

REVISTA 180 N30

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO

TERRITORIOS Y PAISAJES

udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

REVISTA 180
NÚMERO 30
Diciembre 2012
ISSN: 0718-2309

REVISTA 180 | AÑO 16 | NÚMERO 30
PUBLICACIÓN SEMESTRAL | DICIEMBRE 2012
www.revista180.udp.cl

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
REPÚBLICA 180 | SANTIAGO | CHILE
CÓDIGO POSTAL 8370074

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL
Nº 148.814

ISSN
0718-2309

DIRECTOR
Mathias Klotz

EDITOR
Marcelo Vizcaíno

COMITÉ EDITORIAL
Sergio Rojas
Universidad de Chile · Chile
Undurlea Bruscato
Universidad Federal do Rio Grande du Sol · Brasil
Miquel Adriá
Universidad de Anahuac · México
Rubén Fontana
Fontanadiseño · Argentina
Fabrizio Gallanti
Nueva Academia de Bellas Artes · Italia
Raquel Pelta
Universidad Rey Juan Carlos · España
Ramón Castillo
Director Escuela de Arte
Universidad Diego Portales · Chile
Jorge Morales
Director Escuela de Diseño
Universidad Diego Portales · Chile
Ricardo Abuaud
Director Escuela de Arquitectura
Universidad Diego Portales · Chile
Andrés Téllez
Pontificia Universidad Católica de Chile · Chile

COORDINACIÓN EDITORIAL
Claudia Pérez Fuentes

DISEÑO
Alejandra Amenábar Álamos

GRÁFICA DE PLANOS
Ana M. Guzmán Antileo

CORRECCIÓN DE ESTILO
Miguel Ángel Viejo

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
José Manuel Quiroz

IMAGEN PORTADA
XXXXX

EJECUTIVAS DE VENTA Y DISTRIBUCIÓN
Claudia Aguirre
26762285
claudia.aguirre@udp.cl

Lorena Padilla
26762847
lorena.padilla@udp.cl

CONTACTO
revista180@udp.cl

IMPRESIÓN
Salviat

La tipografía utilizada en el diseño de esta revista es Fedra, del 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 021 C (naranja) y pantone 1545 C (café).

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

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

SUMARIO • INDEX

- 03 • Marcelo Vizcaíno
EDITORIAL
- 04/07 • Sonia Keravel
COMPARACIÓN DE LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE EN EUROPA OCCIDENTAL Y ASIA ORIENTAL
[COMPARISON OF THE DEFINITION OF LANDSCAPE IN WESTERN EUROPE AND EASTERN ASIA]
- 08/09 • Rodolfo Bocanegra, Ricardo Huanqui, Karen Takano
ANDAMIO HORIZONTE TEMPORAL
[SCAFFOLD TEMPORARY HORIZON]
- 10/15 • Iván Cartes
TERRITORIO Y EVOLUCIÓN DEL PAISAJE URBANO POST DESASTRE
[TERRITORY AND EVOLUTION OF THE URBAN LANDSCAPE POST DISASTER]
- 17/19 • Federico Galende
PAISAJE, TERRITORIO, VIDA
UNA APROXIMACIÓN AL ARTE EN CHILE EN TRES ESCENAS BREVES
[LANDSCAPE, TERRITORY, LIFE. AN APPROACH TO ART IN CHILE IN THREE SHORT SCENES]
- 20/25 • Carlos González
ARQUEOARQUITECTURA DEFINICIONES TEÓRICAS ESENCIALES
[ARCHEOARCHITECTURE ESSENTIAL THEORETICAL DEFINITIONS]
- 26/29 • Eugenio Garcés
HECHOS DEL TERRITORIO Y RUTAS CULTURALES EN TIERRA DEL FUEGO (CHILE)
[TERRITORY FACTS AND CULTURAL TOURS IN TIERRA DEL FUEGO (CHILE)]
- 30/35 • Camilo Yáñez
ENTREVISTA A GERARDO MOSQUERA.
LA VERDADERA DEMOCRACIA SE BASA EN EL DISEÑO Y LA CONFRONTACIÓN
[INTERVIEW TO GERARDO MOSQUERA.
THE REAL DEMOCRACY IS BASED ON DISSENT AND CONFRONTATION]
- 36/39 • Marcela Hurtado
APORTACIONES ANDINAS A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD LOCAL
[ANDEAN CONTRIBUTIONS TO THE CONSTRUCTION OF A LOCAL IDENTITY]
- 40/45 • Teodoro Fernández, Danilo Martić, Nicole Rochette, Valentina Rozas, Anna Turull
PARQUE DE LA CIUDADANÍA: ESTADIO NACIONAL
[CITIZEN'S PARK: NATIONAL STADIUM]
- 46/49 • Branko Suša
PAISAJES DE ABSTRACCIÓN
[LANDSCAPES OF ABSTRACTION]
- 50/59 • Romy Hecht
LA NOCIÓN DE PROYECTO DE PAISAJE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS.
SANTIAGO, 1930 - 1960
[THE NOTION OF LANDSCAPE PROJECT IN THE PERIODIC PUBLICATIONS. SANTIAGO, 1930-1960]
- 60/65 • Ander de la Fuente Arana, Agustín Azkarate Garai-Olaun
3KTD: 3 KILÓMETROS DE TURISMO ECOLÓGICO Y DISEÑO URBANO
[3KTD: 3 KILOMETERS OF ECOLOGICAL TOURISM AND URBAN DESIGN]
- 66 • **PUBLICACIONES**
[PUBLICATIONS]

EDITORIAL

INFORMACIÓN Y EXPERIENCIA

Para este número 30, quisimos enfrentar ideas sobre territorios a las de paisajes.

A los territorios los comprendemos como figuraciones, medidas, probabilidades, evitando toda relación con el escenario físico. A los paisajes los podemos entender como *lugares de las experiencias primordiales de un grupo humano determinado*, aludiendo a la definición de paisaje de César Naselli. Pero esto no pretende comenzar a discutirse a partir de aquí, tampoco enmarcar una fase intermedia del estado del arte. Es intencionalmente el puntapié para reunir diversos contenidos (contrapuestos o adecuados) de amplias variables que versan entre lo histórico y lo natural; o simplemente, lo artificial y lo emotivo.

Se inaugura la revista con el umbral distintivo entre las ideas de paisaje oriental y occidental para posteriormente abrir un abanico de posturas históricas, artísticas, geográficas, turísticas, entre otras. Como resultado, es posible descubrir una topografía construida en la abstracción pictórica, las rutas que entrelazan vastos territorios del sur chileno, la efímera creación de un nuevo recorrido público sobrepuesto en una clásica plaza limeña, o la huella de un desastre natural como estímulo para seguir resistiendo una naturaleza viva.

En todos los artículos reunidos hay apuestas que interrogan y siguen alimentando la controversia paisaje-territorio o territorio-paisaje.

La discusión, entonces, está abierta.

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

INFORMATION AND EXPERIENCE

In this 30th issue of 180, we intend to confront ideas on territories with ideas on landscapes.

The first ones are approached as figurations, measurements and probabilities avoiding any relation with physical space. The rest may be understood as places of the primordial experiences of a certain human group referring to Cesar Naselli's definition for landscape. However, this neither intends to start a discussion here nor frames an intermediate phase of the status of the art, this is deliberately the outset to gather various contents (opposed to one another or appropriate) of ample variables ranging between historic and natural issues; or simply, between artificial and emotive ones.

The magazine is inaugurated with the distinct threshold between Eastern and Western ideas on landscape to later offer a wide range of historic, artistic, geographic and touristic stances among others. As a result, it is possible to discover topography built in the pictorial abstraction; the routes intertwining vast territories of the south of Chile, the ephemeral creation of a new public transit superposed on a classic Lima plaza or the trace of a natural disaster as stimulus to continue withstanding a living nature.

All articles provide questioning ideas and continue to incite the landscape-territory or territory-landscape controversies.

The discussion is; then, open.

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

COMPARACIÓN DE LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE EN EUROPA OCCIDENTAL Y ASIA ORIENTAL

[COMPARISON OF THE DEFINITION OF LANDSCAPE IN WESTERN EUROPE AND EASTERN ASIA]

SONIA KERAVAL*

*
Profesora Titular
Escuela Nacional Superior del Paisaje de Versailles
Versalles, Francia

Traducción: Caroline Alder

Resumen: La ambigüedad semántica de la palabra paisaje interroga y puede explicar, en parte, las polémicas contemporáneas entre defensores de la objetividad de los paisajes y partidarios de su subjetividad. Subjetivo u objetivo, natural o cultural, la cuestión del paisaje se plantea en esos términos en Occidente. Pero, descentrándose aunque sea un poco, e inclinándose hacia la otra civilización paisajera que se desarrolló en Asia oriental, se puede constatar que el paisaje ahí no tiene en lo absoluto la misma historia ni los mismos referentes, y que nunca ha sido considerado en esos términos dicotómicos.

¿Qué es un paisaje? En estos últimos años, numerosos trabajos han aportado un nuevo enfoque en este campo muy extenso e interdisciplinario. Estas reflexiones son reveladoras de los diferentes puntos de vista que pueden ser abarcados por el término paisaje. La palabra en sí misma es ambigua. El uso hace que se la emplee a la vez para designar la cosa, el entorno físico y su representación, la imagen de ese mismo entorno. Por lo demás, el sentido de la palabra no es el mismo en las lenguas latinas, en las que viene de la pintura (el paisaje como representación) que en las lenguas germánicas, en las que viene de la administración territorial, y está entonces más ligado a la cosa representada. Estos múltiples sentidos de la palabra paisaje explican las polémicas e incomprendimientos mutuos que existen todavía hoy en día a propósito de esta noción.

Palabras clave: paisaje, representación, naturaleza, cultura.

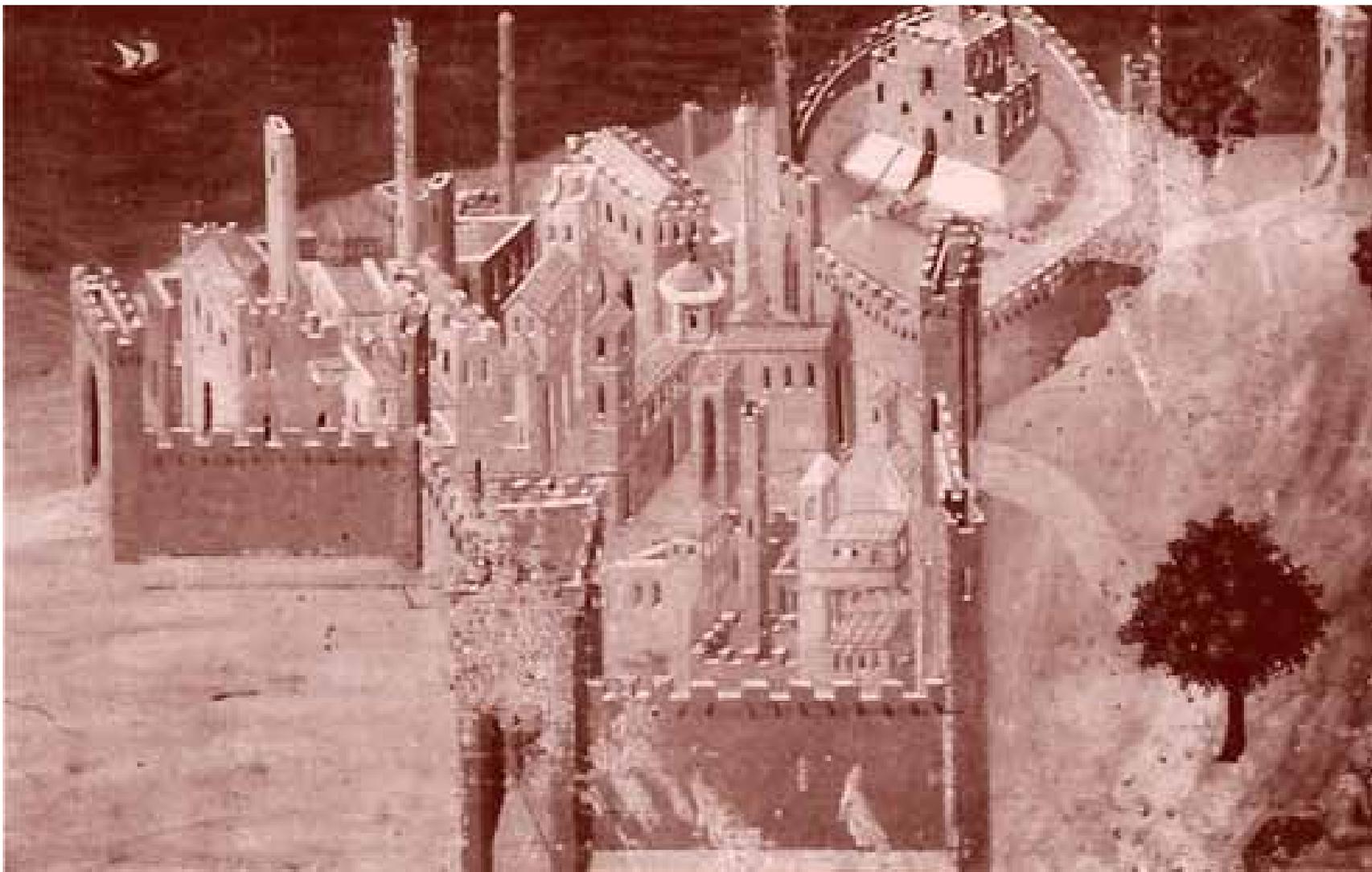
Abstract: The semantic ambiguity of the word landscape questions and may explain, partially, the contemporary controversies between supporters of landscape objectivity and subjectivity. Whether subjective or objective, natural or cultural the question on landscape is presented in those terms in the western world. However, by a mere lack of focus and an inclination towards the other landscaping civilization developed in Eastern Asia, it can be confirmed that the landscape therein has neither the same history nor referents and that has never been considered in dichotomy terms.

What is a landscape? Numerous projects have contributed with a new approach in this very extensive and interdisciplinary field. These reflections reveal the various points of view to be approached by the term landscape. The word itself is ambiguous. Its usage enables this word to refer to the thing, the physical surrounding and its representation, the image of the aforementioned surrounding. As matter of fact, the sense of the word is in Latin languages, where it comes from painting (landscape as representation), different from Germanic languages where its origin comes from territory administration and is associated to the represented thing. These multiple meanings of the word landscape explain the mutual controversies and misunderstandings occurring today in relation to this notion.

Key words: Landscape, representation, nature, cultura.

Sonia Keravel es paisajista diplomada de la Escuela Nacional Superior del Paisaje de Versailles (ENSPV), desde 2002. Defendió una tesis en geografía y obtuvo su doctorado en 2008, en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Desde 2009 es profesora titular en Teoría y Práctica del Proyecto de Paisaje en la ENSPV, donde hace clases de taller y de análisis de proyecto. Es investigadora en el LAREP, laboratorio de investigación de la ENSPV.

Sonia Keravel is a landscape artist graduated from Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles - ENSPV (Versailles National Superior School of Landscaping). She formulated a thesis on geography and earned her doctorate in 2008 at Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (School for Advanced Studies in Social Sciences). Since 2009 she has been a tenured professor in Theory and Practice of Landscape Project at ENSPV. She is a researcher at LAREP, ENSPV's Research Laboratory.



Ciudad junto al mar, Ambrogio Lorenzetti, siglo XIV. Siena, Pinacoteca.

1. EL PAISAJE EN OCCIDENTE

EL DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE

En Europa, las representaciones pictóricas del paisaje preceden a su representación verbal. Según Catherine Franceschi, la palabra *paisaje* aparece hacia 1549 en Francia y viene del lenguaje pictórico en ese momento. Al origen, vinculada a la representación, esta palabra fue empleada para designar el paisaje natural solo en una segunda instancia. La aparición del paisaje en la pintura es una cuestión muy discutida. M. Baridon sitúa el nacimiento del paisaje en la antigüedad mediterránea y en particular en Grecia; E. Gombrich lo sitúa más bien en Italia, en los frescos pompeyanos (siglo I); otros lo sitúan en la pintura italiana del Trecento y sobre todo en las pinturas de Ambrogio Lorenzetti conservadas en Siena; y otros más identifican los primeros paisajes en las pinturas del siglo XV en Europa del norte. No obstante, para que el conjunto de especialistas acuerde hablar de pintura de paisaje, la representación del entorno en sí mismo tendrá que convertirse en el motivo principal del cuadro. Esta evolución parece producirse en Flandes, hacia 1420, cuando los elementos del paisaje adquieren un valor propio, liberándose de la historia santa. Es primero por la ventana, por ejemplo la

que abre sobre una ciudad y su río, al fondo de *La Virgen del canciller Rolin* de Jan Van Eyck, que el paisaje entra en la pintura. Según Alain Roger, la aparición de “esta *veduta* interior al cuadro, pero que lo abre al exterior [...] es simplemente la invención del paisaje occidental. La ventana es en efecto ese marco que, aislándolo, encerrándolo en el cuadro, instituye el país en paisaje”.

La extensión del paisaje a la totalidad del cuadro es adquirida desde el fin del siglo XV. El paisaje que se representa en ese entonces y que se instala durante dos siglos como principal modelo pictórico y literario es el del campo a proximidad de la ciudad. Es el campo soñado por la elite citadina, el de los cuadros de Poussin (*Los pastores de Arcadia*, 1639), inspirado de los campos italianos y de los textos antiguos. Este campo arcadiano va a reinar hasta el Siglo de las Luces, donde emergen nuevos paisajes: el mar y la montaña. La montaña, en efecto, fue estetizada solo a partir del siglo XVIII. Aunque esto parezca increíble hoy en día, la montaña fue percibida de manera negativa durante mucho tiempo. Se necesitarán varias ascensiones y toda la pintura y la literatura romántica, de Jean-Jacques Rousseau a Caspar David Friedrich, para que la montaña se convierta en *sublime*. Lo mismo

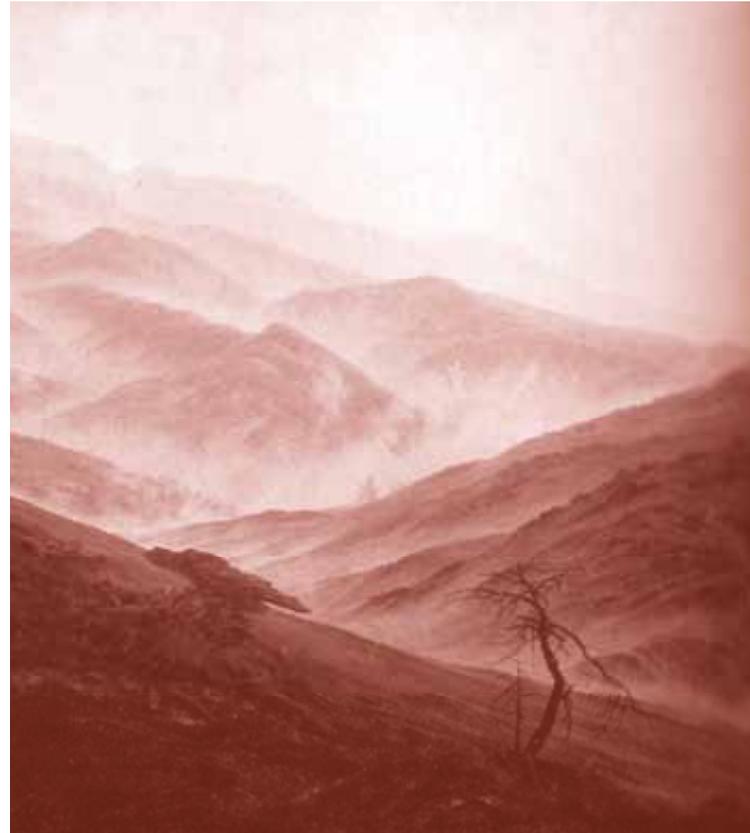
debió suceder con las costas, que solo fueron apreciadas y reconocidas realmente como paisaje a partir del siglo XVIII.

PAISAJE Y MODERNIDAD

Uno de los principales factores de la aparición del paisaje en la pintura es, sin duda alguna, la invención de la perspectiva lineal, esta *forma simbólica* de la aparición del sujeto individual moderno (Panofsky). Con la perspectiva, la mirada aleja la naturaleza y toma distancia con respecto a un mundo, a partir de ahora, reducido a una colección de objetos medibles y manipulables. El distanciamiento con respecto a la naturaleza está ligado no solo a la invención de la perspectiva sino también, más generalmente, a una nueva mirada sobre el mundo que se instaura en el siglo XV en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo y con un cierto número de revoluciones científicas (el método experimental de Bacon, la confirmación del *descentramiento* cosmológico anticipado por Copérnico y confirmado por Galileo, el dualismo sujeto/objeto de Descartes y la invención del espacio absoluto por Newton). Estos descubrimientos revolucionarios engendran las ciencias y las técnicas modernas pero introducen, al mismo tiempo, una separación entre el mundo físico y el mundo fenoménico.



Virgen del canciller Rolin, Jan Van Eyck, hacia 1433. París, Museo del Louvre.



Bruma elevándose en el Reisingebirge, Caspar David Friedrich, hacia 1820. Munich, Pinacoteca Nueva.

LA ESCISIÓN NATURALEZA/CULTURA

De esta separación moderna entre objeto y sujeto y entre naturaleza y cultura nació el paisaje europeo. Y es precisamente porque nació de la modernidad que la noción de paisaje provoca actualmente tantas polémicas. En efecto, en un extremo, algunos presentan el paisaje como una realidad objetiva y racionalizable; mientras que en el otro extremo, una corriente culturalista se interesa solamente en el paisaje como representación de la naturaleza.

Lo importante, entonces, no es el territorio ni sus componentes ni sus características sino la manera en que los paisajes son percibidos y existen en la conciencia de las personas o de los grupos sociales. Estas dos posiciones opuestas pueden ser calificadas, siguiendo a Augustin Berque, de *quimeras*: la *quimera subjetívora*, reduciendo el sujeto a las determinaciones de la naturaleza y la *quimera objetívora*, devorando el objeto y asimilándolo al mundo subjetivo. El paisaje, en efecto, si está siempre definido por una subjetividad, se refiere, a pesar de todo, a objetos concretos que existen realmente a nuestro alrededor. Ni simple entorno ni ensueño sin soporte objetivo, el paisaje “no reside solamente en el objeto, ni solo en el sujeto, sino en la interacción compleja de estos dos términos”. Ahora bien, la interacción entre naturaleza y cultura es precisamente uno de los componentes esenciales de la definición del paisaje en Asia oriental.

