

REVISTA 180

ARQUITECTURA · ARTE · DISEÑO



ARCHIVO Y MEMORIA

 **udp** | facultad de
arquitectura,
arte y diseño
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES



7 804612 190004

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_Nº148.814 | ISSN_0718-2309

La tipografía utilizada en el diseño de esta revista es Fedra, de diseñador Peter Bil'ak. La tapa de esta publicación se imprime sobre papel couché opaco de 350 gramos y cubierta polilaminada. Su interior, sobre papel couché opaco de 170 gramos.

En este número se han ocupado los colores pantone 3125 C (celeste) y pantone Black C (gris).

ACREDITACIONES E INDEXACIONES
Thomson ISI: Arts and Humanities Citation Index, Citation Index, SI Alerting Services, Current Contents / Arts and Humanities.

INTEGRANTE
ARLA Asociación de revistas latinoamericanas de arquitectura
www.arlaed.org

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

Editorial

Recordar y reservar

El paradigma contemporáneo que (pre) ocupa al acervo de contenidos posee dos frentes hoy en día. Por un lado, y ante la actual sobreinformación, se cuestiona si las generaciones futuras tendrán perspectiva para entender nuestro presente, dada la cantidad de los sitios digitales que erupcionan como nunca sucedió en la historia de la humanidad. Por otro lado, nuestro actual olvido involuntario de guardar, ¿se justifica por la vorágine digital que nos inunda o es consecuencia de la fragilidad de la evolución permanente de soportes que caducan en tramos temporales cada vez más cortos?

Estas dudas delinearon el punto de partida de este número 29, cuyo título circunscribe las incógnitas y es capaz de inspirar y expandirse a otras direcciones de la creación. Los autores y creadores propusieron escenas que solo pueden evocarse por dibujos fugaces, registrar el cambio de la vivienda moderna, tener el pretexto de los revestimientos para adentrarse en la metamorfosis santiaguina, hasta el eco de viejas imágenes proyectadas en una sala vacía del cerro San Cristóbal. Hay más, también.

En todos los artículos reunidos hay una preocupación que acecha: dónde y cómo atesorar lo pensado y creado. Desde nuestra propuesta editorial, seguimos apostando esencialmente a la revista de papel, intentado sortear las condiciones virtuales actuales para, esperamos, prevalecer un tiempo más prolongado. Todavía no sabiendo cuánto.

Marcelo Vizcaíno
Profesor e investigador
Editor de REVISTA 180
Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Arte y diseño
Universidad Diego Portales
Santiago · Chile

Remember and maintain

The modern paradigm that keeps the collection of contents (pre)occupied has two fronts in this day in age. On the one hand, and in the face of too much information, it is doubtful that future generations will have a perspective in order to understand our present, because of the amount of digital locations that emerge as never before in the history of mankind. On the other hand, is our current involuntary omission to save and put away justified by the digital whirlwind that engulfs us or is it a consequence of the fragileness of the permanent evolution of base supports that expire in temporary periods that are shorter all the time?

These doubts lined out the starting point of this 29th issue, where the title is confined to mysteries and is capable of inspiring and expanding to other directions of creation. The authors and creators proposed scenarios that can only be called upon by fleeting drawings, recording the change in modern housing, having the excuse of outer coatings to venture into the Santiago metamorphosis, even the echo of old images projected in an empty room of San Cristobal Hill, There is more, too.

In all the articles brought together there is a concern that comes stalking: where and how to treasure what is thought up and created. From our editorial point of view, we continue to insist essentially on paper magazines, trying to maneuver around the current virtual conditions in order to hopefully stick around a little while longer. But still not sure how much longer.

Marcelo Vizcaíno
Professor and researcher
Editor-in-chief of the REVISTA 180
School of Architecture
Faculty Architecture, Art and design
Diego Portales University
Santiago · Chile

EL GIRO DE LA MEMORIA Y EL GIRO DEL ARCHIVO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS:¹

[THE MEMORY TWIST AND THE ARCHIVE TWIST IN MODERN ARTISTIC PRACTICE]¹

ANNA MARÍA GUASCH

Profesora e Investigadora · Universidad de Barcelona
Departamento de Historia del Arte
España

Resumen: En este ensayo plantearemos un nuevo giro, el del archivo que unido al de la memoria nos sitúa ante renovados diálogos pasado-presente-futuro cercanos tanto al pensamiento arqueológico de Foucault como al estratigráfico de Barthes. El archivo aparece como un *continuum* que abraza distintas prácticas desde los "Pasajes" de Walter Benjamin al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, incluyendo trabajos fotográficos en un arco que abarca desde los años veinte del siglo XX (August Sander) hasta la primera década del siglo XXI. A partir de las reflexiones de Foucault en *La arqueología del saber* (1969) y las posteriores de Derrida en *Mal de Archivo* (1995) se explican "dos máquinas de archivo", una vinculada al archivo de procedencia y caracterizado por una cierta homogeneidad y regularidad con aportaciones como la de Bernd & Hilla Becher, y otra relacionada con el psicoanálisis de Freud y con una cierta *anomía* (Richter, Boltanski) que conectaría además con el mega archivo de internet unido a la virtualidad de la red (Daniel García Andújar, Pedro G. Romero).

Palabras clave: giro del archivo, memoria, fotografía, atlas, Foucault, contrarchivo, cultura digital.

Abstract: In this essay we will present a new twist, one of archive that together with one of memory puts us in front of renewed past-present-future dialogues related closely to both the archaeological way of thinking of Foucault as well as the stratigraphic way of thinking of Barthes. The archive appears as a continuum that encompasses different types of practices from the "Passages" of Walter Benjamin to *Atlas Mnemosyne* by Warburg, including photographic work in a frame that ranges from the 20s in the XX century (August Sander) up to the first decade of the XXI century. Starting from the reflections by Foucault in *La arqueología del saber* [The archaeology of knowledge] (1969) and subsequent reflections by Derrida in *Mal de Archivo* [Archive disease] (1995), "two archive machines" are explained, one linked to the source archive and characterized by a certain homogeneity and regularity with contributions, like the one by Bernd & Hilla Becher, and the other related to psychoanalysis by Freud and with a kind of anomy (Richter, Boltanski) that would also connect with the mega internet archive linked to the network virtuality (Daniel García Andújar, Pedro G. Romero).

Key words: Archive twist, memory, photography, atlas, Foucault, counterarchive, digital culture.

A un historiador del arte familiarizado con el arte actual con la consiguiente fragmentación del saber derivada de las grandes narrativas de la modernidad y de la eclosión de los discursos de las diferencias no le resultará extraño la letanía de giros que historiadores, críticos, teóricos, curadores y directores de museos utilizan para explicar el archivo poliédrico en el que se han convertido la teoría y el arte contemporáneo.

Desde el giro de la imagen de Tom Mitchell al giro cultural (Jameson), desde el etnográfico (Clifford) al documentalista, desde el giro sincrético al social o el relacional hasta el giro sincrético se entiende cómo, fuera de la dinámica teleológica y finalista de los ismos, en el arte de las últimas décadas se solapan en un *palimpsesto* numerosos rostros sin procesos de superación, destrucción, ni tampoco de deconstrucción.

En este ensayo plantearemos un nuevo giro, el del archivo que unido al de la memoria nos sitúa ante renovados diálogos pasado-presente-futuro cercanos tanto al pensamiento arqueológico de Foucault como al estratigráfico de Barthes que entiende el texto como un espacio *multidimensional* donde se entrelazan diversas estructuras, ninguna de ellas originales.

Tal como propone el título de la exposición *Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future* (Aargauer Kunsthhaus)² estamos en el punto donde pasado y futuro se encuentran. Un momento en el que, después de que la modernidad de las vanguardias negase la posibilidad de recuperar el pasado, se vinculan el pasado y el futuro y se entiende la memoria como una condición para el futuro. En efecto, es nuestra capacidad de recordar y de recuperar experiencias lo que nos permite anticiparnos al futuro.

EL GIRO DEL ARCHIVO

Entendemos el giro del archivo como el suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un renovado *memorandum*. Según Benjamin Buchloh³ el archivo aparecía como un *continuum* abrazando distintas prácticas, desde los "Pasajes" de Walter Benjamin al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, desde el trabajo de fotógrafos asociados con la Nueva Objetividad alemana como August Sander a aportaciones pedagógicas como las de Malevich. El archivo, según Buchloh, explicaba también del trabajo de artistas europeos que acumulaban ingentes colecciones de fotografías desde la década de los sesenta incluyendo Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Hanne Darbobo, On Kawara y Gerard Richter, trabajos que confrontaban la homogeneidad y continuidad con la heterogeneidad y discontinuidad.



Francesc Abad, Camp dela Bota, 2004.

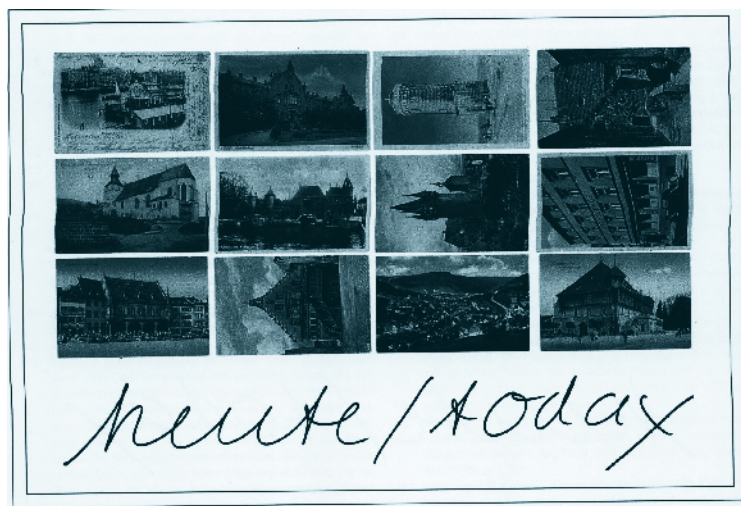
Buchloh llegó también a la conclusión de que este nuevo paradigma no podía ser entendido bajo los términos de la *vanguardia*, (asociada con los principios de inmediatez) ni de la historia de la fotografía (fotografía documental, topografía, fotoperiodismo, fotografía artística, fotografía del instante único). Por el contrario, estaría más cerca al montaje *sintagmático* (literario en algunos casos y cinematográfico en los otros) y desde el punto de vista filosófico encajaría con la Teoría de los Enunciados de Michel Foucault, el *nouvel archiviste*, propuesta en un texto fundamental como *La arqueología del saber*.⁴

En este escrito de 1969, Foucault ofrecía un modelo de conocimiento en las antípodas del modelo historicista clásico, definiendo el archivo en contraposición a la biblioteca y con ella, el corpus de nuestra tradición, un corpus resquebrajado y fragmentado en su unidad. Como sostiene Foucault, el archivo no puede ser descrito en su totalidad, no se puede describir exhaustivamente y carece de límites y emerge en fragmentos, regiones, y niveles. Es lo que Foucault denomina *enunciados*, que no

son ni una proposición ni una frase ni cualquier otra unidad de sentido y que solo aluden a la materialidad de lo dicho, al margen de todo tipo de evocación. El archivo tiene una función analítico-descriptiva que opera de un modo *local*: se trataría del enunciado más allá de la frase, del gesto del habla más allá del pensar. Todo a su vez más cerca del trabajo del arqueólogo que del historiador.

A las reflexiones de Foucault siguieron las de Derrida en *Mal de archivo* (1995),⁵ un texto que marcó el origen de la fiebre del archivo entre creadores, teóricos y comisarios a partir de los años noventa y que a nivel teórico fue seguido por el ya mencionado Benjamin Buchloh, al relacionar el *Atlas Mnemosyne* de Warburg con el *Atlas de Richter* de Hal Foster⁶ (vinculando el impulso del archivo a principios del siglo XXI con el impulso alegórico que en los años 80 había detectado Craig Owens entre las prácticas artísticas apropiacionistas), y por mí misma, al establecer en el libro *Arte y archivo 1920-2010*⁷ dos grandes categorías o *máquinas* de archivo: el archivo de procedencia, nómico, y el anómico.

En el primer caso hablaríamos de una cierta homogeneidad y continuidad vinculada al principio del nomos (o ley) mientras que en el segundo se acentúan las acciones contradictorias de almacenar, resguardar y, simultáneamente, olvidar trazos del pasado, una pulsión que informa de un principio anómico basado en la heterogeneidad y discontinuidad que se relaciona con el psicoanálisis. Según Derrida, Freud en el texto de 1925 “Notiz über den Wunderblock” (“Nota sobre el bloc mágico”) presentó una precisa descripción de la psique en forma de archivo basada en el principio de que las trazas de memoria de las percepciones (*Erinnerungsspuren*) no se acumulan de manera permanente en el sistema perceptivo sino en sistemas de memoria subyacentes, tal como ocurre con los trazos que uno puede hacer en el bloc mágico. El bloc (tabla, pizarra) podría en efecto ser considerada una *máquina de archivo* incorporando el impulso de *preservación* a través de actos de inscripción y, al mismo tiempo, el de destrucción, olvido, amnesia o borrado.



© Hanne Darboven Heute, de la serie Menschen und Landschaften, 1999.

ALGUNAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DEL ARCHIVO

Bajo el concepto de nomos, por ejemplo (archivo de procedencia según el cual el origen debe primar por encima del significado), podemos entender el proyecto de Bernd y Hilla Becher, que desde 1957 construyeron un archivo en forma de inventario de edificios procedentes del pasado vinculado a la revolución industrial. Imágenes que se clasifican según tipologías (torres o tanques de agua altos hornos, depósitos de agua, gasómetros, silos y torres de refrigeración, en función de distintos criterios: el funcional, el estructural y el formal).

Y en el rostro opuesto de Becher, el amplio proyecto de Gerhard Richter iniciado en 1962 y todavía activo en la actualidad con más de 5.000 documentos fotográficos en blanco y negro y en color, enfatiza la irregularidad que nos sitúa en el “reino universal de la anomia” con ejemplos desde el *Atlas Mnemosyne* de Warburg hasta el proyecto de archivo on line de The Atlas Group, es decir, con recorridos transversales a lo largo del tiempo y el espacio. Todo a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes. Como sostiene Buchloh, las imágenes del *Atlas* de Richter “al mismo tiempo que generan significados, desintegran lecturas”, descomposición que inevitablemente conlleva al “reinado universal de la anomia”, o de la falta de normas.

Dentro de este mismo proceso de anomia destaca también la aportación de Christian Boltanski en una serie de trabajos que conjugan la fascinación de la estética del archivo con el componente esencial de la memoria entendida como un hecho cultural antropológico y existencial. Una memoria que adquiere presencia a través de los fósiles de algún pasado, de objetos encontrados, de la cotidianidad y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos y una clara objetualización del sujeto-individuo. Tal como afirma el propio autor: “Prefiero trabajar en la transición del individuo al objeto (...) en este paso del presente a algún

momento del pasado”.⁸ En la serie de instalaciones (1990-1991) *Les suisses mortes* (1990-1991) el artista se sirve de un uso más literal del dispositivo archivo (cajas de galletas de estaño oxidado llenas con objetos) que funcionan como cajas de archivo en clara alusión al Holocausto, a la muerte, a la ausencia de seres queridos, sean los inmediatos, sean los seres humanos desaparecidos en condiciones infrahumanas.

EL IMPULSO DEL ARCHIVO Y LA POSMODERNIDAD

No obstante, como sostuve en una entrevista para la revista *Exit Express* publicada recientemente, a pesar del importante papel de la estrategia del archivo en el arte a lo largo de los sesenta y los ochenta, es a partir de los noventa cuando el archivo se descubre como un *modus operandi* en clara sintonía con la inclinación posmoderna por los pequeños relatos, por la fragmentación del saber en sintonía con la posmodernidad que colocó el pasado y la memoria como preocupaciones centrales de las sociedades occidentales y no occidentales.⁹ Ello quedó constatado en la que fue primera muestra de archivo, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, un diálogo de artistas norteamericanos y europeos entre las décadas de los años sesenta y noventa, Ingrid Schaffner explicó en el catálogo cómo la noción de *almacenamiento* hacía referencia tanto a la memoria (cosas guardadas como recuerdos) como a la historia (información salvada y resguardada) sin olvidar lo virtual o inmaterial como el casi ideal archivo para preservar y guardar el material cultural. Y lejos de privilegiar una única noción de almacenamiento, la exposición podía leerse como un conjunto de objetos o cajas con los que se simulaban tres lugares de almacenamiento: el museo-depósito, el archivo-biblioteca y el estudio del artista: “Todo el mundo colecciona. Algo o nada. Una y otra vez. En ocasiones conscientemente, otras sin predeterminación. Pero ¿qué le ocurre al objeto una vez es escogido, coleccionado, empaquetado, almacenado, depositado o indexado? ¿Qué es lo más importante para el coleccionista: recordar el pasado o preservarlo para el futuro? ¿Cuál es la conexión entre la colección y el arte?”. Estas eran algunas

de las cuestiones planteadas en el texto del catálogo. De ahí que el acto de coleccionar se viera como un intento de detener el vertiginoso paso del tiempo, como un acto defensivo para reducirle miedo al futuro o como una manera de enfrentarse con lo no predecible.

Hay, en efecto, múltiples estrategias por las que la noción de archivo se manifiesta y se expande entre distintas prácticas contemporáneas con artistas que tanto recurren a archivos encontrados (en internet o en archivos policiales), a archivos contruidos, a archivos ficticios, a archivos públicos y también privados. También se da el caso que para un buen número de artistas el recurso al archivo se desplaza más allá del territorio occidental en el que había surgido y desarrollado y empieza a ser utilizado en clave poscolonial en contextos periféricos con el fin de inscribir narrativas y memorias locales en los galopantes procesos de globalidad. Para Vivan Sundaran de India, R. Rennò de Brasil, F. Bryce o Milagros de la Torre de Perú, entre otros, el recurso al archivo viene determinado por la manera en que los depósitos de materiales y registros reflejan procesos históricos, en ocasiones unidos a historias de colonización, otras de guerras civiles y conflictos bélicos diversos y en la mayoría de los casos de lugares marcados por ciertos traumas y rupturas históricas unidos a narrativas de resistencia, desarraigo y procesos de victimización. Artistas que se valen del archivo para señalar sus fisuras y sus paradojas. Es cuando hablaríamos del *contra archivo* en sintonía con el título del seminario *Archive / Counter Archive* (2009)¹⁰ y de cómo los artistas entablan narrativas coloniales tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, cómo establecen las diferentes relaciones con el poder a través del archivo o la manera en que nuevas formas y tecnologías de archivo pueden ofrecer posibilidades para el archivo y para los artistas.

Y es también desde finales de los años noventa que parece que el medio ideal del archivo sea el mega archivo en internet, la red electrónica, que obliga a un desplazamiento del *espacio-archivo* unido al objeto, a

la arquitectura, al *tiempo-archivo* unido a la virtualidad de la red. De ahí la referencia a la información inmaterial que sigue una racionalidad distinta respecto a los sistemas de memoria material. Es en el marco de esta nueva cultura de la memoria vinculada a la *cultura digital* y del archivo que desde 1994 hasta la actualidad algunos artistas como Muntadas, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, The Atlas Group y Daniel García Andújar, entre otros, nos sitúan ante un concepto de *archivo digital* en plena era de una nueva tecnología de la *memoria-cultura* que busca nuevos diálogos entre tecnología digital, recolección y archivación.

Y siempre con obras que más allá de sus específicas temáticas, han transformado profundamente la naturaleza del archivo que de un conjunto de objetos (carpetas, libros, obras de arte) almacenados en distintos lugares, se convierte en un continuo flujo de datos, al margen de toda geografía o contenedor, sin ningún tipo de restricción temporal.

CONCLUSIÓN

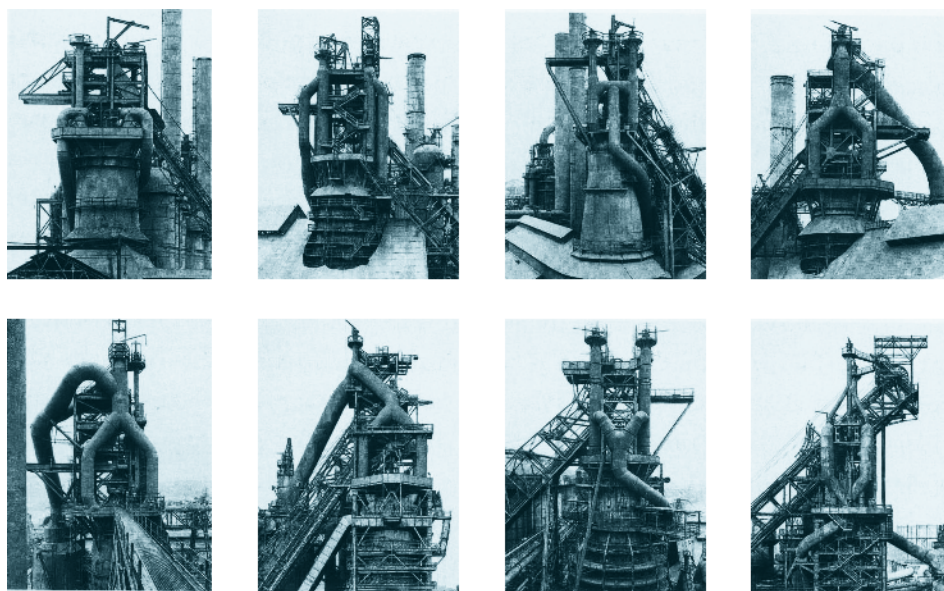
Y así podríamos seguir con otras muchas diversas prácticas de archivo, prácticas que nos sitúan ante un nuevo prototipo de artista que se sitúa en un paradójico status: su relación con el tiempo y su propuesta de volver la mirada al pasado para proyectarla en el futuro desde el presente. Ya no estamos ante un artista interesado en el pasado, como ocurría con el pintor de historia decimonónico, ni estrictamente con el presente y el futuro, sino más bien ante un artista como un *nuevo memorialista*, interesado en la recuperación de la memoria en relación al pasado pero buscando una nueva lógica de la representación cultural que se desliga claramente de la historia como progresión lineal y finalista en la búsqueda de historiografías alternativas más allá del canon occidental.

Anna María Guasch es catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y crítica de arte. Desde 1994 hasta la actualidad su investigación gira en torno al estudio de los procesos creativos del arte internacional de la segunda mitad del siglo xx. De sus publicaciones de este período destacan: *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995* (Barcelona, 1997); *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Madrid, 2000); *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995* (Madrid, 2000); *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo* (Murcia, 2006); y su más reciente publicación: *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (AKAL, Madrid, 2011).

Anna Maria Guasch is a History of Art professor at the University of Barcelona and art critic. Since 1994 until today her research revolves around the study of creative processes of international art of the mid-20th century. Some of her publications that stand out are: El arte del siglo XX en sus exposiciones [20th century art in its exhibitions]: 1945-1995 (Barcelona, 1997); Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones [Postmodern art manifestos. Exhibition texts] 1980-1995 (Madrid, 2000); El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural [The latest art of the 20th century. From postminimalism to multicultural]: 1968-1995 (Madrid, 2000); La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo [Criticism with a dialogue. Interviews on art and modern thinking] (Murcia, 2006) and her most recent publication Arte y Archivo 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades [Art and Archive 1920-2010, Genealogies, typologies and discontinuities] (AKAL, Madrid, 2011).



© Darboven **histcult.** Hanne Darboven, Kulturgeschichte 1880-1983, 1980-1983.



© Becher Blast. Gerhard Richter, Atlas, paneles 1-8.

1. La investigación previa a este artículo se realizó en el marco del proyecto de investigación *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global; Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*. HAR 2010-17403. Ministerio de Educación y Ciencia y Universidad de Barcelona.
2. *Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future* (cat. exp.), Aargauer Kunsthau, Aarau (Suiza), 21 agosto-7 noviembre 2010.
3. Benjamin Buchloh, "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar

- Europe", *Deep Archive Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, New York, P.S.1 Contemporary Art Center and Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp. 50-60. Una nueva versión de este texto se publicó en la revista *October*, 88, Primavera, 1999 con el título "G. Richter's Atlas: The Anomic Archive", pp. 117-145.
4. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969 (ed. cast.: *La arqueología del saber*, México DF, Siglo XXI, 2003).
 5. Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, París,

- Gallilée, 1995 (ed. cast.: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997). El origen de este texto fue una conferencia impartida el 5 de junio de 1994 con el título "Le concept d'archive. Una impression freudienne" en el Coloquio *International Memory: The Question of Archives* en el Freud Museum de Londres.
6. Hal Foster, "The Archival Impulse", *October*, 110, Otoño, 2004, pp. 3-22.
 7. Anna Maria Guasch, *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal/Arte Contem-

- poráneo, 2011.
8. Gilbert Lascault, *Boltanski sourvenance*, París, L'echoppe, 1998.
 9. Alberto Sánchez Balmisa, "Entrevista con Anna Maria Guasch. Claves para entender el archivo", *Exit Express*, 58, abril-mayo 2011.
 10. Nos referimos a la exposición, seminario y proyecto web titulado *Archive / Counter Archive* que se propuso ofrecer renovados diálogos en las relaciones entre el arte contemporáneo y el archivo. (Monash Centre, Prato, Italia, julio de 2009).

HABITAR LA CIUDAD BÁRBARA: LA CHIMBA DEL SIGLO XXI¹

[INHABIT THE BARBARIAN CITY: LA CHIMBA OF THE 21ST CENTURY]

FRANCISCA MÁRQUEZ

Decano · Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Ciencias Sociales
Santiago, Chile

Resumen: Este artículo instala una mirada y una reflexión teórica sobre el habitar de la *ciudad bárbara* en base a evidencias etnográficas. A partir del caso de La Chimba en Santiago (Fondecyt n° 1095083), se desarrolla la tesis de un *otro habitar* en el cual el desorden del fragmento se constituye en la unidad para el cobijo de sus habitantes.

Este artículo enfatiza que el hecho urbano, como realidad social, debe su posibilidad de existencia a estos territorios de fronteras físicas y simbólicas. Volver la mirada a la *ciudad bárbara* es admitir que nuestras ciudades se han hecho en este juego de espejos: entre lo deseado y lo negado, el centro y la trastienda. Y la evidencia que no existe realidad urbana, que no se levante en esta tensión históricamente construida. El desafío es justamente descifrar estos procesos históricos y urbanos que, sin entrar en un discurso esencialista, hacen de la *ciudad bárbara* un paisaje de memorias y soberanías *otras*, en permanente movimiento y disputa con la *ciudad propia*, la ciudad del centro.

Palabras clave: ciudad, frontera, habitar.

INTRODUCCIÓN

Cuenta la historia que desde la fundación de Santiago La Chimba fue territorio y receptáculo de todos aquellos indígenas y habitantes, que el conquistador no quería en el centro de la ciudad (Rosales, 1887: 1948). La Chimba –que significa “la otra banda” en lengua quechua–, ha sido desde aquellos tiempos la otra cara de una ciudad que se desea limpia y homogénea en su habitar.

Al norte del río Mapocho, La Chimba ha sido históricamente nuestro *otro lado*. La angosta franja del río marca la frontera entre la *ciudad propia* y la *ciudad bárbara*. Geográficamente es el río Mapocho la línea divisoria que establece un adentro y un afuera, borde visual hasta donde se llega, pero también desde donde se parte (Silva, 1996). Desde el siglo XVI, en ella se instala material y simbólicamente lo que el centro de la ciudad quiere negar: los cementerios, los hospitales, el mercado, las recoletas, el pequeño artesanado industrial, las chinganas, los indios, los vagabundos y los inmigrantes empobrecidos en busca de mejor fortuna. Territorio que se constituye desde su origen como un arrabal, extramuro de la ciudad, donde se establecen los yanaconas e indígenas al servicio de los conquistadores. La Chimba nace también como puerta abierta al norte, lugar de llegada para el inca, lugar de salida para el ejército patriota y los migrantes.

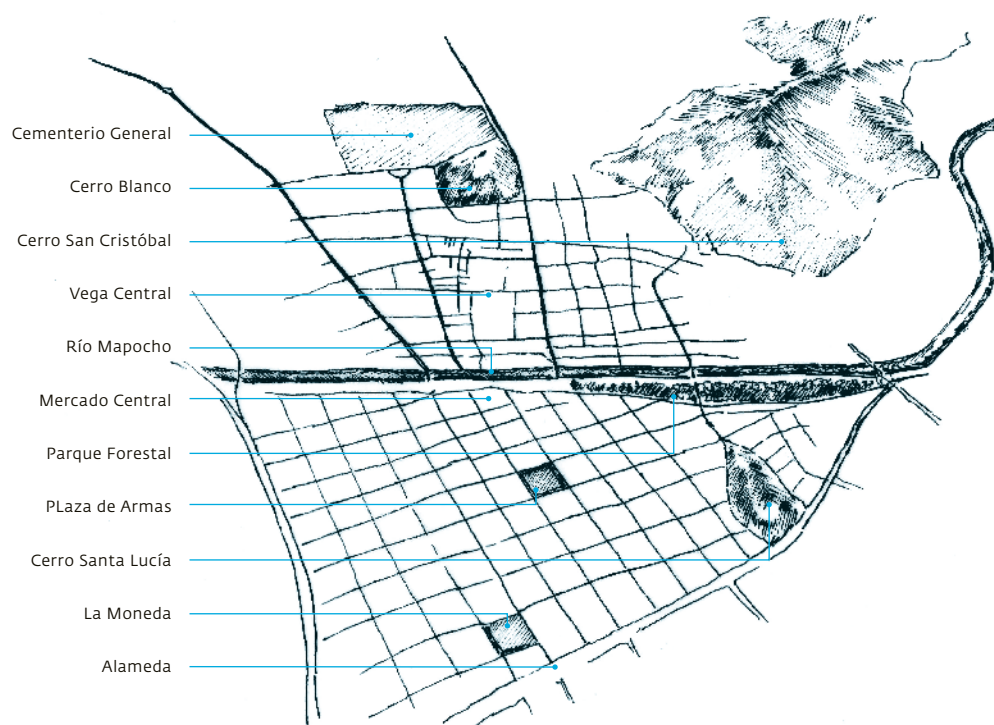
El poblamiento de La Chimba a partir de los siglos XVII y XVIII, constituye uno de los primeros ejemplos de Santiago, donde la multiculturalidad convive junto a la pobreza urbana. Si bien los españoles se reservan algunas de las fértiles tierras para asentar sus chacras y residencias, allí residen también indios, negros, mulatos, mestizos y españoles pobres. Muestra de esta heterogeneidad son los bautizos que la Iglesia Católica realizara en La Chimba durante el siglo XVII, siendo un 45% de bautizados de origen español, frente a un 55% de mestizos, indios y africanos (Anduaga y otros, 1996).

La Chimba, territorio de frontera, delimita y también excluye e integra; distingue e identifica. Lejos de ser una zona transicional, La Chimba se levanta como un territorio físico y simbólico en el que se configuran los referentes identitarios que darán forma a la *ciudad de los otros*, la *ciudad bárbara*. Sus habitantes son los que atravesaron esa frontera, los raros, los molestos, los indeseados, los mulatos, los indios, los muertos, los locos, los extranjeros; aquellos que ya cruzaron la frontera o caminan por el precario límite de lo normal (Anzaldúa, 1999).

La Chimba ha sido durante cuatro siglos y medio, emblema de una cierta autarquía territorial y reto a la planificación central. Escudada por el río Mapocho, ella actuará a su vez de trinchera y también cobijo en momentos de efervescencia social o de represión desde el centro de la ciudad (Rosales, 1887; Salazar y Pinto, 2002). Si el centro de Santiago es la cara de la legalidad y la civilidad, La Chimba es espalda, contracara y reverso. Una ciudadela paralela al otro lado del río que no solo pervive en la segregación simbólica de los muertos, territorio de *los otros*, sino que se perpetúa en poblaciones que en su mixtura mantienen la vitalidad de este territorio (Franz, 2001). Su intensa actividad comercial, social y lúdica dio origen a un territorio que marca una pauta en el desarrollo de toda la ciudad de Santiago. Hoy, tres son las franjas de La Chimba: Bellavista y su bohemia, bares y restaurantes; Patronato, con sus migrantes y comerciantes; y el mercado de la Vega, con sus puestos y bodegas, de Recoleta a Vivaceta.

HABITAR DE FRONTERA, COBIJO Y DES-ORDEN

Es en los años cuarenta del siglo XX, con la segunda gran oleada migratoria de palestinos, que el barrio de La Chimba refuerza su carácter de territorio polivalente, constituyéndose en un espacio donde simultáneamente se habita, se trabaja, se festeja y se ora... A través de la



Mapa de La Chimba, Santiago, 2011.
Fuente: Croquis R. Arriagada. Fondecyt n° 1095083, 2011.

Abstract: This article establishes a theoretical view and reflection with regards to inhabiting the barbarian city based on ethnographic evidence. Starting from the case of La Chimba in Santiago (Fondecyt [National Scientific and Technological Development Fund in Spanish] No. 1095083), the thesis of another form to inhabit where the chaos of the fragment represents the unity for the shelter of its inhabitants, is developed.

This article emphasizes that the urban fact, as a social reality, owes its possibility to exist to these physical and symbolic border territories. To look back at the barbarian city is to admit that our cities have been made in these mirror games: between what is desired and denied, the center of power and what is outside this power. And the evidence that no urban reality exists, that it does not arise in this historically built tension. The challenge happens to be decoding these historical and urban processes that, not wanting to engage in an essentialist debate makes the barbarian city a landscape of otherness of memories and sovereignties, in permanent motion and dispute with the city itself, the city of the center of power and hegemony.

Key words: city, border, inhabit.

Francisca Márquez es antropóloga y doctora en Sociología. Se desempeña actualmente como decana de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Ha dirigido diversas investigaciones del Fondo de Ciencias y Tecnología (Fondecyt) y ha publicado artículos y libros sobre identidades urbanas, imaginarios y desigualdad en Chile y Latinoamérica.

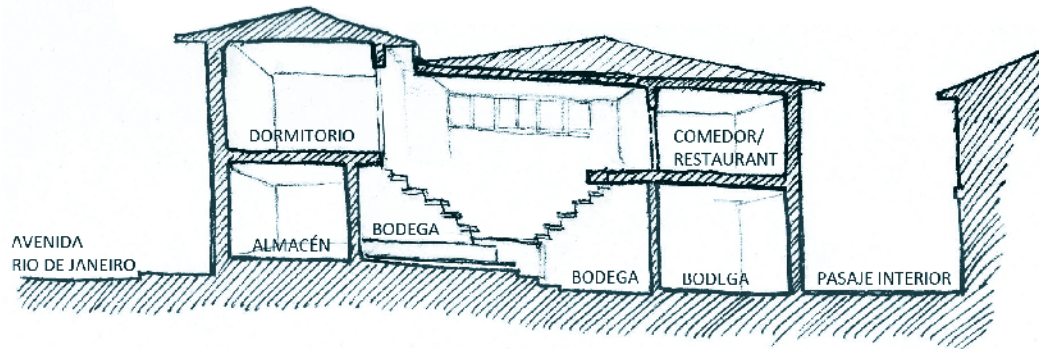
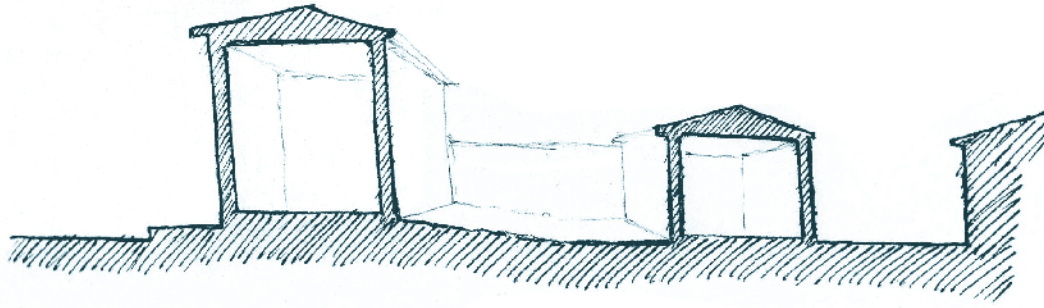
Francisca Márquez is an anthropologist and doctor in Sociology. She is currently dean of the Faculty of Social Sciences at the Alberto Hurtado University, Chile. She has headed various investigations for the Science and Technology Fund (Fondecyt) and has published articles and books on urban identities, imaginaries and inequality in Chile and Latin America.

compra de terrenos, construcción de viviendas y locales, los inmigrantes árabes se irán posicionando como pequeños y medianos industriales, iconos de la industria textil en Chile. En la década de los años ochenta, el barrio de La Chimba se verá afectado, al igual que todo Chile, por la crisis económica que termina con su carácter de naciente distrito industrial (Salazar y Pinto, 2002). Con la inmigración coreana y la instalación masiva del comercio de importación, el territorio se densifica, las manzanas se subdividen y se asienta el patrón de viviendas que combinan la función residencial y comercial. Hoy, con la llegada de inmigrantes latinoamericanos empobrecidos, el patrón morfológico se consolida, superponiéndose el principio de la polifuncionalidad a las regulaciones y normativas urbanas centrales.

