extensión Cultural también le permitió conocer a un autodidacta que sería clave en su formación: Rafael Vega-Querat, diseñador independiente y profesor de diagramación en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, quien contaba con una amplia experiencia profesional y además, mantenía estrecho contacto con un circuito internacional de diseño y tipografía.

En 1967, Larrea instala su primera oficina en el centro de Santiago y Carlos Quezada (amigo y estudiante de cerámica en Artes Aplicadas) le cuenta sobre la formación de un conjunto folklórico: Quilapayún, solicitándole además el diseño de su primera carátula: Canciones Folklóricas de América, álbum que la agrupación realizó junto al cantautor Víctor Jara. Surgía así el vínculo de Larrea con la Nueva Canción Chilena. Este movimiento musical representó una instancia clave para el reconocimiento profesional del diseño gráfico en el país, donde la estrecha relación entre músicos, productores y diseñadores determinó los alcances del proyecto. Vicente Larrea señala que, en esa época ya existía plena conciencia respecto a los alcances de la comunicación de masas y “la intención de hacer bien el trabajo que habíamos elegido”.⁴² Esto último, demostraba una mirada de la profesión distinta a la mayoría de los grafistas formados en Artes Aplicadas entre los años treinta y cincuenta. “No somos artistas”⁴³ dirá Larrea, en una entrevista del año 1971.

Los cerca de 300 carteles en los que trabajó junto a un equipo conformado además por su herma-

no Antonio Larrea y Luis Albornoz, entre otros colaboradores, transformarán esa producción en uno de los referentes de la transición entre las décadas del sesenta y setenta. Para Luisa Ulibarri “el afiche Larrea enfatiza en la búsqueda del elemento latinoamericano. Usa mucho el color, la fotografía, y como trabajo previo, la documentación.”⁴⁴ Respecto a las influencias externas, Vicente Larrea señala a la gráfica hippie, el cartel cubano, la película El Submarino Amarillo, y muy en particular, el trabajo del ilustrador judío-lituano Ben Shahn.

Paradójicamente, en la época del reconocimiento del diseño a nivel universitario uno de los damnificados sería justamente el cartel, donde los profesores y estudiantes, animados ahora por una visión objetiva y más cercana a la ciencia-tecnología⁴⁵ que a los métodos ‘eclecticos’ y ‘subjetivos’, criticaron duramente la enseñanza gráfica impartida por la Escuela de Artes Aplicadas en sus últimos tiempos. Una publicación emitida a comienzos de los setenta por la carrera de Diseño Gráfico, señalaba respecto a los planes de estudio vigentes en los años cincuenta:

“no es posible hacer un ‘ramo’ del afiche y que además dure dos años, ya que bien sabemos que el afiche por su condición de instrumento, no se puede impartir aislado de un contexto ideológico determinado, es decir de sus contenidos y sistemas de comunicación...”46

EL OCULTAMIENTO DEL TRAZO
Entre la segunda mitad de los años setenta y la década de los ochenta, el cartel resignará el protagonismo alcanzado en los años previos, donde tras los sucesos de septiembre de 1973 toda la visualidad identificada con el periodo de la Unidad Popular es objeto de censura o sospecha, y a la destrucción de carteles y murales por parte de funcionarios del régimen militar, se suma la numerosa quema de material gráfico por particulares que temían conservar dichas piezas.⁴⁷

Por otra parte, la nueva orientación del país, determinada por la instauración de un modelo económico de carácter neoliberal, determinará el ascenso de medios de comunicación como la televisión y la expansión de la industria publicitaria en el país, donde el cartel ya no ocupará un lugar de primera línea. Acorde al cambio de escenario, el Estado dejará de ser el principal cliente para los diseñadores, pasando a ocupar este lugar la empresa privada, que destinó amplios recursos a ámbitos como la imagen corporativa.

Durante esta época, el carácter regional de la visualidad del cartel, a comienzos de los años setenta, dio paso a la instalación de un nuevo enfoque para el Diseño Gráfico, que apelando al uso de la retícula y de tipografías procedentes de la escuela Suiza (Helvética, Univers), buscó tomar distancia de lo local y asumir un carácter más neutral, “producto de la sinonimia con que el Régimen Militar interpretó la relación entre ‘izquierda’ y ‘popular’...”⁴⁸. El racionalismo vino a ser el correlato visual de una época donde la ‘llamada al orden’ fue consigna oficial y donde la forma cerrada, el alto contraste, los bordes regulares y la geometría exacta definieron gran parte de lo realizado por los diseñadores chilenos.

EL REGRESO DEL CARTEL EN LOS AÑOS 90
La apertura cultural, comercial y tecnológica que representó para el país el retorno a la democracia, pudo devolver alguna vitalidad al cartel en los inicios de la década, donde distintos diseñadores aportarán a un renovado impulso a este medio de comunicación. El diseñador Guillermo Tejeda, que

durante la segunda mitad de los años 70 se radicó en España, fue uno de los primeros en proponer una revaloración del trazo y el sentido artístico en el cartel, recordando su experiencia profesional y académica en Barcelona durante la época post-franco, donde se desempeñó como docente en las escuelas Massana y Elisava. El cartel diseñado por Tejeda para el concierto organizado por Amnistía Internacional en Chile, durante 1990, es un reflejo del cambio de escenario que el país vivía por entonces, ya que lejos de reivindicar lo local, la imagen gestual representaba una visión abierta al mundo desde el país, a propósito del slogan del evento: “Desde Chile, un abrazo a la esperanza”.

Además del retorno del trazo, Julián Naranjo fue uno de los principales diseñadores del medio chileno que volvió a asignar protagonismo a lo latinoamericano y lo popular-local en el cartel. Para Naranjo, quien ha mantenido un interés permanente por el cartel a lo largo de su trayectoria, el valor de éste radica en que la experiencia del autor puede “ser transmitida desde una perspectiva más personal, cosa que no sucede con otras áreas de la comunicación visual”⁴⁹, como la imagen corporativa, uno de los ámbitos donde este profesional se ha destacado mayormente. “Siendo un admirador del afiche polaco y del cubano”⁵⁰ las influencias de Naranjo también pasaron por el diseño gráfico estadounidense (Milton Glaser), país donde realizó la primera etapa de su labor profesional, y el cartelismo japonés, destacando entre sus referentes a Shigeo Fukuda. A propósito del interés de Naranjo por el cartel, ha sido justamente este medio el que le ha reportado un amplio reconocimiento internacional, siendo premiado en distintos concursos y desempeñando una frecuente labor como jurado en eventos como la Bienal del Cartel en México.

Si los casos de Tejeda y Naranjo reivindicaron la autoría individual en el cartel, a nivel colectivo, cabe destacar lo realizado por el colectivo Bloc Diseño, integrado por los diseñadores Geraldine Gillmore, Carlos Bravo y Leonardo Ahumada, más el arquitecto Ezio Mosciatti, grupo que en la transición de los años ochenta y noventa realizó trabajos que también revalorizaron el cartel en el medio local, mediante el retorno del trazo y un carácter expresionista que también reconocía la influencia del cartel polaco. Entre los trabajos más destacados, estuvieron los carteles diseñados para la compañía teatral La Troppa, que también recuperaron una dimensión proveniente de los años setenta y lo realizado por los hermanos Larrea: la colaboración estrecha entre diseñadores y artistas, recordando los años de la Nueva Canción Chilena.

PREMISAS FINALES
¿Está muerto el cartel en Chile? Quizá su pérdida de terreno en el ámbito del consumo no representa algo negativo del todo, ya que pese a ello puede consagrarse a su finalidad última: comunicar, y este vínculo con el lenguaje visual y escrito, sumado a su aprendizaje y desarrollo, nos lleva a repensar su importancia al interior de las escuelas, en cuanto su dimensión educativa se mantiene intacta y es tal vez, desde el espacio académico, donde corresponde hacer algo al respecto. En palabras del académico Oscar Ríos⁵¹ -uno de los docentes que más interés ha dedicado a este medio de comunicación en el país- el cartel es, tarde o temprano, ‘una celebración de la cultura local’.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Caselli, Pedro: *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago, Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, 2004.
- Blandhard Chessi, Enrique: *Galería nacional: el dibujante Rojas*. El Peneca,

- año 2 núm. 113, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1911.
- Castillo, Eduardo (compilador): *Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago, Ediciones B Chile, 2004.
- Castillo, Eduardo: *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2006.
- Contardo, Oscar: *La UP tiene una deuda con Disney*. El Mercurio, Santiago, 7 de septiembre 2003.
- Cortés, Ana: *Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile, su importancia y progreso*. Revista de Arte, año III núm. 15, Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1937.
- Fuenzalida, Héctor: *El pintor Isaias Cabezón. Colección artistas chilenos* núm. 16, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, 1961.
- Godoy, Alejandro: *Historia del Afiche Chileno*. Santiago, Universidad Arcis, 1992.
- Leiva, Jorge: “Posters en Chile”. En *Viaje*, núm. 420, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, octubre 1968.
- León, Silvia: “Los Larrea”. *Ritmo*, núm. 314, Santiago, Editorial Lord Cochrane, septiembre 1971.
- Naranjo, Julián: *48 afiches carteles posters de Julián Naranjo*, Santiago, La fábrica del libro, 2004.
- R.D.D.: “Movimiento artístico nacional. Afiches”. *Revista de Arte*, año I núm. 3, Santiago, Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile, octubre-noviembre 1934.
- Sin autor: “Afiches”. *Zig-Zag*, núm. 1169, Santiago, Empresa Zig-Zag, 16 de julio 1927.



Giulio di Girolamo, cartel conmemorativo para el IV Centenario de la ciudad de Concepción, 1950.

- Sin autor: "Alejandro Fauré", en *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912.
- Sin autor: "Avisos Comerciales" en *Revista de Educación*, año 1 núm. 1, Santiago, Ministerio de Educación Pública de Chile, diciembre 1928.
- Sin autor: "Los affiches", en *Chile Ilustrado*, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.
- Sin autor: "Surgimiento de la gráfica política", en *Última Hora*, Santiago, 15 de octubre 1972.
- Sin autor: "Un nuevo triunfo", en *Zig-Zag*, núm. 1174, Santiago, Empresa Zig-Zag, 20 de agosto 1927.
- Ulbarri, Luisa: "¿se sirve ud. un póster?", en *Paloma*, núm. 14, Santiago, Editora Nacional Quimantú, 1972.

► ACLARACIONES DEL AUTOR

- Fue el caso de la pintura mural política, practicada por las Brigadas Muralistas, que se nutrió bastante de la visualidad proveniente del cartel a comienzos de los años setenta.
- Referente de ello son los 'bandos', hojas impresas con largos bloques de texto, que eran dispuestos sobre los muros en tiempos de una escasa población lectora.
- Al respecto, podemos señalar los anuncios dedicados al teatro o la visita de compañías circenses.
- Un temprano precedente fue el cartel realizado para la Viña Cousiño Macul, en 1879, por la Litografía de Eduardo Cadot, que ya insinuaba los códigos impuestos a fines del siglo XIX por un precursor del afiche, el francés Jules Cheret. Este antecedente permanece hasta hoy como hecho puntual, al carecer de más información sobre otros impresos similares en el período.
- En la orientación técnica podemos mencionar la apertura, en 1849, de la Escuela de Artes y Oficios, cuyo primer director, el ingeniero francés Jules Jarriez, señalaba: "El dibujo será pues uno de los ramos más importantes de nuestra enseñanza. Los alumnos consagrarán a su estudio hora i media diaria sin contar el tiempo que hayan de emplear en trazar todas las máquinas confeccionadas en los talleres". Jarriez, Jules. Discurso pronunciado a la apertura de la Escuela de Artes y Oficios, el día 17 de septiembre de 1849". En: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1849, p. 124. Respecto a la orientación artística, durante el mismo año, la apertura de la Academia de Pintura buscaba: "la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos de artes que suponen su conocimiento". Decretos de Gobierno, "Reglamento de la Academia de Pintura". En: *Ibid.*, p. 4.
- Valga considerar que el primer 'gran proyecto' de educación gráfica a nivel oficial fue la fundación, en 1940, de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, a instancias del gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Con anterioridad, la enseñanza tipográfica tuvo lugar en establecimientos como la Congregación Salesiana, la Casa Nacional del Niño y los Talleres de Prisiones, donde bajo una tutela religiosa, benéfica, o incluso policial, esta educación era vista más que nada como una alternativa para la "regeneración del pueblo" o la superación de la pobreza en los sectores populares.
- Rojas dio a conocer su habilidad en el Santiago de la segunda mitad del XIX, mediante un dibujo basado en un grabado de una caja de pañuelos que había sido obsequiada a su madre. Este novel trabajo circuló entre la admiración de distintas personas, hasta llegar a manos de Diego Barros Arana, quien valoró el talento del joven dibujante y desde entonces respaldó su labor. Ver: Blanchard Chessi, Enrique: Galería nacional: el dibujante Rojas. El Peneca, año 2 núm. 113, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1911, p. 2.
- Ibid.*
- Ver: Álvarez Caselli, Pedro: *Historia del diseño gráfico en Chile*.



Guillermo Tejeda, cartel para concierto de Amnistía Internacional, 1990.

- Santiago, Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, 2004.
- Sin autor: "Alejandro Fauré", en *Noticias Gráficas*, año X núm. 114, Santiago, Editores Lüer y Paye, diciembre 1912, pp. 272-273.
 - Sin autor: "Los affiches", en *Chile Ilustrado*, núm. 1, Santiago, Imprenta Barcelona, mayo 1902.
 - Esta tuvo entre sus máximos exponentes al ilustrador francés Honoré Daumier (1808-1879).
 - A propósito de su paso por Bellas Artes.
 - Luis Fernando Rojas fue el responsable de dar un rostro a los personajes locales asociados a la Guerra del Pacífico, ilustrando el Álbum de las Glorias de Chile, publicado en 1883. La gráfica actual de los personajes históricos en los billetes nacionales deriva del tipo de representación épica practicado por este ilustrador, en las últimas décadas del XIX.
 - Una de ellas fue La Lira Chilena, revista emblemática del cambio de siglo, donde colaboraron Luis Fernando Rojas y Alejandro Fauré.
 - Fuenzalida, Héctor: *El pintor Isaías Cabezón. Colección artistas chilenos* núm. 16, Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas, Artes Universidad de Chile, 1961, pp. 20-21.
 - Si el primero conjugó la síntesis de los escenarios nocturnos de la bohemia parisina a una representación de los personajes que no eludió lo grotesco o el sarcasmo; el segundo, sacó partido a un dibujo lineal muy refinado en las figuras centrales versus las aguadas o el recurso pictórico en los escenarios donde se situaban los personajes. Ambos delataban también la influencia de la fotografía, en la mirada que propusieron de la vida nocturna y el congelado del movimiento, ya fuera un baile al interior del Moulin Rouge o un desfile en la calle. Justamente, por el tipo de escenario recurrente en el trabajo de Toulouse-Lautrec y Cherét, mientras uno evocaba más la vida nocturna en espacios cerrados, el otro citaba la algarabía desatada en el espacio público. Si Toulouse-Lautrec nunca resolvió del todo la presencia del texto en sus afiches, Cherét asignó a esto mayor dedicación por la influencia familiar que traía consigo, al ser hijo de un impresor.
 - R.D.D.: Movimiento artístico nacional. "Affiches", en *Revista de Arte*, año I núm. 3, Santiago, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, octubre-noviembre 1934, p. 51.
 - Sin autor: Avisos Comerciales, en *Revista de Educación*, año 1 núm. 1, Santiago, Ministerio de Educación Pública de Chile, diciembre 1928, p. 52.
 - R.D.D.; Op. Cit., p. 51.
 - Cortés, Ana: "Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile, su importancia y progreso", en *Revista de Arte*, año III núm. 15, Santiago, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1937, p. 2.
 - En Godoy, Alejandro: *Historia del Afiche Chileno*. Santiago, Universidad Arcis, 1992, p. 25.
 - Sin autor: *Un nuevo triunfo*. Zig-Zag, núm. 1174, Santiago, Empresa Zig-Zag, 20 de agosto 1927, p. 95.
 - Sin autor: *Affiches*. Zig-Zag, núm. 1169, Santiago, Empresa Zig-Zag, 16 de julio 1927, p. 50.
 - En Godoy, Alejandro: Op. Cit., p. 18.
 - Otta se refiere al dibujo manual de letras, práctica distinta a la caligrafía, pues no depende del trazo de la pluma, sino de la habilidad del diseñador para interpretar las formas tipográficas mediante dibujo lineal a mano alzada o con la ayuda de instrumentos. En inglés, el término frecuentemente utilizado para esta práctica es lettering.
 - En Godoy, Alejandro: Op. Cit., p. 18.
 - La denominación de esta colectividad política durante la época era Federación de la Juventud Socialista FJS.
 - Leiva, Jorge: "Posters en Chile", en *En Viaje*, núm. 420, Santiago, Empresa de Ferrocarriles del Estado, octubre 1968, p. 31.
 - Ibid.*
 - Ibid.*, p. 30.
 - Ulbarri, Luisa: "¿se sirve ud. un póster?", en *Paloma*, núm. 14, Santiago, Editora Nacional Quimantú, 1972, p. 26.
 - Leiva, Jorge, Op. Cit., p. 31.
 - Sin autor: "Surgimiento de la gráfica política", en *Última Hora*, Santiago, 15 de octubre 1972, p. 7.
 - En Contardo, Oscar: "La UP tiene una deuda con Disney". El Mercurio, Santiago, 7 de septiembre 2003, E7.
 - En Castillo, Eduardo: *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2006, p. 110.
 - Vico, Mauricio: "Waldo González y los carteles para la Polla Chilena de Beneficencia", en *Cartel Chileno 1963-1973*, Santiago, Ediciones B Chile, 2004, p. 9.
 - Ibid.*
 - Estas consistían en la realización de cursos de invierno o verano en distintas localidades del país que, por su lejanía o circunstancias, no podían tener un acceso más directo a la cultura.
 - En León, Silvia: "Los Larrea", *Ritmo*, núm. 314, Santiago, Editorial Lord Cochrane, septiembre 1971, p. 18.
 - En Contardo, Oscar: Op. Cit.
 - En Castillo, Eduardo: Op. Cit.
 - En León, Silvia: Op. Cit., p. 20.
 - Ulbarri, Luisa: Op. Cit., p. 29.
 - Enfoque que fue promovido en el país por la presencia del diseñador y académico alemán Gui Bonsiepe. Al respecto, consultar: Palmarola, Hugo: "Productos y socialismo: diseño industrial estatal en Chile", en Claudio Rolle (Ed.); 1973, *La vida cotidiana de un año crucial*, Santiago, Editorial Planeta, 2003.
 - "Primera evaluación interna área de comunicación visual, del 5 al 8 de septiembre 1973", Santiago, Departamento de Diseño, Sede Occidente, Universidad de Chile, 1973, pp. 7-8.
 - Castillo, Eduardo: "Un tiempo en la pared", en: *Cartel Chileno 1963-1973*. Santiago, Ediciones B Chile, 2004, p. 7.
 - Álvarez, Pedro; Op. Cit., p. 147.
 - Naranjo, Julián: *48 afiches carteles posters de Julián Naranjo*, Santiago, La fábrica del libro, 2004, p. 3.
 - Ibid.*
 - Profesor de la Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y Director del Área de Teoría e Historia de dicha escuela.



Waldo González, cartel para la Polla Chilena de Beneficencia, 1972.



Leonardo Ahumada, cartel para obra teatral de la compañía La Troppa, 1988.



Julián Naranjo, cartel para encuentro de americanistas, 1998.



Vicente Larrea, cartel para trabajos voluntarios, 1972.

EDUARDO CASTILLO Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Es profesor de los cursos Seminario y Proyecto de Título e Investigador de la Escuela de Diseño, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Entre sus trabajos están los libros *Puño y Letra*, *movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Ocho Libros Editores, 2006) y *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004, compilador). Actualmente, desarrolla la investigación La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968), Proyecto Fondart N° 48186.

EDUARDO CASTILLO is a designer for the Pontifical Catholic University of Chile and an MS in Visual Arts of the Universidad de Chile. He is a professor of the Bachelor's Degree Seminar and Final Thesis and a researcher for the School of Design and the Faculty of Architecture, Art, and Design of Universidad Diego Portales. Amongst his works are the books: *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile* (Ocho Libros Editores, 2006) and *Cartel Chileno 1963-1973* (edited by Ediciones B, 2004). He is currently developing his research *La Escuela de Artes Aplicadas in Universidad de Chile (1928-1968)*, Fondart Project N° 48186.