2. EL PAISAJE EN ASIA ORIENTAL

EL SURGIMIENTO DEL SHANSHUI: MONTAÑA Y AGUA

Si en Europa el nacimiento del paisaje advino con el de los tiempos modernos, este no fue el caso en Asia oriental. En China, es en el siglo III, es decir, más de mil años antes de la aparición de la palabra *paisaje* en Occidente, que aparecen los dos términos *shan shui* y *fengjing*. El primero se refiere al paisaje literario y pictórico, mientras que el segundo designa el paisaje surgido desde la percepción. *Shanshui* significa *montaña y agua* en chino, siendo los montes y las aguas los dos motivos principales de la pintura de paisaje en Asia. *Fengjing* está formado por los caracteres *viento y luz*. *Fengjing* evoca más bien la atmósfera del paisaje y *shanshui* más bien sus motivos. Estas dos palabras designan a la vez la cosa y la representación de la cosa. Una multitud de otras expresiones existen en las lenguas de Asia oriental para designar el paisaje: *fengguang*, *qingjing*, *guangjing*, *jingxiang*, etc., cada sinónimo aportando un nuevo matiz. La diversidad de estas expresiones revela que el paisaje, en Asia, involucra todos los sentidos y no simplemente la vista. Contrariamente a la definición común del paisaje en francés y en otras lenguas europeas, estas expresiones no inducen a la preeminencia de la mirada, ni a un punto de vista único. En China son los poetas y no los pintores, como en Europa, los que descubren el paisaje. Es verdad que la distinción entre pintores y poetas es menos

clara en China que en Occidente, pero el hecho de que el *shan shui* haya surgido primero en el ambiente literario explica en parte la ausencia de preeminencia de la mirada en el paisaje chino. Las premisas de una sensibilidad paisajística aparecen en China bajo los Han (206 a.C.–220 d.C.). Sin embargo, en esa época todavía no existe realmente un paisaje como composición unitaria en una pintura o en la literatura. Es en el siglo IV, con la aparición de las obras del poeta Xie Lingyun (385–433) y el primer tratado de paisaje chino del pintor y teórico Zong Bing (375–443), que emerge realmente una estética paisajística en el pleno sentido de la palabra (incluyendo la palabra paisaje, tratados de paisaje, representaciones literarias y pictóricas del paisaje y un arte de los jardines). En el transcurso de los siglos siguientes esta estética fue difundida, compartida y desarrollada de diferentes maneras por los países vecinos de China (Corea, Japón, Vietnam, etc.)

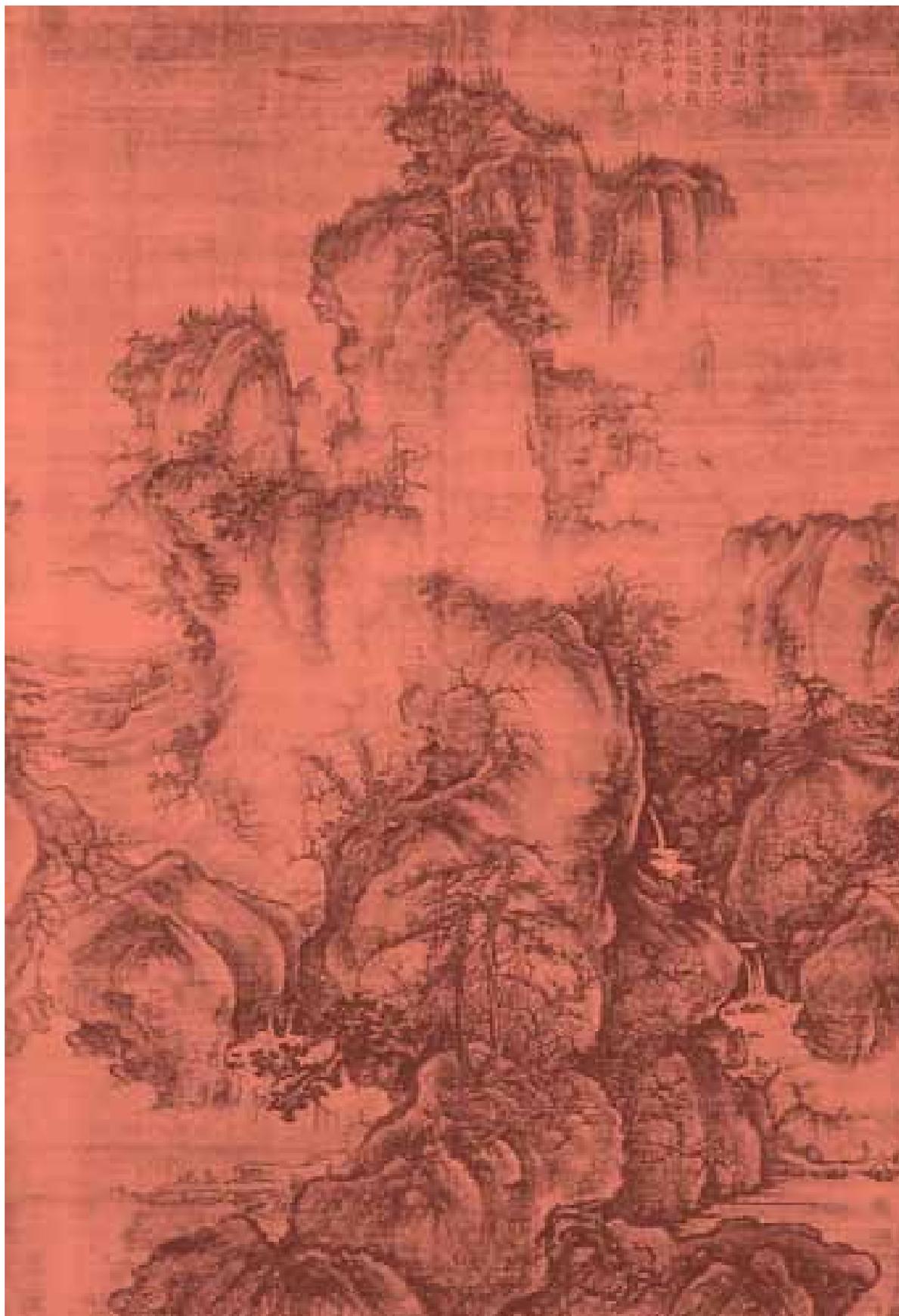
SHANSHUI Y TAOÍSMO

A diferencia de Occidente, donde el paisaje nació cuando la naturaleza se liberó de la historia santa, en China el paisaje se enraíza en la religión y en la moral. El *shan shui*, tal como su nombre lo indica, tiene por motivo principal la montaña (*shan*). Este lugar eminente que tiene la montaña en el paisaje chino, debe mucho al taoísmo y al budismo. En el taoísmo, en efecto, la montaña es una suerte de *antimundo* que se distingue del medio de las planicies, donde se desarrollan la

civilización y la administración del imperio. Como lo muestra Yolaine Escande, la montaña es el refugio de ermitas y el dominio de los inmortales, es el lugar de los sabios, donde todo ser humano puede acceder a la inmortalidad. Es en esta relación particular de la civilización china a la montaña, ligada al taoísmo y al budismo, que se encuentra el origen del paisaje en Asia oriental. Entonces, siendo la montaña el dominio de los dioses, se buscó representarla.

Más allá del dualismo naturaleza/cultura Mientras que Occidente insiste en describir exhaustivamente el paisaje como un objeto exterior, poseedor de su propia substancialidad, en Asia oriental la situación es totalmente opuesta. La estética china, en efecto, piensa el paisaje no solo como un simple objeto delimitado por el contorno de su forma exterior sino como una cosa que excede ese contorno, que va más allá del aspecto externo del entorno. Zong Bing, en las primeras líneas de su *Introducción a la pintura de paisaje* afirma al respecto: “En cuanto al paisaje, aún teniendo forma material, este tiende hacia lo espiritual” (traducción de A. Berque). Dicho de otra manera, más allá de la forma exterior, el pintor chino debe captar la esencia, la intención (Yi) del paisaje. Por lo demás, los sucesores de Zong Bing no dejarán de reafirmarlo. La tradición pictórica china no conoce la exigencia de la semejanza, no es descriptiva y no tiende a substituirse a lo real. Al contrario, se caracteriza por su aspecto alusivo. El pintor trabaja a grandes trazos dejando blancos (yubai). Lo que el pintor chino quiere captar es la vida y sus transformaciones, ya que la realidad sobrepasa la forma medible y no puede estar circunscrita a un objeto.

De esta manera, la oposición europea entre subjetivo y objetivo es inconcebible en Asia oriental (evidentemente, haciendo abstracción de la intrusión de Occidente). China nunca ha conocido la alternativa entre mundo físico y mundo fenoménico. En vez de oponer la naturaleza como mundo físico a la cultura como construcción humana, el pensamiento chino sitúa al ser humano al centro de su concepción de la naturaleza. El *shan shui* se encuentra en la confluencia de la relación entre naturaleza y arte. Este punto de vista chino permite reconsiderar nuestra definición europea del paisaje, con mayor razón si hoy en día el dualismo moderno ha sido ampliamente invalidado y cuestionado. Discriminar el paisaje fenoménico por una parte y el entorno físico por otra, a la manera europea moderna, ya no es posible. El paisaje no puede ser reducido a la naturaleza o a la cultura porque es, al contrario, una interacción entre entorno y representación, es una relación dinámica entre un sujeto y su entorno.



Nacimiento de la primavera, Guo Xi (hacia 1020 - hacia 1080). Taipei, Museo Nacional del Palacio.

1. Roger, Alain, *Court traité du paysage*, 997, Paris, Gallimard, p. 73.

Baridon, M. (2006): *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud.

Berque, A. (1995) : *Les raisons du paysage, de la Chine ancienne aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan.

Cauquelin, A. (1992): *L'invention du paysage*, Paris, Plon.

Escande, Y. (2005): *Montagnes et eaux, la culture du shan shui*, Paris, Hermann.

Roger, A. (1997): *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Vandier-Nicolas, N. (1982): *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris, Klincksieck.

ANDAMIO: HORIZONTE TEMPORAL

[SCAFFOLD: TEMPORARY HORIZON]

RICARDO HUANQUI · RODOLFO BOCANEGRA · KAREN TAKANO

REDESCUBRIENDO UN PAISAJE CONOCIDO

Espacio/recorrido que se desconecta gradualmente de la superficie, se desenvuelve sin sobresalir entre las copas de los árboles para finalmente reconectarse con el plano de uso cotidiano. Se redescubre el parque y su naturaleza; se trata de un nexo horizontal entre el espacio público y las especies vegetales que despierta la memoria y la imaginación. Propone un alto en el trance peatonal integrando un paisaje fragmentado.

Las terrazas permiten que los transeúntes puedan contemplar los árboles/protagonistas y los *Breathing Trees* del artista británico Laurent Loyer. Las rampas de acceso facilitan el recorrido de discapacitados, adultos mayores y coches.

Ricardo Huanqui Abeo Obtiene la Licenciatura en Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, Lima. Es profesor ordinario de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Carrera de Arquitectura y Gestión de Proyectos de la Universidad de Lima. En 2005 funda el estudio 24/7 arquitectura. Candidato a magíster en Paisaje y Territorio de la Universidad Diego Portales. Cuenta con publicaciones sobre docencia universitaria y ha participado en numerosos concursos nacionales e internacionales obteniendo diversos premios y reconocimientos.

Rodolfo Bocanegra Palomino Obtiene la Licenciatura en Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma. Es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima. En 2005 funda el estudio 24/7 arquitectura, desarrollando proyectos a diferentes niveles, en los que destaca la búsqueda de nuevas soluciones espaciales en el contexto del paisaje arquitectónico contemporáneo. Ha proyectado y realizado edificios residenciales, comerciales e industriales, además de espacios públicos y proyectos paisajísticos. Ha participado en numerosos concursos nacionales e internacionales y ha obtenido diversos premios y reconocimientos.

Karen Takano Valdivia Obtiene la Licenciatura en Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, Lima. Es profesora ordinaria de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2005 funda el estudio 24/7 arquitectura. Candidata a magíster en Paisaje y Territorio de la Universidad Diego Portales. Miembro fundador de DOCOMOMO Perú. Cuenta con diversas publicaciones y ha participado en numerosos concursos nacionales e internacionales obteniendo diversos premios y reconocimientos.

Ricardo Huanqui Abeo Earns his Bachelor's degree in Architecture at the Ricardo Palma University, Lima. He is a professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Pontifical Catholic University of Lima. In 2005, he founded the study 24/7 architecture. He is Master's candidate in Landscape and Territory at Diego Portales University. Huanqui has publications on university teaching and has participated in several national and international contests where he has been granted recognition and various awards.

Rodolfo Bocanegra Palomino Earns his Bachelor's degree in Architecture at Ricardo Palma University. He is professor of the Faculty of Architecture at the Peruvian University of Applied Sciences, Lima. In 2005, Bocanegra founded the study 24/7 architecture, carrying out projects on various levels highlighting the search for new spatial solutions under the context of contemporary architectonic landscape. He has projected and built residential, commercial and industrial buildings as well as public spaces and landscaping projects. Has also successfully participated in several national and international contests where he has been granted recognition various awards.

Karen Takano Valdivia Earned her Bachelor's degree in Architecture at the Ricardo Palma University, Lima. She is a professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Pontifical Catholic University of Peru. In 2005, she founded the study 24/7 architecture. Master's candidate in Landscape and Territory at Diego Portales University. Founding member of DOCOMOMO Peru. Takano has varied publications and has participated in several national and international contests where she has been granted recognition and various awards.

FICHA TÉCNICA

Proyecto ganador de la XV Bienal de Arquitectura Peruana, Macro región Lima, categoría paisajismo.

NOMBRE: Andamio · Horizonte Temporal

LUGAR: Parque Central y Parque Kennedy de Miraflores, Lima, Perú

AÑO: 2012

AUTORES:

Ricardo Huanqui Abeo
Rodolfo Bocanegra Palomino
Karen Takano Valdivia

CONTEXTO:

Noche en Blanco 2012

MATERIALIDAD:

Andamios metálicos, Proveedor ALCISA

DIMENSIONES:

368,52 m. lineales de recorrido

ALTURA:

3,50 m.

DATA SHEET

Project winner in the XV Biennial of Peruvian Architecture, Macro region Lima, Category of Landscape.

NAME: Andamio · Horizonte Temporal

PLACE: Parque Central and Park Kennedy of Miraflores, Lima, Peru.

YEAR: 2012

AUTHORS:

Ricardo Huanqui Abeo
Rodolfo Bocanegra Palomino
Karen Takano Valdivia

CONTEXT:

Noche en Blanco (Night in White) 2012

MATERIALITY:

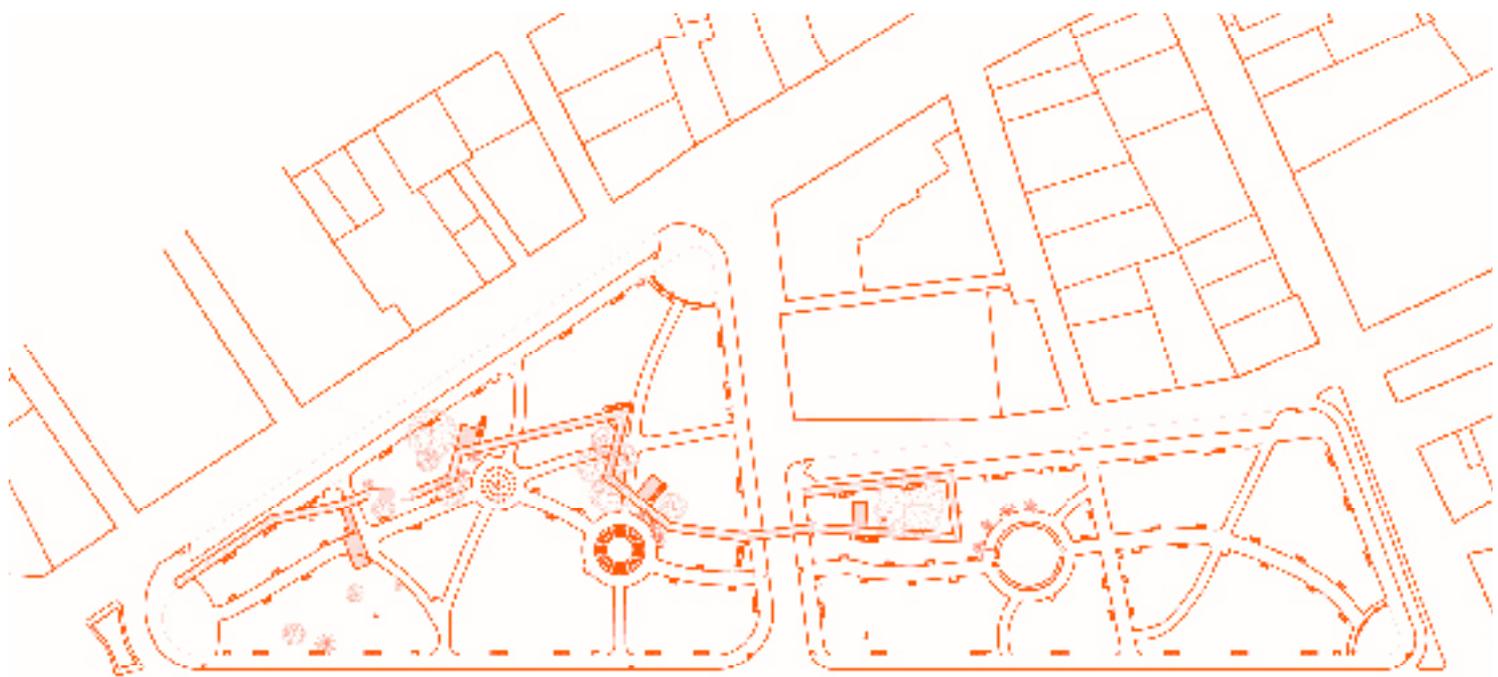
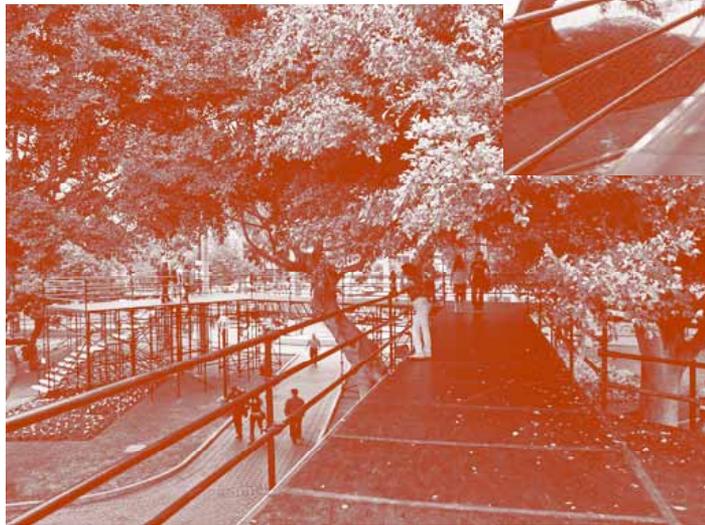
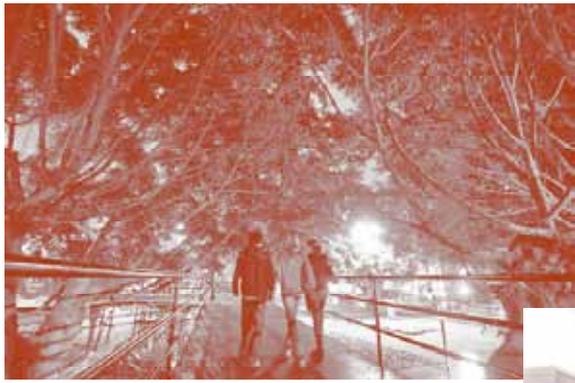
Metallic scaffolds, supplied by ALCISA

DIMENSIONS:

368.52 metres long

HEIGHT:

3.50 metres



TERRITORIO Y EVOLUCIÓN DEL PAISAJE URBANO POST DESASTRE

[TERRITORY AND EVOLUTION OF THE URBAN LANDSCAPE POST-DISASTER]

IVÁN CARTES*

Resumen: Los cambios sufridos tanto en el territorio como en el paisaje después del maremoto del 27 de febrero de 2010 han sido profundos: algunos núcleos urbanos fueron prácticamente borrados por la fuerza hidrodinámica del agua, otros subsistieron por diferentes accidentes geográficos o factores constructivos. Abandonar los terrenos de la costa chilena bajo riesgo de tsunami ha sido también impensable, ya que muchas ciudades del país se encuentran construidas en el litoral y su desarrollo socioeconómico se encuentra articulado en su contexto marino. No obstante, pasaron 50 años desde que el terremoto y maremoto de Valdivia en 1960 —el más grande del cual se tiene registro, con 9,5 grados en escala de Richter— para que se pudiese al menos regular el uso del suelo en función del riesgo.

Aun cuando las políticas públicas han resultado poco efectivas ante uno de los eventos naturales más destructivos del planeta, resulta fundamental asegurar el capital humano, construir barreras de mitigación, establecer comunidades resilientes, implementar planes de educación y evacuación, y proponer plataformas de desarrollo futuro. Todo ello en su conjunto, constituye algunas de las principales premisas que asegurarán la calidad de vida en un amplio sector de nuestro país.

Este enfoque, sin duda alguna, cambiará la forma de habitar el borde costero y generará nuevas percepciones y propuestas, en las cuales una sociedad viviendo aún en luto post-desastre, se integrará notablemente pasando desde el proceso de reconstrucción a una recuperación integral, y en donde el capital social seguirá siendo el principal protagonista.

Palabras clave: riesgo, vulnerabilidad, seguridad, resiliencia.

Abstract: The changes the territory and the landscape have been through after the tsunami on February 27, 2010 have been quite significant: some urban nucleuses were practically “wiped out” by the hydrodynamic power of the water, others managed to survive because of various geographical accidents or construction-related factors. Leaving those places based in the Chilean coast and which are under a clear risk of tsunami results in an unthinkable possibility given that many cities in the country are built on the coastal region and their social economic development is articulated by their marine context. Nevertheless, 50 years have passed since the 1960 Valdivia earthquake and tsunami took place- the most powerful ever recorded rating 9.5 in Richter magnitude scale- to carry out a regular soil type use assessment on the basis of earthquake risk.

Even though government policies have not resulted to be very effective to face one of the most destructive natural disasters, it is of paramount importance to assure the human capital, build mitigation barriers, set up resilient communities, implement education programmes and evacuation plans as well as suggest platforms of future development. The aforementioned, all together, constitutes some of the main premises to assure quality life in a wide part of our country.

This approach will undoubtedly change the way the coastline is inhabited and generate new perceptions and suggestions for a society still living a post-disaster mourning to be significantly integrated from the reconstruction process to a comprehensive recuperation in which social capital will continue to be the leading participant.