En la decisión de habitar La Chimba, en lo que hoy conocemos como Barrio Patronato e Independencia, históricamente han jugado un papel central los bajos precios de los terrenos y las viviendas y la conectividad estratégica en relación a los principales centros comerciales y de servicios de Santiago. Así también, en esta decisión incide la cercanía entre iguales (otros migrantes) y la gran maleabilidad que ofrece el territorio y su arquitectura para levantar, en la medida de sus posibilidades, un modo de habitar *propio*. La Chimba y sus callejuelas, no solo bullen de día en su agitada vida comercial, sino también en el transcurso de la noche y el amanecer. Mientras los coreanos se escuchan silenciosos tras sus vitrinas, dejándose apenas ver, los palestinos salen a la puerta de sus locales, ocupan las calles, conversan y socializan con los chilenos y *paisanos*; los latinoamericanos, a su vez, hacinados en

sus estrechos cuartos de cité y conventillos, desplegarán su sociabilidad en las puertas, ventanas, veredas, bares, cocinerías y esquinas... haciendo de lo público, un territorio de intermediación entre el dormitorio y el vecindario. En esta relación de distancia y proximidad con la ciudad que los acoge, el extranjero construye su particular existencia. Volátil adscripción al terruño que lo recibe y que otorga el carácter problemático y conflictivo a su relación con la ciudad.

Como en todo desplazamiento, el migrante *deja huellas* en el espacio y en el tiempo; huellas de recorridos, de cambios de residencia, de apropiaciones del suelo, de instalaciones y desinstalaciones... Son las trayectorias que hablan de formas e identidades del habitar, que en el caso de los migrantes de la *otra banda*, siguen un patrón de ocupación asentado desde los tiempos fundacionales en una imbricación estrecha entre el espacio de la residencia, el trabajo, la fiesta, la oración y la devoción... Sobre el patrón urbano de La Chimba se teje esta trama de relaciones interétnicas creando un espacio denso de convivencia entre actores que transitan cotidianamente por sus negocios, templos y habitaciones. Calles, pasajes, laberintos que ofrecen al transeúnte algo del *caleidoscopio* (Delgado, 2007) de colores, olores, sonidos y voces que se configuran y reconfiguran en el movimiento. *Caleidoscopio* de identidades y prácticas que coexisten y se superponen en una suerte de *contaminación mutua*. Sin embargo, como en todo barrio, en La Chimba las convenciones del habitar, fijan las precarias y efímeras fronteras identitarias. Frágil equilibrio de un territorio en permanente circulación e intranquilidad que obliga a sus habitantes a encontrar y negociar los ajustes para la cohabitación.



Vivienda de un trabajador de La Vega, Patronato. Barrio La Chimba, 2011. Arriba: vivienda original. Abajo: vivienda con intervenciones posteriores.
Fuente: Croquis R. Arriagada. Fondecyt n° 1095083, 2011.

Porque todo circula, es que en La Chimba todos tienen su lugar; y la xenofobia –tan presente en la *ciudad propia*– pierde posibilidad de asentarse. *El otro*, el distinto, el diferente es siempre una posibilidad presente y el estigma, entendido como la marca que fija, pierde toda su razón de ser. En La Chimba la zonificación propia a la modernidad y a la planificación urbana, no tienen lugar; porque allí los principios del des-orden urbano tan queridos a Jane Jacobs (1965), adquieren toda su fuerza y sentido. Plasticidad ajena a la lógica estructural y segregadora de Santiago.

Habitar desde la posibilidad del fragmento. En La Chimba, el habitar dialoga y se construye amarrado a su historia. El territorio se lo ocupa y se lo viste por capas, como estratos donde se leen las sucesivas ocupaciones. A este lado del río, la materialidad arquitectónica se instala una sobre otra, formando *costras* de belleza y colorido intemporal. Amalgamas de fragmentos de un habitar que se superpone a través del tiempo: adobe, volutas, zinc, maderas, rejas, altillos, cerchas y muros trepanados, ventanas a ninguna parte, puertas clausuradas, pasajes de laberintos, túneles de telas al viento... Y aunque cada pieza posee su valor y su sentido de ser, la totalidad se constituye y se amarra de manera tal que se vuelve indisoluble a la sumatoria de las partes. Es la posibilidad del fragmento que se incrementa en la conjunción del todo. Po-

dríamos decir que es justamente la tensión no resuelta entre la diversidad del fragmento y la unidad de las cosas (Simmel, 1998: 27), lo que otorga al habitar de La Chimba, su evocación, su estética y su posibilidad. Fragmentos, piezas, ruinas... que perteneciendo a diferentes momentos de la historia de Santiago y de sus oleadas migratorias, se superponen y conjugan para construir una totalidad sin plan predeterminado, pero consustancial a la atemporalidad de su belleza. Totalidad construida por generaciones de migrantes, donde los elementos se combinan y confunden, forjando de esta manera una unidad del habitar.

Es esta misma fragmentación de las partes (arquitectónicas, urbanas, paisajísticas) lo que le otorga la fuerza y visibilidad a la unidad que engendra; y, a su vez, el carácter molesto y precario de un habitar siempre residual y fronterizo. Pero la unidad de los elementos que conforman las calles y viviendas de La Chimba no está en ellos mismos sino en el trajín diario de sus habitantes. Un ir y venir que actualiza y amarra a un sinfín de hilos los fragmentos de esta ciudad, transformando su desorden en un precario y siempre cambiante orden (Balandier, 2003).

Mujeres jóvenes que bañan apresuradas a sus niños en la llave del lavadero, que cocinan en las puertas de sus pasajes, que descansan

en el bar de la esquina, que se persignan fugazmente frente a la virgen de la gruta, que se calientan en el fogón de la trastienda, que compran en el mercado, que venden en las veredas, que reparan sus artefactos en el cité vecino, que cruzan con sus carros de alimentos el río en arriesgada maniobra hacia la ciudad, que se ofrecen de regreso en los puentes, y que hacen de los trastos una mercancía a ser vendida al otro día...

Hombres que aún vestidos de trabajo beben su cerveza sentados en el bar parroquiano, que tatarean la música amorosa en el Wurlitzer, que estacionan sus *yeguas* o carretas en la puerta, que recogen su clientela en la esquina del mercado, que se refrescan y bañan en el grifo de la esquina, que se alimentan del carro de comida de la vecina que corre afanosa hacia el centro de la ciudad, que reunidos en la esquina esperan que amanezca junto al fogón para la descarga de los camiones de verduras, que cansados se sientan en el umbral de su cité a conversar y fumar el cigarrillo con el que se concluye el día... Fluidez de las relaciones de vecindad, basadas en la residencia y en la economía barrial del mercado de La Vega y el comercio de Patronato e Independencia, donde todos producen para todos pero de manera que solo quienes ahí habitan pueden saberlo y decodificarlo.

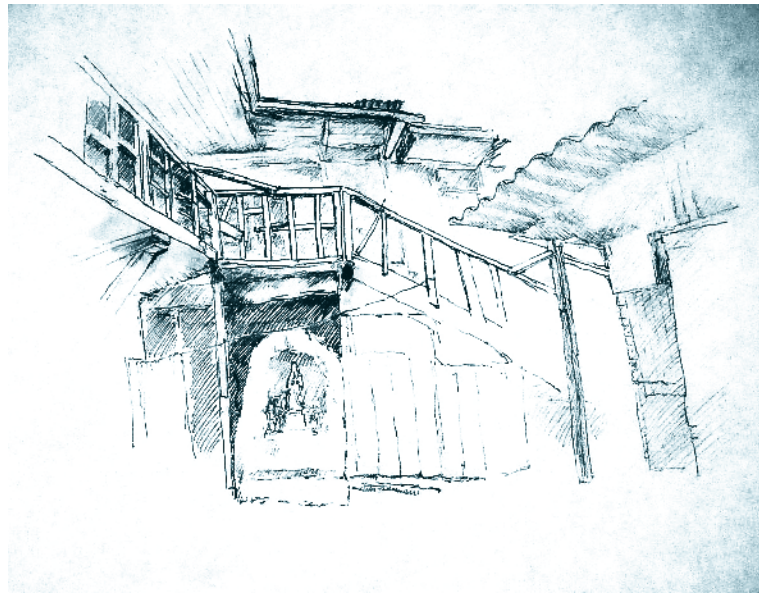
Fragmentos y trajines que en la *ciudad propia* no tendrían lugar, pero que aquí en La Chim-

ba, *ciudad bárbara*, adquieren toda su posibilidad y significado más allá de su función inmediata. Porque en La Chimba, el espacio es femenino, es acogida, útero y posibilidad siempre abierta. Es este carácter el que explica la maleabilidad y capacidad de transformación de sus espacios y formas: el cité puede ser en la mañana residencia, hospedería y guardería de niños, en la tarde bodega, en la noche bar clandestino, prostíbulo, restaurant y nuevamente residencia. La maleabilidad de los espacios para acoger, cobijar y proteger a sus habitantes es un rasgo que la *ciudad propia* y sus políticas de zonificación difícilmente ofrecen. En este territorio todos están amarrados y comprometidos con todos, pero no como en el gueto, sino en una condición urbana donde todos caben.

APUNTES FINALES

En Santiago, así como en otras ciudades latinoamericanas, la fractura urbana ilustra bien la persistencia y consolidación de un modelo de vida entre grupos homogéneos social e identitariamente. La *ciudad propia* y la *ciudad bárbara* conviven en un juego de espejos que resiste al olvido de un modelo urbano asentado en la heterogeneidad, el intercambio entre diferentes, la noción de espacio público y valores como la integración social. Este artículo enfatiza que el hecho urbano, como realidad social, identitaria, económica y política, debe su posibilidad de existencia a estos territorios de fronteras físicas y simbólicas. Volver la mirada a la *ciudad bárbara* es admitir que nuestras ciudades se han hecho en este juego de espejos: entre lo deseado y lo negado, el centro y la trastienda. Y la evidencia que no existe realidad urbana, que no se levante en esta tensión dialéctica e históricamente construida. El desafío es justamente descifrar estos procesos históricos y urbanos que, sin entrar en un discurso esencialista, hacen de la *ciudad bárbara* un paisaje de memorias y soberanías *otras*, en permanente movimiento y disputa con la *ciudad propia*, la ciudad del centro.

Leer Santiago desde la *otra banda*, nos permite señalar que la ciudad se hace de estas superposiciones e identificaciones múltiples, de este entrecruzamiento de mundos en disputa. Y que el río Mapocho (así como en otras ciudades será la línea del tren, un basural o una frontera imaginaria) actúa como este abismo entre dos continentes, dos ciudades que no se miran a pesar de su coexistencia y superposición. El río sin embargo, posee puentes. Y son estos puentes los que posibilitan que la frontera sea permanentemente violada, transgredida, aunque no por ello deje de estar firmemente asentada. Quien cruza esta frontera no puede sino



Gruta de la virgen en cité de la calle Olivivos. La Chimba, 2011. Fuente: Croquis R. Arriagada. Fondecyt n° 1095083, 2011.

temer por su vida, vidas descarriadas como nos muestra la novela costumbrista de todo el siglo xx. Pero son justamente estos puentes entre la *ciudad propia* y la *ciudad bárbara* los que por definición dan vida a la condición urbana, tal como lo celebrara la sociología temprana de fines del siglo xix.

La *ciudad bárbara*, territorio de frontera por definición, delimita y también excluye e integra; distingue e identifica. Más que una zona transicional, la ciudad bárbara se levanta como un territorio físico y simbólico en el que se configuran los referentes identitarios que darán forma a la *ciudad de los otros*. Es esta condición de frontera la que nos habla de las múltiples ciudades desalojadas y extirpadas de la *ciudad propia*: la del conquistador Pedro de Valdivia en el siglo xvi, la del intendente Vicuña Mackenna en el siglo xix, la del mercado inmobiliario en el siglo xxi...

Si la ciudad bárbara adquiere todo su valor al análisis urbano, no es para celebrar la pérdida de la ilusión unívoca y autoritaria del proyecto hegemónico en la ciudad (Gorelik, 2004) sino más bien para advertir que la *ciudad bárbara* pone en tensión y por ende cuestiona los proyectos homogeneizadores y dominantes de nuestra planificación urbana. Las chimbas y campamentos de nuestras ciudades nos recuerdan que,

más que lugares de adscripción identitaria, lo que encontramos son espacios intersticiales y de tránsito atravesados por múltiples pertenencias culturales y lugares de identidad. Identidades transversales y fronteras que subvierten así el paradigma de las identidades fijas y monocordes de la *ciudad propia*. Las identidades culturales de la *ciudad bárbara* nos recuerdan que toda identidad es un constructo, jamás esencia. Esto es posicionamiento sin garantía total (Hall, 1996). En este sentido postulamos que tras el aparente des-orden de la *ciudad bárbara*, y cuya manifestación más clara es la sistemática transgresión de la normativa de ordenamiento espacial y arquitectónica, existen lógicas e idearios sociales que norman la relación entre sus habitantes y el territorio. Los procesos aparentemente no regulados se apegan en sus prácticas a una serie de normas no escritas, que en parte obedecen al deseo de apropiación y uso del espacio urbano; pero también responden a lógicas sociales que no se ven representadas en el habitar hegemónico de la *ciudad propia*. El desafío de la investigación urbana sigue siendo comprender las disputas y complicidades entre ambas ciudades. Ciertamente no es posible comprender lo que sucede y lo que no sucede en la *ciudad propia* sin referencia a lo que sucede en la *ciudad bárbara*. Como caras de una misma moneda, ambas se construyen en cómplice disputa.

1. Este artículo reúne resultados de la investigación Fondecyt N°1095083 dirigido por la autora. Los croquis fueron realizados por Rodolfo Arriagada, Magister en Arquitectura, PUC.

Anduaga, M. y otros (1996): *Patrimonio arquitectónico de la comuna de Independencia*, Santiago, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Anzaldúa, G. (1999): *Borderlands – La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Balandier, G. (2003): *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa.

De Ramón, A. (2000): *Santiago de Chile*, Santiago, Sudamericana.

Delgado, M. (2007): *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de la calle*, Barcelona, Anagrama.

Franz, C. (2001): *La muralla entrada*, Bogotá, Planeta.

Gorelik, A. (2004): *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Hall, E.T. (1979): *Au delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil.

Hall, P. (1996): "The Creative City in the Third Millennium", en: Verweijnen, Jan y Lehtovuori, Panu (eds.): *The Creative Cities*, Helsinki, UAH Publications.

Jacobs, J. (1965): *The death and life of great american cities*, New York, Modern Library.

Márquez, F. (2009): "La ciudad de los otros inmigrantes en territorios de frontera: La Chimba en el siglo XX", Fondecyt n° 1095083, Santiago.

Mongin, O. (2005): *La condición urbana: La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires, Paidós.

Pelta, R. (2007): "El rol del diseño en la ciudad contemporánea", en *Revista 180*, n° 19, UDP, agosto, pp. 2-7.

Rosales, J.A. (1887): *a Cañadilla de Santiago. Su historia i sus tradiciones 1541-1887*, Santiago, Establecimiento Tipográfico de La Época.

Sennet, R. (2001): *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona, Península.

Salazar G. y J. Pinto (2002) *Historia Contemporánea de Chile*, Volúmenes V, Lom Ediciones, Santiago de Chile.

Silva, A. (1996): "Rito urbano e inscripciones imaginarias en América Latina", en revista *Persona y Sociedad*, vol. X, n° 1, abril, pp. 106-115.

Simmel, G. (1998): "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península.

Tejeda, J.G. (2007): "Ciudad abandonada", en *Revista 180*, n° 19, UDP, agosto, pp. 8-13.

TRANSGRESIONES DEL ORNAMENTO: LECTURAS DEL HOTEL DE LARACHE DE GERMÁN DEL SOL¹

[INFRINGEMENTS OF ORNAMENTATION: INTERPRETATIONS OF HOTEL DE LARACHE BY GERMÁN DEL SOL]

IGOR FRACALOSI

Arquitecto y urbanista · Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, Brasil

Resumen: El ornamento es todavía un tabú en la arquitectura contemporánea. Las experimentaciones de Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Hildund K. en las décadas de 1980 y 1990, influenciados por el manifiesto de Robert Venturi, reinsertaron, en cierta medida, la práctica de la ornamentación en la arquitectura, aunque tras los infelices resultados de la corriente historicista posmoderna de diez años antes, y que todavía perduraba. Sin embargo, el ornamento –en la manera como era entendido tradicionalmente– parece no haber resistido al fervoroso ataque de Adolf Loos en la primera década del siglo pasado. Los posteriores años modernos rechazaron el ornamento a nivel mundial y todavía parecen no haber sido superados. La discusión fue retomada, así como la proposición de teorías. Pero la puesta en práctica del ornamento todavía es tímida y transfigurada. ¿Dónde es posible identificar el ornamento de la arquitectura actual? Es posible que realmente no sea posible. Sin embargo, para responder precisamente tal pregunta es necesario definir el término e investigar los fundamentos por los cuales su presencia fue excluida. De este modo, es posible entender de qué manera la noción de ornamento fue transgredida y cómo se presenta actualmente. El Hotel de Larache parece proponer algunas respuestas.

Palabras clave: ornamento, arquitectura contemporánea, Hotel de Larache, Germán del Sol.

1 | OBJETOS SUELTOS

La predominante horizontalidad del Hotel de Larache sólo es quebrada por ocho prismas rectangulares verticales, blancos, de secciones y alturas distintas, provenientes de las chimeneas y que rompen la cubierta del edificio principal. Están hechos en hormigón armado, de la misma manera que la estructura y gran parte de los muros del hotel. Cada uno es coronado por un elemento metálico, vaciado, pintado de dorado, y formado por las aristas de dos troncos de pirámide espejados verticalmente entre sí, cuyo plano de espejamiento e intersección es su base menor. El tronco superior es alargado en relación al inferior y tiene su cara superior, que corresponde a su base mayor, cerrada con una plancha metálica del mismo color. El tronco inferior es protegido en sus planos laterales por una grilla metálica. Cada uno de los ocho elementos que coronan los ocho prismas es único. Varían en altura, largura y proporción de sus dos partes espejadas pero mantienen la misma raíz, de manera que un niño podría dibujar su esencia, así como se dibuja la de una casa, un árbol o una manzana. Se podría decir, al contrario, que cada elemento no es un coronamiento sino esculturas puestas sobre una base vertical de hormigón; parece, incluso, más razonable. Son las únicas formas que desde cualquier parte del terreno del hotel o a veces caminando por la calle que le da acceso, se pueden contemplar desde lejos. Las únicas que discretamente revelan la existencia del edificio. Las pocas que parecen querer expresar algo.

En el interior del edificio principal, este mismo elemento geométrico es retomado como mobiliario –o, más bien, como esculturas sueltas. Pero en este caso, al contrario de las esculturas de las chimeneas, están configurados como un volumen lleno, de madera laminada y pintado de múltiples colores. Son innumerables; el hotel está repleto de ellos. Suelos, solos, en grupos, arriba de otros, como patas de mesas, tirados, olvidados. Al final, ¿para qué sirven ellos?

Casi la totalidad del mobiliario del hotel y de lo que no es fijo fue proyectado por Germán del Sol, desde las sillas, sillones

y mesas hasta las tapicerías y ceniceros, a excepción de los varios ejemplares de la silla *Isla Negra*, proyectada por Germán Rodríguez Arias. El motivo: que el hotel fuera único, en todas sus dimensiones. La concepción de la arquitectura parece tener los mismos valores de la concepción de sus mobiliarios. El mobiliario de Larache no es la arquitectura en miniatura o reducida a sus formas básicas, sino que ambos son productos originarios de un mismo orden formal. Son, por tanto, hechos paralelos que se nutren entre sí. La cantidad y disposición de los muebles y objetos del hotel fueron decisiones arbitrarias. No fueron motivos de estudio de ordenamiento interno. Se estableció una cantidad para cada uno de ellos y, una vez finalizados, fueron dispuestos en el hotel de la manera que le convenía a quienes estaban a cargo del trabajo, auxiliados por el arquitecto. Incluso el tipo de tinta ocupada para pintarlos tuvo que ser decidida mediante varios tests preliminares.

En Larache es visible la distinción entre exterior e interior, del mismo modo con que Loos defendía sus obras. Sin embargo, aquí hay un intento por revelar sutilmente este interior en el exterior. Las esculturas troncopiramidales externas parecen, ahora, surgir a través del hueco de las chimeneas, como si fueran la irrupción de una de aquellas esculturas similares sueltas del interior. Osa ir más allá que el convento de La Tourette: los elementos de iluminación, sobresalientes en su fachada norte, al ser comparados con Larache, apenas parecen ser las entrañas del edificio –como los llamó Colin Rowe² pero no lo son. En Larache, la correspondencia es directa: las esculturas de las chimeneas representan la desentrañación del hotel. Pero, al final, ¿caracterizaría todo eso una actuación sobre el ornamento?

2 | DEFINICIONES

El ornamento es inútil. No sirve. La pintura y la escultura tampoco, pero no son ornamentos. El ornamento es gratuito. Es accesorio. Pero está involucrado con la estructura profunda de aquél que es primario. No es, por lo tanto, simplemente descartable.



© GuyWenborne, Hotel de Larache, torres de las chimeneas.

Abstract: Ornamentation is still taboo in modern architecture. The experiments by Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Hildund K. in the 1980s and 90s, influenced by Robert Venturi's manifesto, reinstated in a certain way the use of ornamentation in architecture, although after the dismal results of the postmodern historicist tendency of ten years ago, and that still lingered. However, the ornamentation –as was traditionally understood– seems not to have withstood the feverish attack by Adolf Loos in the first decade of the previous century. The subsequent modern years rejected ornamentation on a world scale and it looks like they still have not been overcome. The debate was taken up again, as well as the proposal of theories. But putting ornamentation into practice is still unadventurous and transfigured. Where is it possible to identify the current ornamentation of architecture? It is possible that it is really not possible. Nevertheless, in order to answer this question as such it is necessary to define the term and investigate the bases that lead to its presence to be excluded. Thus, it is possible to understand how the idea of ornamentation was infringed and how it is shown today. The Hotel de Larache seems to propose some answers.

Key words: ornamentation, modern architecture, Hotel de Larache, German del Sol.

En última instancia, es indisoluble e indivisible de la obra.³ Es también superficial, en el sentido de que está en y conforma una superficie. Hecho básico para la distinción con la escultura, lo cual fue expuesto por Alois Riegl como aquello que confiere al ornamento su naturaleza superior.⁴ Es erótico o, eufemísticamente, sensual; emula los instintos. Parafraseando a Cesare Brandi, es un sistema de sublimación visual.⁵ Revelador de una realidad o de un orden natural al cual el edificio es sometido, en las palabras de Gottfried Semper.⁶ Pero al contrario de este –o más bien de sus seguidores–, el ornamento no es fruto de una determinada técnica enraizada en tiempo y espacio, como refutó Riegl,⁷ aunque técnica, así como materia, sean temas relevantes en el ornamento. Riegl, retomado por Solà-Morales, afirma que a través de los mínimos detalles presentes en el ornamento es posible comprender los problemas fundamentales de la concepción y producción artísticas.⁸ Steiner diría que el ornamento responde, así como todo arte serio, a una pregunta existencial.⁹ Conforman un todo uniforme pero mantiene una independencia individual que es puramente formal. Es redundante y variado –generalizando lo que John Ruskin había observado en la arquitectura gótica.¹⁰ Sin embargo, no es decoración.¹¹ La decoración es un embellecimiento *parásito*, como diría Brandi,¹² cargado de valor semántico. El ornamento, por su parte, no busca significar.¹³ Lo que Robert Venturi hizo en sus proyectos fue, coherentemente con lo que escribió, decorar un galpón; no ornamentarlo.¹⁴ En el extremo, la acción de ornamentar es incompatible con la existencia del ornamento. El ornamento no es aplicado o aplicable, la decoración lo es. Por otro lado Adolf Loos al decir que el ornamento es un delito, a través de la figura en su visión degenerada de un tatuado, diría mejor que la decoración sí es un crimen.¹⁵ El ornamento es intencional, es decir, hecho mediante una intención, que es simplemente la intención de hacerlo. No significa, por lo tanto, que el ornamento tenga una intención.¹⁶ Ornamento, además, no es lo mismo que ornamental.¹⁷ Un edificio puede tener un carácter ornamental sin tener ornamentos,

así como una silla o una cuchara, o incluso una ciudad. El ornamento es siempre relativo. Es decir, está siempre en relación con algo mayor y, en ese sentido, es siempre dependiente de la noción de escala. Lo que interesa aquí es, de ese modo, el ornamento presente en la obra de arquitectura.

La palabra castellana ornamento deriva del latín *ornamentum*, proveniente de *ornare*, lo cual deriva de la raíz protoindoeuropea *ar-*: algo nacido para reunir, compartir y nutrir hábilmente, adecuadamente y dignamente; la cual también genera el latín *ordo*: orden; y, junto a la raíz *gene-*, es base para el latín *natus*, derivado de *nasci*: nacer, cobrar existencia, ser. *Natus*, a su vez, igualmente genera *nativus* y *natura*, respectivamente natural y naturaleza.

Volviendo a *ornare*, que significa equipar, vestir; es compuesto por el prefijo *or-* y la palabra *nare*, la cual significa fluir, flotar, nadar, volar, suspenderse. También es generatriz de la palabra *ornatus*, que denota ricamente equipado o dotado de algo, y es de un linaje paralelo, pero en el mismo nivel de *ornamentum*: equipamiento o vestimenta. Ornamento, basado en la etimología de la palabra, se refiere al ser y naturaleza de aquello que es dotado de un orden a partir de su presencia. Es el flujo superficial que nutre la esencia de aquello que lo soporta.

3 | LOOS, RUSKIN, Y UN HORIZONTE COMÚN

En 1908, Adolf Loos decía:

El ornamentador tiene que trabajar veinte horas para alcanzar los ingresos obtenidos por un trabajador moderno en ocho. Ornamento generalmente aumenta el costo de un artículo; sin embargo, sucede que un objeto ornamentado cuya materia prima cuesta lo mismo y que demostrablemente tomó tres veces más tiempo para hacerse es ofrecido por la mitad del precio de un objeto liso. La omisión del ornamento resulta en una reducción en el tiempo de manufactura y un aumento de salarios.



© Guy St Clair, Hotel de Larache, objetos tronco-piramidales.



© Guy Wenborne, Hotel de Larache, salón del hotel.



© Felipe Camus, Hotel de Larache, chimenea.

El espeleólogo chino *trabaja* por dieciséis horas, el *trabajador* americano por ocho. Si yo pago lo mismo tanto por una cajetilla lisa de cigarrillos como por una *ornamentada*, la diferencia en el tiempo de *trabajo* pertenece al *trabajador*. Y si no hubiera ningún *ornamento* –una situación que tal vez ocurra en algunos miles de años– el hombre solo tendría que *trabajar* cuatro horas en vez de ocho, porque la mitad del *trabajo* hecho hoy día es dedicado al *ornamento*. *Ornamento* es poder laboral desperdiciado y, por lo tanto, salud desperdiciada. Siempre ha sido así.¹⁸

¿Sobre qué hablaba Adolf Loos? Es posible partir por lo siguiente: ¿cuántas veces la palabra *ornamento* y sus variaciones aparecen en la cita de Loos? Ocho. Y ¿cuántas veces aparece la palabra *trabajo* y sus variaciones? También ocho. ¿Es eso una pura coincidencia? ¿Una trampa de la cita? Que se avance un poco más: ¿cuántas veces aparece la palabra *arquitectura* en su enunciado? Ninguna. Del mismo modo que en todo su ensayo. Como ha verificado recientemente Juan José Lahuerta, Loos no hablaba sobre *arquitectura*.¹⁹ El tema del artículo de Adolf Loos es la calidad del trabajo en la época de su división. Justamente por no hablar de *arquitectura*, su crítica pudo ser tan incisiva. Ponía de manifiesto una realidad incoherente con la evolución cultural proporcionada por los avances técnicos de la sociedad contemporánea. Atacaba la *ornamentación*, no por el hecho en sí, sino porque, en su visión, era fuente y consecuencia palpable de insalubridad laboral, que a su vez es factor de involución cultural. La disolución del *ornamento* era la más directa respuesta al embate.

La calidad del trabajo, sin embargo, no era un tema nuevo. John Ruskin había sido, poco tiempo antes que Loos, otro de sus defensores, aunque para Max Nordau, gran influenciador del pensamiento de Loos y su contemporáneo, Ruskin era tenido como “uno de los espíritus más decadentes y falsos del siglo”.²⁰ Tal reputación se debía, entre otras cosas, a su defensa de la *ornamentación*. ¿Cómo pueden dos posturas tan radicalmente dispares en relación a un mismo hecho estar involucradas con un objetivo común?

Decía Ruskin:

Sin embargo, en el sistema de *ornamentación medieval o específicamente cristiano, dicha esclavitud [de las escuelas griegas, de Nínive y egipcia] desaparecía por completo, puesto que la cristiandad sabía reconocer, en las*

*cosas pequeñas tanto como en las grandes, el valor individual de cada alma humana. Y no sólo sabía reconocer su valor: sabía aceptar también su imperfección, y sólo le confería dignidad sobre la base del reconocimiento de su falta de méritos.*²¹

Y más adelante concluía:

No es que la gente esté mal alimentada, sino más bien que no disfrutan con el trabajo con el que se ganan el pan, razón por la cual ven en la riqueza la única fuente de placer. No es que se sientan castigados por el desdén de las clases más altas, sino que les resulta imposible soportar el que sienten hacia ellos mismos, puesto que se dan cuenta de que el tipo de trabajo al que están condenados les resulta realmente degradante, y les hace sentirse algo menos que seres humanos.²²

La noción de calidad del trabajo para Ruskin está vinculada a la salud mental de un sujeto individual, mientras que para Loos, esta noción es material y colectiva. El *ornamento*, siendo inútil, es para Ruskin la más adecuada alternativa de libertad que puede ser ofrecida a un trabajador. Y es ahí donde reside su salubridad. También La huerta había encontrado similitudes en las apreciaciones de ambos personajes, pero, en este caso, en lo que se refiere a los parentescos formales que ambos autores compartían: las *pedras* de Venecia.²³

Loos y Ruskin, figuras completamente opuestas en la historiografía de la *arquitectura moderna*, reaparecen bajo sus propias miradas como dos caras de una misma moneda. La utopía de ambos –el trabajo digno– es entrevista por cada uno a partir de caminos distintos. ¿Qué pasaría si Loos hubiera tomado como bagaje el pensamiento de Ruskin? ¿Qué resultaría de esta sumatoria? ¿Hubiera sido posible esa utopía, actualmente mucho más inalcanzable de lo que había imaginado Ruskin?

Con todo, retomados por los pioneros del movimiento moderno en los años veinte, los postulados de Loos se convirtieron en un golpe del que no se recuperaría el *ornamento*. El tema principal de Loos había sido olvidado o relegado a una instancia inferior. Su crítica ideológica había sido transfigurada en una crítica operativa. Hecho no del todo fuera de lo común. En el siglo XVIII se encontraría una de las bases del movimiento moderno. Semper había dicho que los detalles encontrados en los *ornamentos* siempre conllevan relaciones

entre técnica y materia.²⁴ Para los *semperianos*, sin embargo, los *ornamentos* eran productos directos de la técnica. Años después tal sentencia sería reformulada en: la *belleza* es fruto de la técnica, culminando en la máxima de Sullivan: “La forma sigue la función”. Con esto es posible imaginar los efectos de una pequeña disimulación verbal. El *ornamento* había desplazado al *trabajo*. Según Banham, las ideas de Loos fueron tan incisivas –en su interpretación operativa– que, ya en los años treinta del siglo pasado, pasaron a ser entendidas como leyes de la naturaleza, más que la obra de un hombre. El autor dijo más: “Él [Loos] había resuelto el problema del *ornamento*, así como Alexander resolvió el nudo gordiano, terriblemente pero con eficacia, y sus ideas habían ganado un imperio más amplio que los sueños más salvajes de la Macedonia.”²⁵

Sin embargo, pasado el ápice del movimiento moderno y su entrada en crisis en los años de post Segunda Guerra Mundial, Robert Venturi retomaría explícitamente el debate en favor del *ornamento*, a pesar de parecer no lograr concretizarlo prácticamente, y marcaría el inicio de su reconfiguración. El *trabajo*, no obstante, no sería tema para Venturi, aunque se puedan entrever relevantes similitudes con el pensamiento ruskiniano. Es en la producción popular, es decir, en la cual no está presente la figura del intelectual arquitecto, donde, para Venturi, se encuentra materializado el mayor grado de libertad y, por lo tanto, donde la verdad es más sensible, visto que es puramente instintiva y, luego, desprejuiciada.

La búsqueda de Venturi, con todo, tampoco era una actitud inédita. La investigación en las culturas marginalizadas ya había sido llevada a cabo por Le Corbusier, cuyas ideas fueron atacadas por el arquitecto americano. En su *viaje al oriente*, el arquitecto suizo-francés buscaba justamente esta verdad de las culturas *libres*. La meditación de Loos es, en esta disputa, el hilo conductor de ambas búsquedas. Le Corbusier, atañido por las formas puras y su constitución matérica, mientras que Venturi, en los detalles y su contenido simbólico. En otro término, se podría concluir que las búsquedas teórico-proyectuales de Le Corbusier y Venturi están en la *mirada inocente*, anhelada por Ruskin.²⁶ El *trabajo digno* –libre y placentero–, aunque no sea tema explícito, está presente latentemente en ambas producciones.

Pero volviendo a la retomada del *ornamento* iniciada por Venturi, Emilio Tuñón la plantea de la siguiente manera:

En cierto modo fue Venturi quien reabrió la espita del ornamento tal como hoy lo conocemos. Las enseñanzas de Venturi, mal entendidas por una posmodernidad ecléctica y retórica, reinterpretaban las experiencias del arte pop, incorporando a la cultura arquitectónica un abanico infinito de posibilidades enriquecidas por la aceptación de lo complejo y lo contradictorio (...) La mayoría de las propuestas de los últimos años, incluidos los experimentos de Koolhaas, las investigaciones de Herzog & de Meuron y algunas obras de Gehry, no serían posibles sin las enseñanzas teóricas y prácticas de Robert Venturi y Denise Scott Brown. En ese sentido, el nuevo ornamento europeo no deja de ser más que otra vuelta, domesticada, de las propuestas pop que hiciera a finales de los años sesenta.²⁷

De ese modo, si es cierto decir que Adolf Loos puso fin a un ciclo de la evolución del ornamento, Robert Venturi inició otro, en el cual, probablemente, la arquitectura todavía esté inmersa.

Tuñón, por otro lado, es enfático al poner de manifiesto otra disimulación teórica: aquella proporcionada por los venturianos y su posmodernismo *ecléctico* y *retórico*. Afirmación casi imposible de no ser comparada con lo sucedido con Semper y los semperianos. ¿Es la historia de la arquitectura moderna una sucesión de disimulaciones teóricas materializadas? ¿Todavía están desvinculadas, como puso de manifiesto Banham, teoría y diseño?