Ariel Rojo

Diseñador
Fundador Ariel Rojo Design
Ciudad de México (D.F.) / México

palabras claves_ mojado | migración | frontera méxico-usa | escurridor de platos

keywords_wet | migration | mexican- american border | dish rack

Mojado es un objeto que se inspira en uno de los principales fenómenos de nuestra época: la migración de miles de personas de un país a otro en búsqueda de mejores condiciones de vida.

En este caso *Mojado* hace referencia a la frontera entre México y Estados Unidos, en donde cada año miles de personas buscan cruzarla. *Mojado* es en sí una representación del carácter 'escenográfico' de este fenómeno, dentro de un objeto utilitario encontramos no sólo el lugar de referencia -la frontera-, también encontramos a los diferentes actores que están involucrados en el tema de la migración entre México y Estados Unidos, "el *Mojado*", quien es el protagonista de este diseño, el emigrante que al intentar cruzar la frontera cruza el Río Bravo, nadando, de ahí su nombre. También se encuentra "el Coyote", persona que asiste o ayuda al *mojado* a infiltrarse de manera ilegal dentro del territorio estadounidense. Sin embargo, no son los únicos personajes en esta maqueta del fenómeno social; por otro lado, está el ladrón que viene escapando de Estados Unidos por haber robado un banco (típica escena de las películas norteamericanas, por cierto); cruzando la frontera, representada por una barda con púas, se ve un puesto de vigilancia con un guardia y más al fondo, podemos descubrir a la muerte representada por un esqueleto enterrado en un montículo de esta topografía, donde miles de personas han muerto en el intento.

Mojado es un escurridor de platos que cita esta realidad: miles de personas que buscan una mejor calidad de vida encaran una triste decepción, pues en muchas ocasiones la promesa no es lo que esperaban y acaban del otro lado, *mojados* y lavando platos.

El objeto está fabricado en una base de Corian de 40 x 40 centímetros, mientras que toda la topografía está hecha de piezas de acero inoxidable, cortadas con láser, emulando el paisaje de esta frontera.

The migration of thousands of people from one country to another in search of better living conditions is one of the main issues of our time and the inspiration for the creation of Mojado (Wet).

In this case, Mojado (Wet) refers to the border between Mexico and the USA, which thousands of people try to cross each year. Mojado is a representation of the possible scenery of this phenomenon. In a practical object we find not only the place of reference: the border, but also the different agents involved in the migration between these two countries. The Mojado (Wet one) is the protagonist of the design, the emigrant that tries to swim across the border that is the Bravo River, giving it a name by doing so. We also find the Coyote, who assists the Mojado to enter American territory illegally. These are not the only characters in this model of social phenomenon: we also have the ladrón (thief) who is escaping the US for robbing a bank (which is, by the way, a typical scene in American movies). On the other side of the border represented by barbwire, a guard post with a guard can be seen, and further back death, represented by a skeleton buried in a mound of the topography in which thousands have died in their attempt to cross.

Mojado is a dish rack that quotes this reality: thousands of people that search better living conditions face a sad disappointment: many times the dream of a great life on the other side of the border is not fulfilled and they end up wet, and doing dishes. The object was constructed and on a 40 X 40 cms. Corian base. The topography was made with pieces of laser cut stainless steel, simulating the landscape of this border.

ARIEL ROJO Diseñador (México, 1976), creador de Ariel Rojo Design Studio, que abre sus puertas a partir del 2006, recibiendo encargos para compañías multinacionales como el Grupo Bimbo, la compañía Unilever y para el reconocido arquitecto Isaac Broid, entre otros. Sus proyectos han sido publicados en "Diseño México" editados por RM y Arquine y "Vida y diseño en México siglo XX", editado por Fomento Cultural Banamex. A comienzos de este año, obtuvo el segundo lugar en concurso Internacional de Diseño en categoría profesional Vida sustentable/preservación ambiental/equipo para reciclaje con Tlalock, es así como el nombre de Ariel Rojo pasará a formar parte de International Design Awards, IDA.

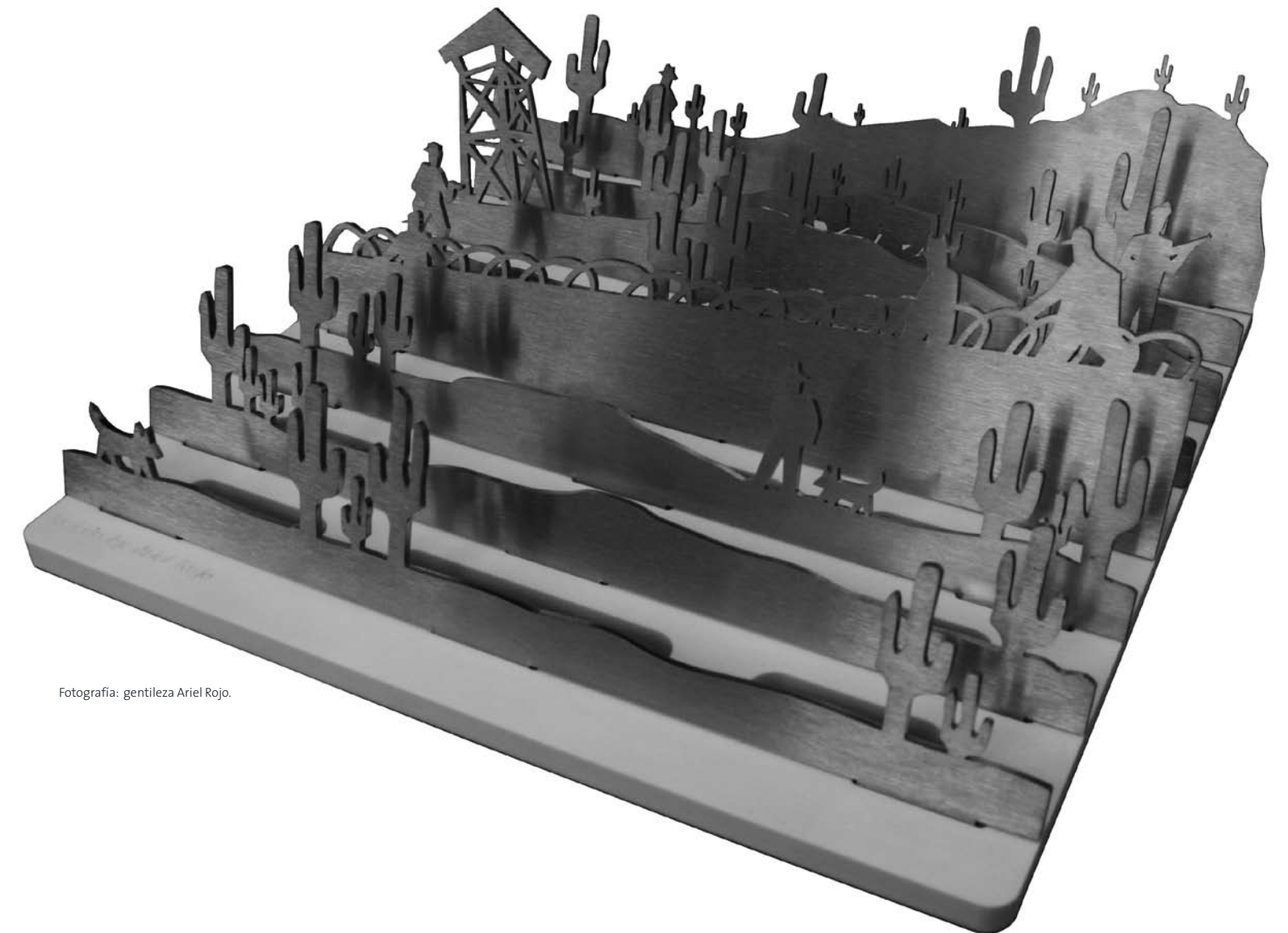
Para Ariel Rojo es fundamental la escala y jerarquía de los elementos que componen un diseño, ya sean elementos cuantitativos o cualitativos estos obedecen a un fin común y deben de jerarquizarse en una sola cosa, en este caso el diseño final. www.arielrojo.com

ARIEL ROJO Designer (Mexico, 1976) and creator of Ariel Rojo Design Studio, which opened in 2006. The studio started working for multinational companies such as Bimbo Group, Unilever, and for the renowned architect Isaac Broid, among others. Rojo's projects have been published in *Diseño México* (Ed. RM and Arquine) and *Vida y diseño en México siglo XX* (Ed. Fomento Cultural Banamex). In early 2009, his Tlalock piece obtained the second place at the International Design Awards (IDA) in the Sustainable life/ Environmental Preservation/ Recycling Equipment category.

Ariel Rojo considers scale and hierarchy key factors in the elements that compose Design, whether it's quantitative or qualitative elements, they work towards a common objective and must be prioritized to produce one thing: the final design. www.arielrojo.com

FICHA TÉCNICA:
NOMBRE: MOJADO
AÑO: 2008
MATERIALES: CORIAN Y ACERO INOXIDABLE
TAMAÑO: 40 x 40 CMS.

SPECIFICATIONS:
NAME: MOJADO (WET)
YEAR: 2008
MATERIALS: CORIAN AND STAINLESS STEEL
SIZE: 40 x 40 CMS.



Fotografía: gentileza Ariel Rojo.

MOJADO, MÉXICO

[WET, MÉXICO]

LEGUA EMERGENCIA: UN RETRATO DE UNA PIEZA PROVISORIA DE CIUDAD

[LEGUA EMERGENCIA: PORTRAIT OF A TEMPORARY URBAN PIECE]

“Habitamos no porque hayamos construido, sino que construimos y hemos construido, en cuanto habitamos, esto es, en cuanto somos los habitantes”.

We do not dwell because we have built, but we build and have built because we dwell, that is, because we are dwellers.¹

Martin Heidegger

resumen La población *Legua Emergencia* tiene un origen provisorio, el cual está ligado al desarrollo y declive industrial de la periferia interior de Santiago, en su vértice suroriente. A diferentes escalas, esta condición sigue influyendo en la habitabilidad del sector urbano y del barrio. Si se supone una relación estrecha entre nuestro ser y lo construido, como sugiere Martin Heidegger, podemos encontrar en ella un severo problema proyectado en el tiempo, el cual no ha sido tomado en cuenta y tratado con la importancia que le corresponde.

Además de la condición urbana, llama la atención el particular modelo de vivienda de emergencia de esta población santiaguina: un temprano ejemplo de vivienda social para personas sin ingresos fijos, que fue bien recibido hace décadas, pero que ha demostrado un sutil poder formativo sobre el modo de vida de los habitantes.

palabras claves _habitar | viviendas de emergencia | segregación | población *La Legua*

abstract *Legua Emergencia* was always thought to be temporary. its existence is linked to the rise and fall of industrial development at the (southeast) interior periphery of Santiago. this temporality influences the living conditions of the urban sector and the shantytowns. if we assume a close relation between being and what has been built, as Martin Heidegger suggests, we find a complex issue that goes back in time and has been ignored and neglected. what attracts our attention are the living conditions and the very peculiar emergency housing that is found in this shantytown of Santiago. the emergency housing for those without steady income was well received decades ago, but has now become a subtle form of educational power upon the way of life of residents.

keywords _living | emergency housing | segregation | *La Legua* shantytown

Sin querer dudar de la verdad expresada en la frase de Martin Heidegger, con la que se inicia este texto, habría que agregar ‘por lo menos en la mayoría de los casos’. Cuando se trata de un acto de voluntad propia, en conciencia de nuestra manera de ser, por cierto que la arquitectura da forma a nuestras vidas del modo como la cita sugiere.

Nuestro hogar es primero una idea y posteriormente, construcción. Sin capacidad de imaginación nos sería imposible lograr el segundo paso. Más allá del individuo, a escala de la casa propia a la medida, se refleja el habitar colectivo de nuestra sociedad en lo que es la ciudad, entendida como una gran casa para todos. En un larguísimo proceso se ha ido formando según nuestro pensar.

Sin embargo, a veces estamos obligados a conformarnos con lo que ha sido construido, aceptarlo como lo nuestro y adaptarnos como se puede a lo que hay. La estrecha relación entre ‘nuestro ser’ y ‘lo construido’, lo que estamos obligados a habitar, obtiene en ese momento un sabor amargo. La arquitectura posiblemente formaría a nuestras vidas de una manera que posiblemente no nos agrada, o peor todavía, que pone en jaque a nuestra identidad, salud física y mental.

Así ha pasado durante sesenta años, aproximadamente, a mil familias, que viven en la pobla-

ción *Legua Emergencia*. De lo que allí sucede se habla mucho. En la prensa se reportan con cierta regularidad las muertes violentas de habitantes y allanamientos escandalosos, en los que se fiscalizan importantes cantidades de droga. En ese sentido, ‘*La Legua*’ se ha transformado en un producto de marca que garantiza buena sintonía en los medios de comunicación, sinónimo de ‘población peligrosa’. Pero del trasfondo urbano y habitacional, de los problemas reales, se sabe y se habla poco.

Esto llama la atención, porque *Legua Emergencia* fue una de las emblemáticas poblaciones ‘intervenidas por el gobierno’, a principios de los años noventa. Ese gran proyecto es parte del Bicentenario, sin embargo, no impulsó una discusión urbana más allá de algunas intervenciones puntuales de edificios públicos en la población (escuela, consultorio, centro comunitario).

UN ORIGEN PROVISORIO *Legua Emergencia* se origina en un proyecto de viviendas provisorias. Hacia mitad de la década del cuarenta, surge una polémica por las condiciones de vida en las poblaciones ‘callampa’, ubicadas, por ejemplo, al borde de los ríos. Las políticas de vivienda social en ese entonces no estaban dirigidas a personas sin ingresos fijos y se organizaban a través de la



Fotografía: gentileza Franz Timo Jackel.

Caja de la Habitación, dependiente del Ministerio del Trabajo. Por lo tanto una parte importante de la población, activa en el sector informal, no tenía acceso a subsidios.

Con la intención de demostrar avances, se vinculó la situación crítica de la vivienda con un programa de emergencia del Ministerio de Hacienda, originalmente destinado a proveer viviendas de auxilio en situaciones de catástrofes naturales: “Las soluciones de Emergencia pueden, sin embargo, dada la gravedad de este problema en nuestro país, contemplarse entre las soluciones generales”²

Fue así que la población *Legua Emergencia* fue ideada sin una base legal sólida, en un acto político algo populista, uno provisorio para salir del momento -mientras se creaban las instituciones correspondientes- y para ser un lugar de tránsito, hasta que se construyeran las poblaciones definitivas: “La solución de Emergencia debiera comprenderse en el plan general de construcción definitiva, a modo de una primera etapa en la realización de éste.”³ Cuando el interés público se había focalizado en otros temas, aún cuando se había creado la Corporación de la Vivienda (CORVI) pocos años después, el asunto pasó a segundo plano. Los que hoy habitan la población son los descendientes del primer grupo de beneficiados, en tercera o cuarta generación.

UN BARRIO PROVISORIO Hoy la población se ubica en un área que bordea la antigua periferia del ferrocarril de la comuna de Santiago, caracterizada por terrenos industriales, en su vértice sur-oriente, entre Avenida Las Industrias y Santa Rosa. Sin embargo, este no es lugar de la pequeña y mediana industria, que se mezcla en los antiguos barrios con viviendas, dando origen al típico barrio tradicionalmente mixto. En esta área se encuentran grandes paños industriales (Embotelladora Andina, Papelera SOREPA y, del abandonado rubro de la tela, las empresas Comandari y Sumar), y además, terrenos que nunca han tenido algún uso específico. En ese sentido, se pueden mencionar los sitios que en el futuro se van a transformar en el Parque Inundable del Zanjón de la Aguada, que hoy en parte pertenecen al Parque Isabel Riquelme.

En esta área, el desarrollo urbano se realizó con algunos años de atraso. Mientras que San Miguel ya llevaba décadas de crecimiento y avance, hasta más allá de Avenida Lo Ovalle, a lo largo del tranvía por Gran Avenida, por la hoy comuna de San Joaquín se encontraban todavía fundos y potreros, en este caso el fundo La Legua. Llama la atención que, incluso el desarrollo industrial se realizó posteriormente, cuando el crecimiento de la ciudad ya había superado con creces la barrera de la línea férrea.

Legua Emergencia fue emplazada en un terreno, que –posiblemente- estaba destinado a las industrias. Las mejores ubicaciones, es decir, en los bordes colindantes a calles importantes -como Carlos Valdovinos (San Joaquín) y Santa Rosa- se dejaron grandes terrenos libres, los que con el tiempo se llenaron de las ya mencionadas industrias, algunas de ellas molestas y agresivas. La población se ubicó al interior de un gran potrero, cerrada hacia sus bordes con panderetas y dejando libre solamente una entrada vigilada por un retén de carabineros, hacia otros sectores de *La Legua*.

Cabe mencionar que un plan seccional de la zona, del año 1951, muestra una avenida diagonal que cruza el sitio donde se emplaza *Legua Emergencia*. Se trata de una de las diagonales proyectadas por el urbanista Karl Brunner, pensadas para aumentar la conectividad y cuyas planificaciones seguían absolutamente vigentes, e incluso, fueron parcialmente ejecutadas.

Con los años la condición de ‘encierro forzado’ fue reemplazada por un ‘encierro espacial’, generado por altos muros colindantes a las industrias. La discontinuidad del tejido urbano que se produce en el cordón de la periferia interior es ampliamente conocida y hoy deja a la población en una situación, que hace difícil pensar que alguna vez alguien se va a perder ‘por casualidad’ allí. El transeúnte, normalmente movilizándose en auto o micro, pasa a alta velocidad por corredores como Santa Rosa, sin percatarse que detrás de las industrias se esconde una población.



Fotografías: gentileza Franz Timo Jakel.

UNA CASA PROVISORIA. Pobladores de otros sectores de *La Legua* hablan de ‘irse pa’ dentro’, cuando quieren decir que van al sector de *La Emergencia*. En esta frase quizás se expresa la percepción de un conjunto de límites claramente establecidos, como de ‘un interior’. Pero, además habla de la fuerte sensación de entrar en un espacio muy íntimo, al meterse a uno de los pasajes larguísimos y ciegos, que terminan en los altos muros de deslinde de las industrias. Estos pasajes son bordeados por las viviendas de emergencia, ochenta casas por lado.

La intención de diseño de las casas fue expresada de la siguiente manera, por la Caja de la Habitación:

No sería impropio considerar la posibilidad de una solución de emergencia para resolver el déficit actual de habitación, que no implique las desventajas propias de construcciones de esta clase, o sea, que sean manifiestamente provisionales e incompletas, con todos sus ineludibles inconvenientes, a la vez que imposibles de mejorarse por su propia condición.⁴

El proyecto ejecutado consistía en una típica ‘solución de emergencia’, una casa de paneles de madera de 3,60 x 6 metros, a la cual se agregó un módulo sanitario de bloques de hormigón, con cocina y baño. Para mayor ahorro, se compartieron los paneles de separación entre las unidades, formándose aquellas largas y conocidas ‘filas’ de vivienda.

Los pobladores las recibieron con alegría, como lo expresa la señora I.H.: “Veníamos a un lugar nuevo, limpio, desde otro que era insalubre, donde sólo había una pila para agua y donde los ratones hacían nata”⁵ Para ellos, a pesar de las obvias deficiencias constructivas y problemas de hacinamiento, existentes desde el principio, las viviendas ofrecían una solución aceptable a largo plazo. Cuenta la señora Inés:

Dormíamos de a cuatro en cada cama, nosotros dormíamos dos para arriba y dos niños para abajo, en la otra cama, los otros cuatro y en la otra, el resto, todos en una sola pieza. Nosotros, para nuestra relación como pareja, teníamos problemas con los niños, súper delicado entre una madre y un padre, entonces teníamos problemas con los niños para que ellos no se dieran cuenta de nada de la vida del matrimonio de nosotros, ni siquiera peleábamos delante de ellos, porque tampoco peleábamos, ni tampoco lo hacíamos delante de ellos.⁶

Progresivamente, las casas han sido adaptadas a las necesidades, pero a la vez, la población y su particular arquitectura, se ha ido adaptando a sus habitantes. Parte de la vida íntima familiar se ha trasladado, desde el estrecho y oscuro interior -cuya única fuente de luz natural es la puerta abierta- hacia el espacio compartido del pasaje. Con los años, las familias se han relacionado entre sí como un ‘tejido’ de amistades, matrimonios, allegados, hijos y nietos. En algunas ocasiones, este tejido cohabita varias viviendas, borrando el concepto de la casa como ‘protegido lugar propio’.