Key words: risk, vulnerability, safety, resilience.

*
Profesor Universidad del Bío Bío
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño
Departamento de Planificación y Diseño Urbano
Concepción, Chile

Iván Cartes Académico, Facultad de Arquitectura, Universidad del Bio-Bio. Arquitecto, diplomado, master, doctor y posdoctorado en Diseño Urbano, University of Nottingham, Reino Unido. Trabaja como asesor del Gobierno Regional del Bío Bío y como coordinador del Área de Reconstrucción Zona Norte, desde Penco a Cobquecura, después del terremoto y maremoto de 2010.

Iván Cartes Professor, Faculty of Architecture, University of Bio-Bio. Architect, holds a Diploma, Master's degree and post doctorate degree in Urban Design. University of Nottingham, United Kingdom. Cartes works as Bío Bío Regional Government advisor and coordinator of the reconstruction area in the north area of the country from Penco to Cobquecura after the earthquake and tsunami in 2010.

No es la especie más fuerte la que sobrevive, ni la más inteligente, es mucho más aquella que responde al cambio.

Charles Darwin

INTRODUCCIÓN

En la Región del Biobío, epicentro del desastre en Cobquecura, la pérdida de infraestructura pública alcanza la cifra de 990 millones de dólares, resultan afectadas 2.320 hectáreas urbanas y se registran 46 víctimas fatales (Gore Biobío, 2011a). En la actualidad existen 28.400 hectáreas urbanas costeras localizadas en áreas de inundación por tsunami, según las cartas de riesgo elaboradas después del evento.

La frecuencia de fenómenos de esta magnitud hace señalar que en el siglo XVIII cinco maremotos azotan las costas de nuestro país y que la capital del Biobío, en ese entonces Penco, fundada por Pedro de Valdivia en 1550, fue destruida repetidas veces por terremotos y maremotos y, en definitiva, se trasladó en 1754 al Valle de la Mocha con el nombre de Concepción (Campos, 1979: 7). Por tanto, la génesis dicotómica de desastres y reconstrucciones, posee un precedente demasiado sólido ante una memoria popular frágil, incapaz de recordar que habita un territorio marcado por este tipo de contingencias y emergencias, con un efecto traumático en la población y que tardará una década, como mínimo, en su recuperación.

El maremoto o tsunami está catalogado como uno de los fenómenos naturales más traumáticos y destructivos, causante de grandes pérdidas en capital humano, destrucción masiva de edificación y bienes materiales. La naturaleza y la tasa de retorno de este tipo de desastres (acelerados por el cambio global climático) nos enseñan que una vez ocurrido el evento, dada la misma conformación del territorio, el fenómeno es muy susceptible de volver a repetirse en el mismo lugar. Muchas veces la geografía es un retrato de los cambios experimentados y las bahías de forma embolsada, con forma de herradura, han sido el receptáculo natural de maremotos y, por ignorancia, son las preferidas para habitar o establecer segundas residencias dado lo atractivo de su paisaje. Pero al mismo tiempo estos lugares son el resultado de impactos sucesivos de grandes olas y por lo tanto tienen un origen tsunami génico.

En consecuencia, es conveniente preguntarse cómo se puede convivir con este fenómeno, cuales son los cambios necesarios de implementar, y establecer propuestas en

función de la vulnerabilidad y el riesgo, propendiendo a cambios en el paisaje urbano que sean capaces de garantizar la seguridad, la resiliencia y la sustentabilidad de las comunidades que habitan el borde costero.

Como resultado del diagnóstico nacional, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo elabora los fundamentos de un Plan de Acción y Criterios de Reconstrucción, entendiendo que la génesis del problema en borde costero responde a priorizar la seguridad de las personas, así como a promover el uso racional y eficiente del suelo, compatibilizando los intereses económicos y sociales, y fundamentando que “la proyección de la vida es el rol primordial del Estado, por lo que es obligación conocer, informar y dar oportuno aviso a los habitantes de las zonas sujetas a riesgo de tsunami respecto a las condiciones de riesgo a las cuales está expuesta su propiedad. En el uso del borde costero se debe considerar todo tipo de actividades, debiendo regularse en función del riesgo a través de los Instrumentos de Planificación Territorial (IPT) y las condiciones de construcciones y ubicación, en conformidad a la normativa vigente y a los criterios de reconstrucción complementarios” (Minvu, 2010: 45).

TERRITORIO

Un lugar marcado por la fuerza de un desastre, registrado por causas antrópicas o naturales, es denominado *zona cero*. Esta denominación de sitio marca el hito central de referencia tanto en imagen como en significado connotado, y en segunda instancia reconoce la magnitud del desastre que prácticamente hace desaparecer toda huella de lo que existía anteriormente

con una transformación violenta del paisaje. La expresión fue primero usada por el efecto de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, y luego internacionalizada con la caída de las Torres Gemelas en Manhattan.¹

Dichato, una localidad de 3.057 habitantes (INE, 2002), dependiente de la comuna de Tomé, se transformó así en un hito del desastre del maremoto y terremoto 8,8 del 27F, cuya intensidad lo sitúa como el sexto más grande del mundo. Una comunidad que descansaba así en el recurso paisajístico de su bahía —de aguas quietas, con pesca artesanal y un escenario ideal para los deportes náuticos— se ve violentamente cambiada y destruida por la fuerza del tsunami, perdiendo el 80% de su masa edificada en el plano y centro histórico, afectando principalmente a viviendas, casas de veraneo, comercio, equipamiento, y prácticamente paralizando a la comunidad que basaba su economía en la provisión de servicios, hotelería y gastronomía. El agua penetra una extensión de 1.200 metros estero hacia arriba desde la línea de la costa; inunda una extensión de 80,34 hectáreas urbanas, alcanzando una altura de 2,43 metros (destruyendo hasta segundos pisos) y lo que es más grave, una aceleración hidrodinámica de 2,34 metros por segundo considerada totalmente destructiva (Gore Biobío, 2011b). El escenario geográfico de la bahía de Coliumo, en cuyo fondo se establece Dichato, es una bahía embolsada, con forma de herradura, y con un estero de fácil acceso a cualquier evento de marejadas o maremotos, ya que su cuenca hidrográfica facilita el paso del mar aguas arriba.



Impacto de tsunami en restorán de Av. Costanera. Fuente: Iván Cartes.

Al principio la localidad poseía un sistema de dunas, con vegetación rastrera, entre el centro de la ciudad y la orilla de playa. Progresivamente, por tomas de terrenos y reclamos de propiedades costeras con interés recreacional, la ciudad se acerca a la línea de más alta marea dejando escasos 20 metros de separación entre ambos puntos, y nivelando las dunas hacia la playa para ganar visibilidad. La desembocadura de su estero constituida como una marisma, con vegetación y arborización, se urbaniza y se reclama como habitacional. Todos estos elementos propios del paisaje, habían representado históricamente algún tipo de rugosidad que pudiese haber desgastado la fuerza hidrodinámica del maremoto en el momento del impacto. No obstante, en el momento requerido ya no estaban ahí, ignorando que los atributos del paisaje podían haber colaborado en el aminoramiento del desastre. Muy por el contrario, había predominando la tendencia de acercarse al mar para regocijo visual haciendo desaparecer todo atenuante del brutal golpe hídrico.



Vista aérea parcial efectos del tsunami en Dichato. Fuente: José Léniz.

RESILIENCIA

Ante la magnitud del desastre, los efectos en el territorio, y sus consecuencias sobre la población, se propuso un plan de reconstrucción basado fundamentalmente en la seguridad y protección del capital humano, y en la resiliencia de una comunidad que pudiese absorber cambios futuros. Para ello, al igual que en los Planes de Reconstrucción de las 18 localidades afectadas en la Región del Biobío, se utilizaron y modelaron barreras de mitigación constituidas por elementos naturales, principalmente compuestas por masa arbórea y parques de diferente densidad vegetal, que pudiesen desgastar la energía hidrodinámica de un potencial tsunami.

Consecuentemente, el plan de reconstrucción de Dichato relocaliza el equipamiento y los servicios básicos de emergencia sobre la cota de inundación, relacionando las vías de evacuación con una vía de Piamonte o camino de la costa que se traza aproximadamente por la cota 75 msnm. Como el balneario poseía y aún posee un rol turístico, se privilegiaron las áreas peatonales y ciclo vías de manera de subyugar el automóvil a un plano de desplazamiento lento. Su rol principal, basado en la recreación y esparcimiento turístico, es complementado con un rol secundario asociado a la comercialización y extracción de productos del mar, implementando su caleta pesquera en playa Villarrica como polo de desarrollo asociado al recurso bentónico.

Una vez establecida la línea base de inundación, se modelaron los escenarios de mitigación resultando más efectiva una combinación de componentes cuyos prin-

cipales atributos se definieron como: una franja arbórea de 20 m de ancho, concebida como parque costero; un muro rompeolas de costanera (con una altura de coronamiento de 5,4 msnm), que incluye un paseo y ciclo vía; agregando el relleno del delta del estero hasta la cota 4 msnm, que se refuerza con un bosque de mitigación denso y robusto; finalmente se suma un parque de ribera con 10 m de ancho por ambas márgenes del estero Dichato. Las componentes antes descritas logran mitigar en un 57 % la fuerza de un impacto similar al 27F, con una disminución de la columna de agua en las áreas centrales de 0,62 m (Instituto de Geografía, 2010).



Vista aérea post tsunami 27F. Fuente: José Léniz.

Todas las áreas de mitigación que fueron generadas en función de las estrategias de seguridad y protección de la población urbana, han sido planteadas como bienes nacionales de uso público destinados a equipamiento y esparcimiento, factor clave en el mejoramiento de estándares de calidad, para los residentes.

Muchas veces se argumentó que el recurso arbóreo era inoperante ante la magnitud de un desastre de este tipo. No obstante, esta misma estrategia logró mitigar hasta un 30 % el impacto del tsunami de Japón en 2011, pese a que la altura de la ola superó el cálculo original. Al mismo tiempo, este tipo de vegetación cumple una doble función, la primera es obviamente disminuir la fuerza del agua y la segunda es filtrar el material



Vista aérea Dichato antes del 27F. Fuente: José Léniz.

Por el efecto de la destrucción, Dichato se transforma también en el lugar de traslado y establecimiento de nuevos asentamientos, y se relocaliza al 100 % de los damnificados sobre la cota de seguridad y en la parte elevada de los cerros, acogiendo a las familias damnificadas en las así llamadas *aldeas de emergencia*, constituyéndose como protagonista la aldea El Molino —la más grande de Chile— con 450 mediaguas y contenedores con servicios colectivos. Esta medida resultó extraordinariamente acertada ya que con el maremoto de Japón el 12 de marzo de 2011 se inunda nuevamente el sector plano y céntrico de la ciudad en 24,35 hectáreas, comprobando que con un fenómeno de campo cercano los efectos volverían a ser mucho mayores, y la inundación habría alcanzado dos veces a quienes se habían trasladado previamente hacia los terrenos más altos, acusando un severo trauma psicológico, social y económico.

particulado que viene y se introduce como un proyectil causando golpes demoledores, o mortales, en lo que encuentra a su paso. Al mismo tiempo, estas barreras se suponen para un evento único, no obstante durante su consolidación implican mantención, manejo y renuevo cotidiano. En colaboración coordinada con el Instituto Forestal (Infor), se presentó un plan piloto para definir las propiedades y características de la vegetación, así como rescatar las componentes paisajísticas de cada lugar en específico (Infor, 2010: 14).

La Organización Mundial de la Salud propuso un mínimo de 9 m² de áreas verdes urbanas por habitante (m² av/h) y un óptimo de 15 m² av/h (del Pozo, 2011). Con la adición de las áreas de mitigación y parques urbanos propuestos para Dichato este promedio sube a 21,2 m² av/h. Complementariamente, estas áreas se suman como elementos estructurantes a los sistemas paisajísticos e hídricos, con su consecuente conectividad con los sistemas verdes pre-existentes y geográficos, que garantizan la permanencia de las especies de flora y fauna, que generalmente quedan aisladas por el crecimiento urbano. Por otra parte, el estero con sus parques ribereños de mitigación y dos lagunas de regulación, permitirá restaurar a futuro las áreas de humedales previas a la urbanización e introducir elementos de amortiguación a las inundaciones recurrentes de invierno, así como también la recuperación de avifauna urbana.

PARTICIPACIÓN

La localidad de Dichato se convirtió rápidamente, dada su exposición mediática nacional e internacional, en un escenario político de intereses contrapuestos y fue necesario establecer una base consensuada sobre las acciones, estrategias y cambios de escenarios futuros. Esta operación, sin precedentes en el desarrollo urbano chileno, acumuló en enero de 2012 más de cien eventos de participación ciudadana, reuniones en las cuales se logró incluso aprobar el plan de reconstrucción con sus áreas de expropiación —en las cuales se localizaron las franjas de mitigación— y determinar también las áreas de restricciones de construcciones de viviendas, para garantizar la seguridad de las familias en lugares inundables. Fueron decisiones y consensos no fáciles de alcanzar, no ausentes de conflictos y controversias, pero finalmente una comunidad convaleciente de un desastre de magnitud logró entender que el beneficio colectivo primaba por sobre los intereses personales. El plan fue finalmente aprobado tanto por la comunidad como por el consejo municipal.



Calle Serrano con impacto de tsunami. Fuente: Iván Cartes.

PAISAJE

Para fortalecer la imagen y el paisaje urbano de una ciudad que ha sido arrasada por el mar, fue necesario acordar y fortalecer componentes de identidad pre-existentes, de manera de ajustar objetivos globales a líneas de diseño específico. Por ejemplo, en el parque de mitigación de Dichato se ha diseñado mobiliario urbano con componentes locales étnicos y se abrirá espacio para diseños diversos con artistas que incorporarán otras iniciativas locales. Para el desarrollo de proyectos emblemáticos el municipio ha construido alianzas y articulaciones con grupos de residentes que representan diferentes intereses, de esta forma los equipos consultores pueden ajustar sus diseños a la demanda de los usuarios y llegar hasta el desarrollo de detalles incorporando criterios locales. Se ha facilitado así una segunda fase de participación, en que ha sido posible ajustar la identidad necesaria que le dará un valor agregado a la localidad.

En el sitio web *Dichato al día* se mostraron durante varias semanas imágenes icónicas para permitir construir un relato de imagen urbana basada en los atributos existentes. Pese a que se podía votar e introducir nuevos íconos, se manifestó mayoritariamente la preferencia por los motivos marinos. Como iniciativa municipal se encargó fabricar mosaicos a los artesanos locales, para luego insertar estos motivos en los pavimentos de áreas peatonales y se ejecutaron dos *rehues* de madera elaborados por artistas locales y que han sido planteados como íconos de acceso al boulevard que estructura el eje central del balneario.²

RECUPERACIÓN

Al contrario del proceso de reconstrucción que repone viviendas, infraestructura vial, equipamiento, etc. y en el cual en general los gobiernos locales y regionales son rápidos en su provisión, el proceso de *recuperación*

es integral e intenta reponer no solo las componentes físicas del tejido urbano sino que involucra salud, educación, emprendimientos socioeconómicos, medio ambiente, productividad, cadenas de desarrollo comunitario y local, fortalecimiento de productos de origen, etc. En este sentido, la Universidad de Harvard establece en nuestro país una experiencia pionera, basada en la recuperación posdesastre y experiencia empírica acumulada en sus programas de cooperación con Nueva Orleans —producto de la destrucción del huracán Katrina en 2005— y después de los terremotos y maremotos de Indonesia en 2004 y Haití en 2010. En el año 2011 se comienza así a desarrollar el proyecto Recupera Chile en el cual participan el gobierno regional, el municipio, el sector privado y las universidades locales. Este proyecto se diversifica identificando aspectos de salud postrauma, iniciativas productivas, emprendimientos socioeconómicos y diseños de proyectos detonantes que provienen del Plan de Desarrollo Local (Pladeco) y del Plan de Reconstrucción, agregando el diagnóstico posdesastre y los escenarios de futuro. En el eje principal del proyecto de *recuperación* está la comunidad, de la cual se extraen las iniciativas necesarias de implementar con una participación amplia y en cuyo centro los habitantes son el capital que activa el proyecto.

Este tipo de iniciativas son concluyentes en la recuperación posdesastre, sobre todo si se piensa que solamente la inversión pública alcanza los diez millones de pesos per cápita en esta localidad, excluyendo la provisión de viviendas. En el futuro, estos mismos ciudadanos deberán integrarse a las cadenas de desarrollo que activarán esas inversiones, por lo cual la capacitación, el emprendimiento, la autoestima, el cooperativismo y la auto-organización en un clima posdesastre son componentes clave en la recreación



Imagen de futura costanera de Dichato. Fuente: DOP/MOP.

de escenarios de desarrollo y en el valor agregado que le darán los ciudadanos a esos espacios de oportunidades.

CONCLUSIONES

En los contextos de riesgo, el territorio y el paisaje juegan un rol determinante, ambos en intrínseco diálogo con la geografía. En general, las ciencias de la tierra estudian los maremotos a partir de la evidencia en terreno y de los cambios experimentados en el relieve y el fondo marino. Con estos antecedentes, y mediante modelaciones, se pueden determinar las áreas de riesgo, el grado de vulnerabilidad que posee la población residente, y definir las restricciones sobre el hábitat urbano. Lamentablemente, un alto porcentaje de las ciudades chilenas del litoral tiene hipotecado su uso del suelo ante el riesgo de tsunamis, motivo por el cual deben evaluar qué tipo de actividades pueden localizar en áreas de gran impacto, de manera de aminorar los daños y, más importante, la pérdida de vidas humanas en el momento de un desastre de este tipo.

Los cambios en el paisaje costero producidos por los parques de mitigación, las costaneras, los muros rompeolas y todos los elementos que puedan desgastar la energía hidrodinámica de un tsunami, si bien es cierto que alteran la continuidad visual de los balnearios llegaron para establecerse por seguridad, y también albergarán una serie de actividades complementarias que equiparan mejor la recreación y el esparcimiento para solaz de sus usuarios. Este tipo de bordes costeros, tales como el Malecón 2000, frente al río Guayas, en la ciudad de Guayaquil —la llamada *Gran Manzana de Sudamérica*— reconvierten estos lugares en centros de atracción y turismo de destino, y consecuentemente en paseo obligado de fines de semana por su actividad comercial y recreativa, sumada a la riqueza de un frente marino. Detrás de ello hay un plan de desarrollo estratégico que atraerá mayores oportunidades para los residentes y visitantes.

En el balneario de Dichato existen hoy más patentes comerciales que antes del desastre, y la tendencia de un turismo estacional, de enero a marzo, se ha visto revertida con la llegada de visitantes durante todos los fines de semana del año. El balneario proyectado poseerá un mejor estándar de calidad, y un amplio sector de la población residente verá fortalecida su actividad comercial y de servicios al turista, razón por la cual se han implementado diferentes instrumentos de subsidio y emprendimiento de negocios que logren mejorar esa oferta. Al mismo tiempo, existe la posibilidad de reconvertir, capacitar y perfeccionar mano de obra, mejorando los

servicios de recursos culinarios, gastronómicos y de hospedaje, a través de programas de ayuda al emprendimiento. Uno de los mayores desafíos consiste en caracterizar productos de manufactura primaria, agregándoles valor de origen y definir artesanías que logren dar un salto cualitativo en diseño, elaboración y presentación, contribuyendo a la identidad y al uso de los materiales locales. En este sentido la recuperación posdesastre es detonante y atraerá mayores capitales de inversión y actividades complementarias.

Basados en los hechos históricos, la frecuencia con que se están repitiendo los desastres naturales, la aceleración del cambio global climático, la localización geográfica de Chile sobre el *anillo de fuego Asia-Pacífico* y la evidencia de los acontecimientos recientes, podemos aprender que en cada uno de los lugares en que ha acontecido un terremoto o maremoto, por infortunio, el fenómeno es muy susceptible de repetirse (CEA, 2010). Se puede soslayar la responsabilidad de vivir en un área de riesgo, no obstante la experiencia internacional y el estado del arte en la prevención de este tipo de eventos nos demuestran lo imperativo de corregir nuestras carencias y mitigar impactos, disminuyendo así el costo en vidas humanas y daños materiales. En Christchurch, Nueva Zelanda, solo 23 viviendas no estaban aseguradas de un total de 6.500 unidades siniestradas y gran parte del área afectada fue declarada inmediatamente como inhabitable por licuefacción (Platt, 2011: 47). En este sentido, se puede fracasar, pero garantizando la protección del prójimo y reorientando la planificación urbana hacia el beneficio colectivo.

En el caso de Dichato se comprueba que la acción coordinada en la *reconstrucción y recuperación* es capaz de revertir un área gravemente impactada y transformarla también en un escenario positivo, en el cual se puede proyectar una visión de futuro, basada en el riesgo existente que condiciona y zonifica el uso del suelo urbano, pero que con la creación de plataformas de desarrollo produce la debida integración de los habitantes a las cadenas de progreso y productividad.

Por lo tanto, es materia de tiempo crear una institucionalidad para regular la habitabilidad del borde costero. Se deben modificar las normativas y ordenanzas nacionales, crear planes de contingencia, gravar vías de emergencia y llevar adelante planes nacionales de evacuación, como algunas de las acciones que deberán ser ejecutadas en tiempo récord. Todo ello, en conjunto con educación y prevención, nos permitirá volver a habitar la costa nacional de forma más segura y responsable, con comunidades conscientes y resilientes.

1. El diccionario Oxford definió el término *ground zero* para referirse al impacto causado después del bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki en Japón. Posteriormente se masificó con el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, cuando la prensa lo utilizó y popularizó para denominar a las áreas del desastre.

2. Entrevista del autor con Gustavo Romero. Los resultados de la encuesta de imagen fueron tomados de *Dichato al Día*. Web www.dichatoaldia.cl. 18 Mayo 2011.

California Earthquake Authority, CEA (2010): "Living on a shaky ground", on *How to survive earthquakes and tsunamis in northern California*, pp. 1-31.

Campos, Fernando (1979): *Historia de Concepción 1550-1970*, Santiago, Editorial Universitaria.

Del Pozo, Santiago (2011): "Necesidad de nuevos indicadores para medir los beneficios de los árboles urbanos". Web *Arboricultura Urbana*. Publicado: 22 mar. 2011. Consultado: 29 oct. 2012. <<http://arboriculturaurbana.blogspot.com/indicadores-para.html>>

Gobierno Regional, Gore Biobío (2011a): "Plan de Reconstrucción del Borde Costero. PRBC18. Reporte de daños", Concepción, Región del Biobío.