Un análisis ligero de la obra de los arquitectos citados por Tuñón, sumados a las investigaciones de la oficina Hildund K, e incluso de Venturi y Scott Brown, a la luz de la concepción tradicional de ornamento, parece revelar la imposibilidad de identificarlo. En otras palabras, la noción de ornamento para tales arquitectos parece estar vinculada a lo ornamental, a lo decorativo y a lo relativo, de tal modo que se asemejan a los experimentos del arte pop americano, como ya había señalado Tuñón. El Arte deja de ser sustantivo para ser un adjetivo, ajeno pero aplicable al objeto mismo. Así parece ser visto y entendido, en gran medida, el ornamento actual,²⁸ transgredido a mera decoración.

Tal verificación nos pone delante de un embate: o Loos puso realmente un fin a la relevancia del ornamento, de tal manera que no es más posible identificarlo por su propia inexistencia, o la reconfiguración impuesta a él, iniciada por Venturi, se materializó de tan sutil manera que solamente un análisis desinteresado es capaz de entrever. Desinteresado y, por lo tanto, igualmente ligero.



© Edward_Steichen, atelier Brâncuși, 1920.

4 | BRÂNCUSI, LARACHE, Y LA PUESTA DEL SOL

La comparación se hizo inevitable. El atelier de Constantin Brâncuși no puede no estar presente en los salones contiguos del Hotel de Larache. Se dice el atelier porque en ambos casos no son las cosas las que interesan sino las atmósferas. Una atmósfera de desorden a la mirada sencilla; donde el listo parece estar al lado del todavía en formación y del no nacido. En otra ocasión, el sabio triste de Gabriel García Márquez un día descubrió que su obsesión de que “cada cosa estuviera en su puesto, cada asunto en su tiempo, cada palabra en su estilo, no era el premio merecido de mi mente en orden, sino al contrario, todo un sistema de simulación inventado por mí para ocultar el desorden de mi naturaleza.”²⁹ En Larache no hay simulación. Su naturaleza es abiertamente desordenada. El mismo desorden de cada uno de los salones contiguos de Larache es lo que finalmente construye su propio orden.

Pero para componer tal atmósfera los objetos también están presentes. ¿Qué son aquellos objetos tronco-piramidales sino una relectura de la *Columna sin fin* de Brâncuși?

La herencia es innegable. Pero como ya se sabe, no son las apariencias externas las que interesan. El mismo elemento es retomado en el Hotel de Larache no más como la infinita escalera vertical hacia el cielo, sino como la infinitud dispersa en una distribución horizontal. La columna de Brancusi está aquí fragmentada en sus módulos. Pero, no los módulos originales del escultor, sino su inverso. Los módulos de Brâncuși empiezan y terminan con la base menor de los dos troncos de pirámide espejados, ahora, desde de su base mayor. Es un módulo análogo a la longitud de un gráfico de onda entre dos valles. El módulo de Larache es una longitud de onda entre dos crestas. El infinito vertical y lineal de la columna de Brancusi es el infinito horizontal y disperso de los objetos de Larache. No obstante, en un último intento por todavía alcanzar el cielo, las esculturas coronarias de las chimeneas parecen ser el módulo extremo de una columna sin fin cuyos módulos inferiores están dispersos en los salones contiguos del hotel. La columna sin fin de Larache solo permite ver su último módulo; los demás, deben ser reunidos y ordenados mentalmente.

Pero la infinitud de la columna de Brâncusi no es solamente una cuestión espacial. La columna de Brâncusi es una búsqueda por sintetizar la esencia de lo que sería una columna y, por lo tanto, por permitir la irrupción de todas sus posibles manifestaciones particulares. Es decir, en la columna de Brâncusi hay un esfuerzo por hacer presentes todas las posibles columnas. Parte, nuevamente, de una acción desinteresada, para que tenga realmente interés, para que represente en cada momento la columna que parezca conveniente a quien la observa. Los objetos de Larache, así como la columna de Brâncusi, no buscan significar; buscan ser. La infinitud de Brâncusi y de Larache aún tienen una dimensión más. El infinito proceso de perfeccionamiento mediante la repetición. La *Columna sin fin* de Brâncusi es una entre sus incontables columnas sin fin, de tamaños y materiales distintos. Así como los coronamientos de las chimeneas de Larache son el perfeccionamiento de sus módulos inferiores. Las diferencias existen, aunque sean mínimas, pero todas las columnas descienden de la misma idea de la *Columna sin fin* primigenia. La apariencia de unidad y repetición es clara.

La pregunta se hace cada vez más evidente: ¿en qué medida todo lo que aquí se describe son ornamentos? La formulación de una res-

puesta queda atrapada en la característica más notable del ornamento: su superficialidad. Nada de lo que fue expuesto hasta aquí conforma o está en una superficie. Además, todo ello, siendo muebles, objetos y tapicerías, son fácilmente quitables de la obra.

No pueden ser, por lo tanto, denominados ornamentos en su sentido tradicional. De ese modo ¿sería posible la existencia del ornamento en un sentido no-tradicional del término? Como diría Steiner, hace tiempo que todas las personas saben que la Tierra es la que gira alrededor del Sol y no al contrario. Sin embargo, todavía se habla sobre la salida y la puesta del Sol, y no hay quien los haga decir lo contrario.³⁰ Por lo tanto, la verdad parece no estar en los hechos mismos, sino en cómo las personas lo interpretan. La realidad física es irrelevante frente al placer proporcionado por el fenómeno sensible.

La comparación es doblemente fortuita. El Hotel de Larache apela con sus objetos a los sentidos; no hay códigos que leer. El ornamento, como término, no importa y no es tema. El goce anterior y ulterior proporcionado por ellos es su medida última. Es decir, tales objetos, desde su dibujo a su ejecución y disposición, proporcionan tanto a quienes los proyectan, como a quienes los construyen, y claramente a quienes los contemplan,

el placer necesario para una vida saludable. Esa es la *función del ornamento*.³¹ Es en los objetos de Larache donde reside la libertad tan estimada por Ruskin y la simplicidad impuesta a través de Loos.

Loos, así como Ruskin, y ahora Del Sol, no hablan de arquitectura.

Igor Fracalossi es arquitecto y urbanista de la Universidade Federal do Ceará (2009), candidato a magíster en Historia y Crítica de la Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, y estudiante del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la misma universidad. Es editor de las secciones de clásicos de arquitectura y artículos de ArchDaily Brasil.

Igor Fracalossi is an architect and urban planner from Universidade Federal do Ceará (2009), candidate for a master's degree in History and Critique of Architecture, Catholic University of Chile, and a student of Ph.D. in Architecture and Urban Studies at the same university. He is the editor of the classics sections of architecture and articles of ArchDaily Brazil.

1. Este artículo fue anteriormente desarrollado como un ensayo para el curso Problemas de Arquitectura Contemporánea del Programa de Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
2. Colin Rowe, La Tourette (1978): *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili.
3. Brent C. Brolin, *Flight of Fancy* (1985): *The Banishment and Return of Ornament*, New York, St. Martin's Press.
4. Alois Riegl (1980): *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 3.
5. Cesare Brandi (1956): *Arcadio o dellascultura, Eliante o dell'architettura*, Turín, pp. 128-131, en Luciana Müller Profumo (1985): *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid, Cátedra, p. 17.
6. Gottfried Semper, *Über die bleiern Schleudergeschosse der Alten und über zweckmässige Gestaltung der Wurfkörper im Allgemeinen. Ein Versuch die dynamische Entstehungsgewisser Formen in der Natur und in der Kunst nach zuweisen*, Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1859, citado por Carrie Asman, *Ornament and motion: science and art in Gottfried Semper's theory of ornament*,

en Philip Ursprung (editor), *Herzog & de Meuron: natural history*, Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002, p. 387.
7. Alois Riegl, op. cit., p. 2.
8. Ignasi de Solà-Morales, Prólogo a la edición castellana: *Teoría y Historia de Arte en la obra de Alois Riegl*, en Alois Riegl, op. cit., p. XIV.
9. George Steiner (2007): *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona: ediciones Destino.
10. John Ruskin, *La naturaleza del gótico, en las piedras de Venecia*, Consejo General de La Arquitectura Técnica de España, 2000.
11. La diferencia entre decoración y ornamento es todavía muy sutil y sus empleos muy ambiguos. Algunos escritos intentaron diferenciarlos (véase Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid: ediciones Cátedra, 1985, pp. 19-21, y Brent C. Brolin, op. cit., capítulo V), sin embargo la utilización de los dos términos no tuvo cambios visibles. El término decoración es generalmente empleado con desprecio. No es por eso, obviamente, nuestro interés en el ornamento. El caso extremo de alienación respecto a la ontología del ornamento y su

distinción de la decoración es El reciente libro de Ben Pell, *The articulate surface: ornament and technology in contemporary architecture*, Basel: Birkhäuser, 2010.
12. Cesare Brandi, op. cit., p. 18.
13. Aunque en las culturas primitivas, "(...) los signos ornamentales se daban al principio como forma significativa con una intrínseca esencialidad y actuaban a modo de didascalia figurada, y, por su especial estructura-normalizada, simplificada o 'empáticamente' alusiva -, tendían simultáneamente a dividir, armonizar y medir las superficies del soporte según la forma del objeto o el ambiente: una verdadera y auténtica escritura visual." Véase Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid: ediciones Cátedra, 1985, p. 22.
14. Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en La Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
15. Adolf Loos, *Ornament and Crime in su Ornament and Crime: selected essays*, Riverside: Ariadne Press, 1998.
16. Brent C. Brolin, op. cit., p. 229.
17. La hipótesis de Brolin es la afirmación contraria. Para el autor, el cambio que proporcionó el movimiento moderno

a la nación de ornamento es justamente su evolución a un carácter ornamental. (Véase Brent C. Brolin, op. cit., capítulo VIII).
18. "The ornamentor has to work twenty hours to achieve the income earned by a modern worker in eight. Ornament generally increases the cost of an article; nevertheless it happens that an ornamented object whose raw material cost the same and which demonstrably took three times as long to make is offered at half the price of a smooth object. Omission of ornament results in a reduction in the manufacturing time and an increase in wages. The Chinese caver works for sixteen hours, the American worker for eight. If I pay as much for a smooth cigarette case as for an ornamented one, the difference in the working time belongs to the worker. And if there were no ornament at all - a situation that may perhaps come about in some thousands of years - man would only have to work four hours instead of eight, because half of the work done today is devoted to ornament. Ornament is wasted labour - power and hence wasted health. It always been so".

En Adolf Loos, op. cit., p. 22. Traducción libre del autor.
19. Juan José Lahuerta, *Ornamento edelitto? II*. Tatuaggi e criminali, artista e delinquenti. Adolf Loos, Ornamento e delitto, la casa sulla Michael er platz, il Pantheon, Venezia en Casabella n. 789, mayo 2010, p. 11.
20. "Uno degli spiriti più decadenti e falsi del secolo". En Max Nordau, *Entartung*, trad. francesa cit., vol. 1, p. 140, citado por Juan José Lahuerta, *Ornamento e delitto? II*. Tatuaggi e criminali, artista e delinquenti. Adolf Loos, Ornamento e delitto, la casa sulla Michael er platz, il Pantheon, Venezia en Casabella n. 789, mayo 2010, p. 13. Traducción libre del autor.
21. John Ruskin, op. cit., p. 226.
22. John Ruskin, op. cit., p. 230.
23. Juan José Lahuerta, op. cit., p. 13.
24. Citado por Ignasi de Solà-Morales, op. cit.
25. "He had settled the problem of ornament as Alexander settled de Gordian knot, shockingly but effectively, and his ideas had gained an empire wider than the Macedonian's wildest dream." En Reyner Banham, *A critic writes: essays by Reyner Banham*, seleccionados por Mary Banham, Los

Angeles: University of California Press, 1999, pp. 22-23. Traducción libre del autor.
26. Sobre el tema de la mirada inocente ver *Técnicas de dibujo de John Ruskin* (Editorial Laertes, Barcelona, 1999) y *Arte e Ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica de Ernest Gombrich (Debate, Madrid, 1997).
27. Emilio Tuñón, *Venturi vigente: Las geometrías ocultas de la memoria*, en *Arquitectura Viva* n. 87, noviembre 2002, p. 30.
28. Véase los artículos de Kai Strehlke, *El ornamento digital: Aproximaciones a un nuevo decoro*, em *Arquitectura Viva*, n. 124, 2009, pp. 26-29; Robert Levit, *Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed*, en *Harvard Design Magazine*, Spring/Summer 2008, n. 28, pp. 70-85; y Rob Gregory, *The trouble with ornament*, en *The Architectural Review*, oct. 2007, n. 1329, pp. 30-35.
29. Gabriel García Márquez (2004): *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, p. 39.
30. George Steiner, op. cit.
31. Parafraseando el título del libro de Farshid Moussavi, *The function of ornament*, Cambridge: Harvard University, 2006.

PROTEA: INSTALACIÓN EN EL SALÓN TUDOR 2011

[PROTEA: SETTING UP IN THE SALON TUDOR ART CENTER 2011]

CONSUELO RODRÍGUEZ

Profesora · Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Arte
Valparaíso, Chile

Protea es una instalación realizada en octubre de 2011 en el Salón Tudor, Monumento Histórico ubicado en la cima del cerro San Cristóbal que en sus orígenes funcionó como salón de té, posteriormente fue cerrado por casi 80 años. La única fotografía existente de esa época data de 1925, ésta es el eje que articula Protea: una foto cuya disposición espacial sugiere la inminencia de un acontecimiento.

El montaje consistió en la instalación de un lector de microfilm con un rollo de 640 imágenes de documentos encontrados por la autora en archivos públicos y privados (la microfilmación es una técnica de conservación que consiste en sacar copias análogas para traspasarlas a una película de 35mm). La máquina se dispuso en la sala como una especie de escultura y a la vez como un archivo en torno al funicular, el cerro San Cristóbal y el Salón Tudor. Se exhibieron

en orden cronológico, desde 1900 hasta septiembre del 2011, documentos como actas, certificados, contratos, crónicas, periódicos, escrituras públicas, estatutos, fotografías, libros, manuscritos, mapas, oficios y planos.

Simultáneamente se ubicaron objetos que la autora eligió como elementos narrativos pertenecientes a la antigua fotografía. Una larga y angosta alfombra que dividió el espacio en dos; también, junto a la ventana central, un jarrón con proteas, flores que una vez cortadas se mantienen por un mes –tiempo que duró la muestra– y cuyo nombre alude al dios griego, Proteo. Además, se cubrieron catorce vanos ovoides con cuerina negra opaca, quedando descubierto sólo uno central. Por último, se instaló un sonido ambiental que, potenciado con el del funicular, cuya estación está justo debajo de la sala, evoca al antiguo salón de té.

Consuelo Rodríguez Artista visual. Licenciada en Artes Visuales, mención Pintura, en la Universidad Finis Terrae (2008). Egresada del magister en Artes, mención Artes Visuales, Universidad de Chile.

Exposición individual: *Protea*, 2011, Salón Tudor. Exposiciones colectivas: *Pecio*, 2011, Museo de la Solidaridad Salvador Allende con la obra *El infierno de los cuerpos graves*; *Calibre 14*, 2009, en el Museo de Artes Visuales con la obra *Poliuretano sobre ladrillo*; *Cómo hacer de algo otra cosa*, 2009, en Centro Cultural Matucana 100 con la obra *El estanque*; *El conejo de la muerte*, 2008, en Galería Moto con la obra *Isocianato y Polioli*; *Aprox.*, 2007, en el MAC Quinta Normal con la obra *Negro expandido*; *azul expandido*, intervención en el espacio público, Valparaíso.

Consuelo Rodríguez Visual artist. Degree in Visual Arts, major in Painting, at the Finis Terrae University (2008). Graduated from the master's degree in arts, major in Visual Arts, University of Chile.

Individual exhibitions: *Protea*, 2011, Salon Tudor (Tudor Arts Centre). Collective exhibitions: *Pecio*, 2011, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Solidarity Museum) with *El infierno de los cuerpos graves*; *Calibre 14*, 2009, at the Museo de Artes Visuales (Visual Arts Museum) with *Poliuretano sobre ladrillo* (Polyurethane on brick); *Cómo hacer de algo otra cosa* (How to make something out of something else), 2009, at the Centro Cultural Matucana 100 (Matucana 100 Cultural Centre) with *El estanque* (The tank); *El conejo de la muerte* (The rabbit of death), 2008, at the Galería Moto (Moto Gallery) with *Isocianato y Polioli*; *Aprox.*, 2007, at MAC (Modern Art Museum) Quinta Normal with *Negro expandido* (The colour Black extended); *azul expandido*, intervención en el espacio público (The colour blue expanded, intervention in public space), Valparaíso.

FICHA TÉCNICA

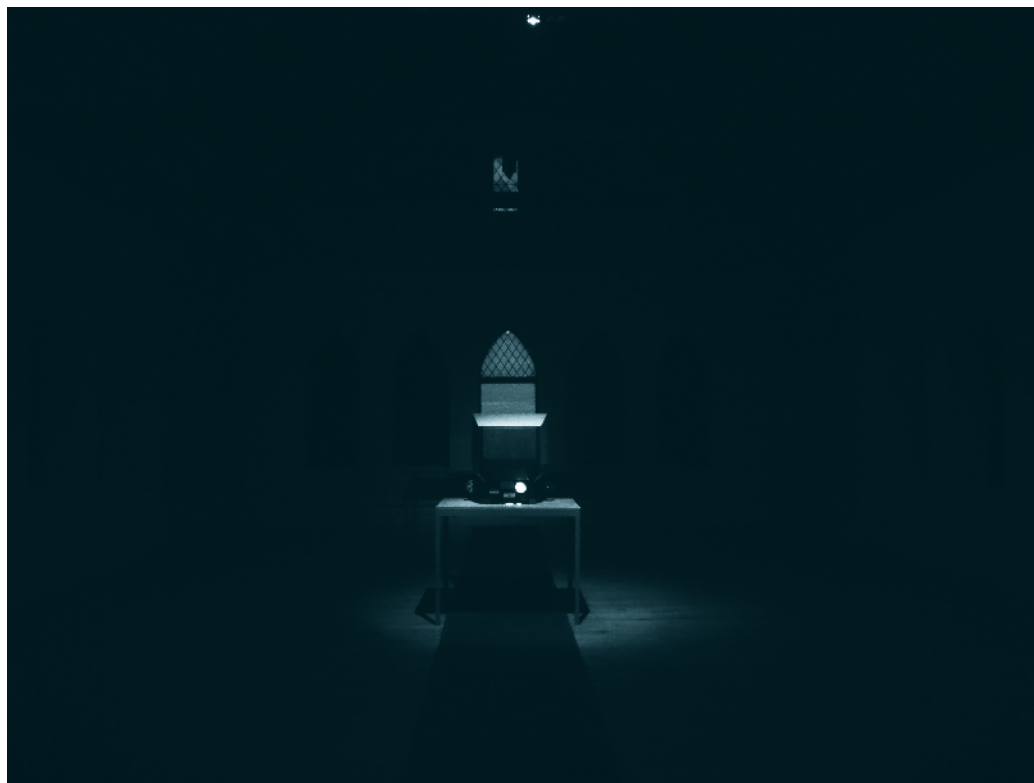
Protea, del 4 al 30 de octubre de 2011. Instalación en el salón Tudor, monumento histórico situado en la estación Cumbre del funicular del cerro San Cristóbal, Parque Metropolitano, Santiago, Chile. Sonido ambiental, 14 ventanas cubiertas con cuerina negra opaca, alfombra roja de 80 cm x 850 cm, dos mesas de fierro pintadas gris cubierta de madera, florero de vidrio transparente con 14 proteas, lector de microfilm y rollo de microfílm de 640 imágenes realizado por la autora en colaboración con el Departamento de Conservación y Restauración de la Biblioteca Nacional de Chile. Archivo compilado por la artista sobre el cerro San Cristóbal, el funicular y el salón Tudor a partir de archivos nacionales, desde 1900 hasta septiembre de 2011.

TECHNICAL CHART

Protea, October 4th to 30th, 2011. Set up in the Tudor arts center, historical monument located at the Cumbre station of the San Cristobal hill cable railway, Metropolitan Park, Santiago, Chile. Ambient sound, 14 windows covered with dull, black imitation leather, red carpet 80cm x 850cm, two iron tables painted gray with wood surface, see-through glass vase with 14 proteas, microfiche reader and roll of 640-image microfiche done by the author in cooperation with the Department of Conservation and Restoration of the National Library of Chile. Archive compilation by the artist with regards to San Cristobal hill, the cable railway and Tudor art center based on national archives, from 1900 to September 2011.



Salón Tudor, 1925, Archivo Juan Medina Torres, Colección particular.



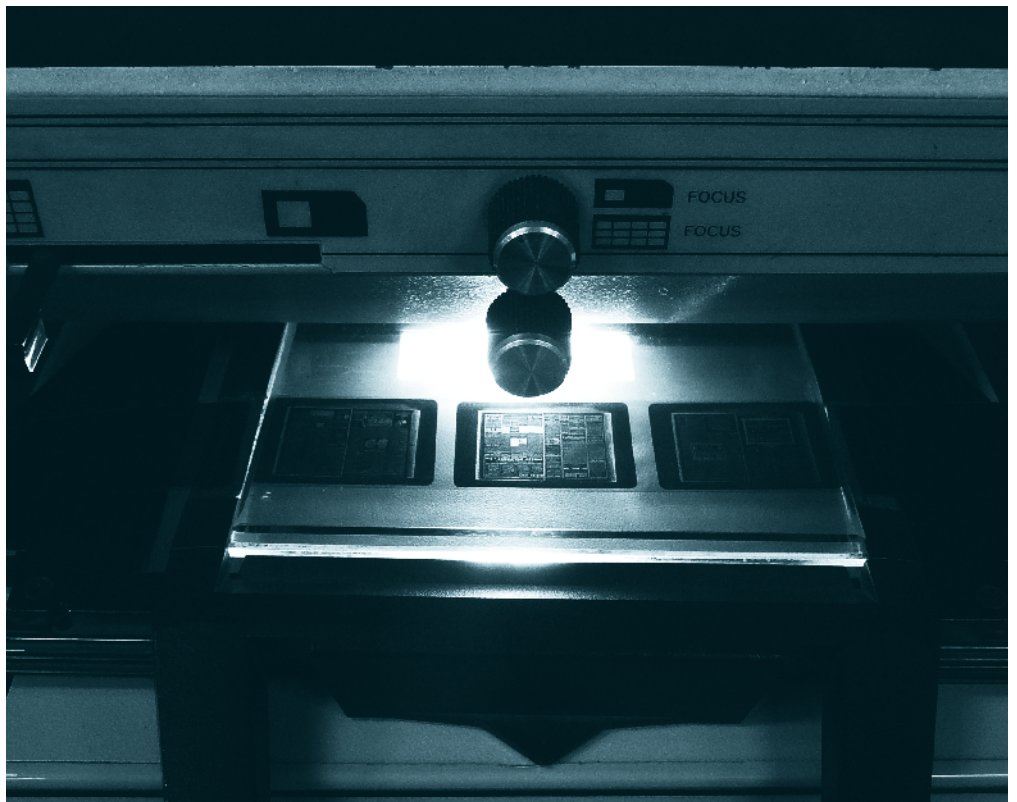
Protea, 2011, Vista general.



Protea, 2011. Vista General.



Protea, 2011, Consuelo Rodríguez, Detalle Lector de Microfilm. Detalle Lector de Microfilm.



Protea, 2011. Detalle microfilm.

DES-ARCHIVO Y ANOMIAS DE LA ACUMULACIÓN DE IMÁGENES EL PROYECTO POSTCAPITAL ARCHIVE DE DANIEL G. ANDÚJAR¹

[DE-ARCHIVE AND ISOLATION OF THE ACCUMULATION OF IMAGES THE POSTCAPITAL ARCHIVE PROJECT BY DANIEL G. ANDÚJAR]

CRISTIÁN GÓMEZ MOYA

Académico e investigador · Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo · Santiago, Chile

Resumen: La tendencia al archivo en la cultura visual contemporánea da cuenta de una serie de ficciones emancipadoras propiciadas por el libre acceso a las imágenes, al tiempo que revela rasgos asociados a los nuevos regímenes estéticos de la acumulación. En este artículo abordaremos la idea de un des-archivo para explicar los dispositivos visuales mediados por la clasificación del saber, la catástrofe geopolítica y la anomia que ha dejado la acumulación incesante de imágenes. Estos aspectos serán revisados a través del proyecto Postcapital Archive del artista español Daniel G. Andújar, quien visitó Santiago de Chile a finales de 2011.

Palabras clave: archivo, des-archivo, acumulación, Postcapital Archive.

ONCE (11)

En medio de dos claves de signos como son el 11S y el 11 de septiembre, cabría pensar que existe a lo menos un ejercicio de economía lingüística, tanto como un experimento de vocalización plástica; así también cabría pensar que se trata de una síntesis del acontecimiento en clave de efeméride histórica o sencillamente una estrategia sintagmática de los medios de comunicación para inscribir códigos. Con todo, lo que realmente interfiere el estado de significación de estos signos –cuantificados en la medida de una calendarización– es más bien lo que anticipa su búsqueda sobre la superficie virtual, cuya predeterminación podríamos decir que es gobernada por un motor de metadatos vía internet. Ahí, donde la búsqueda *online* discrimina de modo inteligente según el código de entrada, un protocolo de memoria abstracto (*mnemotécnica*) se vuelve una nueva forma de conocimiento.

Agreguemos a esto que la particularidad de estos signos virtuales, consiste en introducir un nuevo mecanismo para construir la memoria histórica de los acontecimientos. Dicho de otro modo, las sintaxis de fechas equivalen a un plano de distinción que sella o reduce el acontecimiento a una especie de marca única. Estas, al hacer síntesis en un signo de memoria visual, también dejarían sin efecto otros dos antecedentes relevantes, precisamente aquellos que no han quedado indicados por la alta carga de información que representan: 2001 y 1973.

La cronología efectivamente traza un lugar de partida desde donde leer la historia, por otro lado la economía de lenguaje de metadatos condicionan totalmente los motores *online*. Esto lo podríamos constatar si realizáramos la búsqueda del 11, en donde lo que aparecería con mayor énfasis, si no de forma absoluta, sería el atentado al *World Trade Center* (WTC), y muchas páginas atrás se podría encontrar la referencia al acontecimiento chileno. En efecto, la predominancia de un resultado sobre el otro puede explicarse según el lenguaje de metadatos, por lo tanto parece meramente anecdótico señalar esta supremacía aleatoria, pero no así la inscripción de significado que otorga el diseño de marca de distinción del acontecimiento.

Este tipo de activaciones de la memoria las hemos observado en un par de dispositivos de artes visuales que han sido encadenados bajo una fórmula antitética. El primero, denominado *S_11_2001*, consiste en un video en *loop* sobre una fotografía cenital capturada vía satélite en los días posteriores al ataque al WTC (USA, 11/09/2001), justo en la zona denominada *Ground Zero*. El segundo corresponde a una página web que bajo el título *Secret, martes 11 de septiembre de 1973*, ofrece una amplia base de datos poblada de documentos, fotografías y *podcasts* de conversaciones secretas sobre las diferentes transmisiones realizadas durante ese día.² Ambos trabajos, referidos al mismo día pero en distintos



Daniel G. Andújar, *Technologies To The People. Postcapital Archive (1989-2001)*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011.

años, pertenecen al artista español Daniel G. Andújar quien, por medio de la plataforma virtual *Technologies to the People* (TP),³ ha venido trabajando en la configuración mitológica del enorme archivo universal que inspira Internet como promesa de emancipación y liberación política.

Conviene advertir de cierto rasgo espectral en los documentos que utiliza Andújar, dado que éstos giran en torno a una serie de memorias visuales disjuntas y discontinuas que no sitúan con claridad su lugar de procedencia, y que a la vez corren a destiempo de una época marcada por la acumulación de imágenes. En el caso de ambas fechas, la pregunta que se instala es menos por el control de información que avasalla la historia de los Estados-naciones, que por la construcción de una memoria histórica subsumida en un código binario, cuya evocación consigue acentuar la pretensión hegemónica de construir sintagmas universales. El estado de iluminación del archivo digital, esa luz progresista que nos ofrece la convicción afirmativa que todo debe ser guardado y a la vez puesto en circulación global, nos advierte del tipo de impurezas que contiene el reclamo por el acceso a las imágenes.

En el caso de *Secret, martes 11 de septiembre de 1973*, es importante señalar que esta aplicación web se alimenta de una secuencia de imágenes en blanco y negro que Andújar ha agrupado bajo el índice de catalogación:



9/11_15687 y 9/11 Secret. Fotografías de la publicación *Postcapital Archive* (1989-2001), Hatje Cantz Verlag.

9/11 Secret.⁴ Al distribuir virtualmente estas documentaciones secretas, el artista consigue tensionar el significado que comporta la labor de las múltiples agencias humanitarias que hacen gala de sus formas de liberación.⁵ Hay que recordar que muchas de estas agencias se abocaron a la desclasificación de los archivos de la Central Intelligence Agency (CIA), documentos en los cuales se vinculaba a Estados Unidos con la Operación Cóndor durante las dictaduras en países del Cono Sur de América Latina entre 1970 y 1980.⁶

En efecto, el paradigma de la responsabilidad social y el humanismo global han permitido confiar en las bases de datos *online* como mediadores entre las relaciones sociales y las formas de acceder a los archivos. Sin embargo estas políticas de datos abiertos conciben el acceso y el derecho al uso de los documentos secretos al margen de las responsabilidades que dieron origen a estos archivos de violencia. Por estos motivos valdría consignar que este tipo de contradicciones implica no descuidar un aspecto fundamental: la distinción entre transparencia de información y el poder que ejerce su mismo ejercicio de liberación anacrónica.

ACUMULACIÓN

Estas breves observaciones que hemos avanzado sobre la idea de archivo y sus disímiles documentos políticos, contienen un efecto de mirada que rodea el consumo de imágenes generadas por la acumulación capitalista. Las secuelas de dicha acumulación han sido reconfiguradas por el artista español en un vasto proyecto documental en el que trabaja hace varios años y en el que instala, precisamente, la discusión por el acceso, el valor de uso y de cambio que en sí mismo contienen las imágenes. Bajo la denominación *Postcapital Archive* (1989-2001),⁷ este monumental depósito de imágenes diremos que ha operado en el eje antitético entre archivo y *des-archivo*. Las imágenes aquí dispuestas nos ofrecen, en primer lugar, un amplio acervo de registros espectrales que han quedado circulando en diversos bancos de datos *online*. A partir de un gesto disruptivo estas imágenes han sido reapropiadas y resignifi-

Abstract: The trend towards archives in modern visual culture tells of a series of emancipating fictions caused by free access to images, while revealing features associated to the new aesthetic orders of accumulation. In this article we will deal with the idea of de-archiving to explain the visual devices intervened by the classification of knowing, geopolitical catastrophe and isolation that the continuous accumulation of images has left. These aspects will be checked through the Postcapital Archive project by Spanish artist Daniel G. Andújar, who visited Santiago, Chile at the end of 2011.

Key words: archive, de-archiving, accumulation, Postcapital Archive.

cadas en un campo de fuerzas entre progreso y catástrofe –tal vez lo más cercano a lo que Benjamin denominó una *imagen dialéctica*–⁸ y además, en segundo lugar, recomponen esa dimensión ambigua instalada por los paradigmas histórico-temporales marcados por el prefijo *post*. El *Postcapital Archive* tensiona ambas cosas, la posibilidad de constituir un archivo ajustado a la clasificación postestructuralista –más allá de la tradición *logocéntrica* de muchos herederos del universalismo ilustrado– y de paso hiere el mismo giro postmoderno de los tan resonados quiebres de los metarrelatos.

Lo llamativo de este archivo de imágenes de acumulación es que no descuida las contradicciones de ese régimen estético que Rancière (2010) habría asociado a la *pensatividad* de la imagen, es decir, deja en suspenso el sentido concluyente de una *figura*. De otro modo diríamos que este archivo suspende el relato histórico a partir de la crisis del paradigma de representación, por ejemplo el triunfo del capitalismo (la caída del Muro de Berlín en 1989), y se detiene en acontecimientos multihistóricos por medio de imágenes que muestran una sofisticada vuelta de pragmatismo heroico, ese que es capaz de superarse a sí mismo tanto en la catástrofe (el ataque al World Trade Center en 2001) como en la doctrina de la libertad duradera (la invasión de Afganistán en 2001 y posteriormente la de Irak en 2003). Todas estas son imágenes humanistas que se alimentan del castigo como redención (el centro de de-

tenciones de Guantánamo desde 2002 hasta su promesa de cierre)⁹ y, a su vez, enaltecen un sinnúmero de símbolos fatídicos para deshacer el mal (capturas de dictadores, dementes y terroristas transnacionales).

Esta condición postcapital, que revela una superestructura plagada de gestos afirmativo-imperialistas que han convalidado, entre otras decisiones, la ocupación de territorios bajo el mandato teológico –y teleológico– de la paz mundial –ocasionando la destrucción de ciudades, bibliotecas, monumentos, archivos y memorias–, es finalmente la justificación triunfalista del encabalgamiento rampante que la economía visual de la acumulación ha levantado como estandarte de un libre acceso a las imágenes, pero que a su vez se ha traducido en una forma de acceso a los territorios por medio de una *reificación* de la catástrofe.

En un artículo reciente el historiador norteamericano Hal Foster se refería a la creación del *National September 11 Memorial and Museum at Ground Zero* (9/11 Museum)¹⁰ y se preguntaba, con su habitual estilo antitético, sobre la relación entre memorial y museo a la luz de la estetización de los objetos que han sido fotografiados como obras de arte documental, en virtud de la invitación realizada a destacados artistas internacionales. Este memorial se ha materializado finalmente en un destacado libro de imágenes que, bajo el título *Memory Remains: 9/11 Artefacts*



Timeline_009171989. Daniel G. Andújar, *Postcapital Archive* (1989-2001), Hatje Cantz Verlag. Cortesía del artista.

Hangar 17, acentúa fotografías de objetos como vestigios auráticos de la catástrofe. Para Foster esta discusión ameritaría una atenta reflexión en orden a sublimar ya no el trauma de las víctimas sino más bien el diseño de nuevas formas de relicarios e iconicidad. El sentido místico de esta remozada discusión iconoclasta cobra así un nuevo aire en la perspectiva de la memoria catastrófica y sus nuevas configuraciones archivísticas, sobre todo si tenemos en cuenta la enorme dimensión que abren estas políticas de archivos en el campo de la industrias creativas, aquellas que modulan la concepción de la memoria traumática por medio de la imagen.

Catástrofe, memoria y archivo aparecen así imbricados en un peculiar síntoma de acumulación que no responde necesariamente a la ley moderna de clasificación. Es el mismo Foster quien en un texto anterior denominado “An archival impulse” publicado en la revista *October* (2004), habría indagado en el sentido *anómico* en las imágenes de la memoria.¹¹ Una operación que desdibuja la idea de un depósito de clasificaciones organizadas bajo criterios taxonómicos fijados por un *nomos*¹² y que se adentra, en cambio, en las contradicciones inherentes a una amalgama de imágenes eclécticas, sin más ordenamiento que el dado por la funcionalidad del autor y su deseo de situar registros de proximidad, ya sea por una condición tan distal como podría ser el aire de época, la correlación de fechas, el código cromático, la resonancia de un trauma íntimo, etcétera.

Con todo, el impulso de un archivo *anómico* comprende igualmente una toma de decisiones a la luz de las políticas de la imagen. De ahí que no se pueda señalar simplemente que la tecnología de visualidad instala una imagen desde lo que, en apariencia, se comprende como un “afuera de la norma”. Esta idea es problemática si pensamos en ella como un significado semántico incorporado *a priori* o bien que la tarea de la anti-norma consistiera en su incumplimiento autónomo, como si se estuviera fuera de toda ley o más allá de toda heteronomía económica del lenguaje

DES-ARCHIVO

Al revisar el catálogo *Postcapital Archive* (1989-2001) publicado por la prestigiosa editorial Hatje Cantz Verlag (2011) con motivo de la exposición en Württembergischer Kunstverein Stuttgart (wks),¹³ se puede leer en el texto curatorial una importante reflexión sobre la versatilidad de la crisis bursátil que ha venido afectando a los países europeos en los últimos años. La curadora y editora Iris Dressler señalaba la coincidente paradoja que rodeaba el proyecto en el marco de la crisis del paradigma capitalista surgido tras la creación de la Unión Europea (UE). El sentido disruptivo de este archivo establecía una sinuosa trama de altibajos ideológicos entre los imaginarios populares del capitalismo, el liberalismo, el comunismo, el marxismo, etcétera, cuyo resultado envolvía a este portentoso banco de imágenes en un aura de misterio, que es –ya se sabe– lo que mejor define la mercancía.