La vida particular de la población, cuyo síntoma positivo sería “ser un enclave con una vasta y potente red de organizaciones sociales, culturales, económicas, de derechos humanos, políticas y religiosas”, y cuyo síntoma negativo es, quizás, el arraigamiento del narcotráfico, es parte de la actual arquitectura de la población y de la identidad de los pobladores.

¿UN FUTURO PROVISORIO? A pesar del enfoque territorial de las mencionadas intervenciones a poblaciones, realizadas por el Ministerio del Interior, no se han desarrollado estrategias y herramientas urbanas a la medida, aparte del financiamiento de los proyectos infraestructurales emblemáticos, con fondos estatales -por cierto, importantes-. No existen mecanismos eficaces, siendo la actualidad urbana y arquitectónica claves para entender los orígenes de muchos problemas.

La Universidad Diego Portales es uno de los actores que forma parte de la intervención, desarrollando el “Proyecto Legua”, de apoyo psico-social, encabezado por la Facultad de Humanidades. Otras facultades participan desde sus áreas de estudio, prestando servicios a la comunidad. De esa manera, también la Escuela de Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño ha cooperado con talleres, estudios, e incluso, con un proyecto profesional de un jardín infantil, que fue proyectado y construido por un grupo de alumnos. A partir de comienzos del año 2009, se implementó el curso “Práctica de oficina”, cuya meta es realizar y ejecutar un proyecto de vivienda social, pensado para mejorar los problemas reales que hoy tienen esas viviendas.

Sin embargo, los pequeños y grandes problemas urbanos de la *Legua Emergencia* siguen sin ser tratados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Heidegger, Martin: “Construir, habitar, pensar”, en *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago, 2003.
- Caja de la Habitación: *El problema de la habitación en Chile*, Santiago de Chile, 1945.
- Álvarez, Paulo: Entrevistas a los pobladores de Legua Emergencia, Documentos de trabajo interno, *Proyecto Legua*, Universidad Diego Portales, UDP, Santiago, 2003.
- Álvarez, Paulo: *Historia de los orígenes y tejido familiar de Legua Emergencia*, Documento de trabajo interno, Proyecto Legua, Universidad Diego Portales, UDP, Santiago, 2003.
- Ganter, Rodrigo: “Territorios de furia”, en *Revista ARQ* Nr.65, Santiago, 2007.

ACLARACIONES DEL AUTOR

- Heidegger, Martin: “Construir, habitar, pensar”, en: *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2003, p.203. Heidegger, Martin: “Construir, habitar, pensar” (Building, dwelling, thinking), in *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 2003, p.203.
- Caja de la Habitación: *El problema de la habitación en Chile*, Santiago de Chile, 1945, p.75
- Ibid, p.76
- Ibid, p.76
- Álvarez, Paulo: “Entrevista a Señora I. H.”, en: *Entrevistas a los pobladores de Legua Emergencia, Documentos de trabajo interno*, Proyecto Legua, Universidad Diego Portales, UDP, 2003.
- Álvarez, Paulo: “Entrevista a Señora Inés”, en: *Entrevistas a los pobladores de Legua Emergencia, Documentos de trabajo interno*, Proyecto Legua, Universidad Diego Portales, UDP, 2003.
- Álvarez, Paulo: *Historia de los orígenes y tejido familiar de Legua Emergencia*, Documento de trabajo interno, *Proyecto Legua*, Universidad Diego Portales, UDP, 2003.
- Ganter, Rodrigo: “Territorios de furia”, en: *Revista ARQ* Nr.65, Santiago, 2007, p.23

FRANZ TIMO JAKEL, Ingeniero, diplomado en Arquitectura, TU-Berlin, Alemania (2003). Diplomado en Docencia Universitaria, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile (2008). Es académico de la Escuela de Arquitectura, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, FAAD, de la Universidad Diego Portales, donde es profesor del curso Práctica de Oficina en la población Legua Emergencia (2009) y de Laboratorio de diseño constructivo-estructural (2007). Desde el 2004 ha participado activamente en el Proyecto Legua de la FAAD-Universidad Diego Portales, realizando estudios y talleres. Autor del estudio urbano Los espacios habitados de Legua Emergencia (2004) y como conferencista, destaca su charla sobre el tema de la población La Legua en el Seminario de Arquitectura Latinoamericana, SAL, (2007), Concepción, Chile. Alemán, residente en Chile desde hace siete años. Paralelamente a la labor académica, realiza el ejercicio de la profesión de forma libre (freelance).

FRANZ TIMO JAKEL, German Engineer, graduate in Architecture at TU-Berlin, in Germany (2003). He holds a Degree in Teaching in Higher Education from Universidad Diego Portales, Santiago, Chile (2008). He is an academic in the School of Architecture at the Faculty of Architecture, Art and Design (FAAD), at Universidad Diego Portales. He teaches the courses Práctica de Oficina at Legua Emergencia (2009) and Laboratorio de diseño constructivo-estructural (2007). Since 2004 he has actively participated in the Legua Project of FAAD-Universidad Diego Portales, conducting research and workshops. He is the author of the urban study Los espacios habitados de Legua Emergencia (2004). His most renowned lecture on La Legua was part of the seminar Arquitectura Latinoamericana, SAL, (2007), in Concepción, Chile. He also works as a freelance and has resided in Chile for the last seven years.

Andrés Téllez

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura

Profesor/Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Arquitectura.
Santiago/Chile

Horacio Torrent

Profesor
Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

PUBLICACIONES DE PERIFERIA: EN LOS MÁRGENES DE LA VANGUARDIA*

[PERIPHERAL PUBLICATIONS: IN THE MARGINS OF THE FOREFRONT]

resumen _ En este artículo se revisan cuatro publicaciones de arquitectura realizadas en las décadas de 1930 a 1950, a partir de una visión crítica sobre dos paradigmas interpretativos, la reproducción y la apropiación. Se trata de dos modelos de interpretación que tratan de explicar históricamente un fenómeno complejo, el del desarrollo de culturas arquitectónicas modernas en la periferia; pero al superimponerse a los hechos, los desdibujan y les quitan los matices que pueden contribuir a recuperar las porciones que no calzaron necesariamente con los enfoques. Se contrastan publicaciones coetáneas y contemporáneas, supuestamente más cercanas a las vanguardias. Históricamente consideradas, son documentos clave para la interpretación de la cultura arquitectónica chilena del siglo XX, fuertemente marcada por la construcción de ideales, en una primera fase, por realizaciones –obras– en una segunda fase.

palabras claves_ revistas de arquitectura chilenas | modernidad | vanguardia | periferia

abstract_ This article revises four publications written between 1930 and 1950. It has a critical approach on two paradigms of interpretation: Reproduction and Appropriation. These two models of interpretation try to explain historically a complex phenomenon, that of the development of modern architectonic cultures in the periphery; but upon superimposing facts, they blur them and they remove the subtleties that can contribute to recover the portions that did not necessarily fit the approach. These publications are both coeval and contemporary and, from an historic perspective, key documents for the interpretation of Chilean Architectural Culture of the XX Century. They were characterized by the construction of ideals, during a first stage, and pieces and works of art in the next.

keywords_ chilean architecture magazines | modernity | forefront | periphery

1. ENFOQUES, REVISTAS Y CULTURAS ARQUITECTÓNICAS.

La historiografía de la arquitectura ha considerado frecuentemente que las culturas arquitectónicas periféricas habrían asumido la modernidad que habría surgido en Europa a principios del siglo XX, con un retraso que pondría en duda cualquier atisbo de originalidad. Reproducción y apropiación han sido sus paradigmas interpretativos.

La reproducción supone la recepción pasiva de contenidos y modelos de la arquitectura moderna, y su realización sin atender a la situación local, lo que representaría contradicciones evidentes con el estado de desarrollo de la cultura y la sociedad en esos territorios. Esta idea de la reproducción tardía que muchas veces se asocia a la teoría de la dependencia, es más bien un subproducto de la teoría de la modernización en sus componentes espaciales. Presupone que las cuestiones del pensamiento pueden ser objetos transables en un espacio, como si una acción que ha tenido lugar en el centro se difundiera sistemáticamente por su novedad hacia la periferia, como si el pensamiento pudiera cristalizar en algún lugar.

Por otra parte, la apropiación supone una recepción activa, capaz de otorgar a las ideas un don de ubicuidad, haciéndolas propias. Esta idea dominó el panorama de la interpretación latinoamericana desde los años ochenta. Desconoce que -históricamente para el caso de las ideas de la vanguardia, que se difundieron durante los años veinte y treinta- la *apropiación* habría operado en el marco de sociedades conservadoras, disolviendo o anulando en la periferia su efecto transgresor y revulsivo, desactivando en los márgenes su violencia transformadora.

Reproducción y apropiación, son dos modelos de *interpretación* que tratan de explicar históricamente un fenómeno complejo, el del desarrollo de

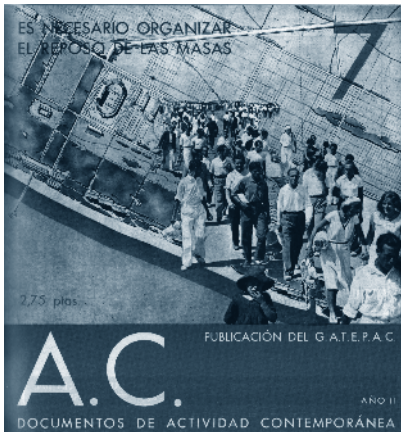
culturas arquitectónicas modernas en la periferia; pero al superimponerse a los hechos, los desdibujan y les quitan los matices que pueden contribuir a recuperar las porciones que no calzaron necesariamente con los enfoques.

Las revistas tuvieron un papel relevante en la fundación del discurso de la modernidad arquitectónica, tanto en sus ideas, conceptos y palabras, como en sus imágenes, formas y experiencias espaciales que promovieron en sus ilustraciones. Fueron proyectos culturales en sí mismos y al mismo tiempo cristalizaron en su impresión como documento, las elecciones estéticas e ideológicas, las formas en que recortaron el mundo y las intenciones de transformación de las sensibilidades de quienes pudieron prestarle atención. Fueron también productos singulares, en los que cristalizaron opciones y elecciones de arquitectos, ideólogos e intelectuales. Por eso mismo, muestran hoy una parte de la realidad en la que se desenvolvían y los desafíos que los lugares y las sociedades impusieron a sus productores o animadores.

2. LA DÉCADA DE 1930: ARQUITECTURA Y DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA, A. C.

ARQuitectura se publicó en Santiago, entre agosto de 1935 y abril de 1936. Quedó en la memoria como una revista de vanguardia, no solo por el programa de acción que la animó sino probablemente más por el contexto adormilado en el que apareció. Nueve meses separan su aparición del sexto y último número, un periodo tan corto como colmado de vicisitudes para quienes la crearon. Sus directores iniciales fueron Enrique Gebhard y Waldo Parraguez; quienes provenían de un grupo de acción estudiantil que había protagonizado el primer intento de renovación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.

A pesar de su corta duración, se pueden identificar tres momentos muy claros: los dos primeros números muestran la osadía de los jóvenes direc-



tores, los dos siguientes, reproducen a los autores centrales a la arquitectura moderna, y los dos últimos, muestran una pérdida del sentido de orientación¹.

ARQuitectura no fue –paradójicamente- una revista de arquitectura en el formato habitual; solo publicó cuatro páginas con obras. Sus intereses se desplegaron en ámbitos más amplios.

El primer número, se inició con una declaración del urbanismo como organización íntegra y racional de las funciones de la vida colectiva, apelando a las cuatro funciones básicas. Sus artículos pueden resumirse a dos temas centrales: el arte y la ciudad. El *arte nuevo* se representó por los trabajos de Oteiza sobre la escultura, de Siqueiros sobre el ejercicio plástico y de Torres García sobre la estructura. Sobresale el “Ensayo sobre plástica moderna” de Parraguez, que presenta sus ideas sobre composición, proporción y expresión, ilustrado por fotografías de los trabajos de los artistas del grupo decembrista². El debate sobre la ciudad, aunque refería a los instrumentos de planificación, estaba protagonizado por Santiago. Muñoz Maluschka reflexionaba sobre la trascendencia del plan de Brünner y propone la consideración del contexto metropolitano que la ciudad enfrentaba como problema. Gebhard, revisaba las funciones de habitación y trabajo, y la circulación como fenómeno temporal y económico; las imágenes y epígrafes denunciaban el atraso y el peligro que implicaba dicho Plan. El reclamo por soluciones radicales era explícito, mientras que la necesidad de arquitectura moderna quedaba implícita en los calificativos de fósil o mausoleo con que se presentaban algunos edificios.

El segundo número volvió a la carga contra el plan de Brünner, proponiendo como claves de superación a la ciudad funcional, la vivienda mínima y un núcleo técnico que estudiara el proyecto sobre esas bases. El ensayo de Gebhard sobre “Urbanismo y Habitación” revisó el estado de Santiago a la luz de los conceptos modernos, confrontado con la propuesta de la Ville Radieuse. El de Parraguez, titulado “Habitación” presentaba los conceptos e instrumentos racionales para el proyecto de la vivienda moderna³.

Solo los dos primeros números pueden considerarse claros representantes del sentido con que la revista fue creada. Los siguientes dan cuenta de una polémica situación en que los jóvenes fueron desplazados y la conducción de la revista pasó a un comité que representaba una vertiente, si bien modernizante, claramente mucho menos polémica y vanguardista. Los números tres y cuatro concentran reproducciones de artículos de Gropius, Van Doesburg, Giedion y Le Corbusier, probablemente conseguidos por servicios de



prensa o directamente traducidos y replicados de alguna otra fuente. Los números quinto y sexto, a cargo ya de la Asociación de Arquitectos, serán una acumulación errática de reproducciones de artículos y noticias locales, con mínima elaboración intelectual.

A la distancia, ARQuitectura puede ser vista como una revista pionera gracias al impacto de sus dos primeros números. Sin duda, introdujo en Chile los debates en torno a la arquitectura moderna, pero centralmente elaboró sus fuentes en correlación con su contexto: concibió la ciudad en clave metropolitana como escena constitutiva de la actualidad y como problema y centro de preocupación científico-técnico, entendió la arquitectura en relación con el programa social con sentido político, por su lugar preponderante en la transformación espacial, y asumió al arte como sentido del cambio espiritual –para usar una palabra de la época- y como parte del proyecto cultural de transformación de las condiciones de vida locales.

Toda dilucidación sobre la posible condición *periférica* de la revista, puede ser determinada al cotejarla con la revista A.C. Ambas comparten algunos parámetros comunes: impresas en la misma lengua, con editores coetáneos, y en una condición geográfica que podría parecer periférica a los centros producción de ideas y obras modernas. Fueron publicadas durante la década del treinta, coincidiendo en un periodo de afirmación y extensión del proyecto moderno, por lo que se distinguen de las primeras revistas europeas de la vanguardia, aún cuando vehiculizan sus contenidos internacionalistas y libertarios.

La revista A.C., -Documentos de Actividad Contemporánea- se crea en 1930 para la difusión de las ideas del GATEPAC, el “grupo de artistas y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea”⁴. Los editores eran pocos, solo arquitectos y con una fuerte coherencia ideológica. La revista tuvo un orden de exposición más o menos sistemático, con una editorial que incitaba a la polémica y la presentación de obras o proyectos, una sección dedicada a la ciudad y el urbanismo y relacionada con el arte, la fotografía o el cine. Muestra como el grupo estaba implicado en el movimiento internacional por la arquitectura moderna, registrando su participación en los congresos del CIRPAC-CIAM, y la orientación programática en pos de las técnicas racionalistas del proyecto. Promediados los veinte números, la secuencia varió por la configuración de números temáticos, dedicados a la arquitectura escolar, el tiempo libre, la arquitectura popular, el interiorismo, entre otros.

Pese a su nombre, Documentos de Actividad Contemporánea, fue una revista de arquitectu-

ra. Los proyectos presentados pertenecían a los miembros del grupo y los grandes momentos correspondieron a la Ciutat de Repós, al Plan Maciá, y a la Casa Bloc. El último número -junio 1937- dedicado a “Problemas de la Revolución”, puede ser visto como el que tensó fuertemente el carácter político de las transformaciones que A.C. había propuesto desde su inicio.

Cuando ARQuitectura comenzó a publicarse, A.C. llevaba ya 18 números y cinco años de edición. En esencia, son dos revistas de avanzada en contextos tan lejanos como cercanos. ARQuitectura puede reconocer a A.C. como precedente, así como esta reconoce a L’Esprit Nouveau, que también se titulaba “Revista de Actividad Contemporánea”. La revista española debe haber sido conocida en un medio profesional restringido como el chileno de aquellos años, ya que Chile ocupaba el segundo lugar entre los destinos extranjeros con mayor cantidad de suscriptores⁵. La conexión es evidente: en el primer número de ARQuitectura apareció –como ilustración- la imagen del conglomerado humano desplazándose sobre la perspectiva de la ciudad de reposo que fue la tapa del séptimo número de A.C.⁶

Las similitudes son pocas pero significativas. Cada número partió siempre con una declaración de voluntad programática e ideológica, que por su forma y redacción era una aproximación al manifiesto, que los movimientos de vanguardia habían consolidado casi como un género literario. Un análisis comparativo algo más profundo muestra que las diferencias en las palabras clave usadas en estos editoriales son varias⁷. A.C. construye un mundo de referencias sobre palabras como: arquitectura, materiales, actividades, vivienda, confort, necesidades, estructura, costumbres, época, clima, programa, sistema, casa, belleza e incluso, sentimiento, encanto y naturaleza. ARQuitectura centra su atención en palabras como ciudad, habitación, urbanismo, funciones, sociedad técnica, trabajo, producción, organización social, revolución, belleza, progreso, época, valor, costo, circulación, tiempo. A.C. muestra un mayor predominio arquitectónico aunque ambas tienen un fuerte contenido teórico y una clara definición instrumental racionalista.

ARQuitectura asocia arquitectura, arte y transformación urbana a una visión científico-política. A.C. reivindica ese amplio sentido, pero otorga a la arquitectura un rol preponderante. ARQuitectura muestra el predominio del argumento y las ideas, porque sus animadores no contaron con la capacidad de demostrar a través de realizaciones, lo que probablemente se debió al conservadurismo y a la poca dinámica de capital que el medio chileno tenía como para confiar en jóvenes e impulsivos arquitectos. A.C. por el contrario muestra

el predominio de los hechos con el sentido teórico que trasuntan. Diferenciales son entonces las fuerzas con que pueden producir quiebres en los medios en los que se instalan y la fuerza con que pueden demostrar posibilidades de realización.

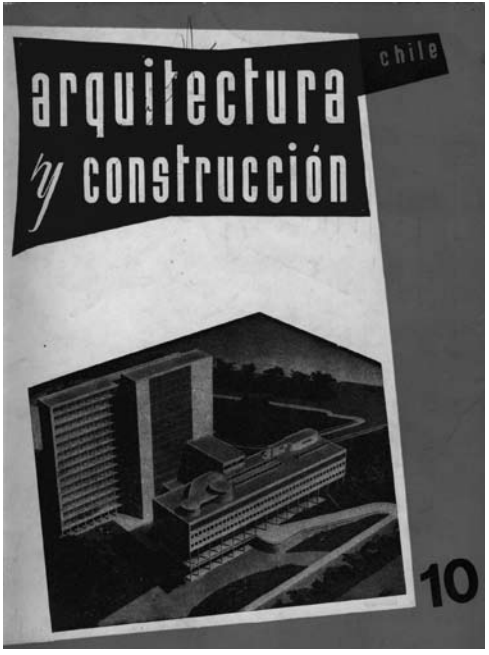
Si A.C. muestra la solidez del grupo que la edita, ARQuitectura muestra solo el empeño de dos jóvenes cuya referencia de vanguardia provenía de primera fuente: al menos Parraguez participó en las tertulias que Vicente Huidobro organizó después de su retorno a Chile en 1933. El grupo “decembrista” recibía los elogios del poeta como “lo único digno de tomarse en cuenta en estos países”⁸. Sus exhibiciones fueron alentadas por Huidobro como parte de su estrategia para despertar del letargo a la cultura local. El capital cultural del poeta propuso en sus seguidores un camino de compromiso con la vanguardia que no habían conocido previamente. Las revistas que Huidobro editó fueron una forma de conmover y violentar el ambiente chileno⁹ Contemporáneamente a ARQuitectura en el verano de 1936, Huidobro editó la revista Total, cuyo primer número estuvo completamente atravesado por la situación en España. Publicó en ella el manifiesto “Nuestra Barricada” donde declaraba “la guerra a todas las formas momificadas en el fondo de una sociedad agónica y que trata en vano de seguir imponiéndonos sus cánones y modelos”¹⁰.