Gore Biobío (2011b): "Informe de Reconstrucción de Dichato", Concepción, Región del Biobío, pp. 1-58.

Instituto de Geografía (2010): "Informe definición de áreas de peligro de tsunami diferenciado", Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 1-37.

Instituto Forestal, Infor (2010): "Proyecto Piloto de Bosques de Mitigación", Innova Biobío.

Instituto Nacional de Estadísticas, INE (2002): *Censo del año 2002*, Instituto Nacional de Estadística, 2002

Ministerio de Vivienda y Urbanismo, Minvu (2010): "Plan de Reconstrucción Minvu: Chile unido reconstruye mejor. Vivienda, Barrio, Ciudad", Santiago.

Platt, Steve (2011): "Reconstruction in New Zealand Post 2010-2011 Christchurch Earthquakes Report", University of Cambridge, CAR.

PAISAJE, TERRITORIO, VIDA

UNA APROXIMACIÓN AL ARTE

EN CHILE EN TRES ESCENAS BREVES

[LANDSCAPE, TERRITORY, LIFE: AN APPROACH TO ART IN CHILE IN THREE SHORT SCENES]

FEDERICO GALENDE*

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

UNO

Las dos telas pintadas al óleo que aquella mañana flotaban sobre el comedor inundado, producto de la lluvia que se había colado entre los techos volados por los *roquets*, Roberto Matta se las había regalado a Salvador Allende un par de años atrás, así como había diseñado especialmente para aquella casa el sillón de tres cuerpos sobre cuya humedad una perra amamantaba ahora a tres cachorros mientras el cuarto venía en camino, asomando entre sus patas traseras. Del itinerario de esos regalos Matta dejaría constancia en una carta enviada a Enrique Schepeler desde Londres el 11 de abril de 1977; del desastre con el que se encontró apenas atravesada la puerta de Tomás Moro, la constancia la dejaría en cambio Moy de Tohá, la primera en ingresar a la casa de Allende después de aquel martes fatídico: el del golpe de estado de 1973.¹

Si hacemos esta cita es en virtud de que la historia natural de la destrucción (corolario técnico de la destrucción natural que es propia de un país en el que la tierra titubea o tiembla, pasando su propia memoria en limpio cada cierta cantidad de tiempo) no halla en esos cuadros que flotan una imagen distinta a la de la naturaleza que prolifera desde siempre fuera de plano en la pintura chilena del paisaje. La tesis la han deslizado varios, entre otros Justo Pastor Mellado, quien en *La novela chilena del grabado* habla de la progresiva subordinación de la naturaleza indomesticable al marco del proceso pictórico del paisajismo. El paisaje (no la naturaleza, que el escritor Mariano Latorre esboza en siete rincones: la pampa salitrera, el norte chico, las selvas del sur, etc.) se deja comprender de este modo como comprende Pessoa un jardín, esto es: como resumen de civilización.

La palabra *civilización* está en América Latina unida a una matriz que no solo ilustra la



The Meeting, Gustave Courbet. Bonjour Mr. Courbet, 1854.

naturaleza en el cuadro sino que además subordina el cuerpo originario o material de la *barbarie*. Se podría decir que el paisaje indomesticable es al cuadro lo que el cuerpo mundano es al retrato de salón. Por eso son el escritor letrado y el pintor de paisajes quienes toman para sí la tarea de modelar una vida material no pasada, como lo sugirió Hegel en sus *Lecciones sobre el nuevo mundo*, por el cedazo del espíritu. Doblegar la naturaleza *intratable* en la pictoricidad del paisaje funciona así como cifra de un programa general de espiritualización de la plebe. El escritor es el sacerdote; el libro, la biblia; el pintor es el misionero que pinta la naturaleza *intratable* colonizada ya por el pincel.²

Corresponderá al padre Alonso de Ovalle ser uno de los primeros en enviar hacia

el viejo mundo láminas de paisajes. Esas láminas son parte de las ilustraciones de la *Histórica relación del Reyno de Chile* y en su momento perseguían un objetivo bien claro: tentar a otros misioneros del mundo a participar de la evangelización de estas tierras. El padre Ovalle había conocido al erudito jesuita Athanasius Kircher en Roma y había regresado a Chile con uno de sus más queridos discípulos, Nicolás Mascardi. La misión que compartían era la de realizar observaciones certeras en el indómito sur del territorio. Kircher y Ovalle tenían apenas un año de diferencia (el primero nació el 2 de mayo de 1602 en Alemania; el segundo el 27 de julio de 1603 en Santiago, Chile) y se habían conocido en Roma, donde Kircher solía nutrirse de las cartas y testimonios que le eran enviadas

Resumen: Este artículo cruza las figuras del paisaje, el territorio y la vida en escenas del arte local que son abordadas a partir de los datos inmediatos de su cotidianeidad. Las escenas se inician con los cuadros del pintor Roberto Matta flotando en la casa inundada del expresidente Salvador Allende y concluyen con la reelaboración dittborniana del paisaje a través del cuerpo que mancha como indicio o síntoma de lo reprimido. Lo que subyace a las tres escenas que aquí se suceden es una lectura sobre el lugar de la vida a partir de la dialéctica entre ilustratividad manual y reproductibilidad técnica.

Palabras clave: paisaje, ilustratividad, fotografía, cuerpo, vida.

Abstract: This article crosses landscape shapes, territory and life in local art scenes by approaching them based on the immediate data of its everyday life. These scenes start with Roberto Matta's paintings floating in the former president Salvador Allende's flooded house to conclude with the dittbornian re-making of the landscape through the staining body as an evidence or symptom of the repressed. What underlies these three scenes is an image of life place based on the dialectics between hand illustrativity and technical reproductibility.

Key words: landscape, illustrativity, photography, body, life.

cada tres años desde *la India* cuando alguien descubría en estas tierras o en este mar algo digno de admiración. Fue en parte a través de estos envíos que Kircher forjó la monumental obra que se le conoce y de la que se conservan en Chile, en la Biblioteca Nacional, 12 volúmenes originales.³

El origen de la pintura local como puesta al servicio de la domesticación ilustrada de la naturaleza indómita tiene su antecedente en el monumento literario concebido por un español varias décadas antes. Se trata de Alonso de Ercilla, quien en *La Araucana* abre el camino a la confección de estas láminas con las que el padre Ovalle identifica las zonas del territorio que pueden ser colonizadas por fuerzas militares y eclesiásticas. Se trata de una operación gráfica constitutiva, consistente en dar estatuto virginal a unas tierras que, pese a estar habitadas, se presentan como botines de guerra que el paisajismo publicita ante los conquistadores. La pintura de paisaje prepara así el terreno en el que se inscribirá, tiempo más tarde, la pintura republicana, cuyo emblema es el retrato de salón, donde lo que se impone es la idea romántica de ilustrar a un grupo social en ascenso que estará a cargo de confeccionar la gramática del estado y realizar el trazado topográfico del sistema político. Del paisajismo como encuadre doméstico de la naturaleza indómita simplemente hemos pasado al retrato que traza en la tela los rostros de la clase ascendente.

En los sucesivos tránsitos y desfases entre la pintura de paisaje, la pintura colonial y la pintura cívica es evidente que algo ha

quedado sin pintar, nadando, como aquellos cuadros de Matta, fuera de marco, en el estanque material de la naturaleza indómita o en el cielo incoloro (anónimo) de la especie humana.⁴ Ronald Kay llamó a eso *lo impintado*, el desecho material de la ilustratividad formal de la pintura que al año siguiente del golpe conducirá a Dittborn a redefinir *la historia local de la mancha*. No es desconocido que *lo impintado* atesora para Kay un índice que revela la falta de consolidación del campo pictórico en nuestra región y anticipa a la vez el dispositivo de un arte serial reprimido pero presente desde todos los tiempos. Este dispositivo es el de la fotografía. Kay lo menciona para dar cuenta del cambio de estatuto de la relación arte-naturaleza-vida en la operación dittborniana, que emerge con fuerza desde los escombros de un sistema pictórico desmantelado por el golpe de estado de 1973.

DOS

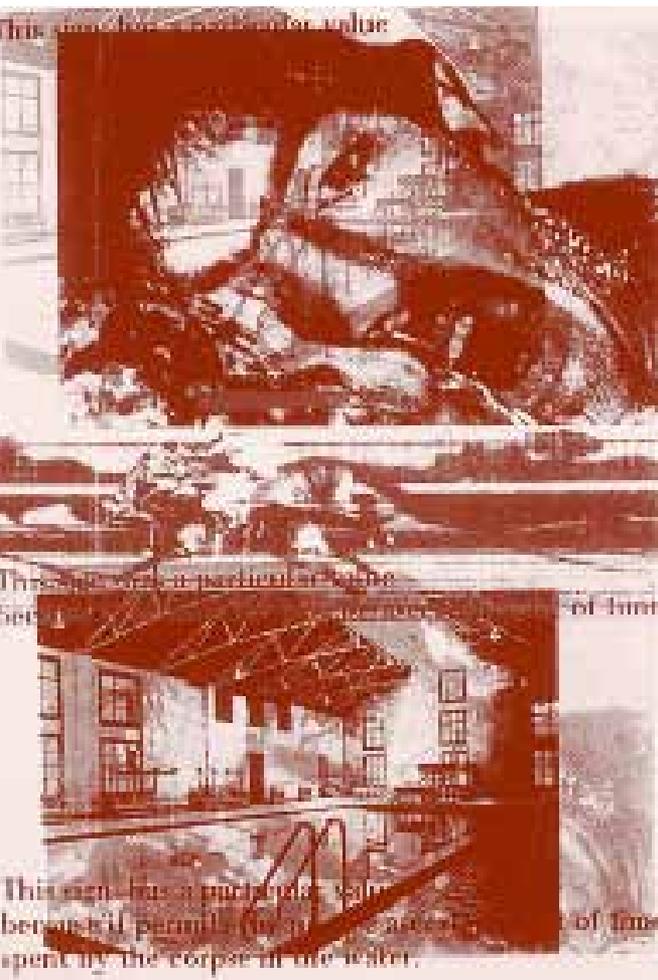
En el año 1964, el mismo año en el que el sistema informalista gira desde la abstracción lírica hacia la contingencia política de la imagen y en el que un grupo de artistas plásticos se suma a la producción del primer mural durante la campaña de Allende, el historiador

Álvaro Jara hace un curioso descubrimiento en la Bancroft Library of California. Lo que descubre es la obra de un fotógrafo nacido en Valparaíso durante la segunda mitad del siglo XIX, hijo de padres ingleses y formado en Escocia, William Oliver, cuyas fotografías sirvieron de modelo a los grabados del *Chile ilustrado* de Recaredo Santos Torner. Oliver fue contratado en Chile a fines del siglo XIX e inicios del XX como ingeniero de ensayo, lo que le permitió recorrer las salitreras del Norte Grande a principios del siglo XX con una cámara que él mismo confeccionó. El registro que hizo dista bastante de aquella naturaleza indomable o aquellos rostros letrados en los que se concentraba por entonces la pintura. Se dedicó a seguirle las huellas a las economías de extracción y al trazado de las líneas del ferrocarril. Así, *lo impintado* ascendía al registro por vía de un dispositivo vinculado al arte serial.

En *La novela chilena del grabado* Mellado menciona a Oliver apuntando a mostrar cómo pone en funcionamiento una tecnología fotográfica para la que “lo esencial no es capturar un rostro sino erigirse en monumento —en *signatura*— del avance de una

Federico Galende es investigador posdoctoral de Conicyt, profesor asociado de la Universidad de Chile y profesor de la Universidad Diego Portales. Es autor de los libros *La oreja de los nombres* (Gorla, Buenos Aires, 2005); *Filtraciones I, II y III. Conversaciones sobre arte en Chile* (Arcis-Cuarto Propio, Santiago, 2007, 2009, 2011); *Walter Benjamin y la destrucción* (Metales Pesados, Santiago, 2009); *Modos de producción. Sobre arte y trabajo* (Palinodia, Santiago, 2011); y *Jacques Rancière. El presupuesto de la igualdad en la estética y la política* (Quadratta-Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012).

Federico Galende is a postdoctoral researcher at Conicyt, associate professor at University of Chile and Professor at Diego Portales University. He is the author of the books “*La oreja de los nombres*” (“*The names’ ear*”) (Gorla, Buenos Aires, 2005); “*Filtraciones I, II y III. Conversaciones sobre arte en Chile*” (“*Leaks I, II and III. Conversations in regard to art in Chile*”) (Arcis-Cuarto Propio, Santiago, 2007, 2009, 2011); “*Walter Benjamin y la destrucción*” (“*Walter Benjamin and the destruction*”) (Metales Pesados, Santiago, 2009); “*Modos de Producción. Sobre arte y trabajo*” (“*Forms of Production. About art and work*”) (Palinodia, Santiago, 2011); and “*Jacques Rancière. El presupuesto de la igualdad en la estética y la política*” (“*Jacques Rancière. The equality budget in aesthetics and politics*”) (Quadratta-Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012).



Nada nada, Eugenio Dittborn, 1988.

modernidad que se caracteriza por poner todas sus inversiones al servicio de una tecnología del despojo” (Mellado, 2005: 51). Esto se suscita en un contexto en el cual el trazado republicano de las vías férreas, alegoría de la modernización de Chile, coincide con la imagen del obrero especializado que alrededor de 1914 es retratado en revistas de gremio como *La locomotora*. En su iconografía de la prensa ferroviaria, Isabel Jara recuerda cómo ciertas fotografías de la época pujaban “por transferir el poder del ferrocarril al trabajador, en la esperaza modernizadora de la complementariedad entre hombre y máquina” (Jara, 2010: 67). El Chile que Oliver retrata no es sino el que la pintura expulsó desde sus inicios de su *polis* o su marco: el Chile fuera de cuadro.

El Chile *fuera de cuadro* es evidentemente el de la naturaleza o el cuerpo como una materia que no ha sido incluida en el tránsito que va del paisaje al retrato, motivo por el que parece funcionar tempranamente como objeto del dispositivo fotográfico. El maridaje entre una fisonomía social desechada y el

registro tecnológico explicarían en buena medida la tesis que Kay desarrolla en los albores de los años 80: el procedimiento técnico es, en el espacio americano, anterior al despliegue del campo pictórico. Lo que plantea Kay, traduciendo a lectura benjaminiana acerca de la reproductibilidad técnica de la obra de arte a las particularidades de la región, es que no es la fotografía la que irrumpe en el ámbito del arte aurático sino al revés: es la sed académica de aura la que insiste en desarrollarse por encima de la matriz latente de las artes seriales. De esta manera el *fuera de campo* que el registro tecnológico precipita colinda con algunos procedimientos subterráneos del arte popular no tomados por el encuadre de la ilustratividad académica, como por ejemplo la gráfica de las brigadas o los bordados de las tejedoras de Isla Negra.

Lo que esto nos sugiere es que el dispositivo fotográfico y el referente popular tienden a cruzarse en el revés de la trama de la pintura, pues si el primero se encarga de registrar la extracción del suelo nacional, los cuerpos exhaustos y los rostros de los trabajadores que la pintura *no pinta*, el segundo atesora la memoria *colgante* de los tránsitos migratorios del campo a la ciudad.

TRES

A la misma hora en que un grupo de soldados de las fuerzas especiales ingresa a la residencia de Tomás Moro a destruir lo que queda de la vivienda de Allende –no solo los cuadros de Matta sino también la colección de estatuillas, el crucifijo quiteño, la flor de marfil donada por Ho Chi Minh– el artista Eugenio Dittborn cruza la ciudad a pie desde la avenida Salvador con Irarrázaval hasta el barrio Los Domínicos. Ha tenido la precaución de afeitarse la barba, pues es miembro del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y espera en vano unas instrucciones de la organización que nunca le llegan (Galende, 2007: 151-152). En la casa en la que se aloja para que no lo ubiquen no tardará en matar el tiempo haciendo algo que le interesa: dibujar. Los dibujos allí delineados tienen una particularidad: Dittborn los realiza con un tiralíneas y un Rapidograph que va haciendo descender por el pliego blanco de papel. Son dibujos perfectos, precisos, un poco obsesivos; las líneas que se suceden milimétricamente de arriba abajo giran la página de la técnica académica de la mano alzada.

Lo que está haciendo es pasar por un procedimiento mecánico de producción la idealidad manual de la ilustración y el uso matérico de la mancha, esto último no ya como accidente expresivo de las gotas que

caen sobre la pintura sino más bien como elaboración pulsional de la pasada mecánica de la mano. Hay que considerar que antes de llegar a esto Dittborn había formado parte de un sistema de difusión de técnicas para la impresión de prensa obrera que, producto del alto costo de las tintas, trabajaba con materiales muy baratos: betún de zapato, aceites quemados, fluidos de máquinas. De esto se deduce que aquella mano yendo y viniendo una y otra vez por encima de la regla que baja sobre el papel estaba también citando las pasadas de la tinta o el ácido sobre las planchuelas de impresión.

Dos o tres años más tarde esa pila de dibujos formarán parte de la serie *Delachilenapintura, historia*. *Delachilenapintura* designa un programa de reescritura de la historia en el que esta no comienza ya con la subordinación de la materialidad indómita de la naturaleza en la simbólica ilustrativa del paisaje ni tampoco con la subsunción del cuerpo al retrato abstracto del rostro republicano; comienza con el cuerpo y la naturaleza, con el cuerpo que en tanto naturaleza es gozoso y sucio, con el cuerpo que mancha.

El cuerpo que mancha (simil de la naturaleza *sin* paisaje) es una máquina de impresión no gobernada que está por detrás de la estrategia del desaliño. Es una operación infantil cuyo asomo precede a la configuración de la vida por parte del poder. El cuerpo que mancha está por detrás del cuerpo que se desaliña o se desordena en virtud de que este último funciona como un gesto de rebelión orquestado al interior de la vida ya dispuesta. El primero es infantil, pre-édipico o pre-ético; el segundo acomete una ética de la rebelión que es la del adolescente. El adolescente es Matta.

Por los años 70 se dice que Matta se viste mal, que se encarga de vestirse así cada vez que pone un pie en Chile. Es un detalle. Pero detengámonos en el detalle: ¿no se trata de las mismas prendas desaliñadas con las que otro pintor, más de un siglo atrás, en 1854 para ser más precisos, se alegoriza a sí mismo en una obra célebre cuya fuente es nada menos que un grabado popular? El pintor se representa en el cuadro como un forastero, como un hombre que viene de otras tierras, como un errante cuyos harapos son el signo de la incomodidad que mantiene respecto a las convenciones sedentarias de la pintura académica de su tiempo. El pintor es Courbet, el cuadro se titula *Bonjour, Monsieur Courbet*. El alcance con lo que estamos planteando nos lo proporciona el hecho de que durante ese mismo año Alejandro Cicarelli, primer director de la Academia de Pintura, pinta en Chile su

Vista de Santiago desde Peñalolén. Lo que se observa a propósito de dicha pintura no es solo cómo “esta representa uno de los tantos ejemplos pictóricos estructurados bajo los rígidos moldes impuestos por la estética neoclásica europea” sino también cómo el pintor ilustra allí un oficio que lo muestra “elegantemente vestido, coronando su cabeza con un distinguido sombrero de copa”, actitud que deriva de su clásico gusto por “adornarse o engalanarse con las medallas de las exposiciones o por ostentar los variados diplomas conseguidos en su carrera académica” (Machuca, 2009: 322).

Del cuerpo engalanado del pintor adulto neoclásico al cuerpo desaliñado del adolescente eximio que ofrenda su prestigio a una escena gráfica contestataria y, de ahí, al cuerpo que mancha. La progresiva territorialización del paisaje tiene su contracara secreta en el decantamiento del cuerpo, que se inicia en los protocolos del traje, pasa por el desaliño y termina en el desnudo que mancha. La mancha, como señala Kay a propósito de Dittborn, responde ahora a la dominación del paisaje desde una lección de bajeza. “Las voces seminales, las letras fecales y los grafismos menstruales, pronuncian lo animal, imprimen lo invariable y expresan lo pre-social” (Kay, 2005: 30). El cuerpo, dicho en breve, es la cifra de la naturaleza intratable que Dittborn rescata del desecho histórico del arte pictórico.

En enero de 1978 Enrique Lihn dicta una conferencia en Galería Época a propósito del cierre de otra exposición de Dittborn: *Final de pista*. Allí Lihn comienza su conferencia señalando que “la reproducción mecánica de la realidad que aportó la fotografía a nuestras facultades perceptivas hizo irrelevante, como se sabe, la pintura como arte realista-figurativo”. Unos minutos más tarde cita directamente a Benjamin: “la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte emancipa a esta última, por primera vez en la historia del mundo, de su existencia parasitaria en el ámbito de lo ritual” (Lihn, 2006: 333). No es difícil comprender que esta “existencia parasitaria” remite en nuestra región a la pintura colonial o religiosa (el ritual ilustrativo de los arcángeles), pero también a la historia general de una ilustratividad que se extiende desde la pintura de paisaje o la pintura cívica hasta la pintura representacional del mensaje político y de la que el registro tecnológico de Oliver conformará una excepción que asomará más tarde.

El asomo se consuma con la inversión dittborniana de la sumisión histórica del regis-



Chile Ilustrado guía descriptiva del terroitorio de Chile, de las capitales de provincia, Recaredo Tornero, 1872.

tro fotográfico por parte de la ilustratividad pictórica, pues la pregunta que *Final de pista* instala no es ya en qué medida la fotografía tiene derecho a participar del campo del arte sino, más precisamente, en qué medida todo el arte es fotografía. Dittborn parece responderse este dilema por medio de una doble operación: desarmando por un lado el propio procedimiento mecánico de la fotografía (que destripa o despieza) y exhibiendo, por otro, el mecanismo de poder que es intrínseco a la máquina o el lente mecánico.

La estrategia evidente consiste en comparar el *pasado* abstraído en el registro —la imagen fotográfica de un cuerpo extenuado— con el *pasado vivido* por ese cuerpo ausente en la imagen —el corredor, el boxeador, el maleante—, todo realizado con tal grado de pericia que la ilustratividad es invertida: la rasgadura de la fotografía en la fotocopia es temporalmente posterior pero la técnica le brinda un efecto de anterioridad. Lo impresentable del cuerpo dañado o victimizado halla su referencia no en la representación que lo ilustra sino en el relámpago obrado por un procedimiento técnico que exhibe una teoría del desaparecido como consumación de la borradora pictórica. Con esto Dittborn revoluciona la noción de memoria que había primado hasta el momento: la memoria es un *umbral de archivo* efectuado por la técnica material de producción de correspondencias, y no la mera restitución de un fragmento del pasado en la representación del cuadro. Política y biopolítica de la

imagen se desvalijan así mutuamente en un proceso visual que atestiguará de ahora en adelante acerca del cambio de estatuto de la relación utópica entre el arte y la vida.