La pregunta –si es que cabe hacerla a *destiempo* de aquella crisis de los metarrelatos– sería pensar ¿qué es lo que viene luego de este escepticismo ideológico? Para responder esto es oportuno tener presente –tal cual lo hacía Dressler– que en la publicación *Espectros de Marx* (1993) de Jacques Derrida, éste invocaba el espíritu marxista ante el auge de una cultura hegemónica neoliberal, al tiempo que el abogado y economista Peter F. Drucker publicaba, también en el mismo año, su versión de las crisis de la modernidad bajo el título *The Post-Capitalist Society* (1993). Ahí, bajo la concientización de una emergente idea corporativa de la responsabilidad social, el autor austriaco explicaba la tendencia hacia un modelo de avanzada entendido como sociedad del conocimiento (*knowledge society*), cuyo fundamento ya no estaría centrado en la lucha de ideologías binarias, sino que trabajaría por una especie de plusvalía de la información.

En este sentido las políticas de las imágenes que se alojan en *Postcapital Archive*, son tributarias de un proceso de *virtualización* de la información transformada en mercancía, y por lo tanto se levantan como una operación de imágenes *postauráticas*, ya que no refieren a la distancia ni al origen histórico, sino que sus memorias se configuran a través de la acumulación virtual; en último caso su origen se reconstruye en cada búsqueda de datos. De ahí entonces que esta operación sea *des-archivística* y no tanto *anómica*, ciertamente por la notable dialéctica negativa que ostenta la yuxtaposición de sus imágenes seleccionadas y también por el cuidado que amerita reconocer en ellas

un estado de postproducción documental de los residuos que han quedado.¹⁴ Con esto que-remos decir que la recursividad de estas imágenes se verifica una vez que se enmarcan en un eje de proximidad y contradicción dialéctica, justamente donde dos imágenes inconexas y distantes pueden socavar el estado afirmativo de la lectura universal. Una imagen transformada en *des-archivo* no refiere simplemente a una imagen extraída desde el archivo sino a una imagen que remite a otras imágenes con las cuales puede desmontar su propio régimen de acumulación por antonomasia.

El *des-archivo* puesto en acto en *Postcapital Archive* interroga ¿qué hacer con estos residuos, con estos desechos?, ¿cuál será su destino? Son espectros que se encuentran justo a medio camino entre la clasificación de la memoria catastrófica y el estallido de su misma acumulación.

Cristián Gómez-Moya es investigador en estudios visuales y políticas de la imagen. Ha realizado sus estudios de postgrado en Cultura Visual y doctorado en Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Es académico e investigador de teoría y epistemología de la imagen en la Universidad de Chile, además ha sido responsable del módulo Estudios de la Cultura Visual en el Magíster de Estudios Culturales de la Universidad Arcis, y profesor de Teoría del Diseño, FAAD, Universidad Diego Portales. Ha desarrollado diversas exposiciones y curatorías a partir de documentos visuales en el ámbito nacional e internacional y colabora habitualmente en revistas especializadas y proyectos editoriales. Ha sido investigador del proyecto Archivos/Museos/Modernidades como miembro de la Red Conceptualismos del Sur con apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y cofundador de Tristestópicos, una plataforma de investigación crítica en el espacio euro-latinoamericano. Es autor del libro *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (Palinodia, 2012). Actualmente dirige el programa editorial Human Rights/Copy Rights un amplio proyecto de documentación visual bajo el patrocinio de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.

Cristián Gómez-Moya is a researcher in visual and political studies of images. He has undertaken his postgraduate studies in Visual Culture and Ph.D. in History and Theory of Art at the University of Barcelona. He is an academic and researcher of theory and epistemology of images at the University of Chile, and has also been in charge of the course Studies of the Visual Culture for the Master of Cultural Studies at Arcis University, and is a professor of Theory of Design, FAAD, at Diego Portales University. He has developed numerous exhibitions and curatorial platforms based on visual documents in the national and international context and regularly contributes to specialized journals and publishing projects. He has been an investigator for the Archives/Museums/Modernities project as a member of Southern Conceptualisms Network with the support of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Queen Sofia National Art Center), and co-founder of Tristestopicos, a platform for critical investigation in the Euro-Latin American context. He is the author of *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (Palinodia, 2012). He is currently editor-in-chief of Human Rights/Copy Rights, an extensive project of visual documentation with the backing of The Assistant Dean's Office for Investigation and Development at the University of Chile.

Christ, Hans D. and Iris Dressler (eds.) (2011): *Postcapital Archive (1989-2001)*, Daniel G. Andújar-Technologies To The People, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
Benjamin, Walter (1995): *La dialéctica en suspenso*, trad., intr. y notas Pablo Oyarzún, Santiago, LOM.
Derrida, Jacques (1995): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta. En lengua original: Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette,*

le travail du deuil et la nouvelle Internationale, Paris, Galilée.
Drucker, Peter F. (1993): *The Post-Capitalist Society*, New York, HarperCollins.
Foster, Hal (2011): "The last column. The 9/11 Museum", en *London Review of Books*, Number 17, Volume 33, p. 17.
Foster, Hal (2004): "The Archival Impulse", en *October* 110 (fall 2004), pp. 3-22.
Rancière, Jacques (2010): "La imagen pensativa", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, pp. 105-127.

1. Es importante señalar que la visita de Daniel G. Andújar se enmarcó dentro del programa Democracia, Arte y Tecnología, compuesto por una serie de encuentros, conferencias y workshops. Este programa fue organizado por Ramón Castillo, director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales y Cristián Gómez-Moya, curador de la exposición *Human Rights / Copy Rights* en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Bajo el

título "Democratizamos la democracia: arte y tecnología hoy", el artista presentó una de estas conferencias en el Auditorio FAAD-UDP el 4 de octubre de 2011.
2. Las obras mencionadas fueron parte del proyecto curatorial *Human Rights / Copy Rights*, un espacio de consulta compuesto por obras de artistas, imágenes de medios y documentos de archivos políticos. El proyecto se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile

(26/07/2011 al 07/10/2011).
3. Ver sitio web: <http://tttp.org/>
4. La versión sobre Chile se encuentra disponible en la página web <http://www.chile.postcapital.org/>
5. Una de las principales agencias dedicadas a la desclasificación de archivos es el *National Security Archive* (NSA) ubicado en George Washington University, Estados Unidos.
6. Estas fichas secretas fueron desclasificadas a partir del año 1999 bajo la

administración presidencial de Bill Clinton. Durante ese gobierno se consiguió liberar los archivos que implicaban al Departamento de Estado, la Central Intelligence Agency (CIA), la Casa Blanca, el Departamento de Defensa y el Departamento de Justicia con los organismos de inteligencia militar de América Latina.



Vista de la exposición *Postcapital Archive (1989-2001)*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart (2008-09), Hatje Cantz Verlag. Gentileza del artista.

TRANSMISIÓN BIPOLAR: LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA LATINOAMERICANA EN ESPAÑA (1949-1968)

[BIPOLAR COMMUNICATION: THE SPREAD OF MODERN LATIN-AMERICAN ARCHITECTURE IN SPAIN (1949-1968)]

ANA ESTEBAN MALUENDA

Profesora Titular e Investigadora · Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
España

Resumen: En las décadas de 1950 y 1960, pese a las aparentes dificultades de comunicación con el exterior, la arquitectura española miró hacia fuera constantemente. La potencia de la arquitectura moderna latinoamericana, junto a las diferencias instrumentales y geográficas, la hacían difícilmente *importable* a un contexto materialmente escaso y excesivamente tradicional. Sin embargo, dicha producción interesó y se difundió notablemente durante ambas décadas.

Este artículo pretende varias cosas a la vez. Por una parte, proporcionar una panorámica global sobre la difusión de la arquitectura latinoamericana fuera de su continente. Para ello nos serviremos básicamente del que probablemente fue el medio más potente con el que contaron: las revistas especializadas de arquitectura. Pero también pretende ser una llamada de atención a las publicaciones periódicas españolas, mucho menos conocidas que otras europeas pero, sin embargo, repletas de buena arquitectura.

Palabras clave: publicaciones periódicas, arquitectura moderna, difusión, Latinoamérica.

Es prácticamente imposible comenzar a hablar sobre la difusión de la cultura arquitectónica moderna latinoamericana en el resto del mundo sin referirse a las memorables exposiciones del MoMA de mediados del siglo xx. *Brazil Builds*¹ (1943) y *Latin American Architecture since 1945*² (1955) fueron probablemente uno de los más destacados e inmediatos instrumentos de divulgación y conocimiento de la arquitectura moderna autóctona hacia el norte y fuera del continente americano. De la misma manera, son bien conocidos los números que las principales revistas de arquitectura del momento –europeas y norteamericanas– fueron dedicando a las arquitecturas de algunos países sudamericanos.³ Además, de un tiempo a esta parte cada vez son más frecuentes los trabajos que, desde el prisma actual, revisan cómo y en qué ámbitos se dieron a conocer dichas arquitecturas. Sin embargo, resultan mucho menos habituales las reflexiones en las que se aborda de forma global el reflejo transatlántico que tuvo la modernidad sudamericana en las arquitecturas o los medios de difusión de determinados países europeos. Este trabajo se centra en lo que ocurrió en ese sentido en la España de las décadas de 1950 y 1960, un país relativamente desconectado del

mundo a consecuencia de la reciente Guerra Civil (1936-1939) pero, sin embargo, con muchos más vínculos históricos con Latinoamérica que ningún otro del continente.

Tampoco se puede aludir a la España de esos años sin presentarla como un caso un tanto particular dentro de la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial. La contienda vivida y el posterior aislamiento internacional al país dieron lugar a unos años oscuros en los que España vivió de puertas adentro. El régimen franquista aspiraba a controlar todos los aspectos de la sociedad, incluida la arquitectura, para la que se intentó crear un auténtico *estilo nacional* basado en los momentos arquitectónicos más gloriosos del imperio español. Así que mientras que el MoMA de Nueva York ofrecía al mundo la imagen de una arquitectura moderna brasileña en pleno auge a través de la citada *Brazil Builds*, en 1943 España se concentraba en cuestiones bien distintas: el fallo del concurso para construir una gran cruz monumental como Monumento a los Caídos en la reciente guerra. Por eso, no resulta extraño que *Brazil Builds* –la primera gran muestra de arquitectura moderna latinoamericana a EEUU

y al mundo– apenas tuviese difusión en los medios españoles, preocupados por entonces de recuperar modelos históricos autóctonos para la creación de un estilo arquitectónico genuinamente español. De modo que, salvando algunas noticias sueltas publicadas en las revistas durante los cuarenta, habría que esperar a principios de la siguiente década para empezar a hablar de un cierto interés en los arquitectos españoles por lo que se hacía fuera de sus fronteras.

Por tanto, no tiene sentido comenzar esta prospección mucho antes de 1949, un momento que, sin que signifique un antes y un después o un cambio brusco en la evolución de la arquitectura española, sin embargo resulta especialmente significativo por la concentración de una serie de signos que comienzan a apuntar a una incipiente recuperación de la modernidad. 1949 sería el año en que Gio Ponti y Alberto Sartoris descubrirían la *nueva* arquitectura de Coderch y Valls en la v Asamblea Nacional de Arquitectos; cuando las propuestas modernizantes de los jóvenes equipos Cabrero-Aburto y Oíza-Laorga triunfarían en dos importantes concursos, los del edificio de Sindicatos y la Basílica de Arantzazu; o el momento en el que un arquitecto tan consolidado como Luis Gutiérrez Soto cambiaría la arquitectura que venía haciendo para adaptarla a los nuevos tiempos...⁴ En resumen, una situación de partida esperanzadora pero discreta; desde luego, nada que ver con la que se daría en 1968, el último año del periodo que abarca este estudio. En solo dos décadas la arquitectura española había conseguido ponerse al día con la internacional y producía ejemplos tan valorados en el extranjero como las Torres Blancas de Francisco Javier Sáenz de Oíza, auténtico paradigma del estallido y explosión de una arquitectura española que, a partir de ese momento, competiría en igualdad de condiciones con la internacional.

Para conseguir una rápida inmersión en el panorama de la difusión de la arquitectura, la investigación arrancó sirviéndose del que sin duda fue el vehículo más eficaz de propagación de la producción foránea en España: las publicaciones periódicas autóctonas,

Ana Esteban Maluenda es profesora titular en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Arquitecta y doctora por la Universidad Politécnica, es Premio Extraordinario de la UPM 2007-2008 y ha recibido mención en los Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública 2007 por su tesis doctoral, titulada *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Enmarcados en las líneas de investigación que desarrolla –“Arquitectura del siglo xx y su difusión en el ámbito Español” y “Arquitectura y arquitectos españoles desde 1950”–, ha publicado artículos en medios universitarios y nacionales, participado en numerosos congresos y jornadas internacionales, e impartido diversas conferencias en universidades tanto de dentro como de fuera de España. Asimismo interviene en varios proyectos de investigación subvencionados tanto por la administración como por instituciones o empresas privadas. Durante unos años formó parte del equipo de redacción de las revistas *Arquitectura Viva* y *AV Monografías* y, en la actualidad, colabora en distintos proyectos de difusión de la arquitectura madrileña.

Ana Esteban Maluenda is Head Professor at the Superior Technical School of Architecture of Madrid. Architect and doctor from the Technical University Madrid, recipient of the Ph.D Extraordinary Award from TUM 2007-2008 and has received honourable mentions in the Urbanism, Architecture and Public Work Awards 2007 for her doctoral thesis, titled *La Modernidad Importada (Imported Modernity)*. Madrid 1949-1968: propagation channels of foreign architecture. Within the framework of the lines of investigation that she develops –“Architecture in the 20th century and its spreading in the Spanish surrounding” and “Spanish architecture and architects since 1950”– she has published articles in university and domestic media, participating in numerous conventions and international meetings, and giving various conferences at universities in Spain as well as abroad. In the same manner, she gets involved in several investigation projects subsidized by both the public administration and private institutions or business. For a few years she was part of the editing team of the sister magazines *Arquitectura Viva* and *AV Monographs*, and currently collaborates on different projects to promote architecture from Madrid.

mucho más accesibles –y asequibles– que las extranjeras que, poco a poco pero de una manera progresiva, irían llegando a los fondos y colecciones particulares de los arquitectos. En las españolas, la aparición de artículos dedicados a la arquitectura moderna latinoamericana alcanza valores máximos a principios de los sesenta, cuando desciende para no remontar ya durante toda la década.

Salvando 1962 –y en menor medida 1955–, la gráfica no presenta grandes picos que varíen la impresión general: en España la arquitectura latinoamericana interesó más en los cincuenta que en los sesenta.

En los primeros años del estudio solo tres revistas se repartían la labor de difundir el panorama latinoamericano en España: *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, *Informes de la Construcción (IC)* y *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (BDGA)*. Y ya en 1949 comienza a quedar patente la que sería su tónica habitual. BDGA y RNA compartían intereses –ambas estaban dirigidas por Carlos de Miguel– y, además de reportajes sobre edificios, publicaban tanto reseñas sobre las arquitecturas de otros países⁵ como la crónica de eventos y noticias culturales.⁶ Por el contrario, IC se concentraría en la publicación de edificios construidos utilizando tecnologías novedosas o no habituales en España. En ese sentido, la nueva arquitectura latinoamericana encajaba a la perfección en los intereses de la revista.⁷ A pesar de la alternancia inicial con las otras publicaciones en número de artículos, a partir del año 1955 IC domina claramente el panorama de la difusión de la arquitectura latinoamericana.

Sin embargo, en 1950 todavía es RNA la que destaca sobre el resto. Aparte de la publicación de tres edificios de Mario Pani recientemente terminados,⁸ en los números de marzo y abril Carlos de Miguel decidió mostrar el trabajo de dos arquitectos españoles exiliados a Latinoamérica después de la Guerra Civil: Félix Candela y Martín Domínguez.⁹ Según relataría el propio De Miguel unos años más tarde, esas dos publicaciones le valieron “un disgusto gordo”¹⁰ con el gobierno franquista.

Abstract: In the 1950s and 1960s, despite all the apparent hardships to communicate with the outside world, Spanish architecture constantly looked outwards. The strength of modern Latin-American architecture, together with the instrumental and geographic differences, made it difficult for it to be imported to a context lacking of materials and excessively traditional. However, said production drew attention and was transmitted widely during both decades.

This article has many simultaneous intentions. One of them is to provide a global view regarding the promotion of Latin-American architecture beyond its continent. And for this we will base ourselves basically on what was probably the strongest media source that they had: specialized architectural digests. But this also intends to be a warning for Spanish publications that run weekly or monthly, which are lesser known than other European publications, but full of good architecture.

Key words: weekly-monthly publications, modern architecture, propagation, Latin-America.



Imagen de la exposición fotográfica itinerante Brasil constrói a su paso por la ciudad de Zürich (Brasilien baut) en el año 1954, justo después de su paso por España. “A exposição Brasil constrói”, Habitat 21, 1955, p. 6.

En 1951 surgirían dos importantes eventos periódicos que, a partir de ese momento, serían cubiertos asiduamente por los medios, principalmente por BDCA y RNA¹¹: las Bienales Hispanoamericanas y las Bienales del Museo de Arte Moderno de São Paulo. IC, mientras tanto, seguía *rescatando* para los españoles un buen número de edificios latinoamericanos. En ese sentido destaca la selección de ejemplos brasileños¹² que publicaron en 1953, obtenidos directamente del monográfico del año anterior de *L'Architecture d'Aujourd'hui*.¹³ Las propias revistas se encargaban a suscitarse entre los españoles por la arquitectura brasileña. Así, darían cuenta de la exposición itinerante de fotografía que Javier Carvajal, después de hacer un viaje de estudios a Brasil, conseguiría que *atraca*se en Madrid y Barcelona. Dicha exposición no es otra que la denominada *Brasil constrói*, organizada por la División Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, a partir de una muestra inaugurada en el año 1952 en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

Las numerosas fotografías revelaban la obra reciente de algunos de los principales arquitectos brasileños del momento. Ya en 1953, la exposición viajó a Europa exhibiéndose en Londres, Stuttgart y Lisboa. A lo largo de 1954 se mostró en Viena, Roma y, por fin, en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, así como en Barcelona y Oviedo. El recorrido terminó en Zúrich, donde, entre el 29 de octubre y el 23 de diciembre de 1954, se incorporó a la también muy recordada exposición *Brasilien baut*.¹⁴ La cuestión es que con motivo de su paso por Madrid se organizaría también una Sesión de Crítica de Arquitectura¹⁵ sobre Brasil, que culminaría con la inclusión de un dossier de información¹⁶ en RNA que contenía el extracto de un artículo de Lucio Costa sobre el “Origen y naturaleza de la arquitectura brasileña contemporánea”, acompañado de las opiniones de los españoles Miguel Fisac, Rafael Aburto y Fernando Chueca. Además, por cortesía de *The Architectural Review*, reprodujeron las famosas y polémicas opiniones en torno a la arquitectura brasileña que habían expresado Walter Gropius, Max Bill y Ernesto N. Rogers con motivo de su reciente visita a la Bienal.¹⁷

Con todo ello se alcanza 1955, donde se produce el primer pico significativo en la gráfica. Si atendemos a la historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana podría pensarse que dicho ascenso se produce por la celebración –ese mismo año– de la segunda gran muestra sobre arquitecturas del continente austral americano. Me refiero a la citada *Latin American Architecture*

since 1945.¹⁸ Sin embargo, igual que pasó en 1943 con *Brazil Builds*, en 1955 en España no se hace referencia alguna a la muestra del MoMA, y el aumento tan significativo de artículos sobre arquitectura latinoamericana se debe a un trabajo que incluyó IC en el último número de ese año bajo el epígrafe “Los arquitectos opinan de arquitectura”.¹⁹ Se trataba del resultado de un cuestionario que la redacción de la revista había enviado a varios arquitectos. Lamentablemente, las respuestas publicadas no son una selección realizada por la revista, sino los primeros que respondieron a sus requerimientos. Y, aunque parece que había intención de seguir divulgando el resto, la cosa se redujo a esta primera y única entrega. Los nombres se presentaron, por orden alfabético de naciones y arquitectos, como sigue: dos brasileños, Rino Levi y Affonso Eduardo Reidy; tres españoles, Luis Gutiérrez Soto, Miguel Fisac y Secundino Zuazo; dos estadounidenses de adopción, Marcel Breuer y Richard Neutra; dos franceses, Marcel Lods y Bernard Zehr-fuss; dos italianos, Giovanni Michelucci y Giuseppe Vaccaro; y un trío de mexicanos, Lorenzo Carrasco, Guillermo Rossell y Enrique de la Mora y Palomar. En cualquier caso resulta significativo que, de los catorce personajes que respondieron a la encuesta, cinco –es decir, más de la tercera parte– fuesen latinoamericanos y únicamente de dos nacionalidades, mexicanos y brasileños, precisamente los que, como iremos viendo, resultan ser los países más publicados –con mucha diferencia– en las revistas españolas.

Mientras tanto, RNA continuaba construyendo la crónica de los eventos internacionales en los que se daba participación española, aunque su ritmo de publicación sobre arquitectura latinoamericana en la segunda mitad de la década de 1950 no resulta especialmente reseñable. Sin embargo, nada más recuperar su nombre original, *Arquitectura* –devuelta al seno del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM) y, por tanto, ya libre de las ataduras políticas que suponían su pertenencia a la Dirección General de Arquitectura–, en 1959 Carlos de Miguel publicaría el primer número de la revista dedicado casi íntegramente a la producción latinoamericana. Aunque, como venía siendo habitual, con la reivindicación nacional por detrás, ya que la producción elegida sería la de su gran amigo Felix Candela,²⁰ quien así –por fin– recibía un merecido homenaje por parte de sus compatriotas...

En esos años habían ido desapareciendo e incorporándose otras revistas al panorama. El BDGA terminaba su andadura en 1957 –con una clara disminución de su interés en los temas latinoamericanos– y en 1955 se incorporaba *Cuadernos de Arquitectura* (CA) que,

aunque llevaba publicándose más de una década, hasta entonces no había prestado apenas atención al otro lado del Atlántico.²¹ Sin embargo, poco después –en 1960–, CA destacaría notablemente sobre el resto dedicando un artículo a la reciente inauguración de la ciudad de Brasilia y, en el siguiente número, tres a la arquitectura del chileno Carlos Martner y dos a la producción austral de otro compatriota, Antonio Bonet Castellana.²² Por cierto, los mismos tres temas –Brasilia, la arquitectura chilena y Bonet– que también utilizaría ese mismo año Carlos Flores para comenzar a hablar de arquitectura latinoamericana²³ a través de las páginas de otra revista de reciente aparición, *Hogar y Arquitectura* (HyA). Hay que tener en cuenta la repercusión a nivel mundial que tuvo la creación de una ciudad tan singular como Brasilia. Y, a esas alturas, en la charnela entre ambas décadas, España ya participaba –o pretendía participar– en los distintos debates que se manejaban en el ámbito arquitectónico internacional. Qué duda cabe que la inauguración de la nueva capital brasileña constituyó un pico significativo en la difusión de la arquitectura iberoamericana entre los españoles. Ya desde el año 1958 comenzaron a aparecer las primeras noticias en las publicaciones periódicas, pero sería a partir de 1960, y sobre todo a través de las páginas de HyA, cuando se lanzasen noticias más que frecuentes sobre Brasil, Brasilia, Lucio Costa, Oscar Niemeyer y, en general, el tipo de arquitectura que promovía el país.²⁴

Pero eso no es todo, las revistas españolas dedicaron numerosos artículos a los edificios y el urbanismo brasileño, pero también frecuentes reseñas a todo tipo de actividades relacionadas con la fascinación que sentían los españoles por Brasil. Así, el interés por conocer la *cidade moderna*, unido a la disminución de las dificultades para salir de España, influyó de una forma determinante para que, a lo largo de la década de 1960, Brasil se convirtiese en un destino frecuente en los desplazamientos transatlánticos de los arquitectos españoles. En algunos casos, a la vuelta de sus periplos los viajeros compartieron sus experiencias con el resto de compañeros, como Rafael Leoz de la Fuente, quien viajó a Brasil en 1963 para impartir una serie de conferencias en Rio de Janeiro, São Paulo y Salvador de Bahía, y meses después relataba sus experiencias en el Instituto de Cultura Hispánica y el Colegio Mayor Jiménez de Cisneros de Madrid.²⁵

Sin embargo, aunque 1960 y Brasilia suponen un ligero incremento en el número de artículos dedicados a Latinoamérica, el salto más marcado de todo el periodo se produce en 1962, gracias a la atención que la revista *Arquitectura*



una obra hospital infantil, en Sao Paulo

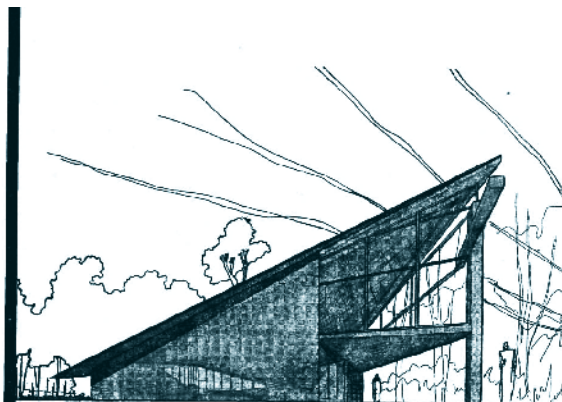
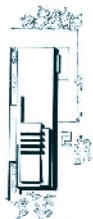


una obra museo de arte moderno de Rio de Janeiro

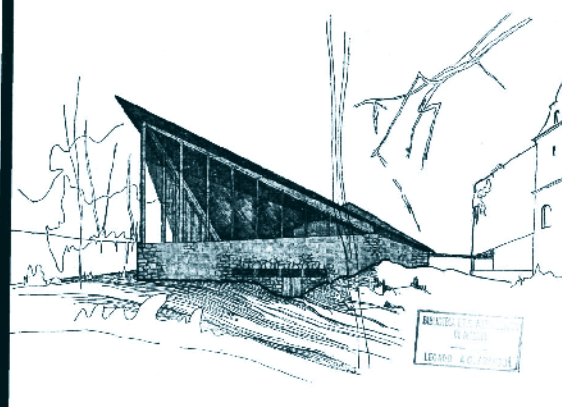


una obra el nuevo edificio de oficinas auto-mex

Es lástima grande que sea la crítica cinematográfica la autora de la siguiente gran sentencia, referida a la música de fondo de las películas: la mejor música es la que no se nota. Esta frase debiera pertenecer a la crítica arquitectónica para ser usada al comentar sucesos de integración plástica, toda vez que en esos hechos prevalece la misma idea. El mejor de sus casos es el que plantea y resuelve la integración sin que ésta adquiera el relieve perceptible de lo forzado, o simplemente de



una obra iglesia de Nuestra Señora de la Soledad



Primeras páginas dedicadas a la obra de los arquitectos sudamericanos entrevistados en la encuesta "Los arquitectos opinan de arquitectura", publicada por Informes de la Construcción en 1955. De izquierda a derecha y de arriba abajo, el Hospital Infantil de São Paulo, de Rino Levi; el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy; las oficinas de Auto-Mex, de Lorenzo Carrasco y Guillermo Rossell; y la Capilla de 'El Altílo', de Enrique de la Mora y Palomar en colaboración con Félix Candela. "Los arquitectos opinan de arquitectura", Informes de la Construcción 76, diciembre 1955.



Imagen de la entrada a la exposición 'Arquitectura actual de América', primera muestra organizada por el gobierno español y dedicada a la producción moderna del nuevo continente. "Arquitectura actual de América", *Temas de Arquitectura* 79, 1965, p. 19.

dedicaría a la celebración del concurso de anteproyectos para la construcción del edificio Peugeot en Buenos Aires²⁶ –en el que había quedado tercero un equipo español– y, en buena medida, a la preparación de un monográfico dedicado a la arquitectura mexicana.²⁷

La revisión crítica de dicho número ya no manifiesta la estricta publicación de una serie de obras de arquitectos españoles exiliados en México –Candela aparece, por supuesto, pero solo con dos obras de indiscutible éxito: la Iglesia de la Virgen Milagrosa y el Edificio Bacardi–, sino una selección bastante cuidada de obras recientes de la arquitectura mexicana resultado del conocimiento *in situ* de las mismas de Carlos de Miguel y, sobre todo, de la participación de arquitectos autóctonos en su elección, entre los cuales Pedro Ramírez Vázquez y Enrique Cervantes. En este sentido, se trata de un estupendo monográfico, y no sólo de la revista *Arquitectura* sino probablemente uno de los ejemplos más exhaustivos entre

las revistas europeas del momento dedicadas a la arquitectura latinoamericana. La publicación del *COAM* volvería a ocuparse del país azteca no mucho más tarde, con motivo de la celebración de las Olimpiadas de 1968. Así, la arquitectura deportiva creada para la ocasión daría lugar a un segundo monográfico de la revista, que demuestra de nuevo su particular interés por el caso mexicano.

Mientras tanto, el resto había descendido a valores mínimos, una situación en la que continuarían hasta 1966, cuando *IC* retomase el liderazgo mediante la publicación de varios proyectos de Ramírez Vázquez y algunos ejemplos venezolanos.²⁸ También *HyA* dedicaría un par de reseñas a Venezuela personalizadas en la figura de Carlos Raúl Villanueva²⁹, quien recientemente había impartido una conferencia en Madrid con motivo de la inauguración de la exposición *Arquitectura Actual de América*, la primera muestra global que se hace en España sobre arquitecturas del nuevo continente.

Organizada por *exco*,³⁰ la muestra recogía “una selección de obras actuales de los hombres europeos unas veces y americanos otras, que trabajan y han trabajado sobre la tierra de América”.³¹ A través de planos y fotografías, la exposición recorría 374 obras de 20 países de América: Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Como puede verse, casi la totalidad del continente.

Si se observa la nacionalidad de los proyectos seleccionados, México destaca muy por encima del grupo de países que le sigue (Argentina, Brasil, Colombia, Puerto Rico y Venezuela), entre los que sobresale ligeramente Brasil. Algo que resulta llamativo, teniendo en cuenta que la exposición recogía ejemplos desde principios de los cuarenta hasta mediados de los sesenta, y que la arquitectura brasileña era de las

más valoradas de Latinoamérica por aquel entonces.³² Un olvido inexplicable, sobre todo si volvemos a mirar las revistas españolas y la distribución de artículos por países. Está claro que, para España, como para la mayoría de países europeos, la arquitectura brasileña había sido una de las más importantes de Latinoamérica durante ambas décadas. Aunque si observamos el historiograma por países y por años, en los sesenta se detecta una disminución del interés por la arquitectura brasileña, pasando de ser la más publicada en los cincuenta a ser considerada una de tantas en los sesenta, por detrás en ocasiones de la argentina o venezolana.

Parece interesante –para cerrar el capítulo geográfico– que revisemos el interés que suscitaron entre los españoles los países latinoamericanos en comparación con el que provocaron el resto. Así, los veríamos bastante por debajo de EE.UU.³³ e inferiores a otros países europeos mucho más cercanos –geográficamente hablando– a España, como Alemania, Italia, Inglaterra, Suiza o Francia. México y Brasil se sitúan en posiciones bastante dignas, el primero por encima y el segundo igualado a arquitecturas tan divulgadas esos años como la japonesa, la danesa o la holandesa. El resto de países latinoamericanos, entre los que destaca levemente Venezuela, se pierden entre la gran mayoría con menos de 10 artículos publicados en ambas décadas. Pero ¿qué ocurriría si sumá-

ramos fuerzas y consideráramos Latinoamérica como una única procedencia? Bueno, pues ni siquiera así conseguimos comernos al gigante estadounidense que, sin duda, resulta la arquitectura foránea más publicada en España en el periodo de estudio.

En otro orden de cosas, podríamos mirar ahora los artículos por arquitecto. Entre todos ellos sobresale Rino Levi, al que IC divulga con tal énfasis que le sitúa por delante del resto, y no solo en Brasil sino frente a la totalidad de los países latinoamericanos. Una cuestión curiosa, teniendo en cuenta que sobrepasa a compatriotas de los españoles como Félix Candela o Antonio Bonet. Pero, volviendo a los nativos latinoamericanos, Ramírez Vázquez se sitúa un poco por encima de los cariocas Niemeyer y Reidy, quienes junto a Levi son los únicos brasileños que suman más de tres artículos publicados, frente a la gran mayoría de mexicanos que sí lo hacen. No obstante, cabría señalar que pese a no publicarse –como en el caso de México– números monográficos sobre la arquitectura brasileña en todo el periodo, sus arquitectos alcanzan cotas más que respetables entre el grueso de publicados. Esto es algo que vuelve a indicarnos el interés que despertó la arquitectura brasileña entre los españoles a pesar de las diferencias culturales entre ambos países, mucho más marcadas que con otros latinoamericanos. Fuera de los brasileños, mexicanos y españoles trabajando fuera, Carlos Raúl Villanueva es el único arquitecto que consigue subirse a esta lista de

los más publicados con su intervención en la Ciudad Universitaria de Caracas.

Por último, cabría plantearse si esa relación histórica entre España y el nuevo continente a la que se hacía referencia en un principio les supuso, en definitiva, un mayor interés por las arquitecturas latinoamericanas que el que tuvieron otros países. Para acercarnos a dicho asunto, se ha realizado una prospección en las principales revistas de arquitectura del momento a través del Avery Index to Architectural Periodicals en busca de las referencias a la arquitectura latinoamericana publicadas durante el periodo. Y el resultado es francamente esperanzador, con dos de las revistas españolas (*Arquitectura e IC*) que, sin llegar a alcanzar los valores de *L'Architecture d'Aujourd'hui* –a la que probablemente habría que definir ya como la revista más interesada por Latinoamérica a nivel mundial–, superan con creces el resto de *renombradas* publicaciones que se han consultado. Evidentemente, esta comparación no es definitiva³⁴, pero anima a continuar con la investigación ampliando el marco hacia el continente y el mundo. Sería muy interesante ver si se repiten los temas que hemos repasado en el caso español, si interesan los mismos arquitectos o si Brasil y México consiguieron dominar el panorama en todos los ámbitos igual que lo hicieron en España, donde las noticias llegaron básicamente de esos dos nodos, alternándose en el tiempo como si de una transmisión bipolar de datos se tratase.