También reprodujo el manifiesto “Total”, donde postulaba la idea de un hombre total y una cultura total, y reclamaba por:

la voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases. Una voz de poeta que pertenece a la humanidad y no ha cierto clan. Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor°.

Una convocatoria que bien pudo representarse en la forma en que ARQuitectura concibió la dimensión profesional y la cultura arquitectónica. Gebhard y Parraguez compartían con la nueva cultura que Huidobro proponía, tanto una actitud de vanguardia como los contenidos ideológicos que la animaban. No replicaban, no apropiaban, simplemente compartían una nueva manera de entender el mundo, de oponerse a él, de reconocer la emergencia de lo nuevo y de inventar el futuro. En arquitectura, esto significaba conmover las bases institucionales sobre las que se asentaban las formas de operar de una profesión para acelerar una transformación de las formas de vida con la confianza en la planificación para su resolución.

Tanto en A.C. como en ARQuitectura se reconoce un valor decisivo en la formación de la cultura arquitectónica moderna en los respectivos países, una avanzada que encarna la modernidad, buscando con la publicación efectos sobre el campo intelectual, sobre el pensamiento acerca de la ciudad y la arquitectura. El fondo sobre el que se recortan está atrapado en los conflictos ideológicos del momento, el Chile del Frente Popular y la España que anuncia la Guerra Civil. Un trasfondo ideológico en sordina, atravesado por el fuerte internacionalismo político que aspiraba a una renovación universal, y el reconocimiento de nuevos actores y nuevas estructuras sociales que desafiaban a la arquitectura y el urbanismo. La forma que dibujan es aquella en la que la arquitectura y el urbanismo son al mismo tiempo avanzadas culturales y gestos hacia las reivindicaciones locales por una transformación de las ciudades y los modos de vida.



3. La década de 1940: Arquitectura y Construcción, La Arquitectura de Hoy. Siguiendo el esquema de los modelos propuestos en este ensayo, no es posible situar en ellos de modo absoluto, publicaciones que difícilmente podían desplegar un programa doctrinario de vanguardia sostenido en el tiempo¹². Dos publicaciones de los años ’40 ponen en evidencia el grado de dificultad para encasillarlas en uno u otro lado de este esquema: Arquitectura y Construcción (Santiago, 1945 a 1950)¹³ y La Arquitectura de Hoy (Buenos Aires, 1947 a 1948)¹⁴. La primera tiene sus orígenes en la alianza entre Manuel Marchant Lyon, Largio Arredondo Urzúa y Marcelo Montero. Con fuertes vínculos en el acotado mundo profesional chileno, extiende su campo de intereses a los ámbitos de la construcción, las artes y el diseño de mobiliario. La segunda se presenta a sí misma como “la versión castellana de L’Architecture d’Aujourd’Hui”, editada en Buenos Aires por Guillermo Kraft Ltda. bajo la responsabilidad de Rodolfo E. Möller. Reproduce con un alto grado de fidelidad, si bien con algunas alteraciones en su diagramación, contenidos de su edición original y añade, a modo de rúbrica, páginas finales destinadas a proyectos y obras realizados en América Latina.

En un primer intento, Arquitectura y Construcción (AyC) estaría situada en el modelo que hemos llamado “de apropiación”, mientras que La Arquitectura de Hoy (LAdH) se situaría en el primero, la reproducción. Un examen de estas dos publicaciones permite situarlas, mediante diferentes mecanismos en los márgenes de la vanguardia, sin necesariamente estar detrás o contra ella.

En diciembre de 1945 se publica el primer número de AyC. Una mirada inicial revela la presencia relativamente importante de contenidos tomados de fuentes tan diversas como los servicios de prensa extranjeros, las embajadas y antecedentes obtenidos por su director en alguno de sus viajes¹⁵. Tratados casi siempre como “informaciones”, ó bajo la rúbrica “arquitectura en el mundo”, la revista chilena dedica sus páginas a los esfuerzos de reconstrucción de ciudades europeas. El espacio principal de cada número estará destinado a un tema central, que podría definirse como contingente: la vivienda, la educación, la industria, el tiempo libre, la salud ó la formación de los futuros arquitectos. A lo largo de los 18 números, la revista se desarrolla, a la par que sus colaboradores y la disciplina misma, pero sostiene su voluntad de

privilegiar los contenidos originados en Chile.

Un año más tarde, en enero de 1947, aparece en Buenos Aires la versión en castellano de L’Architecture d’Aujourd’Hui. La célebre revista fundada por André Bloc es saludada con entusiasmo por los arquitectos argentinos. Durante poco más de un año, la revista logra sobrevivir a las inestabilidades políticas y económicas de la época, reproduciendo -en forma extensiva- proyectos y realizaciones en diversos campos. Lo hace en el contexto de una Argentina entonces vista como una de las naciones más avanzadas de América.

Podría decirse que LAdH, por los orígenes de lo que publica, se sitúa en las antípodas de AyC. No es un asunto de cual sobrevive más tiempo, o un asunto formal, sus estructuras internas o el diseño gráfico de sus páginas. En estos aspectos son razonablemente cercanas. La revista franco-argentina dedica la mayor parte de su contenido a arquitecturas realizadas en Europa –Francia especialmente– y deja un espacio relativamente menor al final de cada número para presentar realizaciones y proyectos principalmente en Argentina y Brasil. AyC por su parte, opera de un modo diferente. Dedicla la mayor parte de los contenidos de cada número a diagnósticos sobre diferentes temas, y a mostrar realizaciones locales, muchas de ellas asociadas a esos temas. Cada una de las revistas invierte puntualmente este esquema y dedica números monográficos, por ejemplo, al “Plan Director para Buenos Aires” (LAdH N° 4, abril 1947) y el número doble dedicado a Brasil (LAdH N° 9-10, septiembre-octubre 1947), a realizaciones sobre hospitales en Brasil (AyC N° 10, septiembre 1947) y casas de Richard Neutra (AyC N° 14, septiembre 1948).

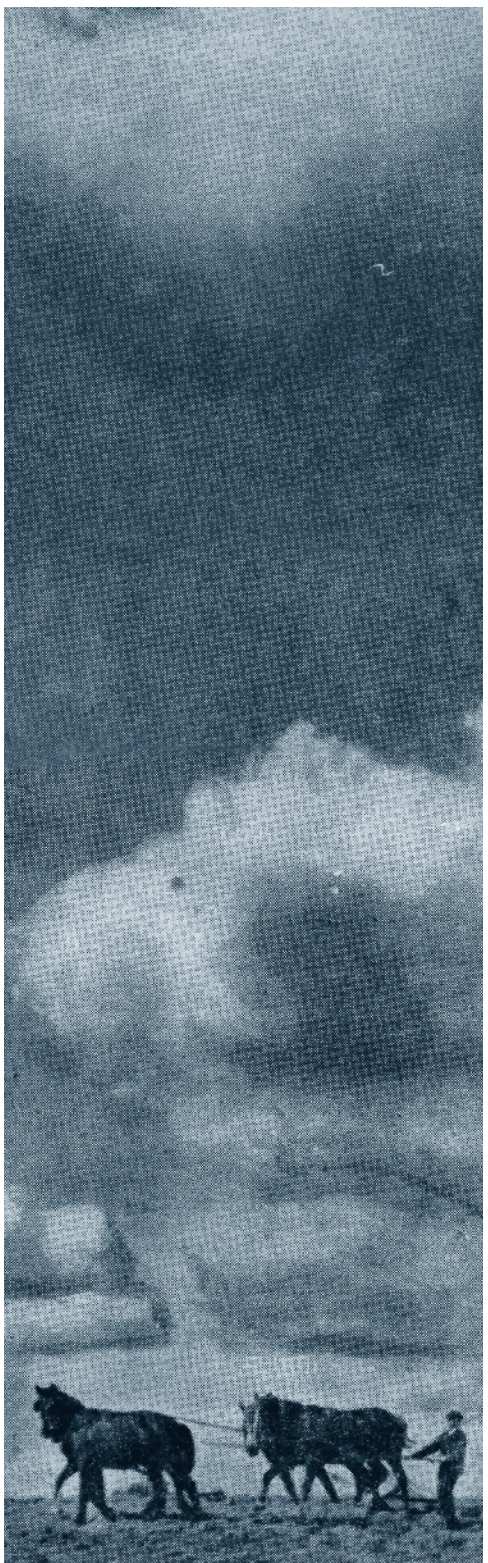
Al cotejar las dos publicaciones, llaman la atención varios elementos diferenciadores, además de los ya anotados: El espacio que ocupan en AyC los trabajos de estudiantes, un fuerte acento urbanístico y tecnológico en LAdH, y la mínima existencia de coincidencias en las obras publicadas (por ejemplo el proyecto del Hospital Universitario de Maternidad en Sao Paulo de Rino Levi y la colonia de Vacaciones en Gávea de los Hnos. Roberto). Esto último puede explicarse por la naturaleza intrínsecamente diferente de las revistas. AyC opta por difundir lo que localmente están haciendo las universidades, las instituciones y los arquitectos cercanos a ella. Estas son sus fuentes de primera mano¹⁶.

En cuanto a los dos primeros elementos, por un lado el recurso a lo que presentan determinados profesionales actuando como profesores de taller, es un claro indicio de que, al menos para la revista, el Chile de los años ’40 no estaría preparado aún para las grandes transformaciones urbanas que ya están en aplicación en Europa. Al revisar AyC, da la impresión de que lo más cercano a la idea de vanguardia que se puede encontrar en sus páginas es la posibilidad de anticipar o especular sobre cual ha de ser el camino a seguir en la concepción de la nueva ciudad. Las realizaciones parecen muchas veces extemporáneas, provenientes de un pasado muy reciente pero en vías de rápida superación.

Por su parte, LAdH muestra extensamente los planes y realizaciones que se están adelantando en diferentes países de Europa. Y lo hace con especial cuidado en el uso de colores, esquemas y diagramas. Por otro lado, es especialmente profusa en la publicación de edificios realizados, estudios comparativos por tipos edilicios y detalladas descripciones técnicas cuando, por ejemplo, dedica el número 5 al Marcel Lods y por añadidura a parte de la obra de Prouvé. A pesar de ello, un alto por-

centaje de las obras europeas y norteamericanas publicadas corresponde a seguidores, continuadores o reproductores de la obra pionera del movimiento moderno. Esto no hace otra cosa que trasladar la misma sensación de extemporaneidad a esta revista, aunque sea por una vía distinta.

Entonces, ¿desde qué lugar de la periferia del Movimiento Moderno, estas revistas ejercieron su papel de “notas al margen”? La pregunta ya contiene la respuesta. Estas notas al margen no harían otra cosa que explicarle a un auditorio local, cómo debía acompañarse o desarrollarse -más que reproducirse o apropiarse- la labor iniciada por las auténticas vanguardias. Estarían cumpliendo un papel secundario, pero absolutamente necesario en el proceso de formación de nuevos horizontes desde los cuales contribuir a su continuidad. ¿Quiénes son los llamados a construir esos nuevos



horizontes? La apuesta por América Latina de LAdH, o la esperanza depositada en las nuevas generaciones de AyC aparece con cierta claridad. Cada una de las revistas proponen, a modo de ejemplo, lo siguiente: En LAdH, la inserción de una versión “diferente” del Movimiento Moderno (Brasil), la de un arquitecto visionario (Amancio Williams), y un plan alineado con el urbanismo moderno (El Plan de Buenos Aires); en AyC, dos números dedicados a trabajos de estudiantes, la “Reestructuración de 5 sectores de Santiago” y los “Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile”.

En LAdH, la necesaria adaptación del material francés a formatos gráficos, textos e ilustraciones de la versión castellana, de alguna forma “empaqueta” estos contenidos. Ello resulta particularmente notorio cuando se presentan obras realizadas en América Latina. Una mayor “soltura de cuerpo”, páginas desplegadas y mucho, mucho aire: el número doble sobre Brasil, a continuación de Brazil Buids¹⁷, el despliegue generoso de la obra de Williams en varios números, el cuidado en la presentación del Plan de Buenos Aires, muy en la línea con la cual esperanzados europeos veían en América reales posibilidades de transformar la ciudad.

En AyC, estudiantes de la Universidad Católica, con sensibilidades cercanas a las vanguardias, dedican sus esfuerzos a imaginar ciudades y proyectos. En el número 6 de mayo de 1946, están las transformaciones urbanas, en verdad posibles sólo en el hipotético contexto de un profundo cambio en el orden social, político y económico de un Chile atrapado en las incertidumbres del conflicto Este-Oeste. En el número 16 de septiembre de 1949, los ejercicios proyectuales en torno a diferentes tipos: fábrica, ciudad para obreros, hostería de playa. La naturaleza de estos trabajos sólo permite anticipar lo que, en las décadas siguientes, los profesores Emilio Duhart, Mario Pérez de Arce ó Sergio Larraín llevarán al campo de las realizaciones.

A pesar de ello, nada de lo que LAdH y AyC presentan remite directamente a la idea de vanguardia. Son, en el mejor de los casos, un registro parcial desde lugares muy distantes entre sí, de cómo la disciplina y la profesión de la arquitectura pueden acompañar el proceso de construcción de lo que ya, en los años ’40 se anuncia como “la tradición moderna”. Mediante la idea de ser “acompañantes” o “continuadoras”, las dos revistas se alejan del modelo de reproducción, en cuanto a que, si bien mucho de lo que muestran parece extemporáneo o siguiendo a tal ó cual maestro, presentan elementos anticipatorios (ámbito docente en Chile, Williams) ó muestran caminos “otros” al de la doctrina central del Movimiento Moderno (Brasil).

En cuanto a la apropiación de las vanguardias, los efectos de su anulación ya están presentes en el ámbito internacional: Tras la 2ª Guerra Mundial, en plena reconstrucción europea y reordenamiento del orden político internacional, AyC y LAdH no hacen otra cosa que servir de caja de resonancia de los esfuerzos que han de hacerse para acompañar, desde América Latina, estos procesos. Con ello, no se pretende devaluar los esfuerzos, virtudes y aportes de estas revistas. Es precisamente la ausencia de vanguardia, en un tiempo que ya no la necesita, y desde lugares donde es



- CRÉDITOS IMÁGENES PÁGINAS 50/51
- 1. Portada de *Documentos de Actividad Contemporánea A.C.*, N° 7, Barcelona, 1931.
- 2. Portada de *Documentos de Actividad Contemporánea A.C.*, N° 1 Santiago, 1935. (Fragmento)

- CRÉDITOS IMÁGENES PÁGINAS 52/53
- 3. Portada de *Arquitectura y Construcción*, N°10, Santiago, 1947.
- 4. Fragmento de fotografía de página interior de *ARQuitectura*, N° 2, 1935.
- 5. Portada de *La Arquitectura de Hoy*, N° 3, Buenos Aires, 1947.

necesario demostrar sus hipótesis más que enunciar sus principios, lo que determina su papel de válidas contribuciones a la consolidación del proyecto moderno.

4. REVISTAS DE ARQUITECTURA: DOCUMENTOS O INSTRUMENTOS.

Los enfoques historiográficos de reproducción y apropiación han puesto el esfuerzo en verificar que del centro se trasladó a la periferia. Habitualmente han supuesto la utilización de conceptos más abstractos como: modelo o influencia, e incluso copia, lo constituye una indagación más sobre las potencialidades del centro en llegar a la periferia. Dejan así en un segundo plano los hechos locales, y clausuran su potencialidad explicativa.

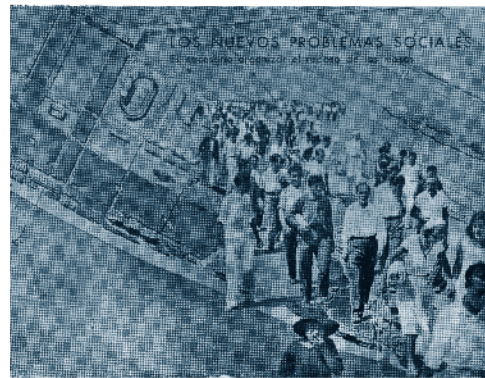
Las revistas de arquitectura del siglo XX fueron claramente instrumentos de difusión de los nuevos enfoques, pero no son muchas las que pueden ser vistas como meras réplicas de lo que pasaba en otros lados. Aún cuando algunas presentaron contenidos de textos u obras de la arquitectura moderna, eran mucho más que meras reproducciones o apropiaciones del centro.

ARQuitectura y A.C. se caracterizaron por ser revistas con una condición de avanzada, que intentaban no solo estar al día, sino hacer el día. La necesidad de ser originales era parte de su existencia. La vanguardia era su formato y su contenido, en un cruce de enfoques ideológicos con situaciones locales, con un programa implícito en el pensamiento, la teoría y la acción, que merece ser estudiado por sí mismo. El carácter de lo que se presentaba en las páginas de ARQuitectura y de A.C. tendió a la invención de un nuevo tiempo,

y al cambio de un estado intelectual por medio de un gesto político con vocación internacionalista. Algo que era buscado de igual manera tanto en Europa como en Chile y que ponen en duda, para ese momento históricamente considerado, tanto la noción de centro como la de periferia.

AyC y LAdH parecen ser revistas de novedades, y fueron al mismo tiempo vehículo de novedades conceptuales y lugares de presentación de lo que localmente era nuevo. Aún una revista como LAdH que se proponía reproducir la edición francesa en el ámbito hispanoamericano, el espacio que abre a la presentación de obras latinoamericanas es significativo. Las anticipaciones de AyC, mostraban más la capacidad de ser originales en el medio, que la de reproducir el centro. Aunque lejos ya de las connotaciones de la vanguardia, demostraba con las obras y proyectos presentados, los puntos de vista elaborados sobre problemas que tenían lugar en el sitio mismo de su publicación.

En los hechos, las revistas de arquitectura dibujan más los intereses de los grupos que las editaban y de los lugares donde se producían, e incluso algunas reflejan con claridad el periodo problemático en que aparecieron. Históricamente consideradas, son documentos clave para la interpretación de la cultura arquitectónica chilena del siglo XX. Verlas como meros instrumentos de reproducción o como vehículos de apropiación, simplemente reduce el potencial encerrado entre tantas páginas. Como se ha expuesto, algunos hechos pueden decir más que lo que los enfoques pretenden hacerles decir, y su consideración puede entregar nueva luz sobre el problema de conocimiento que implica el "eterno retardo" de la periferia.



7.

ANDRÉS TÉLLEZ TAVERA Arquitecto colombiano, titulado en la Universidad de Los Andes, Bogotá (1987) y Magister en Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, (1995). Dedicado a la docencia y la investigación desde 1997, actualmente es Secretario Académico y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales. Dirige la cátedra Arquitecturas de América en el programa de Magister en Arquitectura de la PUC. Ha dictado conferencias en Argentina, Chile, Colombia, México y Holanda. Es autor y co-autor de artículos y libros sobre arquitectura moderna en Chile. Miembro fundador de Docomomo Chile, grupo chileno para la documentación y conservación de edificios y conjuntos del movimiento moderno.

ANDRÉS TÉLLEZ TAVERA, Colombian architect, graduated from Universidad de Los Andes in Bogotá (1987) and MS in Architecture at Pontifical Catholic University of Chile, PUC (1995). Professor and researcher since 1997, he currently holds the position of Academic Secretary and professor at the Faculty of Architecture at Universidad Diego Portales. He also chairs the professorship Arquitecturas de América in the MS Program of Architecture in PUC. Téllez Tavera has given conferences in Argentina, Chile, Colombia, Mexico, and Holland. Author and co-author of articles and books on Modern Architecture in Chile, he is also one of the founding members of Docomomo Chile, a Chilean association in charge of data gathering and preservation of modern buildings and complexes.