Este artículo forma parte de la investigación posdoctoral Fondecyt n° 3120017, “La relación arte-vida en Chile (1960-1990)”.

1. Respecto de este punto ver la obra de Carlos Jorquera *El Chicho Allende* (Jorquera, 1993: 327).
2. Una lectura similar realiza David Viñas en el *escritor liberal romántico* (Viñas, 1974).
3. Un buen examen de esta obra se halla en el libro recientemente editado por Constanza Acuña *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher* (Acuña, 2011).
4. La expresión pertenece a Walter Benjamin, de su ensayo “Destino y carácter”.

ACUÑA, Constanza (ed.) (2011): *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher. Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores.

GALENDE, Federico (2007): *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago, Arcis/Cuarto Propio.

JARA Hinojosa, Isabel (2010): *Usos sociales de las imágenes. Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*, Santiago, TEHA Ediciones.

JORQUERA, Carlos (1993): *El Chicho Allende*, Santiago, Bat Ediciones.

KAY, Ronald (2005): *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago, Ediciones Metales Pesados.

LIHN, Enrique (2006): “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, en *Textos sobre arte*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

MACHUCA, Guillermo (2009): “Paisaje chileno”, en Nelly Richard (ed.), *Coloquios Trienal de Chile*, Santiago, Fundación Trienal de Chile Ediciones.

MELLADO, Justo Pastor (1995): *La novela chilena del grabado*, Santiago, Economías de Guerra Ediciones.

VIÑAS, David (1974): *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte Ediciones.

ARQUEOARQUITECTURA

DEFINICIONES TEÓRICAS ESENCIALES

[ARCHEOARCHITECTURE: ESSENTIAL THEORETICAL DEFINITIONS]

CARLOS GONZÁLEZ*

REVISTA 180

Resumen: Desde fines del siglo XX se ha estructurado en Europa una vinculación efectiva entre arquitectura y arqueología, desarrollándose un acercamiento analítico interdisciplinario en torno al estudio de las construcciones del pasado. Por el contrario, en Sudamérica y Chile esta corriente analítica recién comienza su desarrollo teórico y metodológico. Sin embargo, no se desconocen destacables ejemplos precedentes con relación al estudio de edificaciones prehispánicas e históricas; aunque corresponden a contribuciones aisladas. En consecuencia, y con el propósito de aportar en este contexto, se discuten y presentan en este ensayo definiciones teóricas esenciales de lo que hemos denominado *arqueoarquitectura*. Ella no debe ser comprendida literalmente como la descripción de las construcciones antiguas sino más bien como una síntesis interdisciplinaria que posibilita un estudio integral de las creaciones arquitectónicas prehispánicas e históricas. Se resume como un tratamiento analítico que pretende el entendimiento de cómo una problemática arqueológica específica integra a la arquitectura en una concreta dimensión histórica y social.

Palabras clave: arqueología, arquitectura, arqueoarquitectura.

Abstract: Since the late XX century, a real connection between architecture and archeology has been taking form in Europe generating an analytic interdisciplinary approach concerning the ancient constructions. On the other hand, this analytic trend has just started its theoretical and methodological development in Chile and South America. However, the existence of remarkable preceding examples concerning the study of Pre-Hispanic and historic buildings, even when they are considered to be isolated contributions, is recognized. As a result and with the purpose of contributing in this context, some essential theoretical definitions of what we have referred to as *archeoaarchitecture* are formulated. Archeoaarchitecture should not be literally understood as the description of the ancient constructions but rather as an interdisciplinary synthesis which enables a comprehensive study of the Pre-Hispanic and historic architectonic creations. In short, it is defined as an analytic treatment aiming at the understanding of how a specific archeological problematic incorporates architecture in an actual historic and social dimension.

Key words: archeology, architecture, archeoaarchitecture.

Carlos González Godoy Doctor © en Antropología, mención en Arqueología, de la Universidad de Tarapacá y la Universidad Católica del Norte (programa conjunto), Chile. Además, magíster en Antropología con mención en Arqueología de ese mismo programa. Licenciado en Antropología con mención en Arqueología, Universidad de Chile. Becario Conicyt para el programa de Doctorado en Antropología (UTA-UCN). Investigador asociado del Museo Regional de Atacama. Profesor del Diplomado en Egiptología y Medio Oriente Antiguo, Centro de Estudios Árabes, Universidad de Chile. Curador de la exposición "Panubis: Del Antiguo Egipto a la Eternidad", Museo Nacional de Historia Natural, 2009. Socio fundador de la Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile. Profesional del Departamento de Cultura y Turismo de la Ilustre Municipalidad de Diego de Almagro. En esa comuna concentra desde 2003 su trabajo investigativo en arqueología y temas patrimoniales. Especialista en la temática del Inka en Chile, particularmente en su vialidad.

Carlos González Godoy PhD in Anthropology with a minor in Archeology from University of Tarapaca and Catholic University of the North (joint programme), Chile. He also holds a Master's degree in Anthropology with a minor in Archeology from the same programme. Bachelor's degree in Anthropology from University of Chile. CONICYT scholar for the Doctorate programme in Anthropology (UTA-UCN). Associate researcher at Regional Museum of Atacama. Professor of the Diploma in Egyptology and Ancient Middle East, Centre for Arabian Studies, University of Chile. Curator of the exhibition "Panubis, del Antiguo Egipto a la Eternidad" ("Panubis, from the Ancient Egypt to Eternity") at National Museum of Natural History, 2009. Founding partner of the Society for Egyptological Studies of Chile. Advisor of the Culture and Tourism Department of the Municipality of Diego de Almagro where he has focused his research projects on archeology and heritage issues since 2003. Specialist in the subject matter of the Inca in Chile, particularly in what refers to their road system.

*

Doctor © en Antropología, mención en Arqueología Universidad de Tarapacá y Universidad Católica del Norte Investigador asociado del Museo Regional de Atacama Atacama, Chile

INTRODUCCIÓN

Indudablemente, la arquitectura incide en nuestro comportamiento social y, a su vez, las pautas sociales influyen en la arquitectura, ya que al ingresar a nuestra propia casa, a una iglesia o un recinto deportivo, varían nuestras conductas sociales, adecuándonos al espacio social construido, dependiendo de nuestros particulares códigos culturales y desarrollo histórico. De allí que la arquitectura presente una serie de denotaciones y connotaciones unidas a los aspectos funcionales inmediatos, puesto que constituye una materialidad interactuante en términos sociales. Por consiguiente, es

factible plantear que también nos socializamos en términos arquitectónicos, por cuanto asimilamos, socialmente, y en términos comunicativos visuales y no verbales, las diversas características, variabilidades y gradualidades de los espacios construidos, al igual que sus significaciones.

De esta manera se comprende el planteamiento de que la casa es nuestro primer universo (Bachelard, 2000: 34). La casa como síntesis de los espacios construidos representa nuestro primer acercamiento a la comunicación visual y no verbal de la arquitectura en términos sociales. Por consiguiente, desde el momento en que las sociedades humanas comienzan a estructurar espacios artificiales, como acontece por ejemplo con las huellas de refugios construidos del sitio Terra Amata en Francia, de 400.000 años antes del Presente (Tattersall, 1998) o con los toldos de madera y cuero de 12.500 años antes del Presente del sitio Monte Verde, en el Sur de Chile (Dillehay, 2004), estamos ante la indiscutible presencia de testimonios materiales y visuales, definibles como restos de carácter arquitectónico. Estas evidencias representan una particular conformación social del espacio, las cuales al transitar desde un contexto sistémico a un contexto arqueológico (Schiffer, 1972), son factibles de tratar analíticamente. Desde esta perspectiva surge la posibilidad de estudiar cualquier obra arquitectónica de carácter prehistórico o histórico con las particulares herramientas de la arqueología de la arquitectura, o de lo que hemos definido como *arqueoarquitectura*, que ha sido considerada como una rama de la arqueología e, incluso, como una disciplina en sí misma; esto último en base a un planteamiento cuyas fundamentaciones teóricas aún son insuficientes.

La *arquitectura arqueológica*, *arqueología de la arquitectura*, *arqueotectura* o *arqueología del patrimonio edificado* se consolida a partir de la década de 1990 del siglo pasado en Europa, como se comprueba con las *Monografías de arquitectura romana* publicadas a contar de 1992 por la Universidad Autónoma de Madrid; con el texto *Arqueología de la arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos*, publicado en Valladolid en 1996 por la Junta de Castilla y León (España); al igual que se aprecia con el suplemento *Archeologia dell'architettura* que acompaña desde 1997 a la revista *Archeologia Mediavale* editada en Florencia (Italia); o con la realización de seminarios sobre la especialidad en España, como el de carácter internacional efectuado por la Universidad del País Vasco (18-20/02/2002), que reunió, entre otros, a arqueólogos, arquitectos e historiadores del arte, y que culminó con el

primer número de la *Revista de Arqueología de la Arquitectura* (2002), con trabajos de investigadores españoles e italianos. En este contexto también es significativo el aporte de la revista *Tapa* en su número 25: "Arqueotectura 1: Bases teórico-metodológicas para una arqueología de la arquitectura", de Patricia Mañana y colaboradores (2002), generada por la Universidad de Santiago de Compostela, Galicia (España).

La sistematización de esta corriente se debe específicamente a la investigación arqueológica medieval y posmedieval desarrollada en Italia, consolidándose a partir de 1987 con el evento "Archeologia e Restauro dei Monumenti", efectuado en Siena. Asimismo, el notable arqueólogo italiano y medievalista Tiziano Mannoni (fallecido en 2010, a los 82 años), fue el responsable de la acuñación del término *arqueología de la arquitectura* en los albores de la década de 1990 del siglo XX (Mannoni, 1990: 28), como también de sus fundamentaciones iniciales; aunque este autor registra trabajos sobre el tema desde los años 70. De igual modo, se observan en Inglaterra avances considerables sobre la materia, como lo demuestra el trabajo *La lógica social del espacio* de Bill Hillier y Julienne Hanson (1984). A este aporte se suman, con mayor fuerza a partir de la década de 1990, los estudios de los restos inmuebles de la Antigua Roma y de la Edad Media, como también las atenciones analíticas hacia las evidencias megalíticas de la prehistoria europea. Debido a su naciente estructuración representa una propuesta más metodológica que teórica (Azkárate, Caballero y Quirós, 2002), aspecto con el que concordamos, procurando contribuir con este trabajo al ámbito teórico de este enfoque. Pese a lo anterior, se reconoce en el actual nivel de desarrollo las posibilidades de acceder a la reconstrucción de la memoria social y de la "humanización de un espacio" (Criado y Mañana, 2003), a través de una "arqueología del espacio construido" (Criado, 2002). En esta perspectiva entendemos al monumento como una obra significativa, no como una edificación de grandes dimensiones o un exclusivo objeto histórico, sino también arqueológico y, evidentemente, arquitectónico (Mañana, Blanco y Ayán, 2002).



El asentamiento de enlace o tambo inka del Río de La Sal, Región de Atacama.

Ahora bien, pese a que este campo de estudio es reciente, se cuenta con estudios sobre restos arquitectónicos desde el mismo nacimiento de la disciplina arqueológica, aunque con un criterio monumentalista, a nuestro entender winckelmanniano —basado en los trabajos del alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), padre del neoclasicismo y creador de la primera periodización de los estilos escultóricos de Grecia y Roma— (Trigger, 1992: 46), en detrimento del estudio de una arquitectura *menor* (Azkárate, 2002). Actualmente se enfatiza el uso de una nueva nomenclatura, novedosos instrumentos analíticos y un enfoque preeminente hacia las creaciones arquitectónicas como productos sociales e históricos, convirtiéndose en un importante aporte epistemológico para la arqueología contemporánea. A lo anterior se agrega la consideración de las obras arquitectónicas pretéritas como manifestaciones materiales de sociedades desaparecidas, transformándose en verdaderos documentos significativos, factibles de estudiar a través de los procedimientos arqueológicos.

ARQUEOLOGÍA Y ARQUITECTURA EN SUDAMÉRICA Y CHILE

En Sudamérica el interés hacia los testimonios inmuebles del pasado ha centrado particularmente sus esfuerzos en Perú y Bolivia, debido a los innumerables restos arquitectónicos monumentales de data prehispánica existentes en esos países, entre ellos los del Imperio Inca o Tawantinsuyu. Sin embargo, son escasos los estudios donde se constata el enfoque particular de la arqueología de la arquitectura o arqueoarquitectura, destacando en este ámbito el arqueólogo argentino Andrés Zarankin (1999, 2002), (además de los trabajos de Acuto, 1999; Moore 1996; Nielsen y Walker, 1999; y Zecenarro, 2001). También son relevantes los aportes del arquitecto italovenezolano Craziano Gasparini y la antropóloga social Louise Margolies, junto con las contribuciones de los arquitectos Santiago Agurto, Jean-Pierre Protzen y Germán Zecenarro, pues desde el análisis de la arquitectura inka abordan problemáticas arqueológicas del Tawantinsuyu. Además de los trabajos de Teresa Gisbert y José de Mesa en torno a los testimonios arquitectónicos andinos presentes desde 1530 a 1830; entre otros aportes.

Las contribuciones de Andrés Zarankin son relevantes debido a que ha destacado, entre otros aspectos, en el estudio de la vivienda o casa como un elemento central de la información arqueoarquitectónica, considerándolo un indicador de los cambios de los sistemas políticos ideológicos durante épocas históricas en Argentina mediante las transformaciones de sus morfologías y diseños. Sus trabajos han demostrado que no se requiere contar necesariamente con edificaciones de carácter monumental para emprender esta clase de investigaciones ya que se puede acceder al tratamiento analítico de cualquier espacio construido, sin importar sus determinaciones (arquitectura vernácula o de arquitectos), localiza-



El autor registrando arquitectura en el asentamiento de enlace o tampu Incahuasi, Alto Loa de Atacama.

ción (rural o urbana), tamaño, asignación cultural o temporal.

Igualmente, varios aspectos de las creaciones arquitectónicas fueron tratados en el seminario 5.000 años de Arquitectura Andina (Quito, 18-22/03/2003), con la participación de connotados especialistas, indicando el interés creciente sobre la materia. En esta dirección requiere mención especial el trabajo conjunto que realizaron desde principios de la década de 1980 el arqueólogo Rodolfo Raffino y el arquitecto Ricardo Alvis (ambos argentinos), ya que generaron una aproximación sistemática hacia el estudio de los restos arquitectónicos del noroeste argentino y del sur de Bolivia, particularmente de los testimonios inmuebles del Inka. Asimismo, basado en los trabajos de Guillermo Madrazo y María Marta Otonello, más los aportes de Rodolfo Raffino, y sus propias observaciones, el arquitecto argentino Roque M. Gómez publica en 2003 el *Léxico técnico para arquitectura y urbanismo prehispánico del N.O. argentino* que, a partir de la arquitectura, tiene la validez de presentar un texto básico y guía sobre las materias de nuestro interés. También han sido destacables los aportes del arquitecto Daniel Schávelzon en el plano de la arqueología urbana en la ciudad de Buenos Aires.

Chile, por su parte, sin poseer una arquitectura prehispánica de evidente monumentalidad —salvo excepciones, como por ejemplo Turi en el Norte Grande—, la constitución de esta corriente investigativa va tomando cada vez más fuerza desde el trabajo fundacional de Victoria Castro y colaboradores, justamente en Turi (Castro, Maldonado y Vásquez, 1993). A esta investigación clave, y que sienta las bases sobre el tratamiento arqueológico de los restos arquitectónicos en nuestro país, le sigue el estudio de Leonor Adán sobre los

restos arquitectónicos prehispánicos de Caspana, que profundiza desde una óptica arqueológica arquitectónica (Adán, 1999). Esta senda ha sido continuada, como lo atestigua el simposio Arqueología de la Arquitectura, organizado por el suscrito y Simón Urbina dentro del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, organizado en la ciudad de Valdivia en 2006. Este simposio marcó un precedente, pues constituye el primer evento sobre el tema desarrollado en Chile, con la participación de colegas nacionales y trasandinos. No obstante, aún está pendiente la integración efectiva con arquitectos nacionales, más allá de puntuales trabajos conjuntos en torno a la puesta en valor, conservación o restauración de monumentos. Sin embargo, valga destacar en este contexto de aproximaciones disciplinarias, el continuo esfuerzo de Romolo Trebbi por historizar las creaciones arquitectónicas del pasado, particularmente de América Latina (Trebbi, 1985).

DEFINICIONES TEÓRICAS DE LA ARQUEOARQUITECTURA

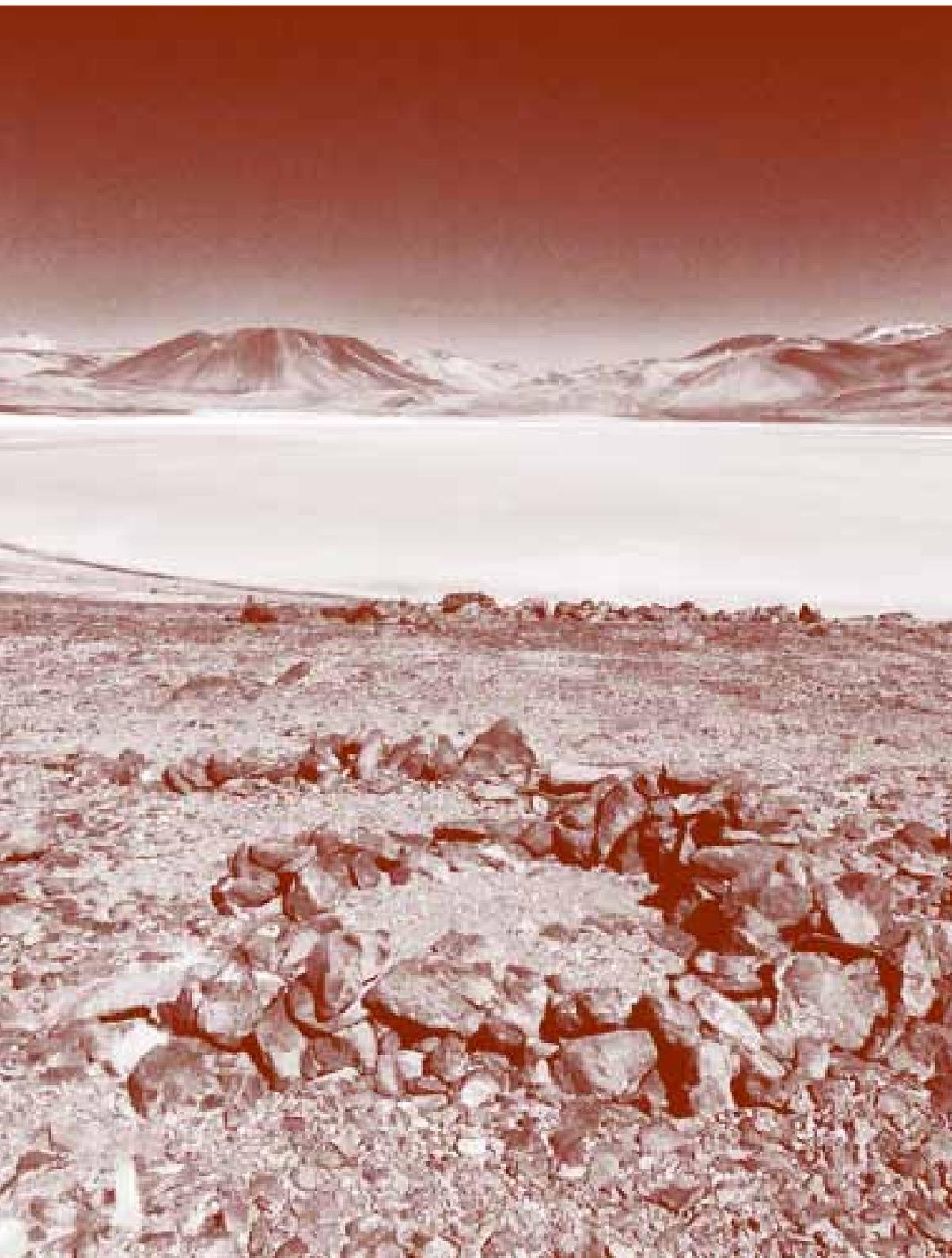
Este nuevo campo de estudio se inscribe dentro de las aproximaciones analíticas conocidas como *arqueología de los alzados*, *arqueología edilicia*, *estratigrafía muraria*, *arqueología de la arquitectura*, *arqueoarquitectura* o *arqueología del patrimonio edificado*. Engloba distintos trabajos arqueológicos cuyo centro de atención son las obras arquitectónicas, estudiándolas como activos productos sociales. Lo anterior se entiende porque la arquitectura participa en la generación de una determinada espacialidad, comprendida como una específica creación social del espacio, “la estructuración espacio-temporal de la vida social” (Lazzari, 1999: 135), configurada por una particular materialidad que representa las características de una sociedad. Esta espacialidad no es neutra sino intencionada, provocando cambios en la cul-

tura material, interactuando con el espacio físico y el espacio de la cognición (Soja, 1989, 1996).¹⁷ Esta interacción es equivalente entre el espacio y las prácticas sociales.

Por nuestra parte, conceptualizamos esta corriente como *arqueoarquitectura*, la cual no debe ser entendida literalmente como la descripción de las construcciones antiguas sino más bien como una síntesis interdisciplinaria que posibilita un estudio integral de la creación arquitectónica, sea prehistórica y/o histórica. Se resume como un tratamiento analítico que pretende el entendimiento de cómo una problemática arqueológica específica integra a la arquitectura en una concreta dimensión histórica y social. Concuere con el concepto *arqueotectura* que surge a fines del siglo XX en España como una simbiosis entre la arqueología y la arquitectura. Esta corriente analítica representa una conjunción teórica y metodológica tanto arqueológica como arquitectónica, y su propósito es analizar el registro arquitectónico, procurando acceder a la racionalidad de las sociedades del pasado que han construido y significado los espacios arquitectónicos (Mañana, Blanco y Ayán, 2002). También puede definirse como la aplicación de instrumentos, conceptos y problemáticas de la disciplina arqueológica a la investigación de monumentos arquitectónicos (Quirós, 1996).

En esta dirección se plantea el estudio formal del espacio construido, ya que la arquitectura otorga una *dimensión humana* a un espacio, siendo pesquisada por medio del análisis de la especificación formal de una obra arquitectónica que permite, por un lado, encontrar algunas pautas de regularidad, y por otro determinar recurrencias estructurales que posibiliten conocer el modo de concebir el espacio en dicha cultura (Mañana, Blanco y Ayán, 2002). La arquitectura se convierte así en un buen argumento para la comprensión de la complejidad social de los pueblos (Castro, Maldonado y Vásquez, 1993: 80), dado que “expresa, significa, traduce en una especie de forma plena, edificada, el contexto de una sociedad” (Baudrillard y Nouvel, 2001: 10).