- Goodwin, Philip L. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, Museum of Modern Art, New York, 1943.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*, Museum of Modern Art, New York, 1955.
- Entre otras, las siguientes revistas dedicaron monográficos o números casi completos a la arquitectura brasileña (*The Studio*, octubre de 1943; *The Architectural Review* 567, marzo 1944; *L'Architecture d'Aujourd'hui* 13-14, septiembre 1947; *Architectural Forum* 87, noviembre 1947; *L'Architecture d'Aujourd'hui* 42-43, agosto 1952; *L'Architecture d'Aujourd'hui* 90, junio-julio 1960; *Zodiac* 6, 1960), a la mexicana (*Architectural Design* 33, 1963; *Architectural Forum* 119, 1963; *L'Architecture d'Aujourd'hui* 109, septiembre 1963) y a la latinoamericana en general (*L'Architecture d'Aujourd'hui* 67-68, septiembre 1956).
- Ademús, el joven Miguel Fisac descubriría a Asplund en su viaje a los países nórdicos y se desarrollarían obras tan significativas del cambio que se estaba produciendo como los dúplex de la Colonia Virgen del Pilar y el Pabellón de la I Feria Nacional del Campo, ambas de Francisco Cabrero. Y Ramón Vázquez Molezún conseguiría el pensionado en la Academia de Roma, convirtiéndose así en el primer arquitecto que disfrutaría de la beca tras el paréntesis de la Guerra Civil.
- "La vivienda en América del Sur", BDGA 10, marzo 1949, p. 30. Alves de Souza, Wladimir. "La arquitectura del Brasil en la actualidad", *Ibidem*, p. 7.
- "Los arquitectos sudamericanos en la V Asamblea", BDGA 11, junio 1949, p. 6. "Un arquitecto mejicano en España", BDGA 12, septiembre 1949, p. 28.
- "Tribuna de hormigón armado. Estadio de 'Baseball' en Cartagena, Colombia", IC 7, enero 1949, s.p. "Centro de recreo de Santiago de Chile", IC 8, febrero 1949, s.p. "Proyecto de Universidad en las Indias occidentales", IC 12, junio-julio 1949, s.p. "Maternidad Universitaria de Sao Paulo", *Ibidem*. "Cinematógrafo 'Tacna' de Lima", IC 14, octubre 1949, s.p. "Escuela de arte dramático en el Brasil", IC 15, noviembre 1949, s.p. "Estadio del Centro de Deportes de Río de Janeiro", *Ibidem*. "Cinema-Hotel en Sao-Paulo", IC 16, diciembre 1949, s.p. "El nuevo estadio 'Huracán' de 90.000 plazas en Buenos Aires". *Ibidem*.
- "Arquitectura mexicana. Conservatorio Nacional de Música", RNA 98, febrero 1950, p. 47. "Arquitectura mexicana. Escuela Nacional de Maestros", *Ibidem*, p. 51. "Arquitectura mexicana. Centro urbano Presidente alemán", *Ibidem*, p. 55.
- "Cubierta prismática de hormigón armado en la ciudad de México", RNA 99, marzo 1950, p. 126. "Radio Centro en La Habana", RNA 100, abril 1950, p. 162.
- Arquitectura* 169-170, enero-febrero 1973, p. 14.
- "I Bialn Hispanoamericana de Arte", BDGA 21, cuarto trimestre 1951, p. 31. "I Bialn del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo", RNA 115, julio 1951, p. XXI. "Teatro al aire libre homenaje a Gaudí. Proyecto premiado en la I Bialn Hispanoamericana", RNA 120, diciembre 1951, p. 10. "I Bialn Hispanoamericana", BDGA 22, primer trimestre 1952, p. 16. "Notas de una visita a la Bialn", *Ibidem*, p. 22. "Opiniones sobre la Bialn", *Ibidem*,

- p. 26. "La próxima Bialn Hispanoamericana", BDGA 23, segundo trimestre 1952, p. 23. "Bialn de São-Paulo. Exposición Internacional de Arquitectura", *Ibidem*, p. 39.
- "Edificio CBI Esplanada en São Paulo", IC 49, marzo 1953, s.p. "Edificio para la Banca del trabajo en Belo-Horizonte", *Ibidem*. "Casa de fin de semana de un arquitecto en Mendes", IC 51, mayo 1953, s.p. "Casa del administrador de una propiedad en Petrópolis", *Ibidem*. "Chalet en Río de Janeiro", *Ibidem*. "El gimnasio del Centro de Deportes de Río", IC 53, agosto-septiembre 1953, s.p. "Sanatorio en Puerto Alegre (Río Grande del Sur)", IC 54, octubre 1953, s.p. "Grupo residencial de Pedregulho en Río de Janeiro", IC 55, noviembre 1953, s.p.
- Arquitectura d'Aujourd'hui* 42-43, agosto 1952.
- Brasilien baut*, Kunstgewerbemuseum Zürich, Zürich, 1954.
- Las Sesiones de Crítica de Arquitectura eran unas reuniones convocadas por Carlos de Miguel a través de la revista *Arquitectura* que reunían de vez en cuando a los arquitectos "habitualmente madrileños" para discutir sobre temas comunes de interés, y que se convirtieron en uno de los foros más efectivos de debate en la arquitectura española de esos años.
- "Arquitectura en el Brasil", RNA 156, diciembre 1954, pp. 34-48.
- "Report on Brazil", *The Architectural Review* 694, octubre 1954, pp. 235-240.
- Comisariada por Henry-Russell Hitchcock, quien ya había estado encargado de montar otras legendarias muestras del MoMA como *International Style: Architecture*

- 1922, junto a Phillip Johnson (1932), o *Built in USA: Post-war Architecture*, junto a Arthur Drexler (1952), fue un proyecto de gran magnitud en el que se proporcionaba un panorama transversal de la arquitectura construida en la última década en América Latina.
- "Los arquitectos opinan de arquitectura", IC 76, diciembre 1955, s.p.
- Arquitectura* 10, octubre 1959.
- "Edificio Araraunas en São Paulo, Brasil", CA 22, junio 1955, p. 29.
- "Encuesta sobre Brasilia", CA 39, primer trimestre 1960, pp. 51-52. "Casa Berlinghieri, Punta Ballena. Uruguay. Arqto: Antonio Bonet", CA 42, cuarto trimestre 1960, pp. 18-19. "Casa Berlinghieri, Punta Ballena. Uruguay. Arqto: Antonio Bonet", *Ibidem*, pp. 20-22. "Casa Martner. Viña del Mar. Chile", *Ibidem*, pp. 32-33. "Casa habitación. Santiago de Chile", *Ibidem*, pp. 34-35. "Estudio de un poeta", *Ibidem*, p. 38.
- Flores, Carlos. "Sobre Brasilia y Niemeyer", HyA 26, enero-febrero 1960, pp. 27-36. "Arquitectos chilenos en visita por España", *Ibidem*, pp. 51-52. Flores, Carlos. "El arquitecto Antonio Bonet", HyA 29, julio-agosto 1960, pp. 26-31. "Exposición Bonet", HyA 30, septiembre-octubre 1960, p. 38.
- "Brasilia: Nueva capital de Brasil", TA 1, octubre 1958, pp. 5-16. "Encuesta sobre Brasilia", CA 39, primer trimestre 1960, pp. 51-52. Flores, Carlos. "Sobre Brasilia y Niemeyer", HyA 26, enero-febrero 1960, pp. 27-36. Ruiz de Elvira, José; Traperó, Juan Jesús; Fernández, Nicolás. "Informe sobre Brasilia", HyA 33, marzo-abril 1961, pp. 26-40. "Brasilia ante la crítica", *Ibidem*, pp. 41-45. Lezo de la Fuente, Rafael. "Brasilia", TA 39, 1962, pp. 3-4. "Brasilia, Nueva York y París, tres ciudades sin futuro", TA 99, septiembre 1967, p. 27. Costa, Lucio. "El urbanista defiende su capital", TA 114, diciembre 1968, pp. 13-14.
- "Viaje de Rafael Leoz por Hispanoamérica", TA 55, 1963, p. 5.
- Arquitectura* 44, agosto 1962. Otras publicaciones, como *Hogar y Arquitectura y Temas de Arquitectura*, se ocuparían también del concurso para el fallido Edificio Peugeot en Buenos Aires, sobre todo del tercer premio de los españoles "Un premio para España en el edificio más alto de Sudamérica", HyA 39, marzo-abril 1962, p. 8. "Tercer premio para el edificio Peugeot", TA 38, 1962, pp. 4-6.
- Arquitectura* 44, agosto 1962.
- "México", IC 179, abril 1966, p. 137. "Dos mercados en México", IC 181, junio 1966, pp. 25-32. "Dos museos en México", IC 182, julio 1966, pp. 33-43. "Batería de silos para la conservación del maíz – Venezuela", IC 177, enero-febrero 1966, pp. 103-110. "Nave de montaje Volkswagen", *Ibidem*, pp. 85-100.
- Carlos Raúl Villanueva: Algunas observaciones sobre el desarrollo actual de la Arquitectura iberoamericana", HyA 62, enero-febrero 1966, p. 102. González Amezqueta, Adolfo. "Carlos Raúl Villanueva", *Ibidem*, pp. 75-82.
- Exposición Permanente de la Construcción, un organismo dependiente del Ministerio de la Vivienda y con un servicio de exposiciones dirigido por nuestro ya conocido Carlos de Miguel.
- Olmos, César. *Arquitectura actual de América*, Instituto de

- Cultura Hispánica, Madrid, 1965.
- El propio Francisco Bullrich comenzaría en 1969 –apenas tres años más tarde– el discurso mantenido en su libro *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* haciendo referencia en primer término a la arquitectura brasileña: "Al término de la Segunda Guerra Mundial, críticos y editores de revistas de arquitectura de todo el mundo comprendieron súbitamente que desde 1938 habían tenido lugar cambios importantes en la arquitectura del Brasil". BULLRICH, Francisco. *New directions in Latin American Architecture*. New York: George Braziller, 1969. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.
- Aunque en este resultado tiene mucho que ver el gusto de la revista *Informes de la Construcción* que, por cierto, es la que más publica en esos años sobre edificios extranjeros, muchas veces estadounidenses.
- No se deberían comparar resultados que no se han obtenido utilizando una misma metodología. Los datos sobre las revistas españolas proceden de una revisión personal y exhaustiva –página por página– de las mismas, es decir, con un índice de fiabilidad muy alto. Sin embargo, los valores que alcanzan el resto de las publicaciones proceden de las búsquedas realizadas en Avery que, aunque se han intentado hacer con el mayor rigor posible, evidentemente no habrán alcanzado la totalidad de las referencias publicadas en los medios. En cualquier caso, se considera que los resultados son tan positivos que animan a continuar con el trabajo.

LOS OTROS VIAJES DEL ARQUITECTO DIBUJOS DE UNA REALIDAD ESCURRIDIZA Y POSTERGADA

[OTHER JOURNEYS BY THE ARCHITECT: DRAWINGS OF A FLEETING AND POSTPONED REALITY]

NICOLÁS VERDEJO

Arquitecto · Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

Nicolás Verdejo Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2011). En 2007 realiza una serie de viajes por Europa mediante la vía del dibujo y notas asociadas, a la vez que cursaba estudios de Arquitectura en la ETSAB, Barcelona. En 2010 realiza su primera exposición denominada "Rasgos de España", al mismo tiempo que colabora en publicaciones para distintos sitios web de arquitectura. Ese mismo año funda el Taller de Visita a Obras de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso a través de fondos concursables de la misma Universidad. Realiza una charla abierta a la misma escuela: "La herencia moderna en la arquitectura chilena". Sus dibujos han sido publicados en formato digital, así como también impreso en la reciente edición del libro *Los conventillos de Valparaíso* de la historiadora Ximena Urbina. Desde 2011 desarrolla y edita la recopilación de varios textos de viajes bajo el nombre "La consolación de la Arquitectura". Actualmente es arquitecto colaborador de FG arquitectos.

*Nicolás Verdejo is an Architect from the Catholic University of Valparaíso (2011). In 2007 he made several trips through Europe with the use of drawings and associated stories, and at the same time studying Architecture at the ETSAB (Superior Technical School of Architecture Barcelona in Spanish), Barcelona. In 2010 he has his first exhibition called "Features of Spain", all the while collaborating with publications for different architecture web sites. That same year he founds the Visiting Works Workshop of the School of Architecture of the Catholic University of Valparaíso through biddable funds of the same University. He heads an open lecture for the same school: "Modern inheritance in Chilean architecture". His drawings have been published digitally, as well as printed in the recent edition of the book *Los conventillos de Valparaíso (The tenement houses of Valparaíso)*. Since 2011 he has developed and edited the recompilation of several travel logs under the name "The consolation of Architecture". Currently he is a collaborating architect at FG architects.*

No es novedad que para el estudiante y arquitecto, el viaje trasciende las épicas y románticas travesías de las que alguna vez habremos escuchado en la universidad: Le Corbusier en Atenas, India y Brasil; Aalto en España e Italia, o para los que quieran ir más allá: Marco Polo y sus registros bajo la tutela de Kublai Kahn.

Muchos habremos emprendido, con cándido entusiasmo, la aventura de realizar un registro dibujado o fotografiado de cuánto pudiese devenir en materia de estudio, o bien, sana complacencia. Muchos somos, también, los que no hemos podido eludir el momento de registrar los arquetipos iconográficos o postales de grandes ciudades del mundo.

Pues bien, pareciera que rara vez en estos dulces testimonios de viajes se evidenciara una inminente y escurridiza situación: los desplazamientos. Y es que, en una ciudad como Santiago, con sus ya conocidos problemas de crecimiento, los tiempos para llegar de un lugar a otro bastarían al silencioso literato para escribir novelas enteras; al joven inquieto para escuchar la discografía de sus ídolos tropicales por altavoz; y a la abuela para tejer su chomba.¹

En esta oportunidad, en un viaje que varía entre el automóvil, metro, micro y buses regionales, es suficiente el tiempo para un *voyeur* y su registro de una realidad que difícilmente se presta para ser capturada;

esquivamente se regala para ser contemplada y habitualmente es menospreciada: está entre las faenas del día, el tráfago de las oficinas y el retorno al hogar. Es un tiempo abierto para *sacar cuentas*, pero a su vez no elaborado.

Son dibujos que no tienen otro afán más que desafiar el hábito, retar el tiempo y plasmar esta realidad efímera; poner en valor imágenes a menudo consideradas *anecdóticas* en 3 determinadas escalas: paisajes que van alternándose y transformándose, cuerpos de pie o sentados que suben y bajan, curiosos rostros durmientes, pendientes, irritados, enjutos o frescos. El dibujo, como revólver de una sola bala, intenta recoger con precisión y asertividad el perfil, a menudo seductor, de quienes ostentan grandes narices, ceños profundos o abultadas mandíbulas. Asimismo, en este caso (y no único), el dibujo es un conducto de re-creación que recoge lo que se ve, siendo bello o no, pero a la vez regala a lo registrado un nuevo sentido en la línea, en su luz y lenguaje.

A sabiendas, no puede ser tan descabellado que el Quijote elevase por sobre Babiaca y Bucéfalo,² la belleza en *huesos y piel* de su desprovisto, pero siempre fiel Rocinante.

1. Nombre idiosincrático de antiguas generaciones en Chile para referir al "chaleco".

2. Los afamados corceles del Cid Campeador y Alejandro, respectivamente.



* Enviar Arquitectura
Según consejo para
los 2 subtemas

* Ver Tema de Shqets
(hablar con Fabrice
Cable de Clima)

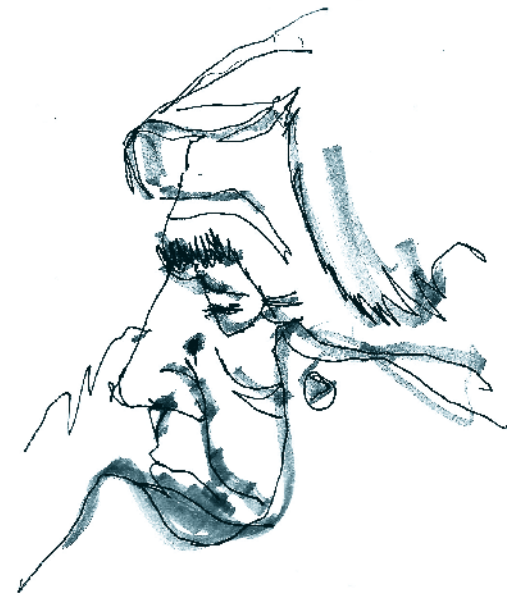
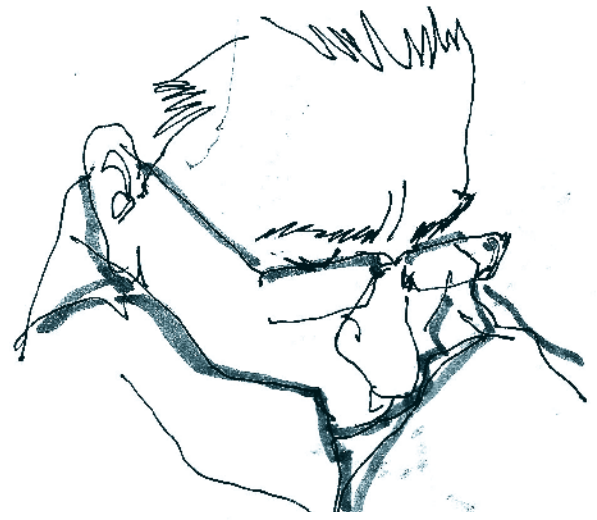
JUE
17
NOV.

Enviar a Cristian Mendoza
actualización de plantas
de detalles. Correcciones
en los baños.

(Corrección de ventana que
desde Cielo hace algo
tiene 40 cm, dejando
al menos 1 m para
espacio de Bóveda)

También trabajar en el re-ingreso
municipal.

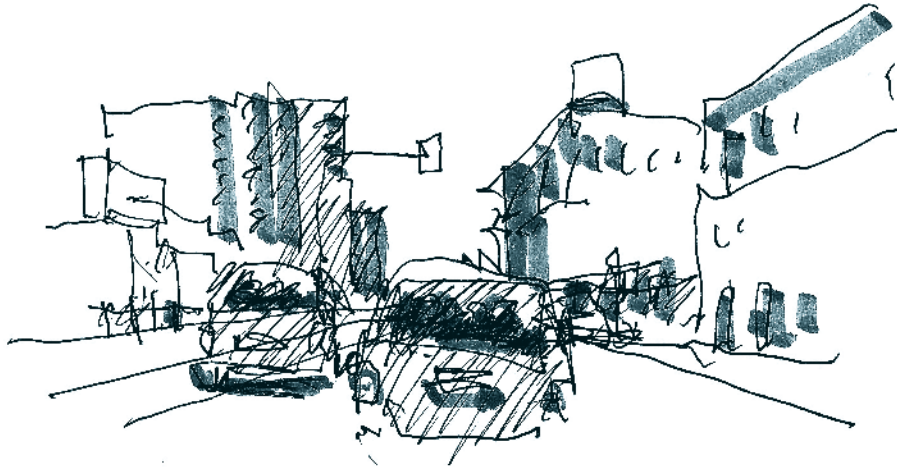
(Calzon de lindes unidos
por C. Labrea con el em-
pleo de trabajo)







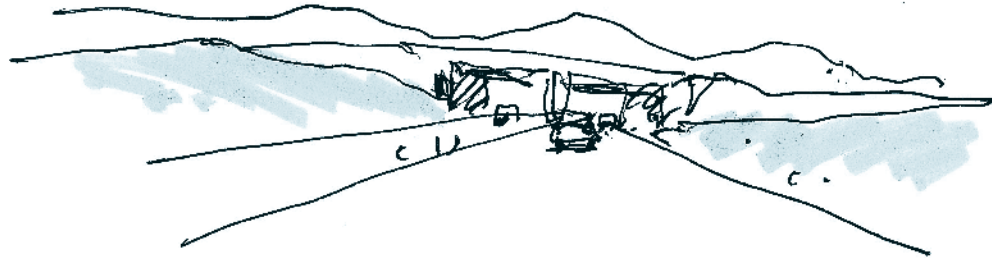
Vic. Madresenca / altura Cooper / Cierre del Cortado.



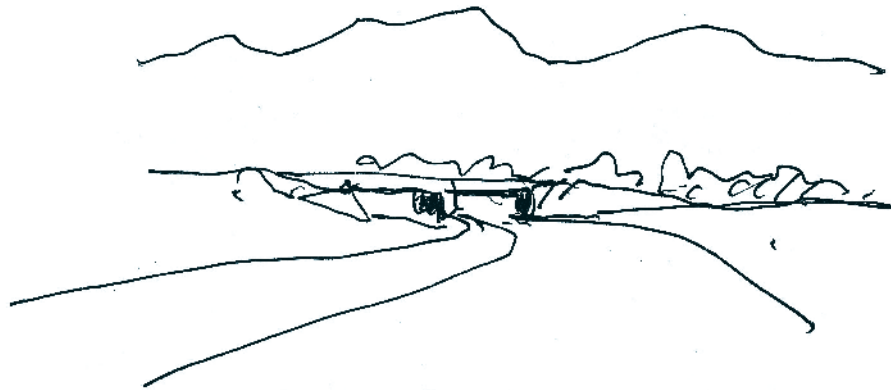
Vic. Mackenna / Barragán. Vueltas de Torres.



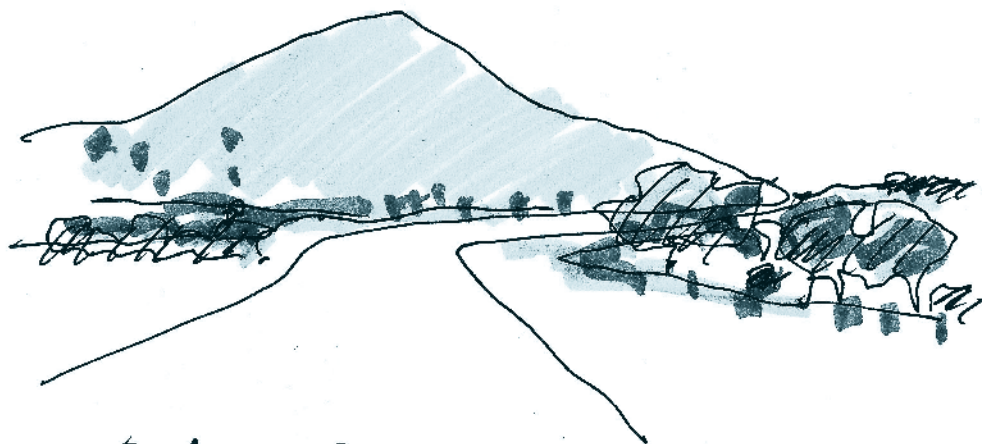
San Joaquín / el puente y Metro Andes aéreo



Cruce Casablanca.



Cruce fondo estero.



Barro de evidencia geográfica

BIBLIOTECA PÚBLICA EL CARMEN

[EL CARMEN PUBLIC LIBRARY]

CLAUDIO IGLESIAS

Arquitecto · Universidad Central de Chile
Santiago, Chile

FELIPE SANTANA

Arquitecto · Universidad Central de Chile
Santiago, Chile

El proyecto está emplazado en la localidad de El Carmen, Región del Biobío. A media cuadra de la plaza, se buscó contener los servicios de la biblioteca pública a partir de una construcción existente y una nueva intervención, sumando un total de 546 m² con espacios para niños jóvenes, adultos y capacitación tecnológica.

La nueva propuesta se configuró como un volumen longitudinal claro y rotundo a lo largo del terreno. En el extremo norte se unió al edificio original replicando las pendientes de la cubierta con la intención de terminar de construir la silueta de la calle y contener el interior de la manzana. Al sur, remata con un volumen elevado para crear la puerta de la biblioteca y el acceso hacia el futuro auditorio municipal.

La materialidad es un elemento fundamental: se consideró el mismo revestimiento

de madera para dar homogeneidad al conjunto. En el nuevo proyecto se separó de la estructura para transformarse en una piel que cumple con la función de crear un sistema climático pasivo, protegiendo del sol y controlando la luz con paneles plegables y aleros hacia el poniente y el norte. Esta doble cubierta permite que el material envejezca sin afectar el interior y demande poca mantención.

A diferencia de la uniformidad externa, por dentro se dejó en evidencia el contraste entre las dos edificaciones al unir el nuevo proyecto, de un interior blanco y abstracto, con la silueta del antiguo resaltada por su revestimiento y sistema constructivo de cerchas de madera, sintetizando de esta manera la fusión de los dos órdenes. Además, para garantizar la flexibilidad necesaria en una biblioteca pública, se buscó la continuidad entre los espacios interiores.

Claudio Iglesias Gac Arquitecto de la Universidad Central de Chile (1995). Actualmente es coordinador de Infraestructura del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). Como coordinador ha dirigido el proceso de diseño y habilitación de la Biblioteca de Santiago (2005), Biblioteca Regional de Aysén (2008), el Programa de Construcción de Bibliotecas Públicas (2007-2012) y puntos de préstamo Bibliométrico (2006-2012) entre otros. Se ha desempeñado como docente en las Escuelas de Arquitectura de la Universidad Central (1997-2002) y Universidad Diego Portales (2002 y 2007), en los cursos Taller de Arquitectura y Medios de Expresión.

Felipe Santana Frigerio Arquitecto de la Universidad Central de Chile (2006). Actualmente es profesional de la Coordinación de Infraestructura del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). Ha participado en el Programa de Construcción de Bibliotecas Públicas (2007-2012) y en el diseño de los puntos de préstamo Bibliométrico (2006-2012) entre otros.

Claudio Iglesias Gac Architect from Central University Chile (1995). Currently he is the coordinator of the Infrastructure of the National Public Libraries System which is a part of the Office of Libraries Archives and Museums (DIBAM in Spanish). As coordinator he has been in charge of the design and set up process of the Santiago Library (2005), Regional Library of Aysén (2008), the Construction of Public Libraries Program (2007-2012) and Bibliométrico book loan stands (2006-2012) among others. He has been a professor at the Schools of Architecture of Central University (1997-2002) and Diego Portales University (2002 and 2007), and Architecture Workshop and Means of Expression courses.

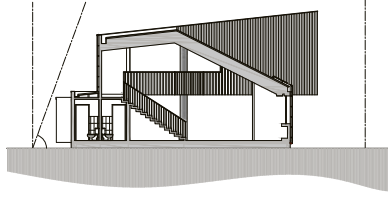
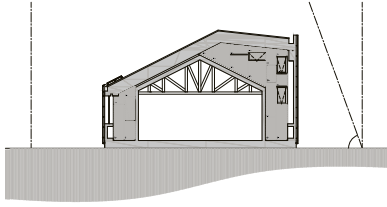
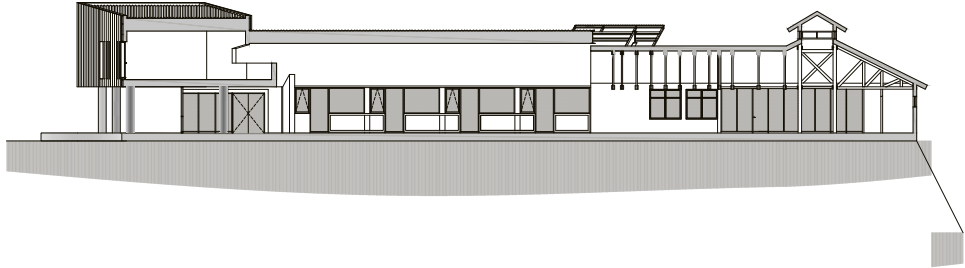
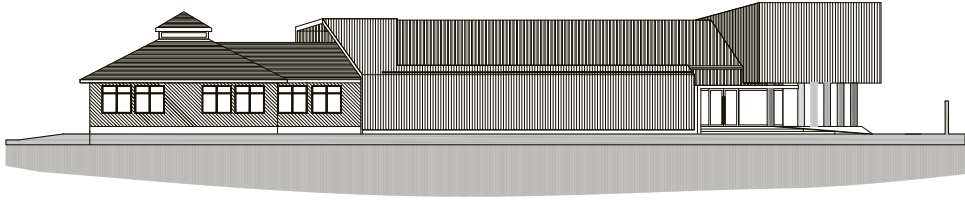
Felipe Santana Frigerio Architect from Central University Chile (2006). Currently he is part of the professional staff of the Coordination of the Infrastructure of the National Public Libraries System which is a part of the Office of Libraries Archives and Museums (DIBAM). He has participated in the Construction of Public Libraries Program (2007-2012) and in the design of Bibliométrico book loan stands (2006-2012) among others.

FICHA TÉCNICA

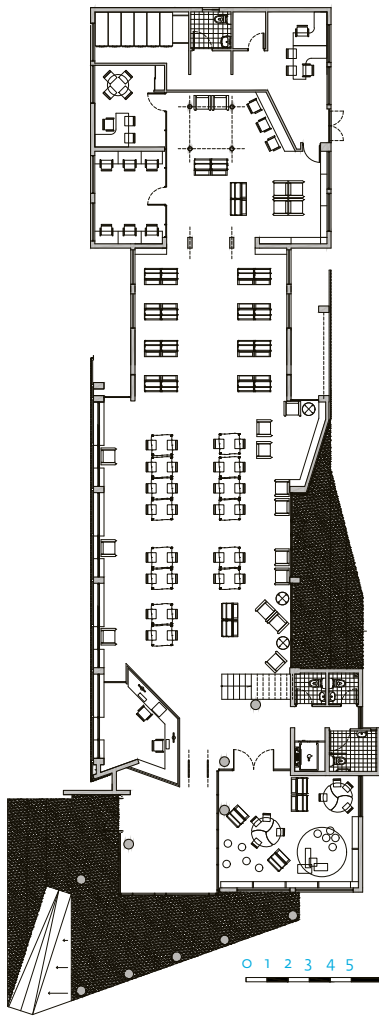
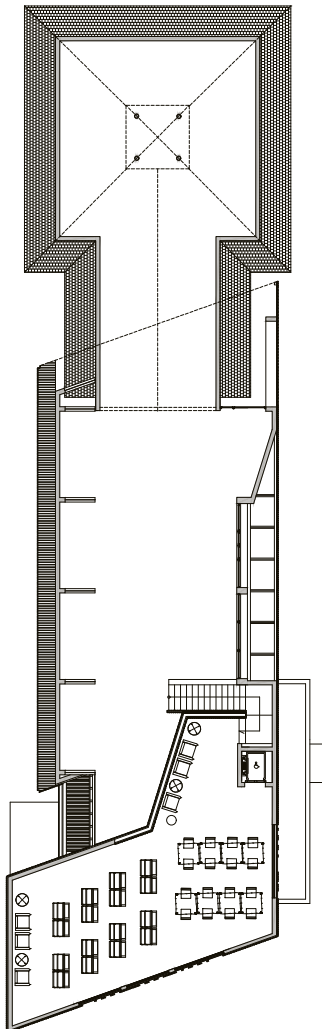
NOMBRE: Biblioteca Pública de El Carmen
UBICACIÓN: Comuna de El Carmen, Región del Biobío.
AÑO ETAPA DE DISEÑO: 2009
AÑO DE CONSTRUCCIÓN: 2010-2011
ARQUITECTOS: Claudio Iglesias, Felipe Santana
COORDINACIÓN DE INFRAESTRUCTURA: Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, DIBAM.
SUPERFICIE DE TERRENO: 1.951 m²
SUPERFICIE CONSTRUIDA: 380,81 m²
MATERIALES PREDOMINANTES: Estructura mixta de hormigón armado, albañilería reforzada, acero y madera.

TECHNICAL CHART

NAME: El Carmen Public Library
LOCATION: El Carmen Municipality, Biobio Region
YEAR OF DESIGN STAGE: 2009
YEAR BUILT: 2010-2011
ARCHITECTS: Claudio Iglesias, Felipe Santana Frigerio
COORDINATION OF INFRASTRUCTURE: Public Libraries National System, DIBAM.
PLOT SIZE: 1,951 m²
FLOOR AREA: 380.81 m²
MAIN BUILDING MATERIAL: Mixed structure of reinforced concrete, reinforced masonry, steel and wood.



0 1 2 3 4 5 10M



0 1 2 3 4 5 10M



EXPONENTES ELOCUENTES DE LA ARQUITECTURA MODERNA Y FUNCIONAL: LOS EDIFICIOS DE ESTACIONAMIENTOS EN SANTIAGO CENTRO

[ELOQUENT MODELS OF MODERN AND FUNCTIONAL ARCHITECTURE: THE PARKING LOT BUILDINGS OF DOWNTOWN SANTIAGO]

RODRIGO VERA

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

El trabajo que a continuación se presenta está inserto en la investigación de tesis doctoral denominada “Una modernidad que se construye a sí misma. Cultura material y dimensión simbólica en la construcción de espacios habitables en Chile”, que abarca el periodo 1962-1972. La elección de este marco temporal está regida por el archivo; se trata del análisis exhaustivo del corpus de fuentes constituido por la *Revista de la Construcción* y la revista *AUCA*. La primera publicación era el órgano oficial de la Cámara Chilena de la Construcción y circuló entre los años 1962 y 1972; la segunda (sigla de Arquitectura, Urbanismo, Construcción y Arte) apareció en 1965 y dejó de circular en 1986.

La metodología busca crear una matriz de análisis multidisciplinar conformada por múltiples herramientas que derivan de la historia cultural, la semiótica, la mediología, etc., para aportar al campo de la historia de la cultura material, enfatizando el interés en la arquitectura y el diseño.

Muchos procesos en relación al tema central del estudio trascienden del marco temporal definido, tienen desarrollos particulares cuyos orígenes se pueden rastrear desde los primeros albores de la llegada de la arquitectura moderna a nuestro país, e incluso proyectarse hasta nuestros días. Desde el punto de vista de la investigación, la metodología tradicional presentaría la tentación de rastrear esos indicios y construir el relato historiográfico que levante un discurso respecto a la temática propuesta. Sin embargo, la intención general del estudio es indagar desde el archivo las posibles relaciones entre los discursos y las imágenes que se pueden establecer en la interrogación y examen profundo de las publicaciones; un análisis de las estructuras al interior de determinada temporalidad señalada por el archivo, que permita ordenar y jerarquizar los temas más recurrentes con la finalidad de analizarlos a la luz de la matriz antes descrita. La importancia de estas publicaciones se examina en el desarrollo de la cultura material del periodo en relación a espacios habitables, al mismo tiempo que se crea un modelo investigativo que inserta determinados procesos de la arquitectura y el diseño en una trama de sentido histórico.

Dentro de esta generalidad emergen particularidades que permiten complementar el estudio de la arquitectura del movimiento moderno en Chile. Uno de estos casos corresponde a la construcción de los edificios de estacionamientos del centro de Santiago, reflejo de

una verdadera irrupción de modernidad hacia los años sesenta. Esta condición irruptiva está validada por el rápido desarrollo de este tipo de construcciones, antecedido por los debates previos sobre el uso del suelo y la proliferación de las playas de estacionamiento, hasta la materialización de modernas construcciones que eran presentadas como “exponentes elocuentes de la arquitectura moderna y funcional”, cita que da el título a esta publicación.

Se debe reconocer que este es un estudio con varias contrapartes (técnicas, urbanísticas, económicas), pero la propuesta va dirigida a la importancia de abordarlo desde el archivo, justificado en la búsqueda de lo que el historiador francés Roger Chartier propone como *representación de mundo*, basado en el análisis exhaustivo del documento, la utilización de las imágenes, el uso de adjetivos para presentar los edificios, la novedad de los materiales implicados en su construcción y la manera en que esto configuraba un imaginario moderno que no se limitaba solamente a la obra como materialidad.

Paralelo al texto, la investigación permite la articulación de un relato visual que comprende tres instantes. Los dos primeros corresponden a imágenes de archivo que ilustran el devenir del problema: el registro visual de las playas de estacionamiento y posteriormente la construcción de edificios para ese fin. El tercero, una mirada contemporánea a las construcciones que se convirtieron en solución, destacando elementos formales y enfatizando características comunes como el uso de revestimientos cerámicos o vítreos, así como también el uso de elementos prefabricados para las fachadas.

ANTECEDENTES AL PROBLEMA

Las primeras referencias a la disposición vertical de los automóviles estaban animadas por un carácter futurista, anhelante de una urbe industrializada, como se desprende de la siguiente cita de los años treinta en alusión a un edificio de varios pisos ubicado en París, destinado a la venta de vehículos:

Para dar cierta macidez a esta fachada voluntariamente muy vacía, el cristal se encuentra apuntalado por dos *bow-windows* casi plenos. Esta fachada que se avvicina con la de Mallet-Stevens cambia completamente el aspecto de esa calle otrora tan chata y tan triste. Hay en este rincón un pequeño sabor de ciudad futura, un decorado para alguna *Metrópolis* viviendo bajo el signo de la mecánica.¹

Resumen: El presente artículo indaga en el archivo constituido por dos revistas de construcción y arquitectura de la década de los sesenta, la génesis y desarrollo de la construcción de edificios de estacionamientos en el centro de Santiago.

Desde la discusión sobre los sitios eriazos utilizados como playas de estacionamiento, hasta la materialización de edificios que mediante sus elementos estructurales y formales impulsaban y promovían el sentido de modernidad. Este desarrollo diacrónico, fue ampliamente difundido por las publicaciones de la época que hoy constituyen el archivo, recogido en artículos, fotografías y avisos publicitarios de los materiales empleados (revestimientos cerámicos, mosaico vítreo, placas metálicas, etc.), lo que hoy permite una lectura que no solo caracteriza un determinado periodo de la arquitectura moderna en Chile sino que también la representación de mundo moderno de una sociedad en vísperas de grandes cambios.