HORACIO TORRENT SCHNEIDER Doctor en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina; Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC, y Arquitecto de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Miembro fundador y Presidente de Docomomo Chile. Actualmente es Profesor Titular de la PUC y Director de Investigación y Postgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, FADEU, en la misma universidad.

En Chile, ha sido Jefe del Programa de Magister en Arquitectura y Coordinador del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García Moreno (1996-2001), actividades realizadas en la P. Universidad Católica; y en Argentina, fue Director del Centro Universitario de Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales, en la Universidad Nacional de Rosario (1990-1994).

Profesor en diversas universidades latinoamericanas y españolas, tanto en pregrado como en postgrado. Ha sido becario del Conicet-Argentina, de la OEA y de la Association of Research Institutes in Art History (ARIAH). Ha desarrollado investigaciones sobre los inicios de la arquitectura moderna, por medio de la ARIAH Fellowship en 1997 en el Canadian Centre for Architecture; en el Getty Institute for the Arts and the Humanities y en la National Gallery of Arts, en Washington, EE.UU. Recibió el Premio de Investigación en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2006). Ha publicado trabajos sobre la cultura arquitectónica latinoamericana en libros y revistas de Chile, Argentina, Estados Unidos, Ecuador, España y México. Es investigador responsable de Fondecyt en la Escuela de Arquitectura de la PUC.

HORACIO TORRENT SCHNEIDER Architect and Doctor of Architecture and City Planning from Universidad Nacional de Rosario, Argentina and MS in Architecture from Pontifical Catholic University of Chile. He is a founding member and Chairman of Docomomo Chile. He is currently an Associate Professor and Director of Research and Postgraduate Studies in the Faculty of Architecture, Design, and Urban Studies in Pontifical Catholic University of Chile (PUC).

In Chile, he has been the chair of the MS Program in Architecture and Coordinator at the Sergio Larraín García Moreno Data Center (1996-2001), at PUC; in Argentina he directed the Urban and Regional Research Center at Universidad Nacional de Rosario (1990-1994). Torrent Schneider has taught pre and postgraduate studies in various universities in Latin America and Spain. He has been a scholar of Conicet-Argentina, the Organization of American States (OAS), and the Association of Research Institutes in Art History (ARIAH). He worked researching on the beginning of Modern Architecture through the ARIAH Fellowship in 1997 at the Canadian Centre for Architecture; at the Getty Institute for the Arts and the Humanities, and the National Gallery of Arts in Washington, USA. He was a recipient of the Research Award at the Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (2006). He has published essays on Latin American Architectural Culture in books and magazines in Chile, Argentina, USA, Ecuador, Spain, and Mexico. He is the lead researcher of Fondecyt in the School of Architecture of PUC.

B R A S I L

LA ARQUITECTURA DE HOY ha presentado en uno de sus números anteriores (9-10) una vista panorámica de la nueva arquitectura en el Brasil.

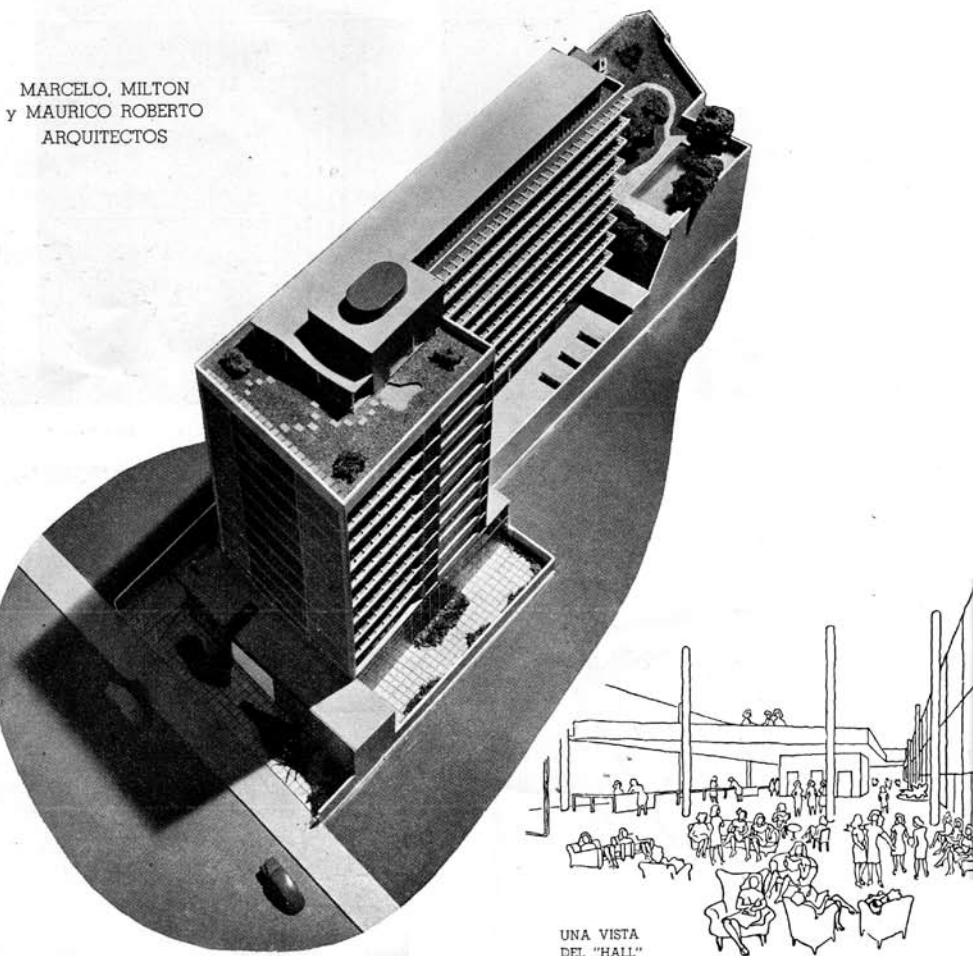
Las construcciones administrativas, de esparcimiento, sociales, culturales e industriales brasileñas publicadas, dejan aparecer un espíritu innovador y resurgimiento impregnado de una doctrina que hasta el presente no había podido en ninguna otra parte manifestarse con ese vigor y ese sentido de las realidades técnicas.

Publicamos a continuación obras características en el dominio de la vivienda en el Brasil. Se deben a la iniciativa privada, que en el Brasil tiene el mismo carácter especulativo que en los demás Estados de América del Sur, en que el aspecto social de la habitación no se beneficia con las medidas oficiales (abstracción hecha de algunas realizaciones aisladas).

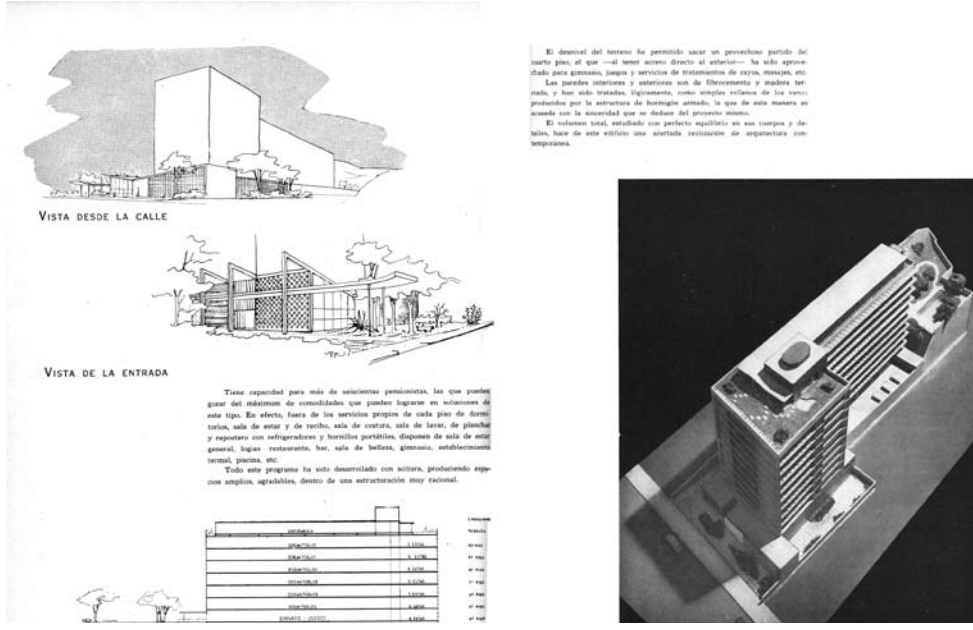
Estas inmuebles son, pues, naturalmente, construcciones de lujo destinadas a las clases pudientes.

Si se presta atención a las formas y a la estética impuestos por la joven generación de los arquitectos de vanguardia, las consideraciones sociales y económicas no son evocadas en la base de los proyectos. El interés de estos inmuebles reside especialmente, entonces, en la técnica de la realización y en su concepto arquitectónico.

HOGAR PARA SEÑORITAS EN RIO DE JANEIRO



22 LA ARQUITECTURA DE HOY



- CRÉDITOS IMÁGENES PÁGINAS 54/55
- 6. Ciudad obrera en Huachipato. *Arquitectura y Construcción*, N°16, Santiago, 1948.
- 7. Página 18 del N°1 de A.C., N°1, Barcelona, 1930.
- 8. Hogar para Señoritas de *La Arquitectura de Hoy*, N°12, Buenos Aires, 1947.
- 9. Hogar para empleados. *Arquitectura y Construcción*, N°10, Santiago, 1947.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ACLARACIONES DE LOS AUTORES

- * Este artículo es parte del desarrollo del Proyecto FONDECYT 1090449, titulado "La cultura arquitectónica chilena y las publicaciones periódicas: 1930-1960".
- 1. Basado en Torrent, H.: "Estudio comparativo entre dos revistas de vanguardia, 1930-1937", Informe preliminar proyecto FONDECYT 1090449.
- 2. Se reconoce bajo este nombre al grupo que expuso su obra plástica en diciembre de 1933. Parraguez integraba el grupo decembrista junto a Dvor, Rivadeneira, Valencia, y Sotomayor. Ver: Cáceres, G. "Nexos olvidados en la historia de la vanguardia chilena: de los decembristas a la revista *ARQuitectura* (1933-1936). ARQ 33, Agosto 1996.
- 3. Ver: Torrent, H. La Habitación moderna: técnica y proyecto, en Téllez, A.: *Vivienda Multifamiliar en Santiago 1930-1970. Docomomo.cl*, PUC-UDP Santiago 2009, p. 60.
- 4. Para una revisión completa de la revista ver: García-Quíñones, B. (Coord.) A.C. publicación del GATEPAC. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.
- 5. AAVV Notas críticas a una bibliografía sumaria del G.A.T.C. P.A.C. y de su época, en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* N° 90 (Jul-Ago 1972), p. 57.
- 6. Cuando todo parece indicar que ARQuitectura estaba mucho más lejana de las fuentes de producción de conocimientos, algunas coincidencias se presentan con desfase temporal inverso. En el artículo de Parraguez del segundo número en octubre de 1935, se revisan en contexto local algunas de las ideas racionalistas de Koen Limperg y se reproducen las ilustraciones de medidas de objetos, enseres y utensilios realizadas por S.M. Krijgsman que había aparecido en la Agenda de 1935 publicada por el grupo holandés "8 en opbouw", cosa que A.C., hizo recién en el número 22 del tercer trimestre de 1936.
- 7. Torrent, H. *Informe Estudio comparativo editoriales 1 a 6 ARQuitectura/A.C.* Proyecto Fondecyt 1090449, Junio 2009.
- 8. Citado en: Lizama, Patricia. "Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia", en Monasterio, Elizabeth (Editora): "Con Tanto tiempo encima", *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Universidad Mayor de San Andrés- Plural. La Paz, 1997. Pág. 212.
- 9. Las revistas editadas por Huidobro fueron varias. La Revista *Pro* por ejemplo, se presentó en la exposición del grupo decembrista en septiembre del 34. Ver: Lizama, P. Op.Cit.
- 10. Huidobro, Vicente. "Nuestra Barricada" en *Revista Total* N° 1, Imprenta Vanguardia, Santiago, Verano 1936, Pág. 4.
- 11. Redactado en Madrid en 1931, el *Manifiesto Total*, fue reproducido en la Revista *Total*, Op.Cit. Pág. 2.
- 12. Basado en: Téllez, A. "Estudio comparativo entre dos revistas sudamericanas, 1945-1950", *Informe preliminar proyecto FONDECYT 1090449*.
- 13. Véase *Arquitectura y Construcción, Chile, 1945-1950. Una revista de arquitectura moderna*. Mondragón, Hugo; Téllez, Andrés. Universidad Central de Chile, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje. Santiago, 2006.
- 14. Véase "La arquitectura de hoy". Aparicio, Alejandro, en *Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965-2ª recopilación* Pp. 18 a 35. Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Barcelona, 2005.
- 15. Incluye entre otras cosas la traducción de un folleto titulado "Arquitectura Moderna" publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (N° 1, diciembre 1945) y un resumen ilustrado de la "Carta de Atenas" del año 1933 (N° 2, enero 1946).
- 16. Aún en la eventualidad que AyC pudiese haber "reproducido" algún artículo o reseña de obras usando material de LAdH, o viceversa, ninguna lo hace. Excede los alcances de este escrito evaluar la importancia de la producción arquitectónica brasilera para las publicaciones de la época en América Latina, pero no debe descuidarse el hecho de que ésta actúa como frecuente punto de coincidencia.
- 17. Recuérdese la célebre exposición del año 1943, en el MoMa de Nueva York. En ella, del mismo modo que en LAdH, se acompaña la presentación con una retrospectiva sobre las iglesias barrocas, las misiones jesuíticas y las haciendas de épocas pasadas.

PERIFERIAS INTERIORES: UN ELOGIO A OTROS BORDES DE VALPARAÍSO

[PERIPHERIES WITHIN: A PRAISE TO THE OTHER BORDERS OF VALPARAISO]

resumen_ Valparaíso desde su origen es una ciudad singular, propio de una ciudad nunca fundada y por lo mismo, nunca trazada. Esta condición, en principio aparentemente casual, es hasta hoy lo que la conforma, en cuanto que su constante condición ha sido ocuparse de su propio borde. Al no haber sido trazada, Valparaíso es una ciudad que nunca ha tenido límite urbano, sus límites han sido siempre ella misma en relación con su particular topografía. Por esta razón, es posible afirmar que desde su origen, el destino de Valparaíso ha sido ocuparse de sus bordes; su relación de borde con el mar, las calles que van por los bordes de las quebradas o las casas que ocupan los bordes de los cerros, es decir, es una ciudad que se ha constituido por los bordes y estos como sus límites, los ha ocupado y al extenderse ha constituido, en una constante expansión, otros y nuevos bordes. Una ciudad de intersticios interiores, a modo de periferias pero que finalmente dan la forma a la ciudad. Este artículo indaga en aquellos bordes de la ciudad que han constituido sus particulares características que la presentan como una ciudad reconocidamente singular, específicamente en la relación borde-cerro y borde-quebrada, que son los bordes que han asumido el crecimiento de la ciudad, y reconoce en ellos los valores arquitectónicos y urbanísticos como un elogio a una condición propia de esta ciudad. Hoy, estos bordes se vuelcan sobre sí mismo, se funden con la topografía apareciendo como bordes de periferias interiores, vacíos de ciudad en medio de la misma. Pero no como periferias del desplazado y carente sino del que llega a ocupar lo disponible pero complejo, un habitar desde la urgencia en cuanto urge y la emergencia en cuanto es urgente.

palabras claves_ Valparaíso | periferia | auto-construcción | borde

abstract_ Since its beginning, Valparaiso has been a peculiar city because it was never officially founded and therefore, designed. This is what defines the city to this day. The absence of an original design makes Valparaiso a city without urban limits; thus, it is left to exist in relation to its topography: the city looks after its own borders.

It is then possible to say that Valparaiso's destiny has always been to see to its borders: its border with the ocean, its streets that border gullies, or its houses occupying the borders of the hills. It is, in other words, a city that has been made up of boundaries and has used them as its limits. Valparaiso is an ever growing city and takes new borders as it expands. It is a city of inner spaces that act as peripheries within it and give the city its unique shape and characteristics.

This article investigates the borders that make Valparaiso so unique. Specifically, the relation between border and hill, and border and gully, which are the ones that have taken on the growth of the city. They give Valparaiso architectural value and make it a city.

Today, Valparaiso's boundaries turn inward and merge with its topography, becoming the borders of interior peripheries, areas of urban emptiness within the city. Yet, they are no longer the peripheries of the displaced and needy, but of those who come to stay and reside in what's left behind, the difficult living of urgency born out of necessity, and of necessity born out of urgency.

keywords_ Valparaíso | periphery | self-build | borders

VALPARAÍSO, LA CIUDAD DE PERIFERIAS AUTO CONSTRUIDAS

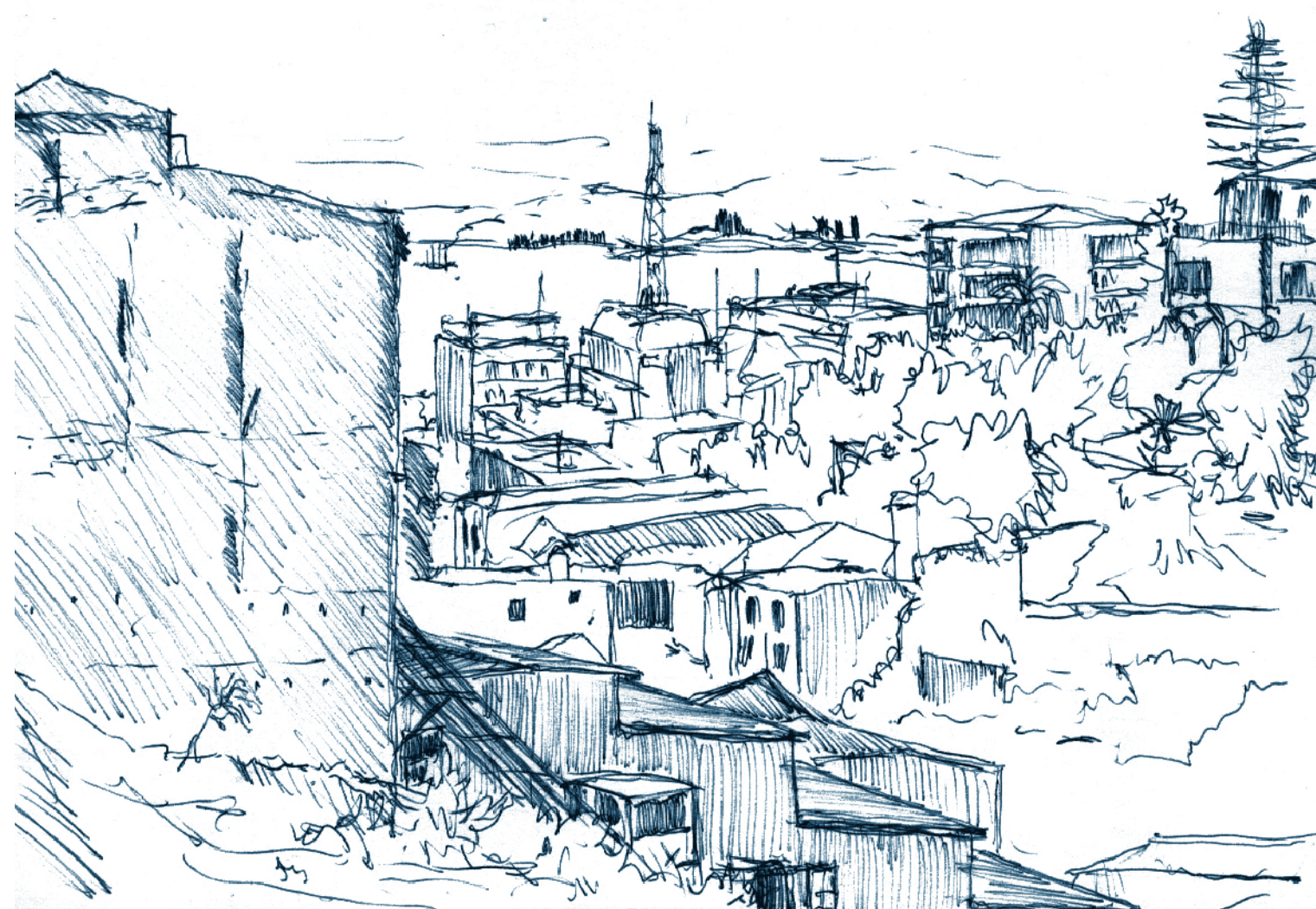
Valparaíso es una ciudad inusual, particular y singular. Su conformación urbana y su relación con la compleja y empinada topografía, originada además por la casualidad de haberse convertido en ciudad, en principio sin orden por no haber siquiera sido planeada como tal, le atribuye características únicas que la identifican plenamente bastando una simple mirada. Su ordenamiento territorial desde su inicio fue abordando sus límites naturales.