Romolo Trebbi indica que durante mucho tiempo se ha dado importancia a la relación entre arquitectura, fenómenos técnicos, económicos y sociales, desarrollándose una tendencia predominante de carácter formal estilista (Trebbi, 1985), comparable con el paradigma normativo culturalista en arqueología (Llamazares y Slavutsky, 1990), el cual sigue rondando las aproximaciones analíticas hacia los testimonios arqueoarquitectónicos, y que da importancia a la forma sobre el contenido o significado de las construcciones. Esto no quiere decir que subvaloremos la información de las edificaciones desde el punto de vista técnico o morfológico, de hecho constituye el primer paso metodológico para el estudio de las edificaciones arqueológicas, correspondiente al *análisis formal* de las construcciones (Mañana, Blanco y Ayán, 2002).



Estructuras del sitio inka Lagunas Bravas (4256 m), cordillera de la Región de Atacama.

El problema radica en asumir estrictos parámetros y enfoques meramente tipologistas.

En síntesis, procuramos definir una línea de investigación que apunta a exhaustivar la información arqueoarquitectónica, generalmente considerada un ítem más dentro un conjunto de evidencias arqueológicas o un continente pasivo de las actividades humanas pretéritas, llegando incluso a dudarse la posibilidad de configurar en propiedad un estudio arqueológico, debido a las concepciones predominantes del paradigma histórico cultural y de los enfoques funcionalistas en la arqueología chilena contemporánea. Por el contrario, nuestra postura concibe las construcciones del pasado como activos testimonios sociales y monumentos con valor arqueológico, constituyendo eventos de cultura material social y simbólicamente constituidos (Gallardo, 1990: 69), como resultantes de procesos de significación.

La incorporación de la arquitectura al campo de la arqueología en Chile está logrando una progresiva y efectiva integración, verificándose que la interdisciplinariedad es uno de los caminos más acertados a la hora de investigar el pasado en nuestro país. Aunque los enfoques teóricos varíen, resulta evidente que el entendimiento de la vida humana pretérita se enriquece con la perspectiva interdisciplinaria, que se distancia abiertamente del concepto mecánico de la auxiliaridad. En consecuencia, consideramos que la conjunción de la arquitectura con la arqueología nos brinda nuevas oportunidades para acceder al conocimiento de cómo las sociedades del pasado, a través de sus construcciones, modificaron el espacio físico y lo culturizaron distintivamente, representando la arquitectura un activo producto social.

En este sentido, y siguiendo a Heidegger, partimos de la base que es inherente al hombre construir, ya que por este medio se fundan y traman espacios (Heidegger, 1975). Este proceso de fundación y tramado de espacios se consolida en el habitar, al cual se ingresa por medio del construir, conformando una relación recíproca, puesto que el construir ya contiene en sí mismo el habitar, dado que el espacio no se contrapone al hombre. Esto redundará en que la relación entre hombre y espacio no es otra cosa que el habitar esencialmente pensado, a través del construir. Se asume entonces la concepción de que el monumento arquitectónico de un contexto arqueológico —comprendido como un producto artificial y social con resultados intencionales, explícitos, espacialmente visibles y perdurables en el tiempo— (Criado, 1991,



Estructuras del sitio inka Lagunas Bravas (4256 m), Región de Atacama

1995) representa, independientemente de su tamaño, un signo que ordena un espacio cultural. Posee además una intencionalidad comunicativa, un diseño que reúne una serie de planificaciones cargada de significaciones y elementos de comunicación no verbal. En este marco, las construcciones son claves en la creación, recreación, producción y reproducción del espacio existencial de los individuos socializados, con profundos efectos en la percepción del espacio (Tilley, 1994).

Asimismo indagamos en los efectos de un determinado tipo de acción social, al decir de Max Weber —y en nuestro caso mediante la materialidad arquitectónica—, cuya comprensión podría alcanzarse a partir del análisis de las probables vivencias y concepciones de los individuos, de su *sentido* (Weber, 1997: 65). Este último definido como un conjunto significativo que está presente en la captación humana del mundo, que surge como algo significativo (Zecchetto, 2003: 248), semánticamente hablando. En esta dirección concordamos en que la arquitectura, como una creación material, puede concebirse como un instrumento de creación significativa (Hodder, 1988: 21). De esto se desprende que las obras arquitectónicas son

representaciones de ideas que se traducen, a su vez, en formas materiales distintivas (Panofsky, 1962), lo que lleva a la comprensión de la arquitectura como una expresión sintáctica y semántica de un específico medio cultural (Munizaga, 1992: 170).

Por consiguiente, la fundamentación interdisciplinaria que denominamos *arqueoarquitectura* permite efectuar un tratamiento integral y disímil del monumento arquitectónico prehispánico y/o histórico, incorporando el reconocimiento apriorístico no solo de un signo sino de un conjunto de signos arquitectónicos, siendo elementos que la arquitectura usa y que poseen un significado social o culturalmente compartido (Trabucco, 1984). De allí que se postule que “en el concepto de estructura los signos pertenecen a los lenguajes propiamente arquitectónicos (sus significantes son las concretas partes constituyentes de los edificios)” (Trabucco, 1996: 30). Aquí nos encauzamos hacia la semiótica de la arquitectura (Eco, 1999; Guerri, 2001; Meissner, Vilches y Lobos, 2000). Este enfoque analítico considera que las imágenes, las formas, las figuras, las percepciones y las configuraciones que emanan de una obra arquitectónica pueden englobarse dentro



cialmente en sociedades ágrafas desaparecidas); y las relaciones entre los signos y las reglas aceptadas dentro de una comunidad en un período histórico determinado, expresados en una dimensión pragmática.

COMENTARIOS FINALES

En este ensayo hemos procurado presentar una aproximación teórica diferencial hacia el estudio de las obras arquitectónicas de carácter arqueológico. Así, expusimos los lineamientos esenciales de la *arqueoarquitectura*, dejando claro que no constituye solo una nueva opción nominal de la referida conjunción interdisciplinaria sino que grafica y representa, desde nuestro punto de vista, una integración dialógica efectiva y necesaria entre la arqueología y la arquitectura, tanto teórica como metodológica. No obstante, las comunicaciones continuas y formativas entre arquitectos y arqueólogos son todavía un objetivo por lograr en nuestro país. Pese a ello, estamos seguros de que el desarrollo de un enfoque interdisciplinario como el señalado solo traerá aparejados resultados positivos respecto al conocimiento integral de las construcciones del pasado prehistórico y/o histórico de Chile.

de un sistema comunicante; en suma, un lenguaje arquitectónico pleno de sentido (Meissner, Vilches y Lobos, 2000: 23). En esta dirección se concibe a la arquitectura como un lenguaje socialmente aceptado (Guerri, 2001: 211), de características visuales. Parafraseando a Roland Barthes, con relación a la fuerza histórica de la palabra, la obra arquitectónica se proyecta en contenido, economizando una situación o una serie de acciones (Barthes, 1970: 44). Se colige entonces que el significado arquitectónico puede asimilarse al concepto de significado definido por Eugenio Coseriu desde la lingüística, que corresponde al contenido dado en cada caso por la lengua empleada en el acto de hablar (Coseriu, 1991: 247). Esto se equipara al acto de construir y comunicar no verbalmente, expresándose en una obra como una representación visual de ideas preconcebidas por una determinada cultura, adquiriendo una semántica particular, de carácter ideológico. En consecuencia, nuestra propuesta incorpora estos planteamientos, desarrollando una síntesis entre los aspectos morfológicos de un monumento, referidos a la dimensión sintáctica o relaciones entre los signos; sus probables significados, expresados en una dimensión semántica (aspecto difícil de abordar, espe-

- Acuto, F. (1999): "Paisaje y dominación: La constitución del espacio social en el Imperio Inka", en *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones del Tridente, pp. 33-75.
- Adán, L. (1999): "Aquellos antiguos edificios. Acercamiento arqueológico a la arquitectura prehispánica tardía de Caspana", en *Estudios Atacameños* 18, pp. 13-33.
- Azkárate, A. (2002): "Intereses cognoscitivos y praxis social en la Arqueología de la Arquitectura", en *Arqueología de la Arquitectura* 1, pp. 55-71.
- Azkárate, A., L. Caballero y J. A. Quirós (2002): "Arqueología de la Arquitectura: Definición disciplinar y nuevas perspectivas", editorial en revista *Arqueología de la Arquitectura* 1, pp. 7-10.
- Bachelard, G. (2000): *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1970): *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- Baudrillard, J. y J. Nouvel (2001): *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Castro, V., F. Maldonado y M. Vásquez (1993): "Arquitectura del pukará de Turi", en *Boletín Museo Regional de La Araucanía* 4, T. II, pp. 79-106.
- Coseriu, E. (1991): *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Criado, F. (1991): "Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje", en *Boletín de Antropología Americana* 24, pp. 5-29.
- Criado, F. (1995): "The visibility of the archaeological record and the interpretation of social reality", en *Interpreting Archaeology*, London and New York, pp. 194-204.
- Criado, F. (2002): "El final de las valoraciones", en *Arqueotectura 1: Bases teórico-metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura*. Tapa 25, Trabajos de Arqueología y Patrimonio, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 90-92.
- Criado, F. y P. Mañana (2003): "Arquitectura como materialización de un concepto. La espacialidad megalítica", en *Arqueología de la Arquitectura* 2, pp. 103-111.
- Dillehay, T. (2002): *Monte Verde*, Santiago, Lom Ediciones.
- Eco, U. (1999): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.

- Gallardo, F. (1990): "Basuras en el cementerio: del documento al monumento", tesis para optar al grado de licenciado en Arqueología y Prehistoria, Universidad de Chile.
- Gómez, R. M. (2003): *Léxico técnico para arquitectura y urbanismo prehispánico del N.O. Argentino*, Salta, EUCASA. Guerri, C. (2001): "Lenguaje, diseño y arquitectura", en *Cuadernos 17, Semiótica 2001*, Universidad Nacional de Jujuy, pp. 211-250.
- Heidegger, M. (1975): "Construir, habitar, pensar", en *Teoría. Revista de filosofía* 5-6, pp. 150-162.
- Hillier, B. y J. Hanson (1984): *The Social Logic of Space*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hodder, I. (1988): *Interpretación en arqueología, corrientes actuales*, Barcelona, Crítica.
- Lazzari, M. (1999): "Distancia, espacio y negociaciones ten-sas: el intercambio de objetos en arqueología", en *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones del Tridente, pp. 117-151.
- Llamazares, A. M. y R. Slavutsky (1990): "Paradigmas estilísticos en perspectiva histórica: del normativismo culturalista a las alternativas postsistémicas", en *Boletín de Antropología Americana* 22, pp. 21-45.
- Mannoni, T. (1990): citado por Quirós, J. A. en "Arqueología de la Arquitectura en España", revista *Arqueología de la Arquitectura* 1, 2002, pp. 27-38.
- Mañana, P., R. Blanco y X. Ayán (2002): *Arqueotectura 1: Bases teórico-metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura*. Tapa 25, Trabajos de Arqueología y Patrimonio, Universidade de Santiago de Compostela.
- Meissner, E., E. Vilches y V. Lobos (2000), *Semiótica de la arquitectura*, Concepción, Ediciones Universidad del BíoBío.
- Moore, J. (1996): *Architecture & Power in the Ancient Andes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Munizaga, G. (1992): *Diseño urbano. Teoría y método*, Santiago, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Nielsen, A. y W. Walker (1999): "Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: El caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina)", en *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones del Tridente, pp. 153-169.
- Panofsky, E. (1962): *Estudios sobre iconología*, Barcelona, Alianza.
- Quirós, J. A. (2002): "Arqueología de la Arquitectura en España", en *Arqueología de la Arquitectura* 1, pp. 27-38.
- Quirós, J. A. (1996): "Indicadores cronológicos de ámbito local: cronotipología y mensicronología", en L. Caballero y C. Escribano (eds.): *Arqueología de la Arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos (Burgos 1996)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 179-187.
- Schiffer, M. (1972): "Archaeological context and systemic context", en *American Antiquity* 37 (2), pp. 156-165.
- Soja, E. (1989): *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory*, London and New York, Verso.
- Soja, E. (1996): *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, London, Blackwell Publishers.
- Tattersall, I. (1998): *Becoming Human: Evolution and Human Uniqueness*, New York Harcourt Brace.
- Tilley, C. (1994): *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*, Oxford, Berg publishers.
- Trabucco, M. (1984): citado por Meissner, E., E. Vilches y V. Lobos en *Semiótica de la arquitectura*, Concepción, Ediciones Universidad del BíoBío, 2000, p. 151.
- Trabucco, M. (1996): *La composición arquitectónica*, Buenos Aires, Editorial del Belgrano, Buenos Aires.
- Trebbi, R. (1985): *Arquitectura espontánea y vernácula en América Latina: teoría y forma*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Trigger, B. (1992): *Historia del pensamiento arqueológico*, T. 1, Barcelona, Crítica.
- Weber, M. (1997): *Sociología de la Religión*, Madrid, Ediciones Istmo.
- Zarankin, A. (1999): "Casa tomada: sistema, poder y vivienda familiar", en *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones del Tridente, pp. 239-272.
- Zarankin, A. (2002): *Paredes que Domesticam: Arqueología da Arquitetura Escolar Capitalista*, Centro de História da Arte e Arqueologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP).
- Zecchetto, V. (2003): *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- Zecenarro, G. (2001): *Arquitectura arqueológica en la quebrada de Thanpumach'ay*, Cusco, Municipalidad de Cusco.

HECHOS DEL TERRITORIO Y RUTAS CULTURALES EN TIERRA DEL FUEGO (CHILE)

[TERRITORY FACTS AND CULTURAL TOURS IN TIERRA DEL FUEGO (CHILE)]

EUGENIO GARCÉS*

Resumen: Este artículo presenta un proyecto de rutas culturales, vinculado con el turismo de intereses especiales que surge de los hechos del territorio en la Tierra del Fuego chilena, constituyendo la base del mismo. Los objetivos del proyecto fueron: potenciar un área clave de la Patagonia austral y estructurar en forma sustentable sus recursos patrimoniales, naturales y culturales, incentivando su conservación en base a las actividades turísticas. Se consiguió aportar una visión renovadora de los hechos del territorio y rescatar el patrimonio de un olvidado espacio geográfico en el extremo sur de Chile y América.

palabras clave: hechos del territorio, rutas culturales, Tierra del Fuego.

Abstract: This article introduces a project on cultural tours associated to specialized tourism originated from the territory facts in Chilean Tierra del Fuego which, at the same time, forms its basis. The project objectives were to: promote a key area of southern Patagonia and implement, on the basis of sustainable tourism, its natural, heritage and cultural resources by promoting its preservation with touristic activities. Contributing with a renovating point of view of the territory facts and rescuing the heritage of a forgotten geographic space in the southernmost point of Chile and the rest of America was possible.

Key words: territory facts, cultural tours, Tierra del Fuego.

Eugenio Garcés. Arquitecto Universidad de Chile y Doctor Arquitecto ETSAB. Profesor Titular, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ejerce docencia en Pregrado, Magister y Doctorado. Ha realizado investigación en Tierra del Fuego. www.tierradelfuegochile.com. Trabaja en la investigación "Infraestructura y Territorio: Eje Mercosur-Chile", SAP, GSD Harvard. Coinvestigador en "Una ciudad, dos catedrales; Los cambios en el conjunto catedralicio de Santiago; en "El proceso de modernización urbana del último período colonial: 1730-1800" y en el "Center for Sustainable Urban Development". Ha publicado decenas de textos en temas de su especialidad, incluyendo los libros Las ciudades del salitre. www.memoriachilena.cl y Las ciudades del cobre. Actualmente trabajan en el libro "Tierra del Fuego, historia, arquitectura y territorio".

Eugenio Garcés. Architect from University of Chile and PhD Architect from ETSAB (Superior Technical School of Architecture of Barcelona). Tenured Professor at the Faculty of Architecture, Design and Urban Studies, Pontifical Catholic University of Chile. Garcés teaches the undergraduate degree, Master's degree and Doctorate programmes. He has conducted research in Tierra del Fuego www.tierradelfuego.com. He's currently working on the project "Infrastructure and Territory: Axis MERCOSUR-Chile", SAP-GSD Harvard. Co-Researcher in "A city, two cathedrals; the changes in the cathedral group of Santiago"; "The urban modernization process in the late colonial period: 1730-1800" and "Center for Sustainable Urban Development". Has published several articles including the books "The city of saltpeter" www.memoriachilena.cl and "The cities of copper". At present, Garcés is working on his book "Tierra del Fuego, history, architecture and territory".

*

Profesor titular Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago, Chile

INTRODUCCIÓN

"Disfrutamos desde allí de una magnífica vista del país que nos rodea... Al sur vemos una escena salvaje y magnífica muy digna de Tierra del Fuego. ¡Qué misteriosa grandeza en estas montañas que se levantan una tras otra dejando entre ellas profundos valles... recubiertos por una sombría masa de selvas impenetrables!", escribió Charles Darwin (1995, pp 66-67).

Los hechos del territorio en Tierra del Fuego están vinculados con aquellas características, fenómenos, acciones y acontecimientos, naturales y culturales (y que se superponen a modo de estratos),¹ los que pueden ser descritos y representados de manera precisa como un complejo conjunto de *layers* territoriales. Configuran el patrimonio del territorio. Por sus efectos persistentes, exigen ser recordados ya que lo dotan de una identidad característica y distintiva. Siguiendo esta línea de pensamiento, el proyecto Rutas Culturales² se dibujó a partir de la hipótesis según la cual la interpretación cultural le otorga valor agregado a los paisajes (recursos naturales de Tierra del Fuego) a partir de la recuperación de la memoria, el reforzamiento de la identidad, la valoración del patrimonio y el fortalecimiento de su nivel socioeconómico.

Los estratos que conforman los hechos del territorio son los siguientes:

En primer lugar, su estatuto como zona extrema y especial³ está asociado a un alto nivel de aislamiento, un clima riguroso que condiciona la accesibilidad y comunicación, población escasa y altamente dispersa, bajo nivel de desarrollo socioeconómico, importante dificultad de acceso a los servicios públicos, educación y salud, y una distancia crítica a los centros de poder político-administrativo y toma de decisiones, situados al otro lado del Estrecho de Magallanes.

Por otra parte, la Tierra del Fuego es la isla más grande del continente americano. Está situada al sur del paralelo 52°. En sus geografías y paisajes conviven lagos y cordilleras, glaciares y praderas, bosques y estrellas. El contorno de sus costas es rico en bahías, fiordos, canales, senos, cabos y ventisqueros. Algunos lugares específicos de interés son, entre otros: el humedal de bahía Lomas (declarado sitio *ramsar*),⁴ el sitio arqueológico Tres Arroyos, las llanuras al norte del río Grande, el lago Blanco y el lago Lynch, el cordón de La Paciencia y el cerro Diamante, la falla geográfica compuesta por el seno Almirantazgo, el río Azopardo y el lago Fagnano, la bahía Yendegaia, la cordillera de Darwin.

A su vez, el conjunto de narraciones y cartografías compuestas por los navegantes, viajeros y científicos europeos, es riquísimo. Desde Pigafetta a Darwin, desde Sarmiento de Gamboa a Gusinde, se sucedieron las exploraciones en Tierra del Fuego a partir del descubrimiento del Estrecho de Magallanes en 1520, y sus testi-



Figura 1: Ruta de las Estancias. Plano confeccionado por el proyecto Corfo "Fomento al turismo de intereses especiales. Rutas culturales en Tierra del Fuego".

monios legaron para la posteridad un vasto legado de representaciones cartográficas, escritos y testimonios.

A ello hay que agregar la cultura aborigen de los selknam, que estuvo asentada en Tierra del Fuego desde hace unos 110 siglos. El dominio de su territorio se relacionó con la institución del *haruwen*,⁸ la que destinaba a cada grupo familiar la explotación exclusiva de ciertas áreas, cuyos límites exigían una estricta observancia ya que su violación era causa de luchas entre linajes. Los selknam gozaban de ritos y tradiciones como el *hain*, su principal ceremonia, destinada a la iniciación de los jóvenes (Gusinde, 1982).

Por último, los asentamientos humanos, relacionados con la colonización económica y su consiguiente ocupación productiva basada en la explotación de los recursos naturales de la isla, data de fines del siglo XIX. A partir de 1885, los procesos de Concesiones de Tierras⁹ dieron lugar a una ordenación del territorio relacionada con la formación de estancias ovejeras que se impuso sobre la estructura tradicional selknam, provocando la desaparición de los mismos. La ciudad de Porvenir fue fundada en 1894 en la bahía del mismo nombre, como capital de la Tierra del Fuego chilena. En 1958 la Empresa Nacional del Petróleo (Enap) creó el *companytown*⁷ de Cerro Sombrero. Otros enclaves petrolíferos en la isla son: Manantiales (1945), Puerto Percy (1950) y Cullen (1962). De manera que estos hechos del territorio en Tierra del Fuego constituyeron la base de un proyecto complejo con el que se diseñaron las rutas culturales en el último sur de Chile.

LAS RUTAS CULTURALES

Las rutas culturales en Tierra del Fuego fueron proyectadas como un estrato que se articula con los hechos de territorio, constituido por unidades de paisaje asociadas con recursos culturales e infraestructuras de caminos, de manera de utilizar en forma sustentable sus diversas formas de patrimonio, incentivando su conservación en base a las actividades turísticas como soporte económico.

Así diseñadas, las rutas culturales ofrecerán al viajero intensas experiencias relacionadas con vivencias de la cultura, sus paisajes, su biodiversidad, su riqueza territorial, patrimonial y cultural. A los efectos, el proyecto se basa en un sistema de circuitos enlazados que harán posible recorrer áreas clave del territorio, superando la secuencia lineal de recorridos: cada una de las rutas, aunque sea específica, puede ser combinada con otra en ciertos tramos de concurrencia, conformando rutas de mayor espesor, ya que es allí donde los hechos destacados de la geografía coinciden con los acontecimientos culturales más relevantes. Las rutas culturales son cuatro:

1. Ruta Selknam: territorios de caza y fuego.
2. Ruta de las Estancias: ocupación ovejera del territorio.
3. Ruta de la Madera en el seno Almirantazgo Norte.
4. Ruta de los Humedales, las Aves y las Aguas.

A efectos de este artículo presentaremos la Ruta de las Estancias.