Palabras clave: arquitectura moderna, estacionamientos, revestimiento, Santiago, historia cultural.

Abstract: This article looks into the archive made up of two construction and architecture digests of the sixties, the origin and development of the construction of parking lot buildings in Downtown Santiago.

From the debate relating to empty lots used as parking lots, to the fruition of buildings that through their structural and formal elements encouraged and promoted the sense of modernity. This diachronic development was widely publicized by publications of the day that nowadays make up archives, constituting articles, pictures and advertising of the building materials used (ceramic tiling, glass mosaic, metal plates, etc.), which allowed an interpretation that not only characterizes a determined period in modern Chilean architecture but also the representation of modern world of a society on the verge of major changes.

Key words: modern architecture, parking, tiling, Santiago, cultural history.

Cerca de aquellos años, el arquitecto Jorge Aguirre Silva presentaba su proyecto de título denominado “El palacio de la velocidad”, trabajo inscrito dentro de la llamada arquitectura fantástica, que consistía en un edificio a modo de autódromo inserto en una utópica ciudad mecánica, demandada por el avance tecnológico iniciado por la Revolución Industrial que, en palabras del autor del proyecto:

(...) se extendería en forma explosiva con las teorías de Henry Ford, tendría un avance portentoso que requeriría urgentemente la creación de una ciudad mecánica.²

Estos ejemplos sirven de antecedente a la relación entre la arquitectura y el automóvil, reflejando las aspiraciones de la primera etapa del movimiento moderno en nuestro país, en la búsqueda recurrente de una expresión de modernidad por medio de las referencias a la industria y sus productos, así como también a la técnica y la velocidad.

Muchas de las inquietudes discutidas por los primeros exponentes del movimiento moderno en Chile se vieron materializadas tres décadas después, una vez superado el lenguaje más estricto del racionalismo imperante en la primera mitad del siglo xx, desarrollando a partir de los años sesenta una arquitectura que se iba a caracterizar por la introducción de nuevos materiales y tecnologías que permitirían la rápida proliferación de los edificios de estacionamientos como solución al problema del aumento del parque vehicular de Santiago y la concentración de los servicios en la zona céntrica de la capital.



Ambas imágenes: Sitio eriazo utilizado como playa de estacionamiento. Revista de la Construcción número 5, octubre de 1962, pág. 16.



Portada de la *Revista de la Construcción* número 10, marzo de 1963.



Playa de estacionamiento en la esquina de Teatinos con Catedral. *Revista de la Construcción* número 5, octubre de 1962, pág. 16.

DE LOS SITIOS ERIAZOS A LOS EDIFICIOS

A manera de antecedente directo, la primera playa de estacionamientos se instaló en 1950 en la Alameda, entre Estado y Ahumada. Un reglamento de junio de 1953 autorizó la utilización de sitios eriazos con esta finalidad, sin reglamentar su número. Ante la explosiva irrupción de este lucrativo negocio,³ en abril de 1962, según el acuerdo municipal n° 772, se suspendió la concesión de permisos.

Para entonces, el único edificio de estacionamientos que funcionaba, era el Sol de Chile, que constaba con salidas a Huérfanos y Agustinas a la altura del 1300, con capacidad para 300 automóviles, lo que según datos entregados, implicaba solo el 3,2% de la demanda del servicio.

En la revisión del archivo, uno de los primeros llamados de atención del problema, aparece en la *Revista de la Construcción* n°5, de octubre de 1962, en un artículo titulado “El área céntrica de Santiago pierde atracción”.

El texto entregaba un claro diagnóstico de la situación: el deterioro del centro de Santiago y la pérdida del valor del suelo por la proliferación de sitios eriazos utilizados como playas de estacionamiento.

Luego de una serie de diatribas que apuntaban al exceso de sitios eriazos, la discusión era concluyente: se estaba frente a un escenario de crisis en el centro de la capital; la zona céntrica de Santiago se encontraba en un creciente deterioro generado por la falta de renovación urbana y el escaso mantenimiento de muchos edificios que terminaban convertidos en rentables playas de estacionamiento. Como consecuencia, se había generado la migración de gran parte de la población desde el centro de Santiago hacia zonas periféricas. Sin referencia a citas, se estimaba un flujo diario de 300.000 personas y catorce playas de estacionamiento que ocupaban una superficie de 16.000 m², distribuidas en la zona formada por Alameda, Santo Domingo, Mac-Iver y Teatinos. Otras cifras ayudaban a ilustrar la situación: “Se calcula que en el área central metropolitana se estacionan 9.353 vehículos, de los cuales 6.699 (el 71,5%) lo hacen en calles y plazas y 2.654 (el 28,5%) en playas”.

Con la misma claridad del diagnóstico de la crisis, la solución –que debía ser resuelta por la Municipalidad o por la iniciativa privada– parecía lógica. Según los cálculos, la demanda de la época requería de 30 edificios de estacionamientos que ocuparían tres

hectáreas, disminuyendo de manera considerable la superficie utilizada para esos fines.

Los sitios eriazos eran rotulados como verdaderas *caries*, *feos lunares*, *vicio urbanístico* e incluso como un “verdadero cáncer que corroe la estructura arquitectónica de esa zona de la metrópolis”, en referencia al interior del centro de Santiago.

Si bien la razón lógica de su proliferación se debía al aumento del parque vehicular de la capital en inversa proporción con los lugares destinados a estacionamiento, según los especialistas existían razones más específicas.

Se consideraba que una de las primeras causas de este problema era el Plan Regulador vigente en aquellos años (que databa de 1939). La única normativa para el problema de los estacionamientos consistía en la obligatoriedad de disponer de un estacionamiento para vehículo por cada trescientos metros cuadrados edificados. Sin embargo, esta norma no se había cumplido debido a la incapacidad técnica de construir estacionamientos subterráneos, sumada al deterioro del valor comercial del centro al llenar las calles de entradas de automóviles.

En marzo de 1963, Juan Astica, arquitecto asesor del Plan General Urbano de la comuna de Santiago, señalaba que las playas se generaban por una serie de razones, entre las que destacaban la falta de demanda por oficinas, como también la carencia de un comercio a gran escala. Ambas circunstancias conducían a una falta de renovación de los edificios, cuyos dueños, para aprovechar el terreno de emplazamiento, muchas veces preferían demolerlos para utilizarlos como playas de estacionamiento. Hacia esa fecha, se advertía la imposibilidad de suprimir las playas, por cuanto se agravaría la congestión vehicular.

Fernando Silva, uno de los encargados del mismo plan, y Sergio Armstrong, del Departamento de Urbanismo de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP), sumaban argumentos a lo que consideraban una solución a largo plazo:

1. Como medida inmediata, aplicación de un impuesto progresivo a los sitios eriazos.
2. Designación de una comisión especial que se dedicará al tema económico.



Paneles de hormigón prefabricado revestidos en mosaico vítreo para la fachada del edificio Lido. *Revista de la Construcción* número 36, mayo de 1965, pág. 65.



Fachada del Edificio Lido.

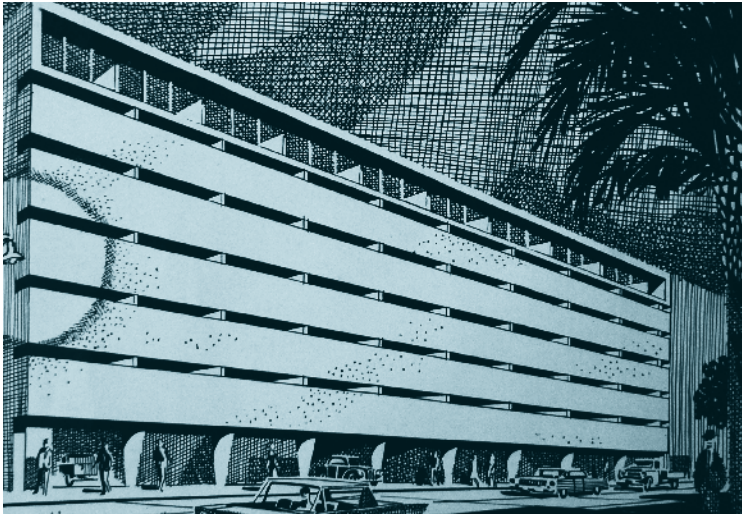


Ilustración del edificio de estacionamientos Moneda. Publicidad de ACMA. *Revista de la Construcción* número 20, enero de 1964.



Edificio de estacionamientos Moneda en la actualidad.

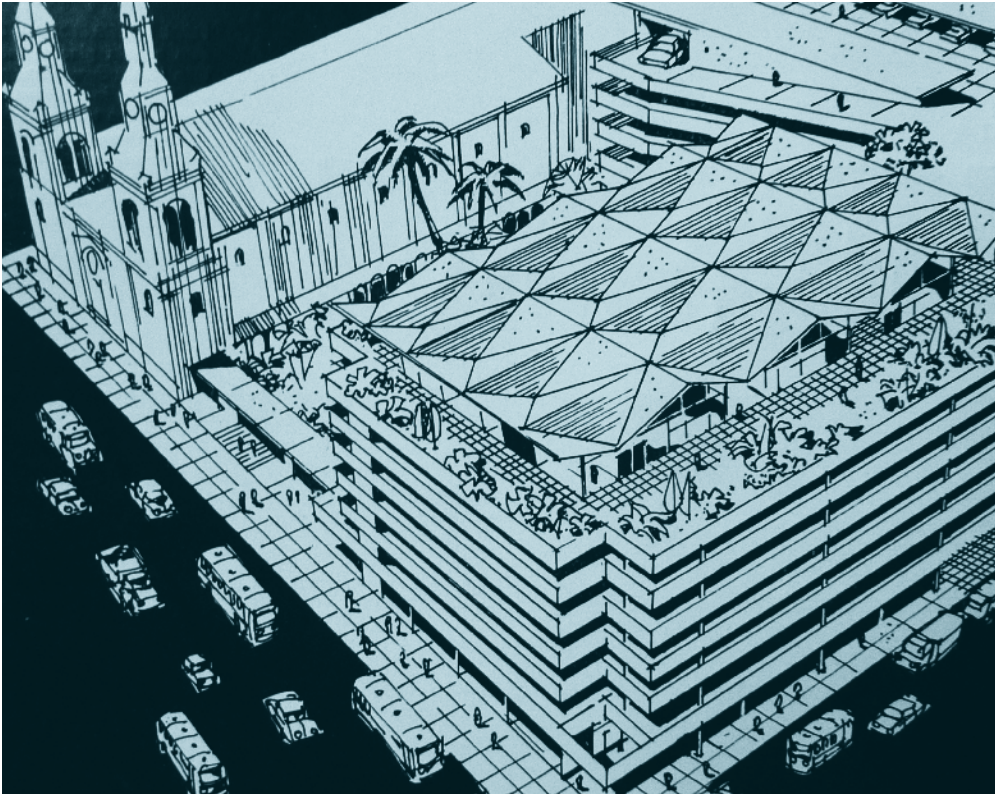


Ilustración edificio de estacionamientos Merced. Publicidad de ACMA. *Revista de la Construcción*, abril de 1965.



Detalle del revestimiento edificio Merced.

3. Definición más precisa de los límites del área central.
4. Creación de áreas de estacionamientos (playas y/o edificios) en un anillo periférico al área central. Estas áreas estarán ubicadas entre Santo Domingo-San Pablo por el norte; Mac-Iver-Miraflores por el oriente;⁴ Alameda Bernardo O'Higgins-Tarapacá por el sur; y Teatinos-Amunátegui por el poniente.⁵

Se esperaba que con estas medidas desaparecieran los sitios eriazos en el área central. Siguiendo en la línea de las soluciones, en enero de 1965, se presentaba una entrevista a Manuel Fernández, alcalde de la comuna de Santiago, quien había asumido en el mes de noviembre de 1964. Su propuesta de renovación de Santiago incluía solucionar el problema de los estacionamientos:

En cuanto a circulación y estacionamientos, ya tenemos en aplicación un plan de despeje y mejoramiento para el sector céntrico que impide el estacionamiento de cualquier vehículo entre las 8 y las 20 horas y fija como lugares aptos las calles sin congestión. Una comisión municipal está estudiando soluciones más definitivas. Pienso que va a ser indispensable una acción conjunta municipal y estatal para crear espacios apropiados para estacionamientos. Contribuirá en parte a solucionar este problema la construcción de edificios especialmente diseñados para este objeto que han comenzado a levantarse en las zonas prefijadas.⁶

La Municipalidad había decretado un aumento de impuestos a los sitios eriazos y fijado plazos para su edificación, instancia que

impulsó definitivamente la construcción. El número 24 de la *Revista de la Construcción*, correspondiente a mayo de 1964, inauguraba la aparición de imágenes relativas a la construcción de edificios de estacionamientos. Una de las marcas responsables de poner en el imaginario modernizador este tipo de construcciones fue ACMA, fabricante de mallas de acero prefabricadas para estructuras de hormigón armado. La primera fotografía denotaba la construcción del edificio de estacionamientos Moneda, ubicado en la calle del mismo nombre, frente a la Biblioteca Nacional.⁷ El número 50, de julio de 1966, incluía una publicidad de cerámicos IRMIR, donde aparecía una fotografía del edificio ya concluido, con la referencia al uso de cerámicos decorativos utilizados en el revestimiento.

Ambas industrias (pero principalmente ACMA, que presentaba su publicidad en casi todos los números de la *Revista de la Construcción*) incluían imágenes relativas a estos edificios, adjetivando las construcciones como “moderno edificio”, “imponente edificio” o “magnífico edificio para estacionamiento de vehículos”.

Esta modernidad no solo se asociaba a la connotación de los materiales empleados, sino que también aludía a la aplicación de nuevas técnicas constructivas. Un ejemplo de ello fue el edificio Lido, ubicado en calle Huérfanos entre Miraflores y Mac-Iver, construido por la empresa Gastón Silva Jaraquemada y proyectado por los arquitectos Jaime Larraín Valdés y Osvaldo Larraín Echeverría. La construcción de su característica fachada vinculó a la industria de la construcción con la investigación

académica, mediante la participación del Instituto de Edificación Experimental (IEE) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. El resultado fue una fachada compuesta por doscientos cincuenta paneles prefabricados de hormigón a modo de prismas y revestidos en mosaico vítreo.

Otra obra que destacó por la utilización de elementos prefabricados fue el edificio de estacionamientos Copacabana, de los arquitectos Bolton, Larraín, Prieto y Lorca, ubicado en la Alameda al llegar a Londres. Presentado en el número doble 6-7 de la revista AUCA (octubre de 1966 y enero de 1967), destacaba por la riqueza rítmica de su fachada, lograda mediante los paneles de hormigón.

Poco a poco, a medida que proliferaba la construcción de edificios de estacionamientos, las páginas de las revistas incluían nuevas imágenes (fotografías o ilustraciones) de las obras en proyecto o ya terminadas, insistiendo en su condición de novedad y articulando un imaginario moderno que ponía a este tipo de arquitectura como protagonista de la renovación del centro de Santiago.

Sin embargo, las visiones críticas no cesaban; hacia 1970, en el número 17 de la revista AUCA, el extenso artículo del arquitecto Gonzalo Mardones Restat titulado “El corazón de Santiago”, señalaba que el centro de la capital destacaba por su fealdad, aludiendo como causas el “aspecto de ciudad bombardeada o terremoteada, provocado por un sinnúmero de sitios eriazos, hoy destinados al estacionamiento de automóviles, que desvirtúan el aspecto formal correspondiente a la edificación continua.”⁸



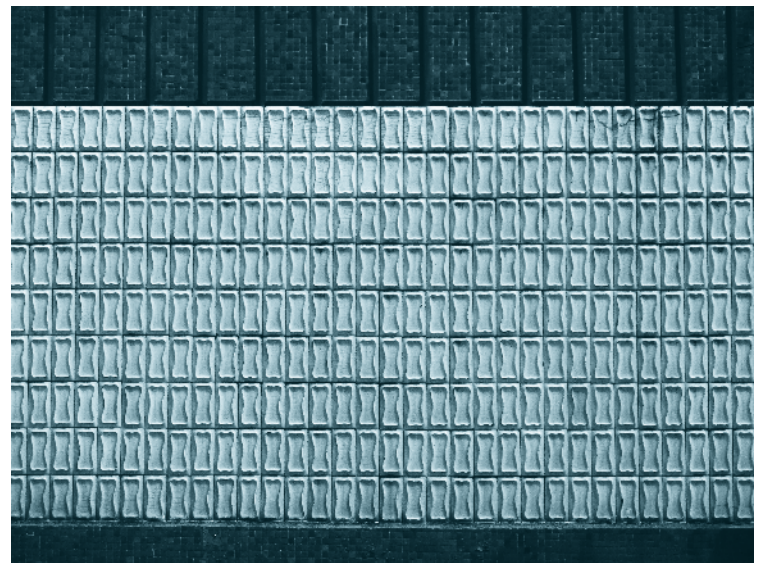
Perfiles de pizarreño del edificio de estacionamientos de Agustinas esquina Miraflores.



Paneles de hormigón prefabricado de la fachada del edificio Copacabana.



Ilustración edificio Impala. Publicidad de ACMA. Revista de la Construcción n° 39, agosto de 1965.



Detalle del revestimiento edificio Impala.

CONCLUSIONES

Los registros fotográficos actuales que acompañan este artículo, se centran en el rescate de ciertos detalles que en su momento significaron no solo la introducción de nuevos materiales al campo de la arquitectura sino que también estructuraron el lenguaje de la segunda etapa del movimiento moderno en nuestro país. Los revestimientos cerámicos, las placas metálicas, los perfiles de asbesto-cemento y los paneles prefabricados de hormigón, fueron innovaciones que trascendieron su materialidad para expresar su condición moderna desde las páginas de las revistas hasta las fachadas de los edificios, lo que permitió crear un imaginario de urbe desarrollada, inserta en un estilo internacional, con los mismos problemas y, lo más importante, con las mismas soluciones que las metrópolis del primer mundo. Esto era fácilmente contrastable al comparar las obras realizadas en Chile con los libros que eran referente mundial de la arquitectura y que por esos años llegaban al país, como

Detalles arquitectónicos modernos de la editorial Gustavo Gili. Era la renovación del centro de Santiago, pero a su vez la puesta al día de una sociedad enmarcada en el paradigma económico del desarrollismo.

La metodología aplicada permitió dar cuenta de la construcción de este imaginario moderno articulando un discurso complementario entre imagen y texto, donde tanto el archivo como el fragmento juegan un papel relevante en este tipo de investigación.

1. Extraído de la revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, n° 10, mayo 1930, p. 418.
2. Ver Jünemann, Alfredo y Jorge Aguirre Silva (1996): *Un arquitecto del Movimiento Moderno en Chile*, Santiago, ARQ.
3. Hacia marzo de 1963 cobraban entre \$400 y \$500 (pesos chilenos) de la época.
4. Solo en este límite se situaron nueve edificios de estacionamientos.
5. Extraído de *Revista de la Construcción* n° 10, marzo 1963, p. 9.
6. Extraído de *Revista de la Construcción* n° 32, enero 1965, p. 17.
7. El número doble 6-7 de la revista AUCA señalaba que la ubicación de este edificio "tangente al centro mismo, es la más adecuada a los edificios de estacionamientos".
8. Extraído de la revista AUCA n° 17, 1970, p. 39.

Rodrigo Andrés Vera Manríquez es licenciado en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, con estudios de magíster en la misma especialidad. Docente de la Escuela de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño (FAAD) de la Universidad Diego Portales y del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde coordina el Área de Teoría e Historia del Diseño.

Sus investigaciones comprenden el campo de la historia de la cultura material y su relación con las disciplinas visuales en Chile en los procesos de modernización del Estado durante el siglo xx.

Actualmente es tesista del doctorado en Historia, con mención en Historia de Chile, en la Universidad de Chile, cursando como becario Conicyt.

Rodrigo Andrés Vera Manríquez has a Bachelor's degree in Arts, major in Theory and History of Art at the University of Chile, and a master's in the same field of study.

Professor at the School of Design at the Faculty of Architecture, Art and Design (FAAD) at the Diego Portales University and Department of Design of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Chile, where he coordinates the Area of Theory and History of Design.

His investigations comprise the field of history of the material culture and its relation with the visual disciplines in Chile in the modernization processes of the State during the 20th century.

He is currently working on his thesis for the History Ph.D., major in History of Chile, at the University of Chile, with a scholarship from Conicyt (National Commission for Scientific and Technological Investigation in Spanish).

PROYECTO MUSEOGRÁFICO PARA UN PRE-MUSEO

[MUSEOGRAPHIC PROJECT FOR A PRE-MUSEUM]

LEONOR CASTAÑEDA

Secretaría Académica · Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arte
Santiago, Chile

ALEJANDRO SOFFIA

Profesor · Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: El presente artículo resume las reflexiones museológicas y museográficas del proyecto BID "Restauración y puesta en valor del museo y parque Pedro del Río Zañartu", Monumento Nacional ubicado en la comuna de Hualpén, provincia de Concepción (Chile). En la fase analítica del proyecto se reconoce un museo que tuvo su origen bajo una lógica pre-museal.

La noción de pre-museo, asociada más bien a los gabinetes de curiosidades, señala el momento o el estado previo a la institucionalización de los museos durante la ilustración. Estos últimos, orientados por una visión científica y racional, clasifican los conocimientos y los objetos en disciplinas y ordenes taxonómicos, marcando un límite entre el coleccionismo y el fetichismo. La colección de Pedro del Río Zañartu surge a partir de sus cuatro viajes por el mundo (1880, 1887, 1904, 1912) motivados por la necesidad de olvidar la trágica muerte de su familia.

El motivo del coleccionismo entonces no obedece a un programa sino más bien a un impulso emocional. Estos objetos, como plantea Baudrillard, cumplen la función de significar el tiempo obedeciendo a un deseo de testimonio, recuerdo, nostalgia o evasión donde el coleccionar estaría íntimamente ligado a la necesidad de evadir el tiempo. En este contexto, la Casa Museo de Pedro Del Río estaría atravesada por el deseo de olvido y a la vez de memoria. Esta actitud frente a los objetos corresponde al tipo de espíritu y metodología con el que eran reconocidos los coleccionistas amateurs donde el partido museográfico equivalente era el de los gabinetes de curiosidades surgidos en los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Hualpén, museografía, gabinete, pre-museo.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL MUSEO DE HUALPÉN

Desde el año 1882 se exhibe en el que hoy es un museo en la península de Hualpén, desembocadura del río Biobío, la momia del egipcio Pas-Sit-K-Osher¹ correspondiente al año 666 antes de la era cristiana. No deja de sorprender pensar en la presencia de una momia egipcia desde esa época en Concepción, e imaginar el largo y ajetreado viaje que tuvo que recorrer para llegar hasta el *fin del mundo* y lo que puede haber significado para la sociedad penquista de esa época poder observar semejante reliquia, bastante desconocida hasta el día de hoy. La momia fue adquirida, junto a otras piezas, por Pedro del Río Zañartu en Alejandría en agosto de 1881, "o sea en una época anterior a la falsificación de momias."²

Pedro del Río Zañartu nació el 1 de agosto de 1840 en el fundo de Hualpén, donde vivió gran parte de su vida. Fue un gran caballero, filántropo y hombre de fortuna. Se casó con Ana Rosa Serrano y de su matrimonio nacieron dos hijos, pero el revés del destino hizo que la difteria que asolaba la región por aquellos días diera muerte a su esposa y sus hijos en febrero de 1880. La tradición penquista cuenta que mientras llevaba uno al cementerio el otro fallecía en su hogar." (Cartes, 1997: 121) Su vida se vuelve desolada y vacía. Como una manera de sobrellevar la tragedia y aliviar el dolor, decide partir a viajar por el mundo. Benjamín Vicuña Mackenna relata así su partida en el *Diario de Valparaíso*:

Sintiendo su propio suelo como estrecho a su dolor punzante y perenne... viudo de toda humana dicha, tomaba en Valparaíso, el 7 de julio de 1880, el primer vapor que zarpaba en dirección al norte. (Vicuña M., 1882)

Este será el primero de cuatro viajes por el mundo, en el cual visitará 298 ciudades, siendo el primer chileno que efectivamente da la vuelta al mundo. En 1887 realiza el segundo viaje, en 1904 el tercero y en 1912 el cuarto. Pedro del Río escribe detallados diarios de viaje, publica tres de ellos y el primero prologado nada menos que por Benjamín Vicuña Mackenna. En ellos incluyó grabados, mapas y guías geográficas para hacer más comprensible a los lectores nacionales los distintos destinos como una manera de ser útil a sus compatriotas. Con este mismo espíritu comienza a adquirir desde pequeños souvenirs a piezas de mayor tamaño y valor para mostrarlas en su tierra. Guarda las cuentas, menús de hoteles y buques, junto a los periódicos de cada ciudad que visitó.

No hay certeza de que la adquisición de los objetos fuese planificada bajo un modelo reconocible. En sus diarios de viaje casi no hay registros de ellos, al parecer elegía entre las oportunidades de compra que se le ofrecían. Le atraían las colecciones de objetos naturales, armamentos, antigüedades o monedas, piezas diversas que van conformando progresivamente su *museo*. Entropía que Benjamín Subercaseaux comentó en la revista *Zig-Zag* del año 1961:

(...) era de un mal gusto a toda prueba (...) Luego, al regreso casi llenaban las bodegas del barco: baños de mármol de Palatino, momias egipcias de El Cairo, tapices de Oriente, curiosidades, piedras raras, vestimentas exóticas, estatuas, cuadros, cuanto nos viniera la gana, en la seguridad que en Valparaíso los aduaneros sabían distinguir entre un mercachifle que hace contrabando y un gran señor que viene a enriquecer sus lares. (Subercaseaux, 1961: 40)



Pedro del Río sentado en la galería sur oriente de su Casa.



Momia egipcia en la casa museo, dispuesta en vertical.

En su casa dispuso sus colecciones en dos largas galerías, las que disfrutaba mostrar y relatar a sus visitantes. Fue uno de los grandes anfitriones de la provincia y su casa de Hualpén uno de los espacios sociales más relevantes del período. Murió en 1918 y en el testamento dejó como legado a la ciudad de Concepción su fundo de 552 hectáreas, situado a orillas del mar en la desembocadura misma del río Biobío, en la península de Hualpén, y su casa con todo lo que contiene, para que “continúen siempre proporcionando ratos de placer a los visitantes y sean con el tiempo el paseo favorito de la ciudad de Concepción”.³ Tras la muerte de su segunda esposa, en 1932, se comienza a organizar esta casa museo a cargo de Carlos Olivier Schneider, que fue abierta al público en diciembre de 1938 como parte del complejo ecológico, recreativo y cultural denominado Parque Pedro del Río Zañartu.

FUNDAMENTOS PARA EL GUIÓN EXPOSITIVO

Conocer, interpretar y relatar el pasado en el presente es sin duda la forma de mayor garantía para asegurar el permanente porvenir del pasado. (Fernández, 1999: 42)

Los tipos de objeto coleccionados (o tal vez en este caso debiéramos decir recolectados) por Pedro del Río, tales como objetos folclóricos, exóticos, nuevos y antiguos, no son, según Baudrillard (2003), enteramente funcionales ni simplemente decorativos sino que cumplen la función en el marco del *sistema de los objetos*, de significar el tiempo: obedecen a un deseo de testimonio, recuerdo, nostalgia o evasión. Los souvenirs de distintos países, los objetos artesanales y los objetos indígenas fascinan a sus compradores, no tanto por lo pintoresco como por la anterioridad de las formas y de los modos de fabricación en alusión a un mundo anterior. Los objetos antiguos, continúa Baudrillard, son por su parte pura referencia al pasado, significan el tiempo. Pero lo que se recupera con ellos nunca es el tiempo real, sino que los indicios culturales del tiempo, son objetos anacrónicos, no tienen cotidianidad, manifiestan *la dimensión vacía del tiempo*. Inversamente, desde el individuo que busca el objeto antiguo, hay un movimiento de regresión desde el presente al pasado en el que se proyecta *la dimensión vacía del ser*.

El coleccionar estaría entonces íntimamente ligado a la evasión del tiempo. Por otro lado, el desplazamiento turístico, propio de la adquisición de este tipo de objetos, se acompaña generalmente de una búsqueda del tiempo perdido. La tragedia y historia de vida de Pedro del Río es coincidente con el afán de coleccionar,

FICHA TÉCNICA

NOMBRE DEL PROYECTO: Puesta en valor del museo y parque Pedro del Río Zañartu
Licitación Pública Código BIP 30078188-0
CONSULTORA: Santa María La Real-Chile
Proyecto de museografía: Leonor Castañeda, Ramón Castillo y Alejandro Soffia
UBICACIÓN: península de Hualpén, Concepción (Chile)
MANDANTE: Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP),
Región del Biobío
Años del proyecto: 2011-2012

TECHNICAL CHART

NAME OF THE PROJECT: Appreciation of the Pedro del Río Zañartu museum and park
PUBLIC TENDER: Code BIP 30078188-0
CONSULTANT: Santa María La Real-Chile
MUSEOGRAPHY PROJECT: Leonor Castañeda, Ramon Castillo and Alejandro Soffia
LOCATION: Hualpen peninsula, Concepcion (Chile)
CLIENT: Architecture Office of the Ministry of Public Works (MOP), Biobio Region
Project years: 2011-2012.

Abstract: This article summarizes the museological and museographic reflections of the IDB project "Restoration and startup of the Pedro del Río Zañartu museum and park," National Monument located in the city of Hualpen, Concepcion province (Chile). In the analysis stage of the project a museum is acknowledged, which had its origin under a pre-museum logic.

The idea of a pre-museum, related closer to cabinets of curiosities, indicates the moment or status previous to the institutionalization of museums during the learning process. These cabinets, guided by a scientific and rational point of view, classify knowledge and objects into disciplines and taxonomy orders, setting a border between collecting and fetishism. The Pedro del Río Zañartu collection begins from his four trips around the world (1880, 1887, 1904, 1912) motivated by the need to forget the tragic death of his family.

So, the reason behind collecting does not owe itself to a program but rather an emotional impulse. These objects, as Baudrillard suggests, fulfill the duty of meaning time by owing to a desire of testimony, memory, nostalgia or avoidance where collecting would be intimately linked to the need to avoid time. In this context, the Pedro Del Río House Museum would be penetrated by the desire to forget and at the same time of memory. This attitude relating to the objects corresponds to the type of spirit and methodology by which amateur collectors were recognized, where the equivalent museographic party was the cabinets of curiosities that emerged in the XVI and XVII centuries.

Key word: Hualpen, museographic, cabinet, pre-museum.

ya que al atesorar un conjunto de objetos está intentando recuperar el tiempo de lo perdido, poseerlo como un coleccionista de nostalgias. Lo expuesto anteriormente nos proporciona el fundamento para la agregación de valor a la colección y la casa, el criterio museológico inicial es ir tras ese momento de la adquisición, el momento en que el dueño de casa y el coleccionista convivían armónicamente. La casa museo de Pedro del Río Zañartu, en cierto modo, está atravesada por el deseo de olvido y a la vez de memoria. Olvido en la medida en que su motivación por el viaje, por alejarse, tiene que ver con dejar atrás el doloroso episodio de la muerte de su primera esposa y dos hijos. Pero por otra parte la memoria se activa y renueva permanentemente en la medida en que los innumerables objetos de su colección quedan sostenidos por ese mismo origen y sentido.

Ahora bien ¿cómo musealizar y exponer bajo una producción de valor los cerca de 3.000 objetos que posee este museo y que están mínimamente inventariados y menos aún investigados? Los objetos van desde la momia egipcia, una panoplia con armas persas del siglo XII, una armadura de caballero samurái, una armadura florentina, hasta una serie de souvenirs de los países visitados. Estos objetos, si bien fueron exhibidos originalmente para mostrar el mundo a partir de las experiencias de viaje y los relatos, hoy, en la era de las comunicaciones, ya no tienen el mismo efecto: el mundo llega a nosotros mediante televisión por cable, internet o directamente viajando. Entonces, la actualización de la función de esta colección pasa por la ficción metodológica de musealizar este sentido anacrónico, rescatando los referentes e imaginarios con los que Pedro del Río adquiriría los objetos y los organizaba en su casa museo.

Esta actitud frente a los objetos corresponde al tipo de espíritu y metodología con el que eran reconocidos los coleccionistas amateurs. En su selección se alternaban aspectos históricos, científicos y emocionales sin que necesariamente se estableciera un sistema positivista o ilustrado en su conformación. Se distingue del coleccionista erudito o *connosieur* cuyo coleccionismo está asociado a una investigación programática y sistemática, un coleccionismo ilustrado que posteriormente dio paso a la conformación del museo disciplinar o museo moderno a fines del siglo XVIII. En este contexto, "el objeto había dejado de ser antes que nada una *curiosidad* exótica y se había convertido en una fuente de información." (Clifford, 1993: 37) La actitud de coleccionista amateur corresponde a un momento previo a la profesionalización o modernización de sistemas de organización y clasificación de los objetos. En este sentido, la colección y su exhibición por parte de Pedro del Río obedece al período pre-museal, es decir, al momento previo a la Ilustración en el que se organizaron en forma separada los conocimientos a partir de las disciplinas: historia, geografía, antropología, historia natural, paleontología, etc. Una forma de establecer un paralelo o un contrapunto institucional fue la formación del Museo de Historia Natural de Santiago en 1839 por el naturalista Claudio Gay.

De esta manera, rescatar el carácter de pre-museo y señalar a su gestor como un coleccionista amateur representado a través de la puesta en escena de su gabinete de curiosidades, nos permite recuperar este patrimonio y, a la vez, ofrecer una lectura actualizada que asegure el *porvenir del pasado*.

EL GABINETE DE CURIOSIDADES COMO UNA ESTRATEGIA MUSEOGRÁFICA PRE-CIENTÍFICA

Si apreciamos las fotos de archivo de la casa de Pedro del Río reconocemos la necesidad de organizar de una forma secreta e interna cada uno de los objetos. La distribución espacial tiene su antecedente directo en los *gabinetes de curiosidades* o de maravillas universales de los siglos XVI y XVII, épocas de grandes exploraciones y descubrimientos.