Sin embargo, a pesar que Valparaíso se emplaza mayormente en los cerros que circundan a modo de un anfiteatro todo su centro plano junto al borde mar, esta relación de la pendiente en cuanto a la forma urbana de la ciudad ha sido producto más bien de un origen auto construido, vernacular, que ha trazado sus primeros ejes como simples senderos de acceso, junto a los que se han emplazado las primeras casas asumiendo precaria pero eficientemente las agudas pendientes y

generando intersticios que finalmente, de una u otra manera se constituyen en ciudad.

Esta conformación de Valparaíso distingue en ella a sus bordes de sus límites, en cuanto los primeros no son los límites a modo de frontera como se define limitar (Corominas, 1954: III, 98), sino por el contrario, como bordes que señalan el avance de los límites a otros nuevos bordes a asumir.

Por esta razón, la singularidad de la forma urbana de Valparaíso proviene precisamente de esta disputa entre la pendiente y los primeros asentamientos que en ella se emplazan, los que se constituyeron como forma urbana. Cada uno de estos asentamientos fueron en su momento, límite, límites urbanos o bordes de la ciudad, una ciudad constituida por su siempre tener nuevos bordes, los que se han ido trepando año a año, década a década por las laderas, lomas y cimás de los cerros que circundan la ciudad alcanzando las cotas más altas, que son ya las cotas más altas del territorio.



Desde el dibujo, Valparaíso evidencia su no orden, o, por decirlo de otra manera, su propio orden. La singularidad del dibujo permite advertir el cómo desde el borde mar, la ciudad se derrama hacia sus cerros por sus laderas.

La idea es reconocer una ciudad que cae hacia arriba trepando por los cerros, y que se origina por nada más que la aventura de encontrar la vida de sus gentes con su peculiar suelo en una relación en que la única norma aceptada es hacer de este suelo, ciudad.

Una condición inherente a la aventura del hombre del saber hacer pero cada vez en su constante volver a no saber, declarado por estos nuevos bordes de Valparaíso, que se debaten en el constante ser ciudad.

Valparaíso se originó casi como un hecho casual, una ciudad producto de una aparente casualidad. Y desde esta se configuró ciertamente en lo que es hoy: una ciudad que se extiende por la casualidad y causalidad de encontrar sus bordes límites como suelos disponibles para emplazarse, como quién luego de errar por los territorios encuentra el lugar donde habitar.

Así es hoy, Valparaíso, aún bajo su estructura normativa como cualquier ciudad moderna y actual, se extiende desde la auto determinación de los que allí llegan a habitar, desde la propia iniciativa de quién busca en la ciudad un espacio para emplazar su propia y auto construida casa. Y así ha sido siempre, Valparaíso ha conformado su relación de borde, sus límites, su orilla hacia la altura de los cerros siempre desde la figura formal de la ciudad producto de la auto construcción. Y desde esta auto construcción que levemente ha

determinado sus ejes, sus trazados, sus accesos, la ciudad ha ido constituyéndolos como sus pasajes, sus escaleras, sus calles, sus avenidas, sus elementos propios de ser ciudad y que, paradójicamente, la han constituido en una ciudad singular, en cuanto a que finalmente su forma de ciudad no responde a una concepción urbana predeterminada por un plan maestro sino por la interacción de todos aquellos elementos.

Producto de su aparente espontaneidad, fruto del establecimiento en principio de algunos pocos habitantes, de la falta de determinación por parte de las autoridades de conferirle desde sus inicios la condición de ciudad como tal, Valparaíso fue constituyéndose como un caserío que acompañaba al puerto. Nunca fue fundada, y por lo mismo, tampoco trazada, ni bajo los mandatos del rey ni bajo ninguna otra figura que no fuese solo la de encontrar un lugar lo más favorable posible para emplazar un edificio, una capilla, casa, choza o lo que fuese en los espacios de tierra que quedaban entre los acantilados y laderas de cerros y el borde del mar. Con el tiempo, esto se fue consolidando, y, tal como señala Ximena Urbina, en que "No había arquitecto con tanta imaginación como los moradores más pobres de Valparaíso a la hora de protegerse del viento, de la lluvia y de los robos." (Urbina, 2002:124) las soluciones improvisadas fueron dando forma a las viviendas, conventillos y al trazado de la ciudad (ibíd, 2002:28)

De esta manera, Valparaíso al crecer, fue avanzan-

do sobre el mar hacia el norte. Pero también fue avanzando hacia el este, el oeste y el sur trepando por los cerros. Y cada uno de estos avances fue en su momento, el límite no planeado de la ciudad que en principio tampoco lo fue. Ciudad que no dispuso de límites establecidos previamente, nunca gozó de proyecto.

LOS LÍMITES DE VALPARAÍSO

En toda su historia la relación de Valparaíso con sus límites ha sido la relación con el mar y con los cerros, una relación de borde, de borde de ciudad con borde de suelo¹, entendido como su territorio, topografía.

Sin embargo, estos otros límites, el borde interior de la ciudad en relación con sus cerros, las pendientes, las cotas altas, es decir sus intersticios, se han generado desde los emplazamientos no inducidos por las directrices oficiales de la autoridad sino más bien por propia determinación de sus habitantes. Es esta relación la que se desarrolla; la relación de borde como el límite interior de la ciudad, el límite que durante todo el crecimiento de la ciudad ha ido avanzando trepando por las laderas hasta alcanzar las cotas más altas del territorio de la ciudad, bajo una verdadera manifestación de urbanismo y arquitectura vernacular² o auto construida, y que finalmente han sido absorbidos por la ciudad, y consolidados como ejemplos de la singularidad natural de Valparaíso.

La primera extensión de Valparaíso no fue más



Valparaíso está entre la *línea de mar* y la *línea de cerro*.

que el espacio que quedaba entre algunas casas y capillas emplazadas justo en el terreno plano entre cerro y mar. Desde ese momento los límites fueron en estrecha vinculación con la pendiente de los cerros en el acto mismo del ir trepando por esos cerros o, dicho en otras palabras, “una ciudad que parece derramarse hacia arriba” (Puentes, 2008:156). En este derramarse, como una ciudad que se expande fluyendo por sus laderas, producto de los asentamientos en principio precarios, fueron constituyendo los ejes que finalmente se han consolidado como tal, y hoy en día, esos asentamientos continúan desarrollándose, ya ocupando las cotas más altas de ésta, y más aún, en un derramarse otra vez de vuelta ocupando las laderas más profundas de las quebradas. Espacios de extensión natural contenidas entre la ciudad y que ha permanecido como tal hasta hoy, como intersticios de espacios naturales dispuestos pero no asumidos por ella. Estos intersticios hoy aparecen como los nuevos bordes de la ciudad, como límites interiores de esta que permanecen en un estado anterior, o periféricos, de Valparaíso. Límites reconocidos desde la raíz latina de la palabra, limes-ítis³, como aquello que limita pero también vincula. No un límite como impedimento al paso sino al contrario, como traspaso, límite como frontera que vincula, no que divide. Franjas intersticiales de ciudad que la vinculan a si misma y que avanzan no por definición urbana de la ciudad sino por determinación de los que a ocuparla llegan.

Desde estos primeros límites, Valparaíso se fue derramando subiendo por los cerros hasta alcanzar hoy las cotas más altas. Por esto, la afirmación a partir de una visión arquitectónica sobre el origen y destino de la morfología urbana de Valparaíso es que cada una de las laderas de los cerros fueron en su momento, límite. Valparaíso, una ciudad de incontables límites. En algún momento los asentamientos que hoy parecen estar consolidados casi en el centro de la ciudad fueron, en su inicio, la última casa antes de la extensión puramente natural, y estos asentamientos, en la mayoría de los casos, fueron construidos, proyectados y diseñados por sus propios habitantes en una férrea comunión entre casa y suelo dando lugar a una de las manifestaciones urbanas más potentes en cuanto a la relación con la compleja topografía, complejidad que configuró finalmente, aunque aún en proceso, a una ciudad extraor-

dinariamente singular.

BORDE CERRO COMO LÍMITE DE LA CIUDAD

Como en su constante expansión la ciudad ha dado cuenta de múltiples franjas de límites, periferias efímeras que en el volver a expandirse, un nuevo borde límite aparece, dándole al total de la ciudad, como figura final su constante volver a ser borde.

Esto último se encuentra fuertemente ligado con la condición natural propia de quién auto construye su casa y establece nuevas y posibles estructuras urbanas, en que el cada vez de una nueva casa, de un nuevo sendero o una nueva escalera, se debate en un nuevo volver a no saber, pues las condiciones, las restricciones y los requerimientos propios de la particular topografía y el vínculo de los anhelos de quienes llegan son, han sido y serán siempre distintos.

Por esto último, Valparaíso es difícilmente una ciudad homologable. Es más, es una ciudad que se mantiene distante de las estructuras urbanas formales producto de los conceptos actuales de crecimiento urbano como aquellos que se han desarrollado en ciudades planas como Santiago o también en algunas de complejas topografías como Viña del Mar. Desde esto, ante la pregunta de si Valparaíso es una ciudad de suburbios y condominios, inmediatamente la ciudad responde que no, excepto por aisladas experiencias físicamente desconectadas de la ciudad como los proyectos inmobiliarios emplazados en las afueras, que de hecho son suburbios alejado de la ciudad, sin relación de pertenencia, compuesto por la suma de condominios aislados entre sí donde el precepto parece ser la seguridad y el control en el hecho de estar aislado y alejado de los otros.

Exceptuando estos casos, aún casuales pero no por eso menos considerables, Valparaíso aún se muestra como una ciudad inconclusa. Sus límites parecen no estar claros y parece ser que su destino de borde exige nunca determinarlos.

LA OBSERVACIÓN EN VALPARAÍSO

La singularidad de Valparaíso como una ciudad que no replica ningún modelo, que no se ajusta a ningún origen predeterminado ni obedece a ningún sistema urbano que no sea el constituido por sus propios habitantes, es una insistencia propi-

ciada por las dimensiones que la han conformado a su estado actual.

Inmigrantes, otros venidos del campo a la ciudad, de trabajadores buscando laborar, de autoridades, de representantes de casas comerciales y navieras extranjeras venidos a América; cada uno de ellos armó su propia ciudad y la insertó en comunión con el resto. No hubo barrios sólo de estos o aquellos aunque sí cierta tendencia, pero la heterogeneidad acompañó siempre al creciente Valparaíso, habitando los pobres muy cerca de los ricos, los campesinos cerca de las autoridades: nadie lo trazó, nadie los dispuso. Valparaíso fue constituyendo su forma acomodándose a esta relación con el suelo. Fue y es su constante condicionante. Por esto es que la riqueza espacial de la ciudad la convierte en una fuente inmensa e inmedible de morfologías que la hacen ser el gran objeto de estudio desde la observación para quienes se aventuran en formarse como arquitectos. Ahora, esta particularidad, de una ciudad en el constante debate con su suelo, la señala como aquella instancia en que ella se hace ciudad al hacerse del suelo, se da el suelo para ser ciudad, se consuela⁴.

“Obedece al acto que lleva en sí y hace, en el mundo, la fiesta de la condición humana. Fiesta consoladora, a pesar de todas las interpretaciones posibles. Pero, ¿Qué es lo que quiere decir consolar? El consuelo no es el bálsamo sobre las heridas ni el pañuelo para las lágrimas. Consolar quiere decir revelar constantemente a los hombres cogidos por las tareas del mundo, el esplendor que llevan en ellos, el fulgor de esa pura posibilidad antes de toda elección...” (Iommi, 1963)

Lo que señala Iommi sobre consolar da cuenta que, en la relación de Valparaíso con su suelo por medio de quién construye su casa, en la ciudad se manifiesta por este acto todo el esplendor de la condición humana, y este esplendor aparece como una evidencia, finalmente, en la consolidación de este consuelo como ciudad.

Este consolar, hacerse del suelo y dejar luego el tiempo al acontecer de la vida cotidiana, se da en estados distintos, en momentos distintos en los cuales podemos distinguir la intención del construir el estar y finalmente, estar. De la condición poética del hombre en cuanto a poiesis⁵, del paso de la intención de construir el estar, la acción de construir este estar y finalmente el acto de estar. Ricoeur nos dice, respecto al relato, que puede interpretarse como el enunciado del consolar,

sobre la concreción de estar, que este se presenta en la refiguración, como la toma de conciencia de la vida cotidiana; la configuración en que se da lugar, forma y se construye el relato, en este caso el estar, y la refiguración, la lectura o relectura del relato, es decir, la vivencia plena del estar (Ricoeur 2003; 9-29). Muntañola habla del proyecto, la construcción y el uso, el proyecto en cuanto a la dimensión de la intención de darle forma a una obra; la construcción como el hecho de erigir esta obra y el uso como el acto de habitar la obra construida (Muntañola, 2000). Son estos pasos de los que da cuenta, sin muchas veces tener siquiera la conciencia de tal magnitud, aquel que llega con la intención de darle forma a su primera casa emplazándose en aquel borde de la ciudad que, con la consiguiente disputa, le permite el consuelo.

Las observaciones dan cuenta de los distintos estados de Valparaíso, como una huella que dice del tiempo de esta en cuanto se asciende por las laderas de los cerros. Sin embargo, en este mismo ascender se evidencian los intersticios de ciudad que aún siendo tal no están ocupados por esta. Son los bordes interiores de la ciudad, sus propios límites que ella establece como lo utilizable pero no disponible.

CONCLUSIONES

Lo expuesto da cuenta de la forma urbana constituida en Valparaíso y la evidencia como una singularidad propia de una ciudad en un constante debate entre fundar en lo no fundado sobre un suelo poco propicio. Es desde esto que la dimensión de llegar a ser de esta ciudad al hacer ciudad por construir una casa o la intención de esta, desde la condición de quién se consuela es sin duda el constituyente de una ciudad singular, singularidad nacida del estar haciéndose como tal en un constante cada vez. Una nueva casa es un nuevo vecino y una nueva calle, aventura propia de una nueva ciudad, que se emplaza en un territorio disponible a pesar de la propiedad, de la legalidad y del peso del mercado.

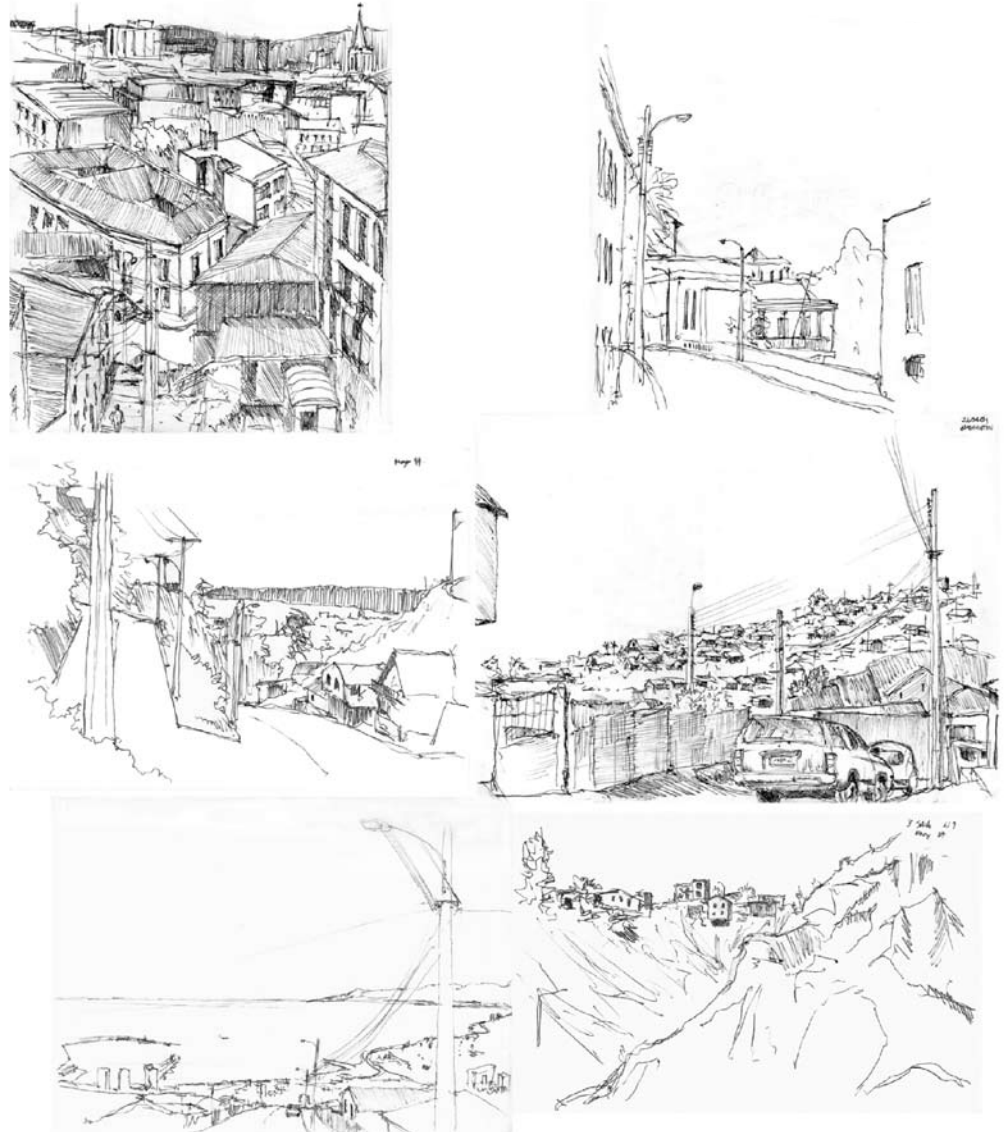
Valparaíso no responde a un trazado, ni a una ingeniería de adaptación del suelo ni a un cierre de sus límites, sino más bien a un proceso aún muy equivalente al de las primeras cien casas hace ya algunos siglos.

Hoy Valparaíso es mucho más extenso, pero de hecho, su situación de ciudad sigue siendo igual, su condición natural de no haber sido fundada permanece intacta y los nuevos bordes evidencian a una ciudad que permanece en el volver cada vez a serlo nuevamente.

Valparaíso hoy no es la de ayer ni la de mañana, pero sin duda sigue siendo la ciudad que anheló originarse y constituirse en sus inicios.

El elogio es, desde una mirada propia de la observación, reconocer en el consuelo de la vernacularidad, lo auto construida de Valparaíso, su valor más propio, su singularidad mayor que da cuenta de la proeza de hacerse suelo en su territorio posible para una ciudad.

Como afirmación final de la reflexión expuesta, este elogio mayor es a su origen, presente en el cada vez que se da un nuevo borde que se constituye en las alturas de sus cerros y nacido de los actos propios de la condición natural de sus gentes. Actos producto de la mera y fundamental necesidad de hacerse de un lugar y construir en ella su primera casa.



MAURICIO PUEENTES RIFFO_ Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, PUCV, 1996, Doctor Universidad Politénica de Cataluña, UPC, 2008. Profesor Adjunto y Secretario Académico de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Miembro de la Corporación Cultural Amereida. Ha realizado y participado en proyectos de Investigación sobre la Habitabilidad de la vivienda auto construida en Valparaíso y en el Crecimiento Informal Urbano en la Zona del Palmar de Viña del Mar. Ha dado conferencias en Santiago (El observatorio de Lastarria), Temuco (Trailanque: EEA), Barcelona (COAC), Bucarest (U Ion Mincu)(Rumania), Trondheim (NTNU) (Noruega), Roros (Roros Seminar: Celebrating The Architecture 2008)(Noruega) y Londres (The Bartlett School, UCL). Ha sido invitado a dar charlas en la ETSAB UPC y a la Fundació UPC en Barcelona, España y a la PUC, Santiago.