RUTA DE LAS ESTANCIAS, OCUPACIÓN OVEJERA DEL TERRITORIO

Esta ruta ofrece un panorama relacionado con la ganadería ovina, en base a siete estancias de primera generación⁸ y otras cuatro secciones de estancia de esa época. Todas ellas contienen piezas arquitectónicas de gran interés, situadas en los paisajes de las llanuras de pastoreo⁹ de Tierra del Fuego. Las estancias ganaderas, principal atractivo de esta ruta, surgieron hacia 1880, cuando se formaron en Punta Arenas las primeras empresas para postular al mencionado proceso de Concesiones de Tierras. La Ruta presenta puntos de interés y líneas de recorrido que abarcan una gran extensión del territorio isleño, especialmente en la zona de los llanos, al norte del paralelo 54° de latitud sur (ver Figura 1).

La base de esta ruta está compuesta por las estancias fundadas por las sociedades que

recibieron las primeras concesiones. Estas fueron otorgadas para el período 1885–1915 a Wehrhahn y Cía. (120.000 há), The Tierra del Fuego Sheep Farming Co. (180.000 há), The Philip Bay Sheep Farming Co. (170.000 há), Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego (1.009.000 há) y Sociedad Industrial y Ganadera de Magallanes (190.000 há). En las siguientes etapas del proceso, el fisco recuperó tierras de las amplias áreas concesionadas, las que otorgó a nuevos propietarios en unidades de menor superficie, abarcando hasta el sur del río Grande y sentando las bases de la actual subdivisión predial de la Isla.

La ruta incluye un recorrido por los cascos de las estancias Gente Grande (1885), Springhill (1890), Caleta Josefina (1894), San Sebastián (1895), Bahía Felipe (1896), Cameron (1904) y Vicuña (1915). Además, se incorporaron las secciones Río Grande (1906), Río Chico (1906), Russfin (1920) y China Creek (1924), todas fundadas por las empresas antes mencionadas.

Las estancias transformaron la vastedad del paisaje fueguino en un conjunto de lugares configurados por los cascos de estancia,¹⁰ cuyas piezas arquitectónicas fueron edificadas en función del relieve, el clima, la orientación, la posesión y el dominio. Constituyeron elementos de orientación que alcanzaron formas básicas de urbanidad, a modo de pe-

N 30



Figura 2: Casa de administración de la estancia Gente Grande. Fotografía: N. Piwonka, 2003.



Figura 3: Galpón de esquila de la estancia Springhill.
Fotografía: E. Garcés, 2009.

queños poblados compuestos por construcciones de distintos tamaños, usos y categorías. Las prácticas constructivas incluyeron estructuras de madera revestidas con planchas metálicas onduladas de hierro galvanizado,¹¹ creando formas fuseladas para resistir el fuerte embate de los vientos y cobijar las labores residenciales y productivas. Los referentes de estas arquitecturas se encuentran en las *sheepstations* fundadas por colonos ingleses en Nueva Zelanda y Australia a mediados del siglo XIX (Bisbal y Poblete, 2008).

Entre los elementos más destacados se encuentran los galpones de esquila, grandes cobertizos destinados a albergar la faena completa de la extracción de la lana, y las viviendas de administración, ubicadas en lugares estratégicos para dominar visualmente el funcionamiento de las actividades del casco. Las galerías de estas viviendas permitían captar las vistas del paisaje y las cualidades de la luz desde un lugar intermedio entre la intemperie del territorio y la temperie de los recintos domésticos, entre la vastedad del espacio geográfico y lo acotado de la residencia. A su vez, todas las viviendas disponían de buenos lugares del fuego, ya sea chimeneas, estufas o cocinas, los que configuran los espacios domésticos en torno al hogar.

La estancia Gente Grande fue fundada en 1885, año en que la Sociedad Wehrhann, Hobbs y Cía. obtuvo una primera concesión en los parajes de la ribera oriente del estrecho de Magallanes. El arriendo se formalizó en 1893 y dos años más tarde la estancia ya estaba en condiciones de operar. Aquí comenzaron los merodeos indígenas *selknam* sobre el ganado ovino y los posteriores enfrentamientos con los colonizadores.

Del complejo original sobrevive la casa de administración, la más antigua de Tierra del Fuego, construida en 1885. La concesión

original fue renovada varias veces, hasta que en 1958 caducó la última concesión de arriendo (ver Figura 2).¹²

La estancia Springhill fue fundada en 1890 por la empresa The Tierra del Fuego Sheep Farming Co., formada mayoritariamente con capital de origen británico, la que en 1885 concretó el arriendo. A comienzos de 1906 fue adquirida por la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, que mantuvo la concesión hasta 1938.¹³ Situada en las proximidades de la bahía Lomas, actualmente declarada sitio Ramsar, la estancia estuvo conformada por 29 edificios, de los cuales se conservan actualmente el galpón de esquila y la casa de administración (ver Figura 3).

La estancia Caleta Josefina fue fundada en 1894 por Mauricio Braun, director de la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, en el paisaje de Bahía Inútil, cerca de la desembocadura del río Marazzi. Desde el principio fue un establecimiento de gran importancia por su tamaño, la calidad de sus instalaciones y la importante masa de ganado ovino con que fue dotado, características que la transformaron en la más destacada de las estancias fueguinas. Su enorme tamaño, de más de un millón de hectáreas, exigió la subdivisión en secciones, al modo de estancias menores, para facilitar su manejo operativo. La estancia se mantuvo hasta 1958, cuando caducó la última concesión adjudicada a la sociedad. Entre sus edificaciones se destacan la casa de administración y el galpón de esquila, el más grande de la Tierra del Fuego chilena.

La estancia San Sebastián fue fundada en 1895 como un segundo establecimiento de la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego en la Isla, con 210.000 há. El casco fue construido en un sitio próximo a la

bahía atlántica de San Sebastián, a la que debe su nombre, junto a la frontera con Argentina. La estancia fue un importante establecimiento ovejero, por la calidad de su ganado, su excelente manejo y sus importantes instalaciones. Se mantuvo en manos de la Sociedad Explotadora hasta 1938, cuando caducó la última concesión. El casco estuvo constituido por 36 edificios, dentro de los que destaca un galpón de esquila de dos pisos.

La estancia Bahía Felipe fue fundada en 1896, en la vastedad del paisaje del Río del Oro, por la empresa británica The Philip Bay Sheep Farming Co., en la que Mauricio Braun participó con un quinto de la propiedad. A comienzos de 1906 fue adquirida por la Sociedad Explotadora. Funcionó hasta 1938, año en que tuvo término la última concesión. Del conjunto original sobrevive la casa de administración, la que tiene la particularidad de haber sido construida en Inglaterra y transportada en partes hasta Tierra del Fuego, para finalmente ser armada en su actual ubicación, hacia 1896.

La estancia Cameron fue fundada en 1904, como subsección de la estancia Caleta Josefina, en una gran hondonada labrada por el río Mac Clelland. Más tarde constituyó el tercer establecimiento productivo de la Sociedad Explotadora, en base a terrenos de las estancias Caleta Josefina y San Sebastián, con una administración independiente. La reforma agraria expropió la estancia en 1971, pasando a manos de una cooperativa que mantuvo su propiedad hasta 2008, año en que vendió a una sociedad privada. Tiene un tamaño cercano a las 100.000 há. Destaca el casco, más complejo que la mayoría de las estancias, así como sus piezas de arquitectura. Vecino al casco están situadas las instalaciones de la municipalidad de Timaukel.

La estancia Vicuña fue fundada en 1915. Fue la última de las grandes estancias fueguinas de primera generación. Establecida al sur del río Grande, se caracteriza por sus parajes boscosos y montunos entre el lago Blanco y la frontera con Argentina. Aprovechó los últimos terrenos aptos para la actividad pastoril y la producción maderera. La concesión se transfirió finalmente a la Sociedad Industrial y Ganadera de Magallanes, en 1913. Dicha Sociedad operó hasta 1958, época en que las tierras en Concesión fueron recuperadas para su posterior subdivisión y recolonización. La estancia cuenta con una gran casa de administración de dos niveles y torreones, además de otras seis edificaciones (ver Figura 4).

CONCLUSIONES

La expansión sostenida de la ganadería ovina fue contrayéndose con el correr del siglo XX a causa del clima riguroso, así como por las dificultades de transporte y comunicación en los trayectos que debían realizar entre las estancias y la ciudad de Porvenir, único centro poblado en la isla hasta 1958. Finalmente, la condición monoprodutora de las estancias, el empobrecimiento y el deterioro de los suelos, la disminución de las superficies en explotación y el manejo técnico conservador de los predios ovejeros, ocasionaron el abandono de muchas de las grandes estancias, sin dar pie a núcleos estables y complementarios de población.

Sin embargo, el proceso que tuvo su origen en las concesiones de tierras de fines del siglo XIX nos ha legado estas estancias ovejeras, un patrimonio extraordinario que es puesto en valor por la Ruta de las Estancias. Su diseño hará posible recorrer y apreciar una forma específica de ocupación del territorio, así como unos asentamientos rurales destinados a la crianza de ganado ovino, que poseen arquitecturas de notable interés.

De manera que el proyecto de Rutas Culturales, al operar con estos hechos del territorio en Tierra del Fuego, consiguió aportar una visión renovada de los mismos y conformar lugares con superior peso patrimonial y privilegiada intensidad territorial, que fueron destacados por el proyecto, al rescatar los bienes patrimoniales en tanto recursos culturales, mediante un diseño entrelazado con los paisajes en tanto recursos naturales.



Figura 4: Casa de administración de la estancia Vicuña
Fotografía: N. Piwonka, 2003.

El proyecto "Fomento al turismo de intereses especiales. Rutas culturales en Tierra del Fuego" en que se basa este artículo, fue financiado por Corfo y desarrollado entre los años 2009 y 2012 por los arquitectos Eugenio Garcés y Sebastián Seisdedos, el geógrafo Franz Kroeger, la economista Nicole Norel y la diseñadora Ximena Ulibarri, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Los asesores internacionales fueron Dennis Frenchman (MIT) y Joaquín Sabaté (ETSAB). Está basado en la investigación Fondecyt "Las formas de ocupación del territorio en Tierra del Fuego".

1. La noción de estrato surge de una formulación del territorio debida a Corboz, Ver: Corboz, A.: "El territorio como palimpsesto". En Martín Ramos, A. (2004): *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*.
2. El proyecto Rutas Culturales en Tierra del Fuego recogió el interés del gobierno chileno por fomentar el sector turismo (Mensaje de la Presidencia, 21 de mayo 2008) y desarrollar ofertas de alta calidad (Cádiz, 2008) con el objetivo de posicionar este territorio como nuevo frente turístico en el extremo sur de Chile y América. Ver: www.tierradelfuegochile.com
3. En abril de 2006 la presidenta de la República, la intendenta de la Región de Magallanes y los alcaldes de las comunas que conforman la provincia de Tierra del Fuego firmaron un protocolo de acuerdo ante la presencia de la subsecretaría de Desarrollo Regional y el Comité Interministerial para el Desarrollo de las Zonas Extremas y Especiales (Cídeze).
4. Un sitio *ramsar* es un humedal de importancia internacional, como hábitat de aves acuáticas.
5. *Haruwen* es la denominación selknam para las áreas bien demarcadas de que disponía cada grupo familiar. Respondía también a una cuestión espiritual, asociada con el cosmos (Gusinde, 1982).
6. El proceso de Concesiones de Tierras, iniciado en 1883 por el presidente Santa María (1881-1886) y continuado por el presidente Balmaceda (1886-1891), consistió en la entrega, en modalidad de arriendo, de las tierras de la Región de Magallanes a empresas ganaderas, por plazos de hasta 25 años, tanto en el continente como en Tierra del Fuego. Su objetivo fue fomentar la soberanía y la colonización mediante la explotación ganadera de Tierra del Fuego (Martinic, 2009).
7. El *companytown* es un asentamiento industrial alternativo de la ciudad tradicional, construido *ex novo* con el propósito de conseguir la máxima concentración de capital y trabajo mediante la articulación de viviendas, equipamientos y edificios industriales.
8. Las estancias de primera generación son aquellas que fueron construidas entre 1885 y 1915.
9. "No importaba cuanto tiempo cabalgase, siempre tenía la sensación de estar al centro de algo" (Hudson, 1997).
10. Los cascos de estancia están formados por el conjunto de construcciones que incluye al galpón de esquila, la casa de administración, las viviendas para el personal, la cocina-comedor y otras instalaciones, componiendo una entidad física, la que en los casos de mayor tamaño puede aspirar a la condición de pequeño asentamiento.
11. La mayoría de las planchas metálicas onduladas fueron producidas en factorías de Wolverhampton, Inglaterra.
12. El Presidente Carlos Ibáñez del Campo, en 1957, adoptó la decisión de no renovar los arrendamientos fiscales a las antiguas sociedades beneficiarias.
13. En esta fecha, la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego fue obligada a devolver 242.615 há, correspondientes a las estancias Springhill y Bahía Felipe.

BISBAL, María José y Ricardo POBLETE (2008): "La Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego (SETF). El *company land* agrario, modelo exitoso de ocupación de un territorio extremo. 1893-1966". En *Taller de Investigación*, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Cádiz, T. (2008): *Programa de Innovación en Turismo y Concursos 2008*, Santiago, Innova Chile Corfo.

CORBOZ, A.: "El territorio como palimpsesto". En Martín Ramos, A. (2004): *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Ediciones UPC.

DARWIN, Charles (1995): *Darwin en Chile (1832-1835) Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Santiago, Editorial Universitaria.

GARCÉS FELIÚ, E. y otros (2005): *Las formas de ocupación del territorio en Tierra del Fuego*, Santiago, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

GARCÉS FELIÚ, E. y otros (2011): *Fomento al turismo de intereses especiales. Rutas culturales en Tierra del Fuego*, Santiago, Corfo.

GUSINDE, Martín (1982): *Los indios de la Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Centro de Etnología Americana.

HUBSON, W. H. (1997): *Días de ocio en la Patagonia*, Buenos Aires, Ediciones El Elefante Blanco.

MARTINIC, Mateo (2009): *La Tierra de los Fuegos*, Punta Arenas, La Prensa Austral.

ENTREVISTA A GERARDO MOSQUERA LA VERDADERA DEMOCRACIA SE BASA EN EL DISEÑO Y LA CONFRONTACIÓN

[INTERVIEW TO GERARDO MOSQUERA: THE REAL DEMOCRACY IS BASED ON DISSENT AND CONFRONTATION]

CAMILO YÁÑEZ*

Resumen: La siguiente entrevista es un extracto de una larga conversación sostenida con Gerardo Mosquera a propósito de su conferencia realizada en septiembre de 2011 en la Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño sobre “crisisss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010”, exposición llevada a cabo en 2011 en el Museo del Palacio de Bellas Artes y Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México para conmemorar el centenario de la revolución Mexicana.

Palabras clave: política, arte contemporáneo, confrontación, filosofía, espacio público.

Abstract: The following interview is an excerpt from an extensive conversation with Gerardo Mosquera in regard to his lecture held in September, 2011 at the Faculty of Art, Architecture and Design on “crisisss, Latin America, art and confrontation. 1910-2010”, an exhibition held in 2011 at the Museum of Fine Arts and Ex Teresa Arte Actual in Mexico City to commemorate the Mexican revolution’s centennial.

Key words: politics, contemporary art, confrontation, philosophy, public space.

*

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

Gerardo Mosquera (La Habana, 1945) es uno de los críticos y curadores más relevantes de la escena latinoamericana actual. Desde 1989 ha desarrollado proyectos como curador independiente en más de 70 países. Jean Fischer, profesora de estudios trans-culturales de Middlesex University y el Royal College of Art de Londres —con quien Mosquera editó el libro *Over Here*¹— comenta sobre sus reflexiones: “lo que destaca, por encima de todo, es una conciencia crítica que surge de una profunda preocupación ética por la justicia social y de un deseo de que las prácticas artísticas y culturales alcancen todo su potencial y hagan de catalizadores de renovación social y política”.

Mosquera se formó en Cuba y fue uno de los organizadores de la Bienal de La Habana entre 1984 y 1989, año de la tercera edición, después de la cual Mosquera renunció al Centro Wilfredo Lam a causa de la censura y control prevalecientes. Desde entonces trabaja internacionalmente como curador y crítico independiente. Entre 1995 y 2009 fue curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York. También es asesor de la Rijksakademie van Beeldende Kusten de Ámsterdam desde 1995. Ha escrito y publicado en las revistas más prestigiosas de la escena internacional del arte, como *Art Nexus*, *Atlántica*, *Artforum*, *Kunstforum*, *Lápiz*, *Neue Kunst Bildende*, *Oxford Art Journal*, *Parkett*, *Plural*, *Poliester* y *Third Text*, entre otras. Sus ensayos se han publicado en numerosos libros y catálogos. En 2010 Exit, Madrid, publicó el libro compilatorio de parte de sus ensayos, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internalización y culturas*. En 2011 Mosquera fue asesor de la muestra internacional TONG, que se llevó a cabo en el templo Budista Haeinsa en Korea del Sur. De 2011 a 2013 Gerardo Mosquera es director artístico de PHotoEspaña, Madrid.

Camilo Yáñez. Artista visual, curador y académico de la Universidad Diego Portales. Licenciado en Arte de la Universidad de Chile. Entre 2001 y 2008 fue el curador de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100. Durante 2009 fue curador general de la 7ª Bienal del Mercosur en Porto Alegre, Brasil. Ha expuesto individual y colectivamente tanto en bienales como en museos y galerías de Suiza, Alemania, Francia, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Ecuador y Colombia. Fue miembro del comité editorial de *Copiar el Edén*. En 2011 tuvo una destacada participación en la 12ª Bienal de Estambul (Turquía). Durante el presente año expondrá en Bolzano, Monterrey y Londres.

Camilo Yáñez. Visual artist, curator and professor at Diego Portales University. Bachelor's degree in Art from University of Chile. During the years 2001 to 2008, Yáñez was curator of Visual Arts at Matucana 100 Cultural Centre. In 2009, he was the general curator of the VII Biennial of MERCOSUR in Porto Alegre, Brazil. He has participated in collective and solo exhibitions at both biennials and museums and galleries of Switzerland, Germany, France, United States, Argentine, Brazil, Ecuador and Colombia. Camilo Yáñez was part of the editorial board of *Copiar el Edén* (Copying Eden). In 2011, he had a remarkable participation at XII Biennial of Istanbul (Turkey). During this year, his works will be exhibited in Bolzano, Monterrey and London.

LOS INICIOS

Hay una frase de Juan Downey que dice: *Proponemos una estética que manipule a la sociedad misma como si fuese material tridimensional. No es poder político lo que queremos obtener a través del arte sino la supervivencia, la reproducción y el placer para nuestra especie.* Es interesante para mí esta definición de arte: *sobrevivencia, reproducción y placer* todo en uno. Frente a esa frase me gustaría que tú partieras definiendo de dónde vienes, pero definiendo tu visión y cómo te paras frente al arte o, mejor dicho, cómo te paras en el arte.

Bueno, empecé en el campo de la contabilidad y en el mundo económico. Muy joven alcancé una alta posición en eso y en un momento dado rompí con todo aquello y me lancé al vacío, porque sentía una gran seducción y atracción por todo el mundo de la cultura. Ya en ese entonces escribía textos de carácter literario.

La noción de trascendencia...
¿Pensabas en eso?

No, para nada. Era simplemente un problema de interés, de curiosidad, de atracción espiritual, de riqueza que yo veía en todo este mundo de la cultura y al cual me sentía inclinado. Es decir, me sentía más como en mi medio natural, mi ecosistema, donde mi planta personal evidentemente podía crecer mejor que en este otro clima más desértico en que estaba.

En determinados momentos de mi vida he tomado decisiones muy drásticas y las he tomado sin vacilar. Como cuando renuncié al Centro Wilfredo Lam en el año 1989 y me lancé de nuevo al vacío, ya que en Cuba en esa época una acción así era algo muy fuerte porque todo el mundo trabajaba para el Estado y este era todo y era uno; no es que renunciaras aquí y fueras allá; a otro trabajo u otro proyecto, porque todo pertenecía al mismo dueño. Por tanto, para esa época era un acto muy osado.

¿Tus estudios de arte los realizaste en Cuba mismo o afuera?

Todos mis estudios han sido en Cuba, en la Universidad de la Habana. Estudié Historia del Arte en la década de 1970 en cursos nocturnos, y trabajaba por el día, me demandaba mucho esfuerzo. Las clases de historia del arte eran con diapositivas y la sala a oscuras, y yo llegaba en la noche, después de trabajar, sobre las 11 de la noche, y creo que me dormí con los bisontes de Lascaux y desperté con Andy Warhol. Pasé 4 años durmiendo todas las noches durante

las clases de Historia del Arte y creo que por eso mismo la aprendí bien, porque sabes que hay ese método de enseñanza mientras duermes para aprender idiomas: creo que por eso me funcionó.

LAS REGLAS Y EL MUNDO DEL ARTE

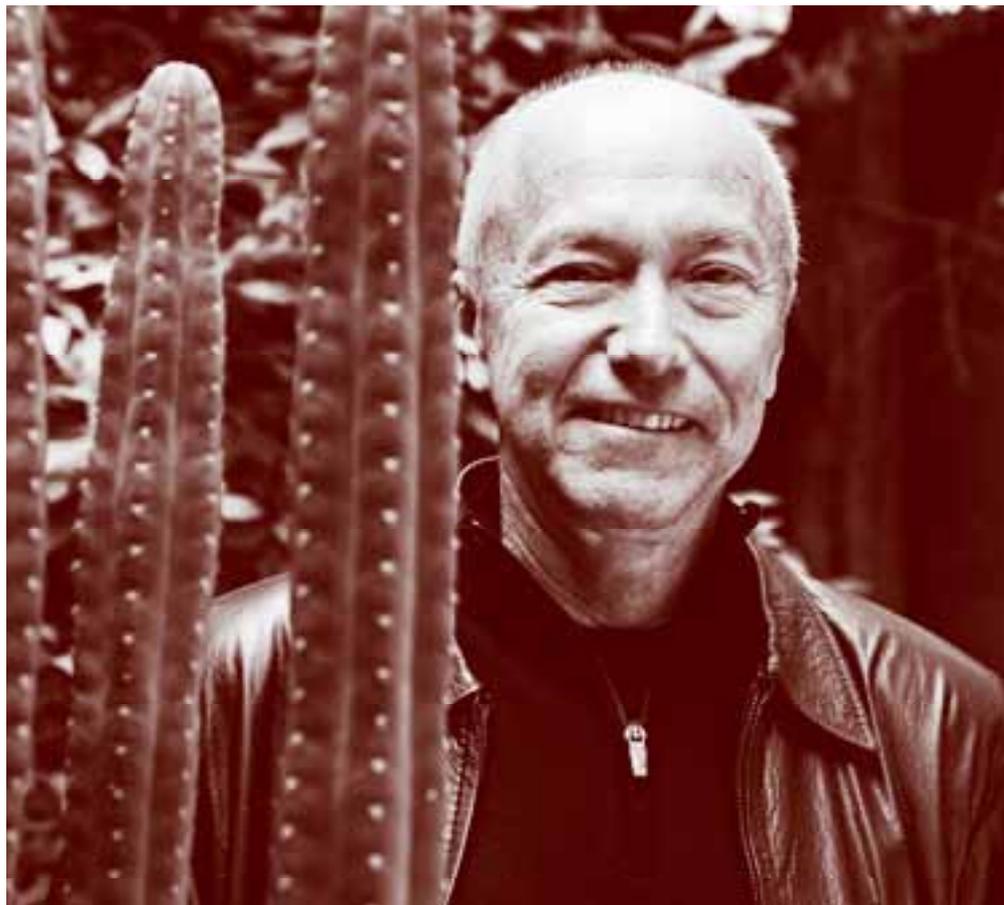
Lo interesante de lo que me comentas y que se me viene a la mente cuando te escucho, es la latente paradoja del mundo arte, ya que se supone que el arte es un espacio y un tiempo donde se ejerce la libertad de expresión máxima del ser humano. Pero parece ser que el mundo del arte tiene unas reglas muy establecidas, que subordinan esa supuesta libertad...