Dentro de un gabinete de curiosidades todo estaba junto y revuelto y cada objeto individual representaba metonímicamente una región o una población entera. La colección era un *microcosmos*, un *compendio del universo*. (Clifford, 1993: 36)

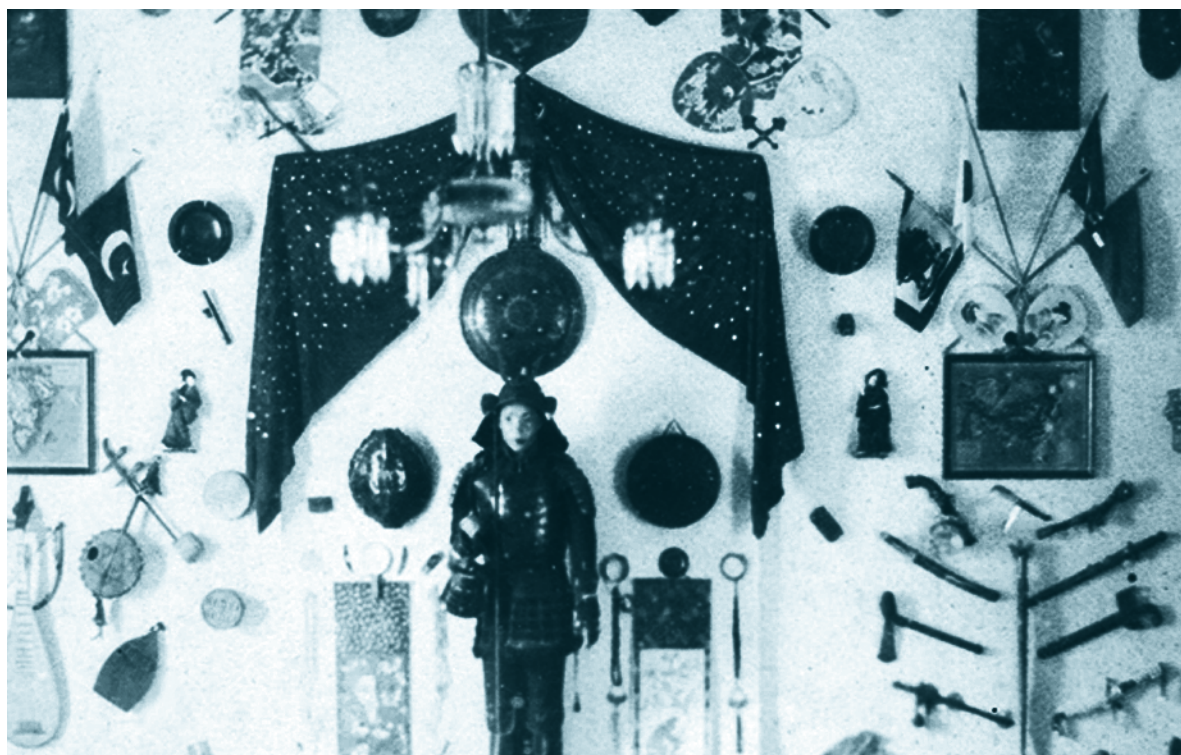
Los gabinetes dicen relación con la conciencia que tiene el hombre del mundo que lo rodea. Esta conciencia es de tal magnitud, que hubo hombres, generalmente podede-

rosos económica e intelectualmente, con una fuerte necesidad por atesorar y retener el mundo como una forma de explicitar su poder. Se desarrollaron dos tendencias, por un lado el *Wunderkammern* o *cámara de maravillas*, donde se entiende una colección como canal para transmitir un gran asombro frente a nuestro entorno, y los *cabinet of curiosities* que perduraron hasta el siglo XIX, donde la colección se entiende más como un objeto de estudio. La historia de los gabinetes es, entonces, la historia de organización de los objetos y su clasificación por tipos, especies, tamaños, formas, propiedades materiales, o cualidades culturales, como el sentido y uso del objeto, tanto por si se tratara de objetos cotidianos o bélicos, entre otros.

Los objetos generalmente poblaban muebles grandes, pequeños o la totalidad de la habitación. En tal sentido, lo que ha llegado a nuestros días en la forma de grabados o colecciones aun conservadas, es la saturación visual y optimización de todos los espacios posibles capaces de contener objetos.

Este sentido de *horror vacui* está en la base de esa angustia existencial por contener y retener el mundo. En estos antiguos grabados es posible observar una organización escenográfica que divide el espacio verticalmente en dos. Abajo se disponen muebles organizadores que en general mantienen su perfil a lo largo de todos los muros de manera homogénea, y donde se van disponiendo los objetos más pesados o pequeños. Más arriba en el muro y en los cielos las piezas en general se disponen libremente sobre sus superficies despejadas, objetos más livianos y grandes. En el primer caso la estética predominante la constituye la presencia de ejes horizontales y verticales. En el segundo la escenografía está dominada por patrones geométricos, abstractos (radiales, diagonales, etc.) o derivados de la arquitectura que los contenía. En este caso el patrón es absoluto para todas las superficies que ordena. En otros casos estos patrones son parciales y homogéneos, y se deben a las características geométricas de objetos similares o características de objetos disímiles, donde surgen composiciones en general concéntricas o radiales donde el patrón permite leer y relacionar las características geométricas jerárquicas de cada objeto.

La historia del coleccionismo es la propia historia de los coleccionistas que competían por quién tenía el objeto más exótico, raro, maravilloso y original. El subtexto de toda colección era ver en qué medida la vida en la tierra estaba afectada por la posibilidad de reconocer en su rareza, la originalidad y



Ambas imágenes: Colección de Pedro del Río en su montaje original.

maravilla de la existencia. En una colección hay mucha inversión de tiempo y dinero, con lo cual se establece una necesaria relación entre el deseo de tener y la capacidad real de acceder a los objetos. Para establecer algunas clasificaciones se utilizaron muchas veces el árbol de Porfirio o modelos de taxonomía provenientes de los estudiosos de las ciencias naturales. Esta jerarquía daba sentido a la forma de distribuir los objetos, y a pesar de reconocer cierta entropía en las colecciones, era posible reconocer también un sentido en su composición general y en su estructura interna. Desde los objetos naturales, animados, inanimados, intervenidos por la mano del hombre e incluso de las bellas artes. Todo podía convivir en un mismo lugar, y por lo tanto la ubicación del propio coleccionista al interior del gabinete era la alegoría de quien está al centro del mundo.

En la colección de Pedro del Río es posible encontrar innumerables objetos de mucho valor patrimonial, en cada una de las temáticas definidas por el guion original del museo que se mantiene hasta el día de hoy. Así estas valiosas piezas comparecen con objetos de bajo valor patrimonial, en colecciones de gran heterogeneidad temática y visual, donde el partido museográfico que organiza las piezas corresponde por lo tanto al de un gabinete de curiosidades.

Disponiendo ventanales en los corredores suroriente y surponiente de la casona, Pedro del Río creó respectivamente dos largas galerías en las que instaló su colección a lo largo de todo el alto y el ancho de los muros.

El partido museográfico es particular en cuanto considera en el estrato inferior de la tipología, muebles domésticos en vez de

organizadores. Pero en 1938, cuando se abre el museo, Carlos Oliver Schneider aplica un guion expositivo asociado a un carácter más científico de clasificación de las piezas de la colección, y la disponibilidad de salas en desuso, cambian por completo la organización de las piezas y del partido museográfico. De esta manera las colecciones se clasifican en “Sala de Armería”, “Sala de Historia Natural”, salas por países, etc., aunque la heterogeneidad propia del espíritu coleccionista de don Pedro, determina inevitablemente un conjunto de elementos disímiles que los lleva a agruparse de manera dispersa o a través de patrones geométricos.

Así el partido museográfico de Carlos Oliver Schneider presenta distintos tipos de salas, donde en un extremo los objetos efectivamente se agrupan según patrones geométricos, mezclando objetos de una misma categoría taxonómica pero sin rigor científico analítico. Y por otro lado, en otras salas se apela a un partido propio de un museo moderno con vitrinas donde los objetos se organizan según una importante relación temática, además este partido transforma las habitaciones de Pedro del Río en una casa museo.

En este contexto, la renovación del museo de Hualpén consiste en una propuesta curatorial y escénica absolutamente contemporánea que renueva en gran parte su equipa-

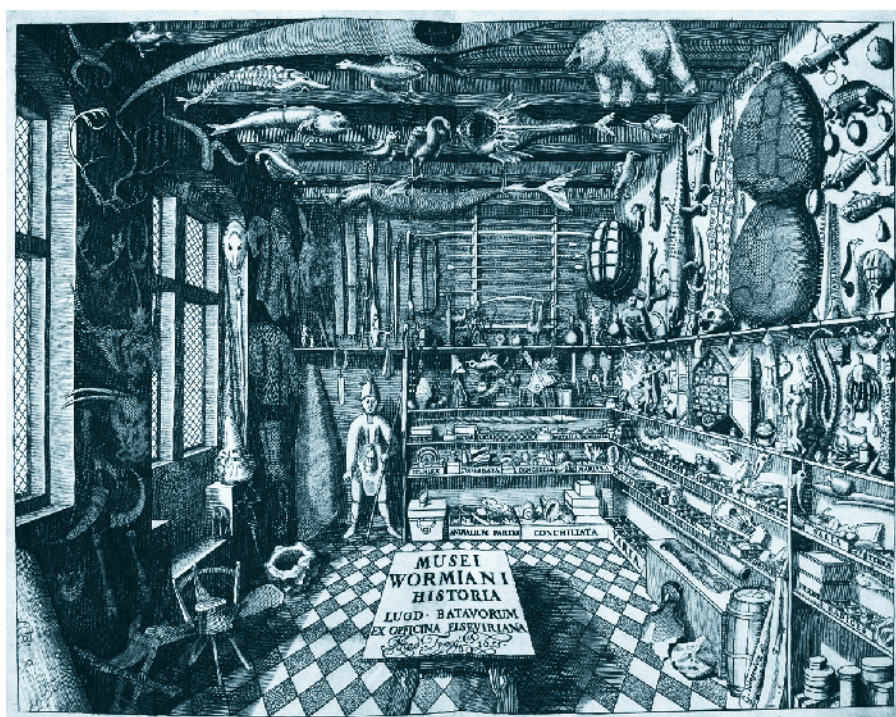
miento específico, reinterpreta los valores de los partidos museográficos de Pedro del Río y Carlos Olivier y complementa con nuevos recintos su misión fundamental. Desde el punto de vista arquitectónico, la casona se despoja de sus volúmenes anexos, y fortalece los valores de su tipología a través de pequeñas modificaciones en su sistema de vanos, y principalmente en la reactivación de sus espacios intermedios.

De esta manera se abren, cierran o desplazan algunas puertas para favorecer el recorrido a través de la casa o entre las salas. Por su parte, se despoja a las galerías interiores y exteriores de cualquier elemento que altere su fisonomía limpia y homogénea. Por último, el patio interior se presenta como un espacio sin carácter museográfico, aunque sí arquitectónico. Considerando que la recuperación estructural de la casa no adhiere elementos significativos ni visibles, la intervención más importante será la reconstrucción de la mayoría de sus superficies, donde se alojará todo el equipamiento necesario para dotar al museo de un alto estándar en términos de conservación y una gran versatilidad en términos del montaje de sus piezas. El museo mantiene el partido general de distribución de una casa museo junto a salas de exposición, manteniendo exactamente la organización de los recintos domésticos. Para ello se revisa la informa-

ción existente acerca de la composición y distribución interna de cada uno de ellos, que se orientará según el orden presente en el segundo catálogo oficial del museo. Por su parte, las salas de exposición reconocen en gran medida a las colecciones ordenadas según el catálogo original de Carlos Olivier, donde la mayoría de ellas calza con un recinto pero cuya ordenación y relación se ajusta ahora al nuevo guion expositivo.

El desafío museográfico entonces, consiste en hacer de la propia museografía un contenido histórico y reflexivo en cuanto alude y no simula, a los gabinetes de curiosidades y a su lógica premoderna, como fundamentos del coleccionismo de Pedro del Río y a su vez también deja en evidencia el acontecer de la propia casa, su devenir como museo y la transformación del valor de su colección. De esta forma quien hayan visitado el museo en su infancia, tal vez de de la mano de su abuelo, encuentre ahora en el museo no solo la historia de un personaje local y sus curiosos objetos, sino también una perspectiva moderna y post moderna que hace ecos con su propia transformación de sentido.

1. Iniciado de Amén de Thebas, de la época Saita (XXVI dinastía) bajo el reinado del faraón Psentek.
2. Tomado de la guía catálogo del museo de Hualpén, por Carlos Oliver Schneider, Concepción (1949).
3. Testamento de Pedro del Río Zahartu, año 1817.



Grabado que ilustra del Museo de Olaus Wormius en Dinamarca, 1655.

Alejandro Soffia Vega Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004. Magister en Arquitectura, PUC 2011. Bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades, PUC 1996. Profesor en las Escuelas de Arquitectura de las universidades: Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Central de Chile y Universidad Diego Portales. Cofundador de la Cooperativa URO1.ORG. Su obra y pensamiento han sido publicados en Chile (Arq/CA/Spam/AS) y Europa (DOMUS, 2G Dossier, AMC Le Moniteur, ORIS, ARCHITECTURA, Phaidon).

Alejandro Soffia Vega is Architect from the Pontific Catholic University of Chile, 2004. Master's degree in Architecture, PUC 2011. Bachelor's degree in Social Sciences and Humanities, PUC 1996. Professor at the Schools of Architecture of the following universities: Pontific Catholic University of Chile, Central University of Chile and Diego Portales University. He is a cofounder of Cooperativa URO1.org. Her work and thoughts have been published in Chile (Arq/CA/Spam/AS) and Europe (DOMUS, 2G Dossier, AMCLe Moniteur, ORIS, ARCHITECTURA, Phaidon).

Leonor Castañeda Simunovic Licenciada en Artes de la Universidad de Chile. Licenciada en Estética Universidad de la Universidad Católica de Chile. Estudios de magister en la Universidad de Chile. Realiza actividades de docencia desde 1995 en institutos y universidades. Ha desarrollado diversos proyectos de museografía y de puesta en valor del patrimonio en el área del guión expositivo. Actualmente se desempeña como secretaria académica de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales.

Leonor Castañeda Simunovic Bachelor's degree in Arts from the University of Chile. Bachelor's degree in Aesthetics Catholic University of Chile. Studied for a Master's degree at the University of Chile. Works in teaching activities since 1995 at institutes and universities. She has developed several museographic projects and heritage appreciation projects in the area of exhibition scripting. Currently she works as an academic secretary at the School of Art at Diego Portales University.



Grabado que ilustra el Gabinete de Curiosidades de Ferrante Imperato, en su Palazzo Gravina de Nápoles, 1599.

EL PASO DEL PLANO AL VOLUMEN EL PAPEL COMO HERRAMIENTA DE DISEÑO

[THE TRANSITION FROM LAYOUT TO VOLUME: PAPER AS DESIGN TOOL]

ANGELLO GARCÍA

Profesor · Universidad Diego Portales
Faculta de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Diseño
Santiago, Chile

Angello García Bassi es diseñador gráfico publicitario de la Universidad de Antofagasta, académico de la Escuela de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Desde fines de 2007 ha desarrollado su trabajo creativo bajo el nombre *Cubotoy*. Su obra ha sido expuesta en Chile y el extranjero y publicada en los libros *Urban Paper*, *How Books*, Estados Unidos (2008); *Papercraft*, *Gestalten*, Alemania (2009) y *We are Papertoys*, Monsa, España (2010).

Angello García Bassi Advertising graphic designer from Antofagasta University, professor at School of Design of the Faculty of Architecture, Art and Design of Diego Portales University. Since the late 2007, García has developed his work under the name *Cubotoy* and his projects have been exhibited both in Chile and abroad as well as published in books such as *Urban Paper*, *How Books*, United States, (2008); *Papercraft*, *Gestalten*, Germany (2009) and *We are Papertoys*, Monsa, Spain (2010).



Una hoja de papel en blanco puede ser considerada por los pragmáticos como un simple medio para documentar información. Para otros, cuyos límites creativos desbordan el pensamiento, puede significar un universo de posibilidades que pone a prueba la osadía, la destreza, la tenacidad y el ingenio.

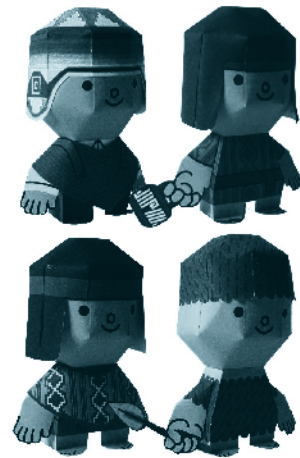
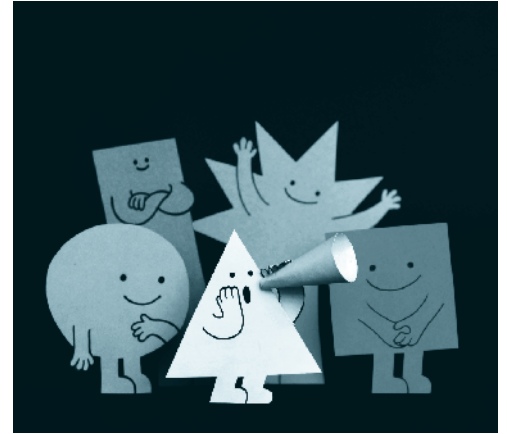
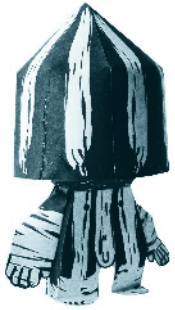
Si estudiamos la palabra papel, podemos ver que encarna los 2.000 años de su existencia. Su raíz etimológica proviene del latín *papýrus* (papiro) que a su vez deriva del griego *pápyros*, término que alude a la planta *Cypres Papyrus* utilizada en el antiguo Egipto para crear papiro, el elemento a partir del cual los chinos nombraron más tarde su histórico invento: el papel.

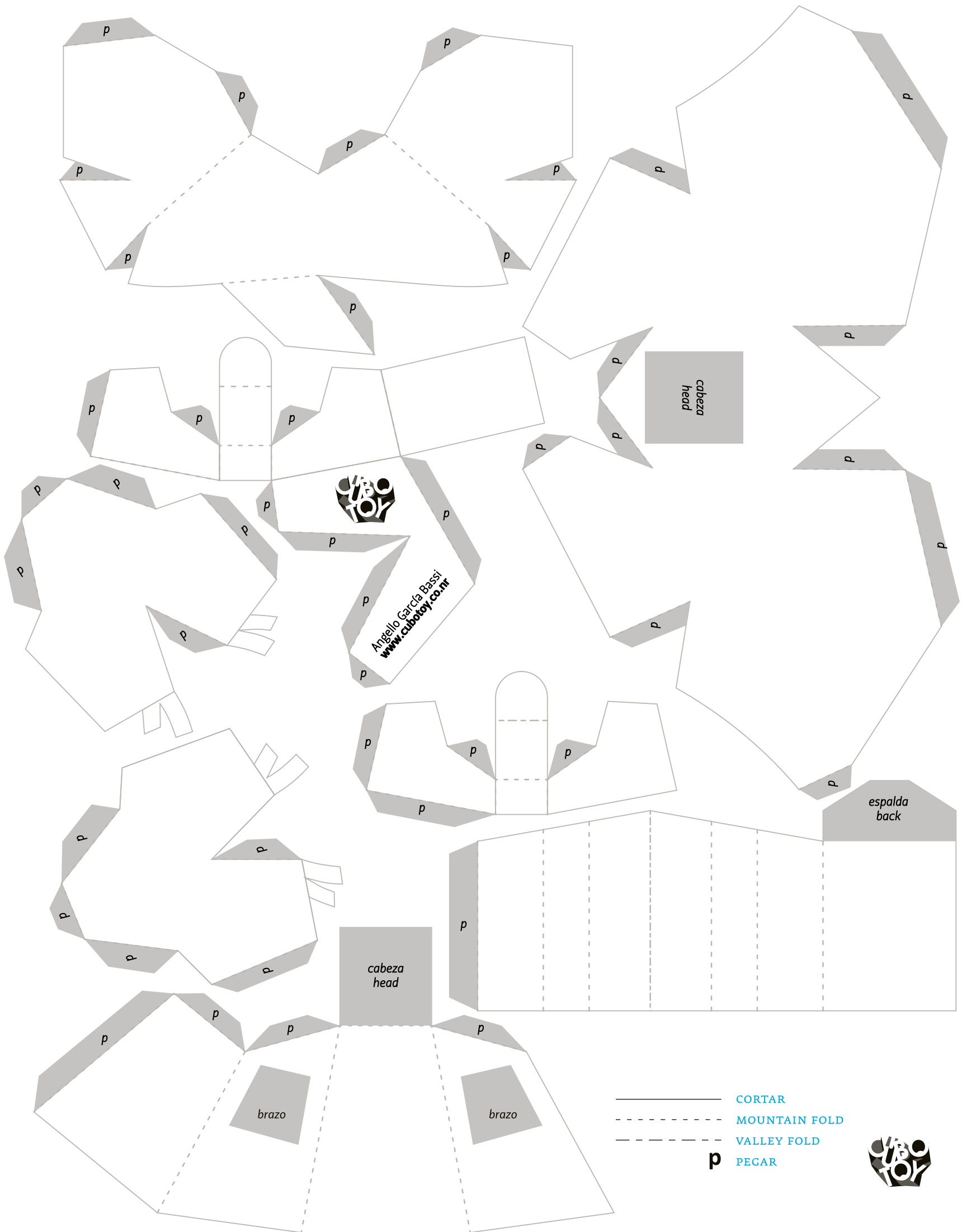
Este noble material ha acompañado desde tiempos remotos el desarrollo cultural del hombre, permitiéndole el registro, documentación y supervivencia del pensamiento y las ideas a través de los años. Pero algo distinto ha sucedido en la actualidad. Como medio masificado, económico y diverso, se ha desprendido de su función principal como transmisor y receptáculo de información, o como forma económica de realizar prototipos experimentales, para convertirse en algo tangible, que pasa del plano al volumen y es capaz de generar experiencias físicas. Esto ha permitido rescatar y resaltar los atributos de este elemento que en sus diversas combinatorias puede ser frágil,

delicado, delgado y flexible, pero también rugoso, moldeable e incluso resistente gracias a su amplia gama de variedades, tipos, pesos, gramajes, estructuras y tratamientos en su superficie.

Todas estas características han permitido dar cuerpo a diversas expresiones creativas, desde las delicadas instalaciones desarrolladas por Peter Callesen, hasta las llamativas piezas de Jullien Vallé que no hacen más que dar cuenta de las infinitas maneras en las que el papel se puede utilizar. Y justamente, entre estas propuestas que reinventan el valor del papiro, se encuentra la técnica conocida como *Paper Toys* que busca redefinir la utilidad del juguete convirtiéndolo en un objeto de culto y deseo, presentándose además como una forma de diseño democrático, colaborativo e inclusivo, ya que pone a disposición del usuario plantillas que luego pueden ser impresas, recortadas, armadas e intervenidas, creando así, de manera conjunta, una pieza única que va de la mano al *DIY* (*Do it yourself*).

Entonces, ¿por qué no tomarse un descanso del diseño computacional para valorar el desarrollo de piezas de alto nivel profesional en las que destacan aspectos claves como la técnica, manualidad y colaboración?





Angello Garcia Bassi
www.cubotoy.co.nr

cabeza
head

espalda
back

cabeza
head

brazo

brazo

- CORTAR
- - - MOUNTAIN FOLD
- - - VALLEY FOLD
- p PEGAR





Resultado recortado, pegado, armado y personalizado del template adjunto en la página 52.

CONJUNTOS HABITACIONALES EN EL ÁREA METROPOLITANA DE CONCEPCIÓN INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA, 1939-1973

[HOUSING PROJECTS IN THE METROPOLITAN CONCEPCION AREA. INSTITUTIONALIZATION OF THE MODERN CITY, 1939-1973]

PABLO FUENTES

Profesor asociado · Universidad del Bío Bío
Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura
Concepción, Chile

Resumen: Este trabajo cubre el período de auge y crisis desarrollista. Deslinda entre 1939, año del terremoto y propagación del movimiento moderno en el sur del país, y 1973, cuando con el colapso político culminan las estrategias habitacionales del estado democrático.

La zona, estratégica para la producción nacional, admitió cuantiosos conjuntos por encargo de variadas entidades: unas, agencias del Estado, otras, de la industria regional. Todas implicaron fundamentos correspondientes a un modo habitacional colectivo y contemporáneo.

Sus invariantes señalan la apropiación de las vicisitudes racionalistas. Revelan la modernización sobre el hábitat popular abrigado por la utopía funcional y política del ambiente desarrollista que caracterizó parte de la imagen urbana de este territorio. Esta impronta estuvo matizada por decisiones locales, el ambiente físico, geográfico y territorial, agentes que impusieron determinantes sobre la construcción de los conjuntos.

Tres factores: los estatales y su inspiración socializante, los industriales y su impulso benefactor, y los arquitectónicos y su misión modernizadora, congregan forma, ciudadanía y territorio. Esta interconexión sustenta la relación identitaria de la modernidad local.

Palabras clave: Concepción, conjuntos habitacionales, arquitectura moderna, urbanismo.

EL LITORAL COMO ESCENARIO DEL DESARROLLO DEL ÁREA METROPOLITANA DE CONCEPCIÓN

A comienzos del siglo xx la actividad industrial, especialmente triguera y carbonífera, no repercutió en el desarrollo regional. Más adelante, la industria textil en Tomé, de loza y azucarera en Penco, del vidrio en Lirquén, constituyen un progreso manufacturero apropiado a las condiciones de la crisis de 1930. El desarrollo urbano del litoral se ralentiza en correspondencia a su deterioro económico, evidenciando una región empobrecida pero fuertemente urbanizada en los años treinta (Hernández, 1983: 61-63). Aquí, el aporte industrial al desarrollo habitacional fue puntual y determinado por patrones que recogían un habitar proletario, obligadamente colectivo, con infraestructuras basadas en la ciudad industrial europea, separando obreros de empleados e incorporando servicios comunitarios. Ejemplos: Puchoco en Schwager y Bellavista en Tomé.

Eran barrios que admitían una conexión fluida entre lugar de trabajo y habitación con una arquitectura incipientemente funcionalista por la ajustada distribución de sus espacios. En los lugares públicos se ubicaban teatros, pulpería, iglesia, gimnasio, etc. Radica aquí el auspicio industrial sobre las intervenciones habitacionales en la región y la aparición de nuevas formas de ocupación.

A partir de 1938, el arribo de fuerzas progresistas despliega una política que promueve la acción planificada a través de la Corporación de Fomento de la Producción, que financia empresas que aseguren la expansión, diversificación y continuidad del desarrollo industrial. Asimismo, la crisis sobre las importaciones derivadas de la Segunda Guerra Mundial obligó al Estado a incrementar el desarrollo energético y la industria siderúrgica. Así, la producción durante la década de 1940 adquirió un renovado vigor, repercutiendo sobre el proceso de urbanización en las ciudades de engarce exportador del litoral. Nuevos sistemas productivos fortalecieron el desarrollo en torno a centros manufactureros asentados en Chiguayante, Talcahuano, Penco, Lirquén,

Tomé, Lota y Coronel.¹ Este fenómeno, sumado al aumento demográfico, fue el que originó la conurbación industrial y consecuentemente, el déficit habitacional.²

En paralelo, es necesario considerar que un nuevo evento, el devastador terremoto de 1939, impulsó el surgimiento de asentamientos informales en el centro y la periferia de la ciudad. Las necesidades aumentaron, aunque también los nuevos emprendimientos.

En esos años se desarrollaron conjuntos que veían en el funcionalismo, más que cuestiones formales, un papel social. Así, la introducción de la arquitectura moderna en Chile vino a responder a circunstancias sociales.

COMO CUENTAS DE UN COLLAR. INSTALACIONES HABITACIONALES DE ENLACE

Los conjuntos se advierten adyacentes a las vías estructurales del Área Metropolitana de Concepción (AMC). Como cuentas de un collar, ocuparon cuatro ejes de la intercomuna: las rutas a Talcahuano, Tomé, Hualqui y Lota, que tenían como núcleo a Concepción. Un quinto eje al interior de esta ciudad se conecta con los mencionados. Resulta así un sistema tentacular que admite encuentros y roces con la geografía litoral (Fuentes y Pérez, 2010: 83-121). Esta condición explica la interconexión con el mar. Así, la explotación de sus recursos, sus posibilidades de transporte, la riqueza mineral de sus fondos marinos y sus aportaciones al paisaje del borde oceánico serán determinantes en la conformación del AMC.

Consecuentemente, el sistema habitacional coloniza espacios interurbanos y adhiere a ellos otros asentamientos que van conglomerando la mancha urbana.

EL MODELO COLECTIVISTA. RESPUESTA INSTITUCIONAL EN LA MITAD DEL SIGLO

En 1936 la ley n° 5.950 creó la Caja de Habitación Popular que erigió habitaciones con repercusión nacional. Transmitió valores renovadores de la arquitectura, especialmente los higienistas determinados por la



Figura 1: Izq. Pabellones obreros, Puchoco (1945). (Álbum Flia. Juan Torres Bravo). Der. Pabellones obreros y Economato, Puchoco (Colección José Luis Parra). Fuente: Carlos Inostroza en Schwager imágenes sociales inéditas. CNCA Región del Biobío, 2010. p. 23.

racionalización habitacional y la incorporación de infraestructuras indispensables (agua potable, alcantarillado, alumbrado, etc.). Sus proyectos, en el pericentro y en la periferia urbana, incorporaron el lenguaje moderno y un nuevo significado sobre los espacios privados y públicos, denotando una ocupación comunitaria, característica del segundo tercio del siglo xx.

Su inspiración formal es próxima a la arquitectura de la Europa del Este de los años veinte y treinta.³ El historiador Osvaldo Cáceres sustenta esta observación en dos hechos: la obra de Waldo Parraguez, entusiasta divulgador de los aspectos sociales de la arquitectura moderna en Chile durante los años treinta y arquitecto de la Caja de la Habitación, y en la observación crítica del texto de Karel Teige *The Minimum Dwelling*, cuyos contenidos llegaban a Chile, por ejemplo, a través de *L'Architecture d'aujourd'hui* (Teige, 1933: 45).

Eran edificios denominados *casa-balcón* o *de galería abierta* por su pasillo de circulación abierta a un costado. Una tipología racionalizada para departamentos pequeños en proyectos a gran escala. Orientados norte-sur, favorecían una vida saludable, con luz, sol y ventilación cruzada para los recintos. Si se observan edificios como el *Laubenganghaus* (Breslau, 1929) de Paul Heim y Albert Kemper se advierte su similitud con los colectivos habitacionales de la Caja de la Habitación, institución por entonces de grandes objetivos socializantes (Teige, 2002: 280). Se revela de este modo una influencia inédita, tanto formal como ideológica, sobre los orígenes de la arquitectura habitacional chilena desde Europa oriental.

La población Lorenzo Arenas (1942) de la Caja de la Habitación es el primer conjunto de un margen geográfico en inaugurar tipos urbanos alternativos para el damero tradicional. Su estructura considera vías vehiculares perimetrales que limitan el conjunto; calles y pasajes que sirven a las viviendas. Está formado por casas y bloques de tres y cuatro plantas. Éstos se organizan aislados y paralelos en una franja, separados del tráfico

rodado, con escaleras y pasillos exteriores enfrentados formando patios y jardines. En el centro un área de abastecimientos y recreación estimula la vida comunitaria, antecediendo las unidades vecinales de medio siglo.

Durante los años cuarenta el Estado reestructuró el financiamiento habitacional con aporte industrial. La ley n° 7.600 (1943) que reorganizó la Caja de la Habitación, dispuso que las industrias aportaran anualmente el 5% de sus utilidades, incrementando la cantidad de viviendas.

Con la recuperación económica de los cuarenta, agotado el modelo de ciudad industrial, la industria ensayó grandes intervenciones como nuevas formas de habitación. El edificio Chollín (1943-50) de Ramón Acuña para la carbonífera Schwager es una acción que responde a un esquema único de organización colectiva. El edificio se inserta en Puchoco, sector minero que desde 1920 contaba con cuantioso equipamiento social. La obra, en una península abierta al océano Pacífico, confronta la vastedad del paisaje marino.

El conjunto contiene cinco bloques habitacionales más otro para el Apostolado Popular que socorría a los obreros.⁴ Los bloques, organizados en ambos sentidos, originan patios de encuentro y recreación de dimensiones inéditas. Su longitud, el tipo de circulaciones y articulaciones, parece inspirado en el *dom-komuna* del StroiKom (1929) de M.O. Barshch y V. Vladimirov. Un modelo que favorecía los intercambios comunitarios, suficientemente paradigmático como para influir en una solución arquitectónica con fundamentos colectivistas.

El conjunto contrapone cuerpos habitables a dos rampas transparentes. Éstas, ubicadas en articulaciones estratégicas, hacen de atalayas. Diseñadas para subir el carbón hacia las cocinas de los departamentos, constituyen un elemento de inusitada modernidad. Cada rampa admite el control de patios y espacios colectivos, permitiendo la contemplación del paisaje y el encuentro social.⁵

Abstract: This work covers the developmental rise and fall period. It ranges from 1939, the year of the earthquake and propagation of modern movement in the south of the country, and 1973, when the political crash finished off the housing strategies of the democratic State.

The area, strategic for domestic production, allowed numerous projects under the charge of a variety of entities: some, agencies of the State; others, belonging to the regional industry. All of them involved basic essentials corresponding to a collective and contemporary form of housing.

Its features indicate the appropriation of the rationalist vicissitudes. They reveal the modernization of popular domain cloaked by the functional and political utopia of the developmental environment that made up part of the urban image of this land. The leaving of this mark had nuances of decisions taken locally, the physical, geographical and territorial surroundings, all actors that imposed determining facts on the construction of the projects.

Three factors: the State and its social welfare inspiration, the industrialists and their impulse to be a Good-Samaritan, and the architectural factors with their mission to modernize, all bring together form, the people and the land. This interconnection sustains the identifying relationship of local modernity.

Key words: Concepcion, housing projects, modern architecture, urbanism.

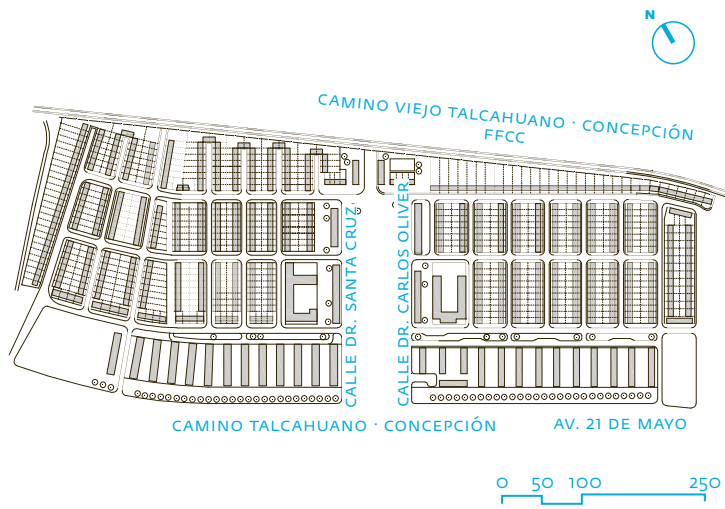


Figura 2: Caja de la Habitación Popular. Población Lorenzo Arenas (1942).
Izq. Planta de conjunto. Fuente.: Francisca Valencia.
Der. Foto aérea Población Lorenzo Arenas. Fuente: Arch. Osvaldo Cáceres.

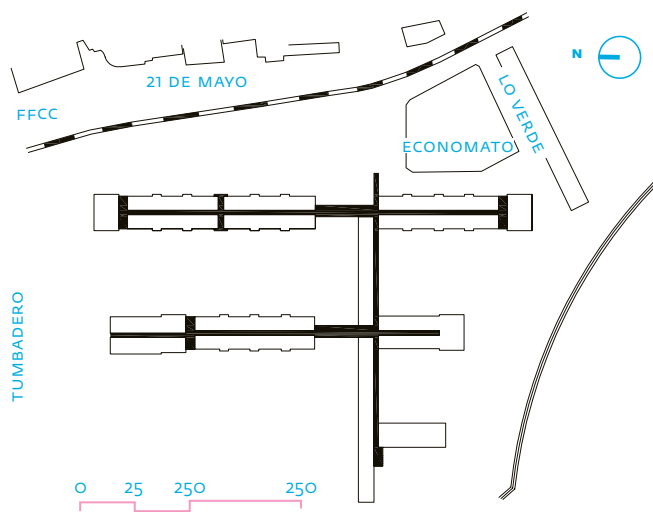


Figura 3: Carbonífera Schwager. Arquitecto Ramón Acuña. Edificio Chollín, Puchoco, (1943-1950).
Izq. Planta de conjunto Fuente: F. Valencia Der. Edificio Chollín Fuente: Arch. P. Fuentes.
Der. Edificio Chollín. Fuente: Arch. P. Fuentes.