MAURICIO PUEENTES RIFFO_ Architect from Pontifical Catholic University of Chile in Valparaíso, PUCV, Chile (1996). He has a doctorate from Universidad Politénica de Cataluña, UPC, in Barcelona, Spain (2008). He is an associate Professor and Academic Secretary at the School of Architecture and Design from Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. He is also a member of Amereida Cultural Corporation. Puentes Riffo has participated and developed research on the projects: Habitabilidad de la Vivienda autoconstruida en Valparaíso and Crecimiento Informal Urbano en la Zona del Palmar de Viña del Mar. He has also given lectures at the Lastarria Obsevatory in Santiago; the EEA in Traquilea, Temuco, Chile; the COAC in Barcelona; the Ion Mincu University, in Bucarest, Romania; NTNU, in Trondheim, Norway; at Celebrating The Architecture 2008, Roro Seminar, Norway; and at the London Artlett School. He has been a guest speaker at ETSAB, UPC, the UPC Foundation in Barcelona, Spain, and the Pontifical Catholic University of Chile in Santiago.



El plano de Valparaíso da cuenta cómo la topografía ha condicionado la forma urbana de la ciudad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Iommi, G. *La carta del errante* Publicado en Memoria de Título, Balcells, J. (1980) EAD PUCV, Valparaíso, 1963
- Muntañola, J. *Topogénesis; Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000
- Muntañola, J. *La arquitectura como lugar*, Edicions UPC, Barcelona, 1996
- Puentes, M. *La Observación Arquitectónica: La Periferia Efímera de Valparaíso*, Tesis Doctoral, ETSAB UPC, Barcelona, 2008
- Ricoeur, P. *Los Caminos del Reconocimiento*, Editorial Trotta, Madrid, 2005
- Urbina, M. "Los conventillos de Valparaíso: 1880-1920. Fisonomía de una vivienda popular urbana", EUV, Valparaíso, 2002.

| **Ricardo López Pérez**¹

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Psicología
Santiago/Chile

Editor Revista Praxis

| **Jorge Vergara Estévez**²

Profesor/Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Santiago/Chile

LA METÁFORA DEL LABERINTO EN EL CINE LATINOAMERICANO ACTUAL

[THE LABYRINTH METAPHOR IN TODAY'S LATIN AMERICAN CINEMA]

resumen
_Este ensayo es una reflexión sobre un conjunto de películas representativas de una de las principales tendencias del cine latinoamericano actual, la que contiene una metáfora del laberinto como una situación sin salida. Esta figura parece provenir de la literatura y el ensayo latinoamericanos del siglo pasado. El conjunto de estas obras constituye, una saga filmica, una suerte de Comédie Humaine. Las características principales de este cine son su opción por el realismo, basado en testimonios y un conocimiento profundo de las situaciones mostradas, así como un estilo cinematográfico que se aproxima al lenguaje del documental, del neorrealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano. Asimismo, expresa una cultura de la violencia presente en la diversidad de las interacciones y relaciones sociales. Estos directores muestran una visión de mundo de carácter trágico: los latinoamericanos estaríamos viviendo en un mundo complejo, donde se confunden la ilusión y la realidad; un mundo violento y frustrante.

palabras claves_ laberinto | cine latinoamericano actual
realismo | literatura latinoamericana | visión de mundo

El cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado de la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas que lo que ellas querrían mostrar; devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, ataca, en suma, sus mismas estructuras.

"Cinema destroys society's image of every institution and individual. The camera reveals its real function, and tells us more about people and institutions than what they show themselves: it unveils their secrets and shows the hidden face of a society and its failures. It attacks, in other words, its very own structures".

—Marc Ferro³

Este artículo presenta una dimensión significativa de la identidad del cine latinoamericano actual. Un análisis realizado sobre un conjunto de obras significativas -de diversos temas y estilos- muestra que en ellas está presente, frecuentemente, un referente imaginario compartido, una metáfora que orienta y da sentido a la narración cinematográfica, y ésta es la metáfora del laberinto. En varios de los más importantes directores actuales como Fonz, Gaviria, González Iñárritu y otros, la referida metáfora expresa una ‘visión de mundo trágica’, como diría Goldmann⁴. Al parecer, dicha metáfora proviene de la literatura y el ensayo latinoamericano del siglo XX. Este sería un caso de interdiscursividad⁵, de una relación semiológica entre narraciones literarias y ensayísticas, y filmicas.

La primera mitad del siglo pasado significó un cambio de época en la cultura latinoamericana, que se expresó en una transformación profunda de la concepción que los latinoamericanos tenían de su identidad. El periodo está signado por la decadencia de la república oligárquica, la presencia de ‘la cuestión social’, la emergencia de los gobiernos populistas y desarrollistas, la frustración frente a los procesos regionales de modernización, así como la influencia del pensamiento europeo antipositivista y pesimista de fin de siglo, de Nietzsche, Freud y Spengler. Desde la tercera década del siglo pasado, el ensayo latinoamericano y, posteriormente, la novela y el cuento rompen con el positivismo predominante en el siglo XIX y su ‘visión de mundo’ optimista y proyectiva, basada en la idea de progreso, que contenía la propuesta de modernizar América Latina para convertirla en un nuevo Estados Unidos. Los ensayistas más representativos de esta nueva sensibilidad son el argentino Martínez Estrada con su Radiografía de la pampa (1932), y el mexicano Octavio Paz, cuya

obra más importante es *El laberinto de la soledad* (1950). Podría decirse que estas obras crearon el espacio imaginario y simbólico desde donde se desarrolló la literatura de Borges, Vargas Llosa, Rulfo, Onetti, y, en alguna medida, de García Márquez, una de cuyas obras se llama *El general en su laberinto*. Podría decirse que las obras de estos escritores son reinterpretaciones y nuevas versiones de *El laberinto de la soledad*.

El notable ensayo de Paz nos ofrece una imagen dramática, se diría más bien pesimista, de la identidad de los mexicanos: ellos no se sienten indios, españoles, estadounidenses ni mestizos. Experimentan su desnudez, su incapacidad de expresarse, su insuperable soledad y un anhelo de modernidad incumplido e irrealizable. Huérfanos de la ‘Forma’ espiritual de la sociedad colonial que, de modo estamentalizado, integraba a todos los habitantes, han intentado acceder a la modernidad, la anhelan -no pueden dejar de desearla-, pero su pasado colonial y azteca pesa sobre ellos y les impide alcanzarla. Su conciencia es desgraciada, pues sufre el anhelo siempre insatisfecho de un deseo irrealizable, el único que daría sentido a su existencia individual y social. Sólo queda desear o imaginar una epifanía imprecisa, de acceso misterioso e impredecible⁶.

Borges profundiza y radicaliza la metáfora del laberinto de Martínez Estrada y Paz, creando una imagen metafórica sobre el destino humano. Somos como un conjunto de torpes bibliotecarios que deambulamos en una biblioteca infinita, apresados en la Biblioteca de Babel de los innumerables libros, que contienen todas las interpretaciones; todo lo que se puede pensar, todo lo que las realidades pueden ser, ya está escrito. Pero, justamente, esta proliferación infinita de sentidos destruye todo sentido. Con Borges desaparecen los límites entre el laberinto y lo que no lo es. Toda la realidad humana es pensada como un laberinto. Ya no hay salida, ni puede haberla, porque no hay un afuera. Todos los senderos se bifurcan y no conducen a ninguna parte distinta que a otros senderos en su incesante proliferación. El mapa del emperador tratando de ser cada vez más exacto, crece tanto que coincide completamente con el territorio que busca representar. El significante se hace uno con el significado, y ambos desaparecen en la imposibilidad de comprender el mundo. Por su parte, Donoso y Vargas Llosa describen sus sociedades sumidas en proce-

abstract
_This essay is a reflexion on a selection of movies that represent one of the main trends in today's Latin American cinema: the metaphor of the labyrinth as a situation with no escape; a notion present in Latin American literature and essays of the past century. The collection of these works of art makes up a cinematographic saga, a sort of Comédie Humaine. This cinema's main characteristics are: its preference for realism, based on testimonies and a profound knowledge of the situations shown, as well as a style that is close to that of the documentary, the Neorealism, and the Nuevo Cine Latinoamericano. It also shows the culture of violence, present in the interactions and relations between people. These directors show a tragic worldview: one in which Latin Americans are confused by illusion and reality, and is violent and frustrating.

keywords_ labyrinth | today's latin american cinema | realism |latin american literature | worldview

sos de decadencia sin término ni destino. El novelista peruano se pregunta sin poder encontrar la respuesta: “¿Cuándo se jodió el Perú?”

La literatura latinoamericana del siglo XX, con Martínez Estrada, Paz, Borges, Vargas Llosa y otros, han resignificado -se diría que ellos han subvertido-, el significado originario del mito griego. El relato mítico cuenta que el rey Minos de Creta encargó a Dédalo, arquitecto e inventor, que construyera en Creta un edificio de corredores tan intrincado, un laberinto, del que fuera imposible salir sin ayuda. Allí fue encerrado el Minotauro, un monstruo, mitad hombre, mitad toro, que cada nueve años era alimentado por nueve doncellas y nueve muchachos traídos de Atenas. El príncipe ateniense Teseo entró al laberinto, dio muerte al Minotauro, y logró salir de éste, pues Ariadna le había dado un hilo que señaló su camino, y que lo guió de vuelta hasta la salida.

Para los autores mencionados, el laberinto latinoamericano es un mito desesperado. Estamos viviendo en los interminables corredores del dolor, la frustración y la muerte, pero este intrincado conjunto de pasadizos, de muros infranqueables, es toda la realidad; como diría Borges, no hay un espacio exterior al laberinto. Estamos atrapados sin salida, o bien, estamos en la incertidumbre, quizás seguimos creyendo que hay un hilo conductor, pero aún no lo hemos encontrado y dudamos de su existencia.

Hay otras películas latinoamericanas en las cuales el laberinto tiene una salida, por ejemplo, en *Machuca* de Wood, o *Martin (hache)* y *Lugares comunes* de Aristarain. Ambas versiones siguen presentes en el arte y el pensamiento latinoamericano, aunque no en todos sus principales creadores. Roa Bastos, Scorza, Cortázar, Neruda, así como en el cine de Sanjinés, Rocha, Gutiérrez Alea y “Pino” Solanas, perciben la existencia latinoamericana, su historia y vida cotidiana, con carácter dramático, tensionado, pero creen que hay un sentido posible que se va construyendo en la reafirmación de nuestra condición de sujetos autónomos, de la acción solidaria, en la lucha individual y colectiva contra los condicionamientos sociales negativos y la injusticia.

El laberinto es un lugar del cual resulta imposible encontrar la salida. Tiene una salida, pero hay tantos caminos que se cruzan y que van en curvas insospechadas, que prácticamente la salida es imposible. Por eso es un lugar desesperante, si no hay orien-

tación hacia la salida. Ciertamente la hay. Si no la hubiera no sería un laberinto, sino un infierno. Hay que buscar ese hilo de Ariadna.

 Franz Hinkelammert⁷.

En este artículo, se analizarán algunas destacadas películas latinoamericanas inspiradas en la primera versión, la de la metáfora del laberinto sin salida. Se hará un breve viaje a esta dimensión de ‘la cultura de la desesperanza’, como la llama Hinkelammert. Al parecer, la búsqueda de este hilo conductor requiere, como en *La Odisea*, ser capaz de atravesar la peligrosa zona del canto de las sirenas de la desesperación, sin ser seducidos por ella, para continuar la búsqueda.

Es indudable que esta ‘cinematografía periférica’, como ha sido llamada, está experimentando un periodo de crecimiento, diversificación y maduración. Podría decirse que el cine latinoamericano vive su época de mayor desarrollo, puesto que cuenta con una veintena de directores cuya calidad se ha reconocido en nuestra región e internacionalmente. Así lo muestran los premios obtenidos en importantes festivales internacionales, la opinión de la crítica y la respuesta favorable de los espectadores.

Directores consolidados como Alejandro González Iñárritu aplauden a sus colegas y se dan cuenta de que algo está cambiando: “...estoy orgulloso de que haya tantos latinos en Cannes. Hay grandes directores, grandes historias que contar y me siento muy afortunado de formar parte de esta generación”⁸.

En nuestra región, las cinematografías más importantes -por calidad, volumen de producción y afluencia de público- son la brasileña, la mexicana y la argentina. En segundo término, destacan la cubana, la colombiana y la chilena. En este análisis se incluyeron algunas de las más relevantes películas de los últimos años: (a) brasileñas: *Carandirú* (2003), de Héctor Babenco y *Tropa de elite* (2007), de José Padilha; (b) mexicanas: *El callejón de los milagros* (1995), de Jorge Fons y *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu; (c) argentinas: *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero y *El custodio* (2006), de Rodrigo Moreno; (d) colombianas: *Perro come perro* (2007), de Carlos Moreno y *Sumas y restas* (2005), de Víctor Gaviria; y e) chilenas: *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín y *La buena vida* (2008), de Andrés Wood.

Los éxitos de público han sido excepcionales en sus países. Se calcula que alrededor de 16 millones de brasileños vieron el filme *Tropa de elite*, tanto en DVD y en salas, la cual ganó el Oso de Oro a la Mejor Película, en la penúltima edición de la Berlinale; y *Carandiru* atrajo millones de espectadores. Amores perros tuvo una amplia distribución internacional que incluyó algunos países europeos, y permitió a su director realizar películas internacionales como *Babel*. En Argentina, el impacto en el público y la crítica de *El bonaerense* fue considerable. *Tony Manero* obtuvo, recientemente, el premio principal del Festival de la Habana. Ha sido una de las películas más discutidas del cine chileno y recibió muy buena crítica en Francia y Estados Unidos. Más aún, telenovelas brasileñas, realizadas por equipos de productores y actores de cine, han encontrado una gran teleaudiencia en Italia y China. La repercusión social de este cine se asemeja al que tuvieron en su época las películas neorrealistas italianas, que eran comentadas y ampliamente discutidas por el público, los medios de comunicación, e incluso en el parlamento. Sin embargo, como ha señalado Getino, la resonancia de las películas latinoamericanas más exitosas ha sido casi siempre sólo nacional, en pocos casos regional, y su penetración en los mercados internacionales es aún limitada⁹.

La hipótesis interpretativa que ha guiado este análisis es que cada uno de estos filmes es análogo a un mitema, es decir un elemento que tiene su propia unidad, pero “siempre aparece intercambiado y reensamblado –‘atado’ era la imagen de Lévi-Straus– con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complejas, como una molécula en un compuesto”¹⁰. Es decir, cada obra tiene su propio sentido, pero en el análisis conjunto de ellas, se constituye o manifiesta un sentido más amplio, una visión de la actual condición humana latinoamericana, basada en la metáfora del laberinto. Cada una, aparece como un fragmento, una parte de un todo-de-partes, una expresión de un gran saga, de un gran relato fílmico sobre las sociedades latinoamericanas, una suerte de comédie humaine actual en nuestras sociedades. Una de sus principales características es el enraizamiento en la situación que viven sus sociedades, su reconocimiento de los aspectos más oscuros de la existencia humana en ellas, en una narrativa que, frecuentemente, asume carácter naturalista. Esta forma de cine muestra socie-

dades con generalizados y profundos procesos de desestructuración, incertidumbre, pérdida de referentes y sentidos; sociedades sumidas en hondas crisis sociales y morales. Si hay algo que caracteriza a estos cineastas es el hecho de que se inspiran en las crisis que viven en sus respectivos países. Como reconoce el argentino Carlos Sorin:

Viviendo en este país es imposible ser impermeable a las tragedias que suceden a tu alrededor. Nuestro contexto es muy distinto del europeo, nosotros nos encontramos las crisis en la puerta de casa".

Su temática es urbana y muestra personajes inmersos en mega ciudades caóticas e inhóspitas. *La prisión de Carandiru*, la Ciudad de México en *Amores Perros*, las favelas de Río en *Tropa de elite*, las ciudades colombianas de *Perro como perro* o el Buenos Aires de *El bonaerense* son presentados como paisajes urbanos hostiles, peligrosos, de corredores estrechos y oscuros laberintos, donde la metáfora del infierno es recurrente.

Tropa de elite –escribe un crítico–, se convierte en el reverso tenebroso de aquella Ciudad de Dios que ya resultaba oscura, violenta y tremendamente deseperanzadaBC.

Esta película se inicia con una referencia a las tesis del psicólogo social estadounidense Stanley Milgram, cuyas investigaciones y experimentos mostraron que la mayoría de las personas normales pueden ser convertidas en torturadores, si están en una institución prestigiosa y en situación de obediencia a una autoridad considerada legítima¹³. Padilha cita una frase de Milgram que sostiene que no es el carácter individual el que explica la conducta, sino la situación en que se encuentran los sujetos. Quizá podría extenderse esta tesis a los otros directores. Los latinoamericanos no serían en sí mismos seres negativos, sino que las situaciones sociales que viven los transforman en seres miserables.

Esta interpretación concuerda con la narración de *El custodio*. Rubén, un militar retirado, se ha convertido en guardaespaldas de un ministro. Ha sido preparado para actuar eficazmente en situaciones de emergencia, pero éstas nunca llegan; nadie busca atentar contra el ministro. Rubén se convierte en una sombra silenciosa y atenta de un funcionario que vive una vida activa, cómoda y vulgar. La completa dedicación de su existencia a ese trabajo absurdo la vacía de todo sentido y no deja espacio alguno para una vida propia. El inesperado final, que no puede ser leído en términos de verosimilitud psicológica, muestra, justamente, la alienación y la violencia que generan situaciones degradantes.

Este cine tiene un carácter testimonial –incluso en el uso de cámaras pequeñas en *Tony Manero* y especialmente *El bonaerense*–, que lo aproxima al cine documental. El director chileno Sebastián Campos hace suya la tesis de que la distinción entre cine de ficción y documental es analítica y no real: "Los documentales son ficción y una buena película es también un documental"¹⁴. Por su parte, *Tropa de elite* y *Carandiru* se basan en libros autobiográficos. Este último, en las memorias del destacado médico Drauzio Varela, que estuvo catorce años atendiendo a los reos de dicha cárcel. Fue filmada en una sección desocupada de la prisión, cuando ésta aún estaba en funcionamiento.

 Para entrar al edificio, el personal de la película usaba la misma puerta que los empleados, los visitantes y los abogados. Sólo los interiores de las celdas y los pasillos fueron recreados en un estudio⁵

La búsqueda del realismo de *El bonaerense* la aproxima al estilo de filmación de Dogma 95¹⁶. Fue filmada con cámaras en mano o llevadas en el hombro; sus tomas son imperfectas, fragmentarias, a veces desenfocadas; grabadas en sonido directo y sin musicalización especial. Sobre su director, Pablo Traperó, se ha dicho que su cine es desnudo, conciso, sin acciones que sirvan de coartada. Lo único que importa es la historia de unos personajes, su intento de vivir en un mundo que les es hostil y que termina por ahogarles¹⁷.

En estas películas la violencia muestra sus múltiples rostros. En algunos casos, se denuncia la desmesurada coerción estatal: la acción homicida de la policía militar contra los presos en la rebelión de *Carandiru* en 1992, sobre los delincuentes en *Tropa de elite* y sobre los disidentes políticos en *Tony Manero*. En *Perro come perro* y en *Sumas y restas* se muestra la crueldad -también homicida- de grupos delictivos. Pero, también, aparece la violencia opaca e impersonal de las condiciones sociales distorsionadas en *Amores perros*, *El custodio* y *La buena vida*. Este cine expresa una compasión profunda hacia las víctimas. Estamos muy lejos del mito conservador del cine estadounidense tradicional, que es una celebración de la violencia que reproduce el orden social, mediante el aprisionamiento o destrucción de los ‘enemigos’, sean internos (antes eran indios y bandidos del western; hoy, gánster o delincuentes), o extranjeros (japoneses, alemanes, rusos y vietnamitas, etc.).