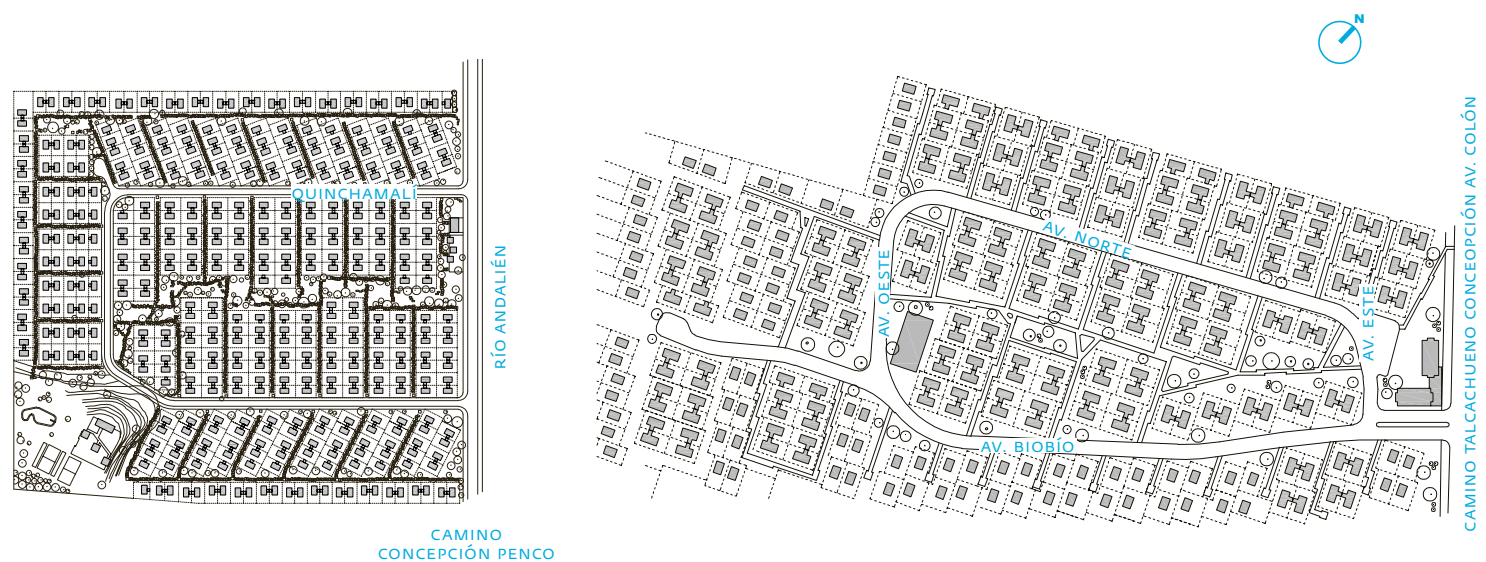


Figura 4: Izq.: Santiago Roi, Ricardo Hempel. Villa Capataces CAP (1965). Fuente: plano de conjunto, F. Valencia.
Der. Santiago Roi, Ricardo Hempel. Villa Acero (1965). Fuente: plano de conjunto, F. Valencia.

En los años treinta las casa-comuna fueron criticadas por reducir el espacio vital, alterar la estructura familiar y faltar al confort (De Sica, 1981: 289). Carentes de apoyo económico e ideológico, no tuvieron continuidad en Chile.

BARRIOS MODERNOS.

EL ELOGIO A LA ESCALA HUMANA

Prontamente, el agotamiento del modelo colectivista, la rigidez de los bloques-pantalla y las nuevas concepciones urbanísticas cuestionaron los modelos a gran escala y avizoraron sistemas urbanos que recuperaran la vida familiar.

La Segunda Guerra Mundial, que mutaba la atención de Europa a E.E.UU. cambió los paradigmas habitacionales. El diseño privilegió la ciudad-jardín. La convicción de que la vivienda requería incorporar valores familiares y de recreación inspiró las nuevas tendencias. La acción se concentró en unidades vecinales que alternaba con los principios de la ciudad funcional.⁶

Era una modalidad que superaba la rigidez de los bloques-pantalla, un concepto ideado por Clarence Perry en 1929 que privilegiaba la vida comunitaria. Su orden encontraba en la escuela primaria la medida de la unidad. En lo urbano escogía vecindarios que giraban en torno a núcleos de equipamiento. En el sistema vial, la diferenciación entre avenidas, calles y pasajes, separando el tráfico vehicular del peatonal. En la arquitectura, viviendas aisladas y a veces edificios. Áreas verdes, remansos y equipamientos en los núcleos fueron los nuevos argumentos.

El avance radicaba en que se incorporaban instalaciones de beneficio social y una nueva espacialidad al servicio de la vida comunitaria que privilegiaba la escala humana, las áreas verdes y las relaciones de respeto al mundo individual como extensión del colectivo.

El concurso para la población Caupolicán-Chiguayante (O. Depetris, 1946) convocado por la Caja de Habitación inicia la asociación entre las políticas de habitación e indus-

tria privilegiando las relaciones sociales y espaciales de menor escala.⁷ La modalidad prosiguió con la Villa Capataces CAP (1965) de Santiago Roi y Ricardo Hempel, una unidad cuyo centro es atravesado por un jardín peatonal. Consideró viviendas de madera con antejardín y patio. La senda conecta un centro comercial adyacente a la vía de acceso con una escuela y zona recreativa en la esquina sur del terreno. A partir de su calle principal se dispusieron pasajes que evitan la continuidad espacial, formando vecindades. Este loteo supera los ideales macroespaciales y macroviales del urbanismo moderno. La Villa Acero (1965), de los mismos arquitectos, constituye un ejemplo similar.

NUEVAS URBANIZACIONES SATÉLITES.

SUBURBIOS Y CIUDADES MODERNAS

La industria posbélica requirió la ubicación estratégica de sus trabajadores. La Siderúrgica de Huachipato (1946) demandó la construcción de la primera ciudad moderna en Chile, la villa Presidente Ríos (1949) de Sergio Larraín G-M. y Emilio Duhart. Diseñada con cuatro unidades vecinales para 7.500 habitantes cada una, contenía núcleos con infraestructuras fundamentalmente educacionales. Incorporaba un centro cívico con variados equipamientos que aseguraban su funcionamiento autónomo. Sus características espaciales se desarrollaron en parentesco a la ciudad-jardín privilegiando vínculos familiares y sociales.

Esta modalidad escogió la formación de unidades vecinales intermedias que rescataron pasajes, plazas y jardines como argumentos que interpelaban la vida comunitaria. Estos asentamientos admitieron la descentralización urbana, mejoraron los vínculos con áreas verdes y modificaron los principios urbanísticos desarrollados en los Congresos Internacionales de Arquitectos Modernos (CIAM), construyendo el espacio público.

Paralelamente, el Estado reorganizó su gestión habitacional.⁸ En 1953 creó la Corporación de la Vivienda (Corvi), que empuñó las políticas habitacionales, incidiendo en la transformación de las ciudades chilenas.

Debía, con amplias atribuciones, encargarse del estudio y fomento de la construcción de viviendas económicas. Presentaba un Estado dispuesto a dirigir el impulso desarrollista característico de la época (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2004: 85-86).⁹

La Corvi inició su labor en la zona reclamando la vigencia de las urbanizaciones satélites. Camilo Olavarría (1957) (Fig. 5), adjudicado a Jorge Martínez Camps, es un conjunto, adyacente al acceso norte de Coronel, consolidado por una avenida perimetral. En su centro, una explanada norte-sur lo divide en dos. Es un espacio para equipamiento y áreas verdes. Desde los bordes penetran pasajes vehiculares ciegos que separan las viviendas. En los sectores norte, oriente y sur admitía bloques de mediana altura.

En Concepción, la villa San Pedro (1961) fue proyectada por Ricardo Farrú, Roberto Merino y Enrique Porte. Adyacente a la ruta a Coronel, se concibió con las propiedades de la ciudad-jardín preservando áreas verdes y lagunas. Su estructura dispuso tres sectores relacionados por un centro cívico con bomberos, mercado, teatro, centro social, consultorio médico, escuela, iglesia, etc. Contenía vecindarios en torno a pequeñas plazas donde se ubicaba un parvulario y un pequeño comercio. En la cumbre de un cerro emplazaba una hostería; en sus ensenadas un teatro al aire libre y un estadio. Sus accesos aparecían señalados por bloques de cuatro plantas desde donde se organiza una red de pasajes y plazas interiores. Estas vías carecen de continuidad espacial y referencias. Sin construir el centro cívico, el resultado es un complejo urbano de difícil comprensión espacial, aunque exitoso como ciudad-jardín.

En el marco de la racionalización habitacional desarrollista la Corvi diseñó entre 1966 y 1972 prototipos ajustables a diversas situaciones, dentro y fuera de la ciudad. Ejemplo es el Colectivo 1020 de Jaime Perelman y Orlando Sepúlveda (de cuatro plantas, con 16 departamentos de tres dormitorios). Este bloque, que operaba desde la estandarización máxima, fue probado en todo Chile,

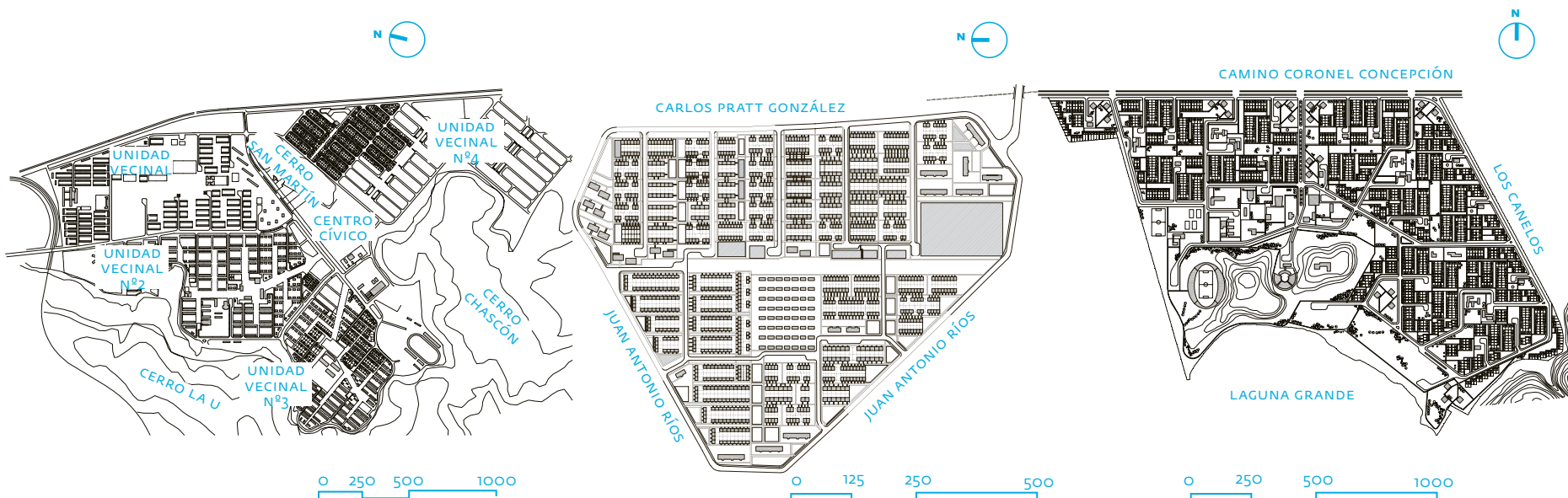


Figura 5: Izq.: Siderúrgica de Huachipato. Sergio Larraín G-M. y E. Duhart. Villa Presidente Ríos (1949). Centro: CORVI. Jorge Martínez Camps. Población Camilo Olavarría (1957). Der.: CORVI. Raúl Farrú, Roberto Merino y Enrique Porte. Villa San Pedro (1961). Fuente: plantas de conjunto, F. Valencia.



Figura 6: Izq.: CORVI. Jaime Perelman y Orlando Sepúlveda. Block 1020. Fuente.: planta y elevación, F. Valencia. Centro: CORVI. El Golf (Laguna Redonda), Concepción. Fuente: P. Fuentes. Der.: CORVI. El Golf (Laguna Redonda), Concepción. Fuente: F. Valencia.

incluso en condiciones geográficas inéditas como el barrio El Golf (1969) en Concepción, instalado sobre un cerro (Fig. 6).

Otro ejemplo es la remodelación Simons en el acceso a Talcahuano. Sus volúmenes, posicionados de norte a sur, permitieron espacios ventilados y soleados entre cuyos intersticios se distribuyen sin control las áreas verdes, una práctica que imponía una nueva percepción del espacio público. En su centro se ubicaban equipamientos que servían a la unidad.

LA REMODELACIÓN URBANA. RETORNO AL CORAZÓN DE LA CIUDAD

La arquitectura moderna, empero, se abrió paso en la ciudad. En 1942, J.L. Sert reconsideraba la unidad vecinal de 1929 incorporando al centro de las ciudades morfologías modernas, torres y bloques, sobre unidades susceptibles de ser recorridas a pie, con infraestructuras para educación, comercio y ocio. Sus ideas habían tenido amplia divulgación en Latinoamérica.¹⁰ Así, el retorno a construir conjuntos habitacionales en los cascos históricos impactó a las urbes de la región.

Para la Corvi, abrazar la remodelación urbana fue una propuesta preferente poniendo a la ciudad en el centro del debate. El concurso para la Remodelación Concepción (1965) ganado por el Taller de Arquitectura y Urbanismo (TAU, compuesto por S. González, G. Mardones, J. Mardones, J. Poblete y P. Iribarne), en las avenidas Paicaví y Los Carrera, fue el paradigma de la renovación urbana de los años sesenta.¹¹ El proyecto conformaba la imagen de una ciudad moderna avalada por bloques en media altura y equipamientos dispersos sobre áreas verdes, iluminados, soleados y ventilados, que albergaban una clase media emergente en proximidad al centro de la ciudad.

Originalmente consideraba 18 manzanas que incluían bloques con forma de pantallas y cúbicos de mediana altura sobre un tapiz

verde. Dejaba en sus bordes las circulaciones vehiculares y en su interior las peatonales. En su centro contaba con un área cívica (plaza, escuela, locales comerciales, teatro, biblioteca, etc.) El sistema vial rodeaba la unidad estableciendo penetraciones para abastecimiento comercial y servicios.¹²

Finalmente, solo se construyó la supermanzana orientada confinada entre las calles Bulnes, Janequeo, Los Carrera y Paicaví. Hubo cuatro tipos de edificio: dos longitudinales y dos de planta cuadrada. Todos con una acentuada separación espacial ocupada por áreas verdes.

El ambicioso proyecto de TAU fue suspendido a fines de los años sesenta. En su reemplazo, el conjunto Eleuterio Ramírez, vecino a la remodelación, segunda etapa desarrollada en la década de 1970, es resultado de una operación mixta emprendida por la Corporación de Mejoramiento Urbano (Cormu) y el Servicio de Vivienda y Urbanismo (Serviu); en tiempos, políticas y resultados distintos. Esta operación habitacional es consecuencia de tres modos de intervención: uno ideológico, otro pragmático y uno inmobiliario.

La primera en actuar, la Cormu,¹³ tuvo fuerte impulso durante el gobierno de Salvador Allende, entre 1970 y 1973. Transformada en un organismo estratégico, tuvo interés por las intervenciones regionales. Afanada en la recuperación de la ciudad como escenario de la reintegración social en edificios en altura continuó, con alteraciones, la solución de TAU.

Este proyecto insistió en la conformación de una supermanzana e instaló una serie de edificios en condiciones análogas a los modelos aportados por TAU. Concentró edificios-pantalla estandarizados desarrollados por Eduardo Ortiz, los bloques 871 y 172, una respuesta prototípica también usada en otras partes.¹⁴ Estos bloques dejaron patios interiores de recreación y encuentro. Por primera vez en Concepción un seccional proponía espacios centrales como esencia de la alternancia de llenos y vacíos.

El golpe de Estado de 1973 impugnó el aparato administrativo de la Cormu dejando inconcluso el conjunto en el terreno. A mediados de los años setenta, bajo el gobierno militar, la idea de ultimar la intervención sobre la macromanzana persistió. El Serviu desarrolló un seccional sobre el terreno restante. El trabajo fue encomendado a Werner Stehr, quien prosiguió explorando la modalidad establecida en la vecina Remodelación Paicaví.

Este proyecto, con más pragmatismo que ideología, renunció a las posturas sostenidas por la Cormu. Su diseño, que incrementaba la densidad, constituye un ejercicio de racionalidad que ocupó con delicadeza quirúrgica los espacios prescindidos por esa institución.

Stehr no ocupó los vacíos dejados por las calles preexistentes para que, si eventualmente se reabrieran, los edificios no interrumpieran la continuidad espacial ni el flujo vehicular. Criticaba así la supermanzana al considerar que su forma y tamaño sólo tenían fundamento cuando se construyeran ajenas a la ciudad tradicional, y que de consolidarse en ésta constituían una obstrucción a sus corredores tradicionales.¹⁵ Preveía que de insistir en el urbanismo funcionalista había más posibilidades de congestión del tráfico que de hacer operativa esa dogmática. Stehr reconducía el proyecto retrotrayéndose a un urbanismo de damero probado históricamente, pragmático y eficaz, al que le daba una nueva oportunidad.

Para hacer coherente su seccional diseñó el bloque 272, edificio en T de cinco alturas, pareado por una de sus alas. Omitió las circulaciones exteriores. Abandonó los esquemas de pantallas o cubos para explorar variaciones por giros y rotaciones de sus partes. Los edificios configuraron patios más constreñidos. Fomentó áreas verdes, vida comunitaria y recreación. Son espacios nuevos para la experiencia habitacional dominados desde los departamentos entorno. Esta distribu-

ción controlaba el espacio público a través de un problema dimensional regulado.

La última etapa construida en 1979 fue un emprendimiento privado de la Constructora Pirámide que dio nombre al conjunto. Esta sociedad construyó bloques sobre una única manzana deslindada por Orompello, Bulnes, Ongolmo y Las Heras. Era una parcela enajenada por la Cormu como parte de sus políticas desarrolladas desde 1973, que implicaba el desmantelamiento de sus ideas sobre el habitar colectivo. Este hecho revela el cambio ideológico sobre la cultura arquitectónica de la época que mudó desde una gestión de inspiración colectivista a una empresarial.

El diseño de L. Bresciani incorporó cuestiones que revelan el agotamiento de un modelo habitacional originado en las aspiraciones socializantes de la modernidad arquitectónica.

La intervención emplazó cuerpos simétricamente y rodeando un solar sin expropiar en el costado sur de la manzana. Los edificios se alternaron en desfases independizando a cada volumen. Un último bloque colonizó el núcleo del terreno.

El diseño, determinado por una gestión economicista, enfatizó la austeridad de toda la intervención. Se identifican edificios aislados y dos hileras de cuatro edificios articulados. En dos uniones de éstos se dispusieron escaleras. El proyecto estimó la agrupación de módulos dúplex para cada edificio.

La arquitectura, minimizada en todos sus rangos, no interpeló la apropiación de espacios exteriores. El arquetipo eliminó todo adi-

tamento que supusiera encarecimiento, así omitió cualquier añadidura que significase detalle arquitectónico y complejidad plástica. La intervención, en los mínimos urbanísticos, no interpuso comportamientos asociados a la colectivización de la vida residencial. La ubicación del comercio en el borde, y no en el corazón del conjunto, dice de un esquema asociado a los beneficios económicos que aporta la conjunción tráfico-calle-comercio más que a la vitalización vecinal.

Su mejor aporte es el encadenamiento sucesivo de los pasillos del primer y tercer nivel con las escaleras, elementos que posibilitan el recorrido interconectado entre los distintos niveles, como un eco de la calle elevada.

CONSIDERACIONES FINALES

Las vías estructurantes se vitalizaron con la instalación de numerosos conjuntos residenciales en la que destaca indistintamente el aporte de las industrias y del Estado. Gracias a ellos la estructura metropolitana constituye un sistema de enlaces habitacionales.

Los grandes conjuntos residenciales han sido promotores del espacio público metropolitano, en la forma de pasajes, remansos, pequeñas plazas, etc. En la arquitectura, si bien los modelos estandarizados tuvieron oportunidad y cabida, la exploración sobre modelos propios privilegia tipologías de inclusión social.

La villa Presidente Ríos, de Larraín G-M. y Duhart, y la Remodelación Paicaví, del grupo TAU, son intervenciones modélicas impuestas con carácter experimental sobre la ciudad. El territorio urbano pencopolitano, para el caso, constituye una suerte de laboratorio

regional de escala controlada, sobre el que el ideario moderno hace de soporte cultural para conformar con características propias el Área Metropolitana de Concepción.

La Remodelación Pirámide, recién examinada, materializa la crisis de la arquitectura moderna sobrevenida a fines de los setenta. El agotamiento de un repertorio formal va asociado al decaimiento ideológico. De la misma manera que se abandona un modelo social se abandona la arquitectura moderna.

Pablo Fuentes Hernández, se graduó de arquitecto en la Universidad del Bío-Bío, Concepción, en 1989, donde es profesor desde 1991. Es doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid en 2009, posgrado obtenido con la tesis doctoral *El desarrollo de la arquitectura moderna en Chile, 1929-1970: apropiación, debate y producción arquitectónica*. También es máster en Conservación y Restauración del Patrimonio por la misma universidad, a partir de 1999.

Ha dirigido proyectos de investigación en temas dedicados a la vivienda, los grandes conjuntos habitacionales (Fondecyt n° 11100239), los campus universitarios y la crisis de la modernidad. Ha participado en congresos como DoCoMoMo y SAL. Ha dictado conferencias en el Programa de Doctorado de la Universidad Politécnica de Madrid. Es autor del libro *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929*, Ediciones UBB (2009), que examina las vicisitudes preliminares de la introducción del ideario de la arquitectura moderna en el país.

Pablo Fuentes Hernández graduated as an architect from the University of Bío-Bío at Concepcion, in 1989, where he has been a professor since 1991. He is a doctor of Architecture, Technical University Madrid, obtained in 2009; a postgraduate degree obtained with the doctoral thesis The development of modern architecture in Chile, 1929-1970: appropriation, debate and architectural production. He is also a master in Heritage Conservation and Restoration by the same university, as of 1999.

He has run investigative projects related to issues dedicated to housing, large housing projects [Fondecyt (National Scientific and Technological Development Fund in Spanish) num. 11100239], universities campuses and the crisis of the modern world. He has participated in conventions such as DoCoMoMo and SAL. He has given conferences at the Ph.D. Program of the Technical University Madrid. He is the author of Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929, UBB Publishers (2009), which looks at the preliminary vicissitudes of the introduction of the modern architecture ideology in the country.

Nota: Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt n°11100239 denominado "Grandes Conjuntos Habitacionales en la Región del Bío-Bío. La construcción institucional de la ciudad moderna, 1939-1973".

"Informaciones", artículo en revista *Arquitectura y Construcción*, n° 4, marzo, 1946.

"Informaciones", artículo en revista *Arquitectura y Construcción*, n° 5, marzo, 1946.

"Remodelación Concepción", artículo en revista AUCA, n° 15, jun-jul, 1969, pp. 66-68. Boletín del Colegio de Arquitectos, "VI Congreso Panamericano de Arquitectos", n° 13, abril, 1948.

Corporación de la Vivienda (1961): *Villa San Pedro Concepción*, Santiago, Editorial Universitaria.

De Sica, Paolo (1981): *Historia del urbanismo. El siglo XX*, trad. Hernández Orozco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.

Fuentes, Pablo y Leonel Pérez (2010): "Orígenes del Concepción Metropolitano: Conjuntos residenciales aportados por la industria y el Estado", en Leonel Pérez y Rodrigo Hidalgo (eds.): *Concepción Metropolitano. Evolución y desafíos*, Concepción, Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile/Centro EULA de la Universidad de Concepción.

Hernández, Hilario (1983): "El Gran Concepción: desarrollo histórico y estructura urbana.

Primera parte. Génesis y evolución: de las fundaciones militares a la conurbación industrial", en *Informaciones Geográficas*, n° 30, Universidad de Chile, Santiago, 1983, pp. 47-70.

Inostroza, Carlos (2010): *Schwager. Imágenes sociales inéditas*, Concepción, Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Región del Bío-Bío.

Ministerio de Vivienda y Urbanismo (2004): *Un siglo de políticas en vivienda y barrio*, Santiago, Pehuén.

Navarrete, Anibal y otros (2009): *Tres tesis sobre Tomé. Tres enfoques sobre la historia textil de Tomé*, Colección Rafael Miranda, Tomé, Al Aire Libro.

Pérez Bustamante, Leonel (2008): "El barrio Pochocho en Schwager. Cuando la industria construye el paisaje cultural", en *Urbano*, a. 11, n° 18, nov., pp. 45-58.

Pérez Lizana, Sebastián y otros (2010): *Bellavista. Memoria oral de un pueblo industrial*, Concepción, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Raposo, Alfonso y Marco Valenciano (2004): "Práctica política del diseño urbano. Notas sobre la vida institucional y labor de la Corporación

de Mejoramiento Urbano, CORMU, 1966-76", en revista *Invi*, n° 49, Universidad de Chile, ene., vol. 18, pp. 110-141.

Rogers, E.N.; J.L. Sert y J. Tyrwhitt (1955): *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*, Barcelona, Hoepli S.L.

Sert, J. L. (1942): *Can our Cities survive?*, Cambridge, Harvard University Press.

Sharp, Thomas (1947): *Urbanismo*, Buenos Aires, ediciones Pingüino.

Teige, Karel (1933): "Le problème de l'habitation minimum", en *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 5, jun., p. 45.

Teige, Karel (2002): *The Minimum Dwelling*, MIT Press.

1. Algunas manufactureras instaladas fueron: Industria Textil Grace y Cia. (Chiguayante, 1920), Fábrica de Loza (Penco, 1930), Fábrica de Paños FIAP (Tomé, 1932) y Vidrios Planos (Lirquén, 1936). Ver: <http://raravenahistoria2008.blogspot.com/2008/11/historia-industria-textil-chiguayante.html>.
2. Entre 1940 y 1952, año del primer censo de vivienda, la población de la provincia de Concepción (2,4%) aumentó a una tasa superior de la región (1,3%). La intercomuna (3%) capitalizó el proceso migratorio.
3. Esta observación se la debo al arquitecto e historiador Osvaldo Cáceres, en entrevista del 27 de octubre de 2011.

4. El Apostolado Popular era una institución donde las esposas de los administrativos de la empresa con mayor rango enseñaban sastrería, moda y peluquería a las mujeres de obreros y empleados, así como alimentaban a los necesitados. Esta institución funcionaba al amparo de la iglesia.

5. Las rampas tenían antecedentes en la arquitectura obrera chilena en los colectivos de la Caja del Seguro Obrero, al norte del país, a partir de 1939.

6. Las unidades vecinales estaban en el centro del debate disciplinar. El VI Congreso Panamericano (Lima, 1947), que había contado con una amplia asistencia chilena, había tenido este tema en el seno de sus presentaciones. Ver Tema II, "Características y funciones de las unidades vecinales de América", en Boletín del Colegio de Arquitectos, "VI Congreso Panamericano de Arquitectos", n° 13, abril, 1948.

7. Ver sección "Informaciones" en revista *Arquitectura y Construcción*, n° 4, marzo, 1946, p. 108; y en la misma revista, n° 5, marzo, 1946, pp. 75-79.

8. En 1952 se hizo el primer Censo Nacional de Vivienda que permitió conocer el déficit habitacional en el país.

9. Entre sus facultades podía expropiar, construir, vender, arrendar y permutar inmuebles; contratar y conceder préstamos y una serie de

movimientos cambiarios necesarios a sus fines. Su ley también le permitía construir edificios escolares y de servicios públicos. Igualmente podía fomentar y coordinar investigación científica y técnica sobre nuevos materiales y procesos constructivos con institutos universitarios y particulares. Su estatuto también le permitía elaborar y ejecutar planes de racionalización y mecanización de la construcción, vender o arrendar viviendas y locales obreros construidos con sus propios recursos (Raposo, 2001).

10. Entre 1942 y 1959 J.L. Sert y P.L. Wiener realizaron varios planes para ciudades latinoamericanas. Wiener vino a Chile en 1947 invitado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, donde expuso sobre las unidades vecinales como núcleos residenciales a escala humana con servicios y comodidades necesarias, separados por áreas verdes pero unidas a un centro cívico por vías vehiculares separadas. Ver "Paul Lester Wiener en Santiago", en *Arquitectura y Construcción*, n° 10, sección Informaciones, Santiago, septiembre, 1947.

11. La transformación de la Av. Los Carrera había surgido con el terremoto de 1939, que había deteriorado las construcciones del área. El Plan Regulador de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio de L.M. Maluschka, sancionado en 1948, promovía la

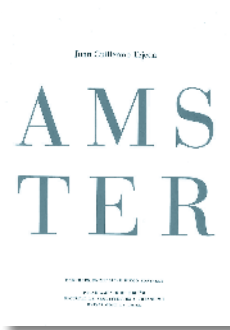
reconstrucción del sector con vivienda y comercio de segunda categoría, cuestión que aumentó su deterioro. El terremoto de 1960 afectó nuevamente al lugar. El Plan Regulador (1962) de E. Duhart y R. Goycoolea, había propendido a modernizar el sector en razón a su baja densidad habitacional y su deterioro arquitectónico.

12. Ver "Remodelación Concepción", en revista AUCA, n° 15, jun-jul, 1969, p. 68.

13. En 1964 se crea el Ministerio de Vivienda y dentro de él la Corporación de Mejoramiento Urbano (Cormu) y la Corporación de Servicios Habitacionales (Corhabit), encargada de la asignación de viviendas. En 1965 la ley n° 16.391 creó el Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Estructuró el sector público para atacar los problemas urbano-regionales, agudizados por las migraciones campo-ciudad; a él se adscriben la Corvi, la Corhabit, la Cormu y la Corporación de Obras Urbanas (COU) (Raposo y Valencia, 2004).

14. En Concepción: Remodelación 21 de Mayo, Remodelación Costanera (1975) y Remodelación René Schneider (1968). En otras comunas de la región: Remodelación Lautaro en Penco (1979). Remodelación Lientur en Los Ángeles y Remodelación Schleyer en Chillán.

15. Revista al arquitecto Werner Stehr, 21 de julio de 2011.



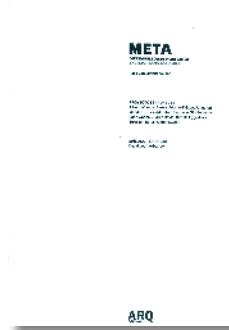
AMSTER

Juan Guillermo Tejeda
Ediciones Universidad Diego Portales
Departamento de Diseño · FAU · Universidad de Chile
ISBN: 978-956-314-121-4
264 págs.

Este libro rinde tributo al diseñador y tipógrafo polaco Mauricio Amster y lo materializa mediante una completa documentación de su vida, acompañada de sus creaciones.

Con una rica formación académica en Europa, su exilio en Chile lo consolidó como uno de los profesionales más destacados del ámbito editorial. Fue director artístico de la editorial Zig-Zag y colaborador en las editoriales Nascimento, Editorial Universitaria y Cruz del Sur y en las revistas *Babel* y *Mapocho*, desarrollando un trabajo excepcional desde 1940 durante tres décadas. Además, fue fundador de la Escuela de Periodismo en la Universidad de Chile en 1953.

Su figura es considerada esencial para el diseño gráfico chileno, contribuyendo de manera decisiva a forjar el relato de Chile sobre su propia historia y sus raíces patrimoniales.



META

Diez pabellones para Chile
Pezo von Ellrichshausen
Ediciones ARQ
ISBN: 978-956-14-1223-1
240 págs.

En 2010, luego de uno de los terremotos más intensos registrados en Chile, el estudio de arquitectos Pezo von Ellrichshausen con sede en la ciudad de Concepción, se propuso desarrollar el proyecto META para paliar la reconstrucción.

Con el objeto de restituir las identidades locales, a partir del diseño de 10 espacios culturales, META reunió a distintas oficinas de arquitectura: Alberto Campo Baeza (Brasil), Adamo Faiden (Argentina), Johnston Marklee (USA), Studio Mumbai (India), Paulo David (Portugal) y Rintala Eggertsson (Noruega), entre otras, proyectaron pabellones que podrán contribuir a la reactivación de la vida pública de pequeños poblados costeros.

Este excelente libro reúne y despliega la documentación de dichas propuestas inaugurando el eslabón por una próxima construcción, fase correspondiente a cada municipio. Ejemplo ambicioso y ojalá posible.



ARTE CALLEJERO EN CHILE

Rod Palmer
Ediciones Ocho Libros
ISBN: 978-956-335-064-7
172 págs.

Una impecable producción editorial tributa el patrimonio visual y testimonial del graffiti callejero, dando fe que Santiago es una de las ciudades más vibrantes de Latinoamérica sobre "el arte para todos". Sin embargo, el poder centralizador de urbe capital incentiva a otros espacios urbanos a lo largo del territorio chileno.

Con los antecedentes ineludibles del mural pintado en los años 40 de Siqueiros y Guerrero en Chillán y de la Brigada Ramona Parra a finales de los 60, el autor británico Rod Palmer despliega un valioso catálogo de obras en las calles del país.

Aislap, Vazko, Fisek, Charquipunk, Píguan, Eney, entre muchos, son los artistas citados en este registro de testimonios pintados. Una manifestación que supera el mensaje de protesta o manifiesto y que, curiosa y contradictoriamente, muchas veces la política ordena borrar u ocultar mediante dictámenes, mientras tanto, en otros sitios, promueve hacerse parte de muros olvidados. Ahí reside la magia de su vigencia.



**ARICA Y PARINACOTA:
LA IGLESIA EN LA RUTA DE LA PLATA**

Rodrigo Moreno y Magdalena Pereira
Ediciones Altazor
ISBN: 978-956-7472-91-8
156 págs.

Este libro despliega un estudio bajo el eje integrador que supone la historia, y donde se funden la religión, la economía y la cultura fundacional.

Durante los siglos XVI y XVII el yacimiento argentífero del cerro Rico en la ciudad de Potosí fue el generador de una explotación de plata capaz de sostener la economía de la monarquía española, sus ejércitos y su vano objetivo de mantener a Europa dentro de una común unidad de fe.

Este trabajo documenta esa distancia entre la fuente de mineral y el poder, que residió en sus técnicas de explotación, la construcción de enormes ingenios y el complejo transporte desde la altura de la montaña al viejo continente, atravesando la aguas amenazantes de tormentas y piratas.

Esa ruta es la que el libro devela de impecable manera, rematando en un catálogo de todas las iglesias patrimoniales de ambas regiones.



MATERIA ARQUITECTURA

Año 3 / # 4
Ediciones Universidad San Sebastián
ISBN: 0718-7033
128 págs.

La realización del número 4 de esta revista de arquitectura promueve la necesidad académica y el interés público por la continuidad de publicar. La Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián apuesta en la renovación de cada edición, mientras el formato mantiene su excelente producción.

En esta ocasión, el contenido está centrado en Latinoamérica y reúne un conjunto inédito de reflexiones sobre este territorio que, en los vaivenes del panorama global, parece consolidarse como paradigma. La curiosidad de incluir al chef peruano Gastón Acurio como figura central del número, se complementa con la otra mirada conformada con el grupo Sudaca. Sus integrantes, desde el inglés Justin McGuik a los locales como Mirta Demare, Alejandro Echeverri, Marcos Castaings y Diego Pérez, entre otros, dan cuenta de que se puede aprender de Latinoamérica cuando sucumben los antiguos modelos.



LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO

Ramón Grifféro
Ediciones Frontera Sur
ISBN: 978-956-8822-08-8
240 págs.

La práctica teatral de Grifféro, desde la escritura a la dirección escénica, nos conduce a una reflexión profunda entre arte, política y existencia. Todo el texto se convierte en una teoría de la dramaturgia del espacio, proporcionando herramientas para indagar el lenguaje del escenario y sus gestos de creación.

Este libro plantea un discurso exhaustivo, y a la vez personal, que deviene en una postura original ante el arte teatral. No solo aporta su especificidad disciplinaria sino a otros campos creativos afines. En definitiva, el libro apuesta a que el espacio, devuelto en área generativa de representación, se comparte y enriquece desde el germen de la comunicación.

LEONOR CASTAÑEDA

ANA ESTEBAN MALUENDA

IGOR FRACALOSS

PABLO FUENTES

ANGELLO GARCÍA

CRISTIÁN GÓMEZ

ANNA MARÍA GUASCH

CLAUDIO IGLESIAS

FRANCISCA_MÁRQUEZ

CONSUELO_RODRÍGUEZ

FELIPE_SANTANA

ALEJANDRO SOFFIA

RODRIGO VERA

NICOLÁS VERDEJO

MARCELO VIZCAÍNO