En el actual cine crítico estadounidense, la violencia es presentada mediante acontecimientos, en alguna medida asombrosos, que suceden en algunos ambientes, por ejemplo, en una escuela, en *Columbine*; entre los soldados, en *El valle de las sombras*, o en barrios donde no era esperable. En cambio, el cine latinoamericano pone en escena múltiples espacios de sociedades permeadas por la violencia, siempre presente en el conjunto de sus interacciones y relaciones sociales, como un recurso recurrente, una forma de adaptación social. Estos directores consideran que exhibirla, aún en sus formas más crueles, no es una opción, sino una necesidad impuesta por la realidad que buscan recrear filmicamente. Por ejemplo, Pablo Larraín, director de *Tony Manero*, dice que "la manera más idónea de acercarse a ese período era a través de la violencia. No se puede hablar de otra forma". Sergio Wolf -director del renombrado Festival de Buenos Aires-, destacó la "visceralidad y brutalidad" de esa película. A un periodista de The Guardian le impresionó la intensidad de su violencia: "es realmente horrorosa. Aunque sea fuera de cámara, es muy dura"¹⁸.

El director de *Tropa de elite* afirma la verosimilitud de los violentos acontecimientos narrados en su película:

Este trabajo representa la realidad. Hemos investigado durante dos años; he entrevistado a muchos policías en Brasil, a muchos psiquiatras que trabajan con ellos, y la mayor parte de lo que habéis visto en esta película sigue sucediendo".

El director de *Amores perros*, González Iñárritu, señala:

Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió (más bien sobrevivió) antes a una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa y fascinante, y eso es Amores perros: el fruto de esa contradicción.

Este cine presenta un doble carácter: Por una parte es ‘demitificador’, pues muestra las sombras y mi-

sería de las principales instituciones y representaciones sociales; y por otra, una visión de mundo dramática, donde los personajes están situados en un laberinto de conflictos sin solución o con trágicos desenlaces. En este sentido, la identidad de este cine se ha construido en contraste con la del cine tradicional de Hollywood, y en general, con un cine de ficción, sin mayor relación a las condiciones e historias reales. Los guiones de casi todas las películas analizadas son presentados como interpretaciones fidedignas de sucesos reales, y el estilo de filmación es claramente realista.

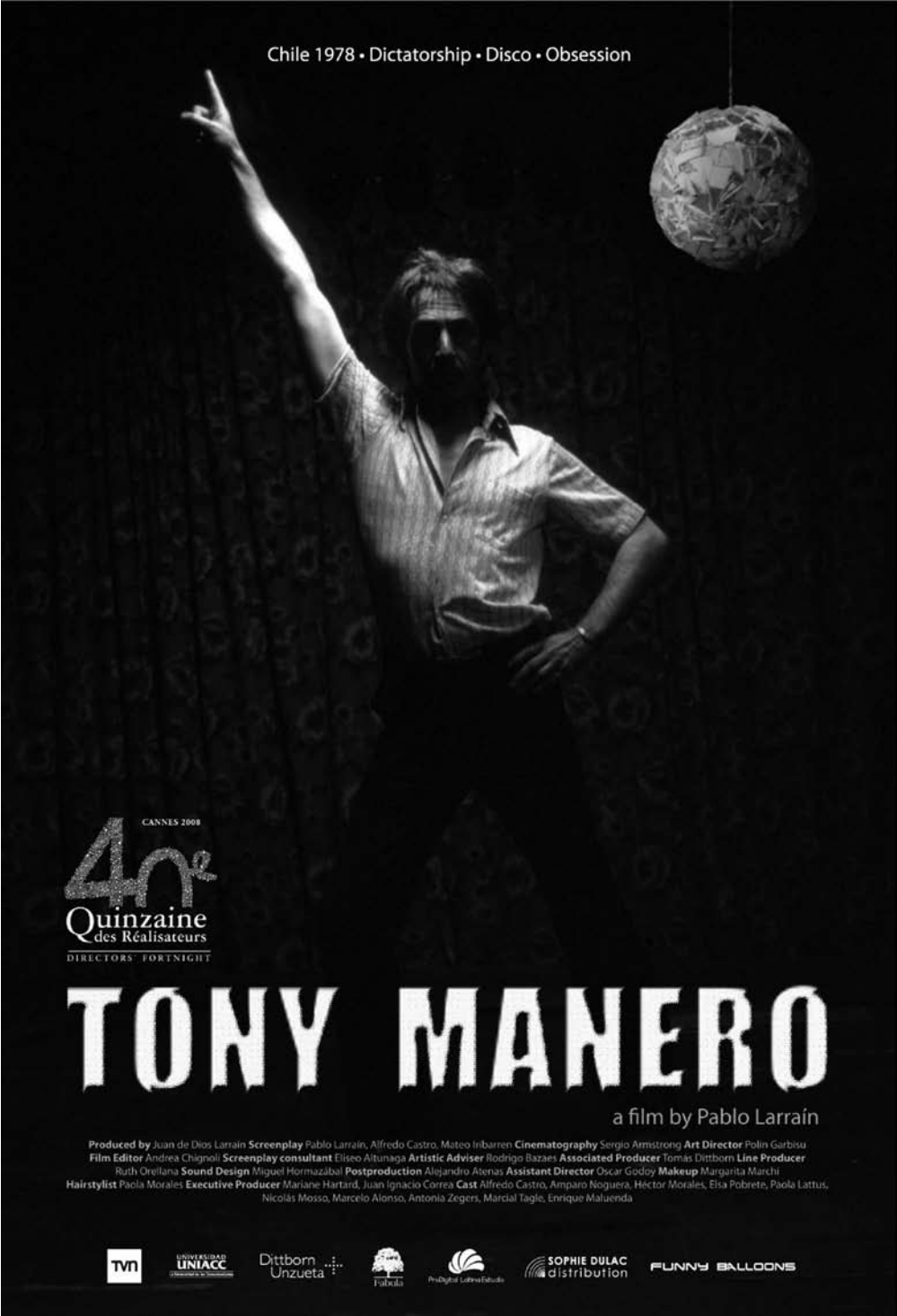
La película *La buena vida*, de Wood, es un buen ejemplo de una estructura y concepción laberíntica del relato cinematográfico, que se expresa en la imagen que se ofrece de la ciudad. Muchas de las escenas se desarrollan en exteriores, están situadas en el paisaje urbano de Santiago, que es presentada como una ciudad triste o nostálgica. Las escenas se realizan en sus avenidas, antiguas calles del centro, en redes de galerías interconectadas y, sobre todo, se reitera la imagen de corredores interiores estrechos, de oficinas y departamentos, espacios compartidos, donde los personajes se deslizan, casi tocando los muros.

El título de esta película es una ironía o la expresión de un deseo irrealizable.

En los tres personajes hay una suerte de conflicto entre dos aspectos que se oponen, en Edmundo hay una lucha entre comprar un auto o lograr que los restos de su padre no sean removidos de su parcela en el cementerio. En Mario, el deseo, luego frustrado, de entrar en la Filarmónica lo obligó a abandonar un amor en Alemania, y en Teresa, su aleccionamiento a prostitutas acerca del uso de preservativos no logra evitar que su hija quede embarazada. Cada uno de ellos anhela algo que parece inalcanzable. Ninguno lo logra, pero sí que obtendrán un resultado inesperado²⁰.

Finalmente, podríamos sugerir que la visión de estos directores –que ven a los seres humanos atrapados en condicionamientos sociales, que los destruyen o degradan-, muestra una visión trágica de la condición humana latinoamericana del presente, que a veces se aproxima o es directamente nihilista, como sucede en la novela *La virgen de los sicarios*, de Vallejos y en su versión cinematográfica²¹.

En términos sociales, se podría hablar de una visión antiutópica radical: podemos pensar en otras situaciones, menos negativas o mejores que ésta, pero no son posibles. En lenguaje religioso, se podría decir que se trata de la imagen de una caída sin redención. El tiempo es presentado como un presente perpetuo, de repetición del dolor y la frustración, en que no hay mejor futuro posible. Este pesimismo trágico es radicalmente opuesto al moderado optimismo estadounidense, que aun está presente en su cine crítico actual, con el mito del triunfo de David contra Goliat²². El título de un documental de Pablo Gaviria es significativo en este sentido: *Rodrigo D. – No futuro* (1990).



Tony Manero, película de Pablo Larraín, en el Festival de Cannes 2008.

RICARDO LÓPEZ PÉREZ _Doctor en Filosofía, con mención en Epistemología de las Ciencias Sociales, por la Universidad de Chile. En esa misma universidad obtuvo la Licenciatura en Filosofía. Actualmente es Profesor Asociado y académico de la Facultad de Psicología de la Universidad Diego Portales, en donde es director de la Revista Praxis; También es académico del Departamento de Educación en Ciencias de la Salud de la Universidad de Chile. Investigador del Centro de Estudios de la Creatividad y Educación Superior de la Universidad de Santiago. Ha publicado numerosos trabajos sobre creatividad, epistemología y filosofía griega.

RICARDO LÓPEZ PÉREZ _Doctor in Philosophy with a minor in Epistemology of Social Sciences and a Bachelor’s Degree in Philosophy at Universidad de Chile. He is currently an Associated Professor and academic of Psychology at Universidad Diego Portales where he directs Praxis Magazine. He is also a professor at the Department of Health Studies at the Universidad de Chile. He is a researcher at the Centro de Estudios de la Creatividad y Educación Superior at the Universidad de Santiago. He has published numerous works on Creativity, Epistemology, and Greek Philosophy.

JORGE VERGARA ESTÉVEZ _Doctor y D.E.A. en Filosofía por la Universidad de París VIII, con máxima distinción, y Licenciado en Filosofía de la Universidad de Chile. Académico de planta y profesor del Doctorado de Ciencias Sociales y del Departamento de Educación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Ha sido profesor invitado en diversas universidades. Realiza, actualmente, una investigación para FONDECYT sobre la concepción de la sociedad de Hayek. Sus áreas de investigación son la filosofía política, estudios culturales latinoamericanos y epistemología de las ciencias sociales. Editor de “El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert”. Es coautor de 27 libros y sus artículos han sido publicados en Europa, Latinoamérica y Chile.

JORGE VERGARA ESTÉVEZ _Doctor with a Diploma in Advanced Studies in Philosophy at University of Paris VIII, Summa cum Laude and Bachelor in Philosophy at Universidad de Chile. Academic and Professor at the MS Program in Social Studies and at the Department of Education at the Faculty of Social Studies at Universidad de Chile. He has been a guest lecturer in several universities. His fields of investigation include: Political Philosophy, Latin American Cultural Studies, and Epistemology of Social Sciences. He is currently working on Hayek’s conception of Society. He edited the publication El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert, is co-author of 27 books and has had numerous articles published in Europe, Latin America, and Chile.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ACLARACIONES DE LOS AUTORES

- ricardo.lopez@udp.cl
- vergaraestevez@gmail.com
- Ferro, Marc (1993), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 38.
- Goldmann, Lucien (1955): *El hombre y la absoluta*, Primera parte, Península, Barcelona, 1968. Por supuesto, la referida visión de mundo de los pensadores y artistas latinoamericanos difiere, en aspectos centrales, de la analizada por Goldmann, como ‘visión de mundo trágico’, representada por el jansenismo, Pascal y Racine.
- "El estudio de la interdiscursividad es uno de los modos de explicar el discurso y la comunicación, teniendo en cuenta el examen de la diferencia y la semejanza como medio para el conocimiento exhaustivo de la compleja realidad de la comunicación discursiva. La Retórica tiene una experiencia muy amplia en el tratamiento de la interdiscursividad, de tal modo que puede proporcionar un excelente instrumento para estudiarla en colaboración con otras ciencias que estudian el discurso, el lenguaje y la comunicación", señala Albaladejo, Tomás en *Retórica, comunicación, interdiscursividad* en http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=34365623. (Consultado 19.7.2009).
- Vergara, Jorge (2000): "El laberinto de la soledad en Octavio Paz", en *Concordia* N° 37, International Journey of Philosophy, Aachen, Alemania.
- Hinkelammert, Franz (2007): *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad*, Ed. Arlequin, San José de Costa Rica, pp. 11-12.
- Pérez, Diana: *Tropa de elite*, 12/07/2008, http://lacomunidad.elpais.com/movida-brasileña/2008/7/12/tropa-elite-estrena-dia-18-julio-espana (Consultado 31.3.09).
- Octavio Getino en *El cine: entre lo ‘universal’ o lo ‘universal situado’* (http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric09a04.htm, 2006).
- "En el estudio de la mitología, un mitema es una porción irreducible de un mito, un elemento constante" en *Mitema* de Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Mitema (Consulta 25.1.2009).
- Pérez, Diana, *Tropa de elite*, op. cit.
- Lenz, Jesús, en " http://pateando-el-mundo.blogspot.com/2008/09/tropas.html (Consultado el 18. 7.2009). Se refiere aquí a la notable película brasileña Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles, Vd. http://www.cineismo.com/criticas/ciudad-de-dios.htm (Consulta 26.7.2009).
- Dice Milgram: "Monté un simple experimento en la Universidad de Yale para probar cuánto dolor infligiría un ciudadano corriente a otra persona simplemente porque se lo pedían para un experimento científico. La férrea autoridad se impuso a los fuertes imperativos morales de los sujetos (participantes) de lastimar a otros y, con los gritos de las víctimas sonando en los oídos de los sujetos (participantes), la autoridad subyugaba con mayor frecuencia. La extrema buena voluntad de los adultos ,de aceptar casi cualquier requerimiento ordenado por la autoridad, constituye el principal descubrimiento del estudio", en *Los peligros de la obediencia* (1974), en *Polis* N° 11, Universidad Bolivariana, Santiago, 2005. Su obra principal es Stanley, Milgram, Obedience to Authority, An Experimental View, Harpercollins, 1974.
- Esta tesis es análoga a la de Ferro, enunciada al comienzo de este artículo. Sigue diciendo que ella es especialmente vigente en el cine chileno: "Yo no sé que tendrá la realidad chilena o si la forma en que funcionan nuestras cabezas será muy caótica, pero algo pasa y es potente cuando las películas chilenas tienen esa actitud documental". (http://www.mabuse.cl/1448/article-70778.html) (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Carandiru* en http://www.diversica.com/cine/archivos/2004/03/carandiru.php (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Dogma 95* en Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95 (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a El bonaerense* en http://www.encadenados.org/n40/bonaerense.htm (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Filme chileno Tony Manero es aplaudido y elogiado por críticos en Cannes*, Diario La Tercera, 20 de mayo de 2008, Santiago.
- Pérez, Diana: Tropa de elite, op. cit.
- Aquiba, Leo: *Crítica La Buena Vida* en http://blog.cine.com/criticas/2009/04/23/critica-la-buena-vida/ (Consultado 19.7.2009).
- La virgen de los sicarios* (2000), película colombiana-francesa dirigida por el director francés Barbet Schroeder.
- En este sentido, *El valle de Elah*, del 2007, es una película emblemática, pues logra mediante la interdiscursividad con el relato bíblico, nombrar el mito que recorre parte importante del nuevo cine crítico estadounidense. Vd. Jorge Vergara, "La identidad cultural del nuevo cine crítico estadounidense" (Próxima publicación).



RESIDENCIAS MODERNAS. HABITAR COLECTIVO EN EL CENTRO DE SANTIAGO, 1930-1970

Andrés Téllez Tavera
Cristóbal Molina Baeza
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Ediciones Universidad Diego Portales
Santiago, Chile
2009
ISBN 978-956-314-071-2
176 p.

El libro despliega un conjunto de viviendas multifamiliares, que en algunos casos, son publicadas por primera vez, para conformar una reflexión sobre la problemática habitacional en la ciudad capital de Chile en cuarenta años de historia. Las obras de arquitectura presentadas en el texto, a través de planos, dibujos originales y fotografías de época, se convierten en instrumentos testimoniales a la vez que en objetos para nuevos estudios. Esta última parece ser la clave de un libro que supera lo académico hacia el amplio interés cultural.



CRISTIÁN SILVA-AVARIA DURACIÓN INDEFINIDA

Diseño Ensamble (Pozo y Marcic)
Santiago, Chile
2009
ISBN 978-956-332-145-6
108 p.

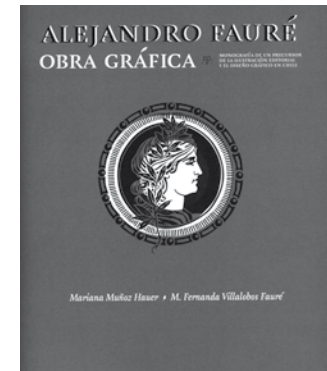
Esta publicación reúne una selección de las obras de Cristián Silva-Avaria, a lo largo de sus once años de carrera. Con textos propios, y un ensayo de Guillermo Machuca, el registro fotográfico de cada una de las obras despliega múltiples direcciones creativas. Del espacio de uso público al rincón de una habitación; de un parbrisa trizado al delineamiento de siluetas edilicias genéricas, este artista visual logra capturar eventos de la globalidad urbana que revelan algunos paradigmas de un paisaje híbrido, único y que parece destino irrevocable de cualquier ciudad presente.



CONCEPCIÓN DE ARQUITECTURA

Rodrigo García Alvarado
Fondo de Desarrollo de la Docencia
Universidad del Bío Bío
Concepción, Chile
2009
ISBN 978-956-7813-69-8
72 p.

El autor reunió las obras de arquitectura más significativas de la ciudad de Concepción y sus alrededores, examinándolas visual y teóricamente desde el proceso proyectual. Obras reconocidas, a nivel nacional e internacional, se cotejan para provocar una reflexión sobre la identidad arquitectónica de Concepción, motivo que va más allá, hasta lo más profundo del quehacer disciplinario. Para el final, un corto ensayo sobre la representación la rotula como 'germen del espacio construido cobra.' Esta publicación indaga la temática de lo local para reincidir en temas universales.



ALEJANDRO FAURÉ OBRA GRÁFICA

Mariana Muñoz Hauer – M. Fernanda Villalobos Fauré
Ocholibros Editores
Santiago, Chile
2009
ISBN 978-956-8018-82-5
160 pág.

Presentado como la monografía de un precursor de la Ilustración Editorial y del Diseño Gráfico en Chile, este libro cuenta con un ensayo del investigador Eduardo Castillo Espinoza sobre la figura del creador y despliega una parte importante de su obra. Es notable como la construcción visual de la diversidad de formas, estilos y contenidos de las ilustraciones incluidas, alcanzan un resultado de gran equilibrio, que oscila entre recorrer una rica trayectoria profesional y poner en valor las fuentes germinales del diseño gráfico chileno.



REVISTA MATERIA ARQUITECTURA (# 0)

Ediciones Universidad San Sebastián
Concepción, Chile
2009
ISSN 0718-7033
112 p.

La presentación de esta novel revista nos revela un panorama alentador para el futuro. El pensamiento en torno a Peter Cook y Takaharu Tezuka, la evocación de Amancio Williams, las revistas de arquitectura como instrumento para difusión de la modernidad, entre otros contenidos, se entrecruzan con contundentes manifiestos de disciplinas afines a la arquitectura, como la literatura, arte visual, filosofía y hasta la física. En este número inaugural, los mensajes del Decano y del Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián insisten sobre la necesidad de cualquier institución de publicar, fomentar y crear conocimiento.



REVISTA DE ARQUITECTURA (Nº 19)

Facultad de Arquitectura FAU / Universidad de Chile
Santiago, Chile
2009
ISSN 0716-8772
96 p.

Este número construye un argumento sobre el paisajismo con un interesante conjunto de artículos que, desde el cruce temático de lo histórico (Osvaldo Moreno, Fluvio Rossetti), llegan hasta la geografía extrema (De la Barrera, Eugenio Garcés y otros), y en la ciudad (Margarita Montañez) para adentrarse en su visualidad exclusiva (Guillermo Tejada). Este barrido teórico concluye en un despliegue gráfico notable de obras y proyectos en Chile, que desvían el discurso del paisaje hacia lo sustentable.

U N D E R L E A _ B R U S C A T O

E D U A R D O _ C A S T I L L O

I S I D O R A _ C O R R E A

R O D R I G O _ G A R C Í A

M A R I N A _ G A R O N E

F R A N Z _ T I M O _ J A K E L

R I C A R D O _ L Ó P E Z

C R I S T Ó B A L _ M O L I N A

M A U R I C I O _ P U E N T E S

M A R Í A _ S A R E L L A _ R O B L E S

A R I E L _ R O J O

F R A N C I S C O _ S A B A T I N I

E L K E _ S C H L A C K

S E T E 4 3 A R Q U I T E T U R A

A N D R É S _ T É L L E Z

H O R A C I O _ T O R R E N T

N E I L _ T U R N B U L L

H É C T O R _ V Á S Q U E Z

J O R G E _ V E R G A R A

M A R C E L O _ V I Z C A Í N O