Sí, pienso que en todas las actividades humanas hay siempre una tensión entre libertad y reglas. Pero pienso que dentro de eso, el mundo del arte todavía tiene una permisibilidad bastante amplia, que ha permitido a diversos artistas incluso poder hacer crítica social en contextos muy represivos, usando el aura del arte y esa cierta permisibilidad. Pero ya se sabe que la libertad total no existe, vivimos en sociedad, vivimos en

colectivo, hay normas y reglas que cumplir y el arte no se escapa de eso.

Y lo que viene a sumarse a esas dos formas, la investigación política del arte y la investigación material de expansión de la forma y la inserción en la sociedad, es que tú, creo yo, le entregas la tercera versión, que es el aporte curatorial, que es sacarla del museo o hacerla convivir con el espacio exterior directamente y tratar de romper esa noción de *deber ser* institucional: *espectador informado* versus todos los espectadores.

Sí, me interesa mucho esto y estoy trabajando en esta dirección últimamente. Me interesa la posibilidad en esa dirección que tiene esto que llamamos arte contemporáneo: pienso que cuenta con una libertad metodológica y morfológica que le permite expandirse hacia campos de público más allá de los circuitos de élite del arte. Por otra parte, hay una cantidad de cosas que aprovechar, como los recursos que brindan los medios de difusión masiva. En algún momento yo decía que para difundir el arte de lo que se trata no es de poner el arte en la televisión



Gerardo Mosquera
Fotografía: Jorge Brantmayer
Cortesía: Brantmayer Estudio Fotográfico.

sino de poner la televisión dentro del arte. Con esto me refiero a usar recursos del espectáculo, de los medios de difusión masiva, pero no con fines publicitarios o meramente espectaculares, enajenantes, sino precisamente para construir sentido crítico.

Hay una imagen que tengo de una conferencia tuya, a propósito de esto, sobre la obra *Cloaca* de Wim Delvoye² y su transmisión en CNN. Me gustaría que hablaras de eso. Cómo operaba la obra y cómo se hacía cargo la obra en toda esta cadena de transmisión, es decir, finalmente era un museo que validaba la operación de una máquina de hacer mierda, transmitida en televisión como si fuera la cosa más relevante que había en ese momento.

Bueno, esa máquina se había presentado en un museo en Bélgica y entonces yo la propuse para el New Museum, lo cual es complicado, porque sabes que en Estados Unidos hay todas estas regulaciones que tienen que ver con la salud y el cuidado...

La hiperhigienización.

Sí, y a eso súmale que todo el mundo está mirando al lado a ver cómo demanda al otro. Es el país de las demandas, del famoso *sue*; todos quieren demandarse unos a otros; entonces imagínate, meter esta máquina de defecar ahí en el museo... Pero por suerte Lisa Phillips, que era la directora, es una persona de mente muy amplia y aceptó presentar la máquina, que a mí me parece una obra extraordinaria. Considero que Wim Delvoye es un artista que no tiene el reconocimiento que merece, me parece un artista muy importante, pero quizá el mundo más refinado del arte lo ve con un poco de sospecha precisamente por su uso del espectáculo y su uso de recursos de los medios masivos.

La cuestión es que esta máquina es absolutamente espectacular. Es una máquina a la que por un lado se le echa comida y por el otro lado defeca: es un ser vivo, porque tiene una cantidad de encimas y de bacterias para mimetizar el proceso de la digestión humana. Quiere decir que cuando el museo está cerrado, tienes que seguir alimentando a la máquina, es como un animal que tienes metido ahí, porque si no, se mueren las bacterias y las encimas. Y bueno, para lograr toda esta operación, para lograr esta máquina, Wim reunió a científicos, técnicos, diseñadores y todos trabajaron para construir una máquina de hacer mierda. Después esta máquina fue exhibida en un museo y la gente pagó una entrada y fue allí simplemente a ver cómo sale un excremento de la punta de una máquina.

Como si fuera una escultura divina.

Que sale a determinada hora, además. Entonces a esa hora tú veías a la gente reunida, mirándolo. Entonces cuando salía la mierda y caía ahí, la gente daba una exclamación: ¡Aaahhhh!

¡Un alivio social!

Como si apareciera una virgen, parecía la aparición de algo extraordinario. Y ahí se reunían, se llenaba el museo para ver ese espectáculo. Pienso que esta obra traía dentro de sí misma una demoledora crítica al absurdo del mundo del arte.

Una demoledora crítica a la sociedad completa, me atrevería a decir.

Claro, como tú muy bien dices, a la sociedad. Es una obra que tenía ese factor espectacular: el museo se llenaba de gente, fue un gran éxito. Después el museo quedó contentísimo con el resultado. A la vez la obra hacía crítica desde dentro del sistema y eso atrajo mucha prensa. Hasta teníamos dos restaurantes que nos patrocinaban la comida: ellos hacían su anuncio y daban comida *gourmet* para que la máquina la transformase en excrementos.

O sea, comida de carta. Comida de autor para la máquina.

Así es. Y la máquina también tomaba cerveza belga. Por eso decía en esa conferencia que mis 15 minutos de fama mundial fueron dándole de comer a una máquina de hacer mierda. CNN me filmó mientras le daba de comer: no es una manera muy elegante de pasar a la historia.

Pero sin duda es altamente subversiva, en el sentido de que es otra versión posible de la fama.

LO LATINOAMERICANO

Hay un asunto que conversaba con la curadora norteamericana Laurel Reuter, directora del Museo de Arte de Dakota del Norte, que curó la muestra *Los desaparecidos*, quien viajó por varios lugares de Latinoamérica investigando la realidad que planteaba el nombre de la exposición. Sobre ese asunto le comentaba que parecía ser, a pesar del supuesto cliché, que el arte latinoamericano es más político o más cargado políticamente que las obras de otros países. Ella me expuso un atisbo de hipótesis que no dejé de sorprenderme: “yo no creo que sea el arte o los artistas latinoamericanos los que tengan solo una posición política, sino que el solo hecho de ser latinoamericano entre-

ga una posición política; pertenecer a este continente ya es una definición política en sí misma”.

No creo eso. Lo que sí creo, y es ahí donde tomaría la frase de ella, es que el hecho de vivir en sociedades muy complicadas, con grandes conflictos sociales, con una cantidad de problemas no resueltos y donde en muchos casos no se ve la luz al final del túnel, lleva a que cualquier persona de estas sociedades se sienta más vinculada a la política, porque la política le toca y le concierne en su vivir diario. En otros contextos, por ejemplo en Suiza, tú no sabes ni de qué va el gobierno. Sin embargo, puede salir allí un artista tan político como Thomas Hirschhorn. Lo que quiere decir que la situación social tampoco determina hacer arte político.

Uno de los grandes fuertes del arte latinoamericano es la abstracción, que es un arte que no es político en el sentido elemental de la palabra, pero no cabe duda de que sí hay esa preocupación por los hechos políticos y los sucesos de la historia; tú no puedes vivir en México y vivir afuera de los problemas de ese país. No quiero decir que no haya arte político en otros lugares pero no cabe duda de que estas sociedades tienen rasgos propios y se han caracterizado además históricamente por una gran militancia política. Ha habido muchas revoluciones, muchos movimientos sociales fuertes, y esto ha hecho que el arte también tome parte de eso, pero yo quiero huir de la convención: no deseo acuñar y fomentar el cliché del arte latinoamericano como necesariamente político.

O más en los años 60 y 70 que se autoexotizaban, es decir, que era un arte muy exótico, muy cargado a lo indigenista, reivindicatorio y quizás tardío.

Sí, e incluso en los años 80 vuelve a aparecer eso con el llamado neomexicanismo y otras manifestaciones. Hay una tendencia aquí en América Latina a construir clichés totalizadores que nos identifiquen, porque el latinoamericano siempre tiene esa tensión de *quién es*, cosa que está clara en otros ámbitos: un chino cantonés sabe que es un chino cantonés y punto. Aquí de pronto no sabemos si somos europeos de segunda, criollos, negros, indios, ¿qué somos? Somos la *raza cósmica*, decía Vasconcelos con un sesgo bastante fascista. En fin, tenemos una desorientación en eso, aunque se ha avanzado mucho hacía pensarnos en el fragmento.



Pedro Lemebel, *Manifiesto*, 1987. Plata sobre gelatina montada sobre una caja de luz 85 x 120 cm. Colección del artista. Cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA. Fotografía: Claudia Román.

En la microhistoria.

Sí, a pensarnos de una manera más de mosaico, más fragmentada, y no tratarnos de construir en aquellas grandes definiciones. No quiero caer en eso —y decía ayer que era algo que me preocupó al organizar la exposición “crisiss...”³. Por eso siempre enfatizo que la muestra no buscaba decir *esto es el mejor arte latinoamericano de estos 100 años*, ni que el arte de América Latina es necesariamente así. Creo que un aspecto importante del arte latinoamericano es la confrontación. Es algo en lo que América Latina puede dar lecciones, por así decirlo, al mundo, debido a la manera en que el arte ha asumido un rol complejo de crítica política, social, cultural, de género, etc. Y lo ha hecho a la vez criticando al arte mismo, realizando una investigación artística. Lleva unida la investigación artística junto con el dirigirse a estos problemas sociales de manera compleja y usando los resortes del arte.

No es casual que Mieke Bal⁴ esté investigando sobre estos problemas y haya dedicado un libro a Doris Salcedo, la artista colombiana, en donde la sitúa como paradigma de la artista política.

En 1986 tú formaste parte del equipo curatorial de la segunda Bienal de la Habana. Esa Bienal fue bastante emblemática por la

escala, por los artistas y por la diversidad para la época, además, todo esto sucediendo tres años antes de la caída del muro, es decir, tres años antes de que la guerra fría se acabara y que la gente empezara a tomar otro tipo de contacto. ¿Cómo ves eso?

Bueno, esa exposición de la Bienal de la Habana fue un hito histórico que recién ahora se comienza a reconocer. Acaba de aparecer *The Biennial Reader*, publicado por la prestigiosa editorial alemana Hatje Cantz. Ahí ves que los jóvenes investigadores comienzan a decir “bueno pues, esa fue la exposición que abrió la contemporaneidad”.

¿Más que *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann curada en la Kunsthalle de Berna, 1969?

Sí, sin restarle mérito a esta exposición, en la que Szeemann introduce más bien la autoría del curador y la idea de la exposición discursiva. Pero la Bienal de la Habana introduce la internacionalización del arte contemporáneo, tres años antes de *Les magiciens de la terre* y sin poner el énfasis en el arte tradicional, como se hizo en aquella exposición histórica de Jean Hubert Martin, y que fue muy criticado. La Bienal presentó en 1986 artistas de 55 países, y eso hasta ese momento era totalmente inédito.

¿La Bienal de São Paulo nunca había hecho algo así?

Nunca. La Bienal de São Paulo era una exposición dentro del circuito *mainstream*, dentro del circuito occidental. Se dice que *Les magiciens de la terre* fue la primera exposición con un espíritu internacional y no es cierto, la primera fue la Bienal de la Habana, que tuvo lugar en 1986, tres años antes. Pero no solo eso sino que su sentido fue en dirección de lo que estamos viviendo hoy, que es una expansión global del arte contemporáneo y no buscar una internacionalización poniendo el dibujo que hace en la tierra un indio norteamericano o poniendo el tótem que hacen allá en Oceanía, no era exotismo sino la práctica del arte contemporáneo.

Recuerdo que fuimos objeto de críticas, porque decían que éramos occidentalizantes, porque se decía que lo que llamamos arte contemporáneo es un resultado del colonialismo, de un movimiento occidental que fue introducido al mundo colonial y que se tomaba dejando atrás la tradición, que era vista como la cultura verdaderamente auténtica de estos pueblos poscoloniales. Nosotros, en cambio, estábamos introduciendo una visión poscolonial.

NEOBARROCA

El arte contemporáneo habrá sido impuesto por el colonialismo pero ahora existe, y esta gente tiene el derecho de participar internacionalmente y no ser excluidos o *guetizados*. La bienal era como una especie de gigantesco *salon des refusés* global: estaban todas estas prácticas artísticas contemporáneas que no aparecían en las revistas, en los museos *mainstream*, en las publicaciones, y que estaban ocurriendo pero eran excluidas, sufrían lo que Gayatri Spivak llamó después un *itinerario de silenciamiento*. La bienal de la Habana introduce todo esto, y es sin duda un hito. Incluso he dicho en un libro sobre la III Bienal de La Habana que apareció en Londres, que la Bienal era más interesante por su *curatorship* que por su *curating*, es decir, era más interesante el cambio que por la misma curaduría específica. Porque si vas a ver, la selección de los artistas distaba mucho de ser la mejor, porque no teníamos información. Teníamos que resolver como podíamos. Pero el hecho mismo de hacer, de agrupar y presentar esto, valía la pena aunque el arte no fuera tan fuerte.

¿Qué exposiciones sobre lo latinoamericano, sobre nosotros —sin caer en los clichés convencionales— te han llamado la atención? Pienso por ejemplo en la Bienal de Pablo Herkenhoff en *Antropofagia* y *Canibalismo*.

Antes de eso (aunque quizás esté mal que lo diga yo, porque participé en esa muestra)



Yeguas del Apocalipsis, (Francisco Casas y Pedro Lemebel) Las dos Fridas, 1990. Registro fotográfico del performance-instalación realizado en la Galería Bucci, Santiago de Chile. Impresión contemporánea 110 x 140 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA. Fotografía: Pedro Marinelo.

hay otro hito de importancia que es *Ante América*, que tuvo lugar en 1992 y fue organizada por el Banco de la República de Colombia, en Bogotá. Fue co-curada por Carolina Ponce de León —que dirigía Artes Plásticas en el Banco de la República—, Rachel Weiss y yo. La exposición viajó después a Caracas, Nueva York, Boston, San Francisco, Arkansas, San Diego, y terminó en San José de Costa Rica. Viajó muchísimo. Esto también es el primer intento de una exposición de criticar todos los clichés sobre América Latina y plantear una idea subversiva de América Latina.

¿Qué artistas participan en esa muestra?

Bastantes. Fue el lanzamiento internacional de Doris Salcedo, con *Atrabilarios*, aquella instalación fantástica de los zapatos metidos en nichos en la pared, una gran obra, de gran tamaño. Y Doris era en ese momento una total desconocida: fue su lanzamiento internacional. *Ante América* incluía artistas indios norteamericanos, porque nos planteábamos: bueno ¿y por qué los indios al norte del río grande son gringos y los del sur, con los que están emparentados incluso étnicamente, no? Estaba Jimmie Durham, por ejemplo. Había artistas del caribe francófono y anglófono, quienes no suelen ser incluidos en el arte de la región. Estaba Alfredo Jaar, con una instalación grande también. En fin, se enfatizaba en esto que decía previamente del fragmento, de las diversidades, de las complejidades propias de toda esta región. Y era una exposición un poco cínica porque decía: no creemos en estos conceptos generalizadores de América Latina y no obstante hacemos una exposición de este tipo, pero para deconstruir desde dentro esta problemática. Se hizo también como una respuesta a las conmemoraciones de 1992 por los 500 años de la llegada de Colón a América, cuando tuvieron lugar una serie de exposiciones curadas por colegas europeos y norteamericanos que venían a América Latina, curaban con mucho dinero todas estas exposiciones, incluso en algunos casos las mandaban a América Latina para vernos nosotros mismos en el retrato que ellos habían hecho de nosotros. Eso nos molestaba mucho, a mí me molestaba mucho, y fui con esta idea y se la planteé a Carolina y ella la asumió; entonces el Banco de la República la financió, y aquí hay otro hecho importante: es la primera exposición de arte contemporáneo latinoamericano concebida, curada, organizada y financiada en el sur y exportada al norte. Es decir, se revirtió el esquema habitual según el cual recibimos los enlatados del norte y los presentamos aquí. Fue una exposición que constituyó un hito en estos ajustes y en estos nuevos cambios que se han producido.

La bienal que tú mencionas de Pablo Herkenhoff fue excelente en la parte curada por él, pero en cambio se mantuvieron las representaciones nacionales, con las cuales él no quería saber nada. Tú le ibas a decir algo y Pablo decía “No, no, no. Yo con eso no quiero saber”, que eran espantosas. Aunque él hizo algunos esfuerzos; por ejemplo, convocó a Virginia Pérez-Ratton a curar América Central, para darle cierto sentido a aquello. Pero la Bienal de São Paulo, sin tener la herencia de los pabellones que tiene Venecia y que no puede quitarse de arriba, en cambio, mantuvo hasta muy recientemente esas ridículas participaciones nacionales espantosas. Pero no cabe duda de que toda la parte curada por Pablo era excelente, fue una bienal memorable.

A mí la cosa que más me llama la atención de esa bienal es el poder creativo sensible que tiene Brasil en el sentido de tomar cosas formalistas, el constructivismo ruso, etc., para juntarlo con poesía, con abstracción, reinventarlo y sacar una posición política del arte. Esa licuadora brasileña me parece que es extraordinaria, lo que Mellado llama el conceptualismo caliente, es decir, no es el conceptualismo chileno artístico nórdico, falta de contacto con otros.

Dan Cameron y yo organizamos una importante muestra personal de Cildo Meireles, una especie de muestra antológica en el New Museum que se inauguró en 1999. Cuando nos lo planteamos yo quería que, dada la importancia del artista, se le diera todo el espacio del New Museum a él solo, cosa que no se había hecho nunca. Se hizo así. Es decir, todo el espacio era para Cildo y se hizo una publicación importante, pues hicimos un acuerdo con Phaidon Press y en vez de hacer catálogo, ellos dedicaron un libro a Cildo dentro de la serie *Contemporary Artists*, que es bastante elitista.

Fui quien propuse a Cildo, y a mí me parecía que era la selección perfecta, porque Cildo podía ser un puente para introducir el arte latinoamericano en este medio sofisticado intelectual de avanzada neoyorquina, porque Cildo es conceptual, minimalista, etc. Por ejemplo, Marta Traba no lo consideraba dentro de sus cánones latinoamericanos. Para mi sorpresa la exposición fue bien recibida, pero no tanto como esperaba, y uno de los factores es que no entendían bien la obra de Cildo, porque decían “Bueno, esto es conceptual, por ahí lo sigo, pero es político, sensual, participativo, y a la vez es minimal”. Y no lo comprendían bien.

Y decorativo a veces... *El Cuarto rojo*, es una supra decoración también.

Involucra otros sentidos más allá de la vista. Tenía esa mezcla a la que tú te refieres y entonces me di cuenta de cómo una obra que en apariencia parece tan occidental o incluso neoyorquina, en cambio contenía elementos que no eran tan aparentes, pero sí estructuralmente decisivos y no facilitaban la comprensión del artista en un público acostumbrado a ciertas clasificaciones estereotipadas.

Eso que tú dices de Brasil es muy importante, y además Brasil ha definido una manera de hacer que le genera una identidad no dada por la representación sino por la manera en que se construyen los textos mismos. Es el modo de hacer arte lo que crea una identidad y no que pongan elementos del samba o del candomblé, o a la Virgen de Guadalupe o alguna de estas cosas. Eso me parece muy importante. Tú puedes identificar como brasileña una instalación abstracta sin referencias directas que te permitan asociarla con Brasil y puedes identificarla por la manera de hacer la instalación. Hay un acercamiento al material que yo llamaría *subjetivo*; hay una especie de elegancia sensual, un minimalismo que tiene otras cargas, es muy interesante y bastante difícil de definir.

PENSAMIENTO, FILOSOFÍA Y REFERENTES
¿Qué pensamiento filosófico lees actualmente? Por ejemplo, yo el otro día pensaba en Žižek en relación a que suele vincular referencias de la vida cotidiana, del pop, de la TV, de la sociedad del espectáculo con problemas contemporáneos sobre el ecologismo, etc. ¿Qué estás leyendo? ¿Quiénes te están llamando la atención?

He estado leyendo un poco lo que está leyendo todo el mundo y tengo que leer, para ver por qué son tan influyentes, a Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière y Claire Bishop, que es una pensadora muy aguda que me interesa mucho, y es amiga mía. También leo a algunos antropólogos como James Clifford y a los llamados pensadores poscoloniales: Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, a un marxista como Stuart Hall y a otros de los *cultural studies*.

Foucault parece está rondando mucho ahora con este tiempo, ¿no?

Bueno, Foucault por supuesto; Deleuze y Guattari también. Me interesan mucho además Néstor García Canclini, Geeta Kapur, Jean Fisher. Leo también en catálogos ensayos de colegas que me resultan de gran interés.

Hay dos temas que abordar a propósito del nombre de Bourriaud. Primero, lo que se conoce como estética relacional, me refiero a que la estética relacional en Europa... O sea, es como

que Latinoamérica vive en estética relacional todo el día por un acto de sobrevivencia, no por un acto estético. ¿Cómo miras eso?

Bueno, la estética relacional me parece que es una construcción que tiene el valor de llamar la atención sobre ciertas prácticas artísticas y tratar de hacer una taxonomía. Bourriaud es el último, el único que está haciendo taxonomías. Las taxonomías desaparecieron como en los años 90; no sé si habrás notado que ya no hay *ismos*, ya no hay tendencias, ha desaparecido esta voluntad taxonómica que fue tan característica del modernismo.

Y de nomenclatura constante.

Sí, y el único que está haciendo esto es Bourriaud. Entonces no sé si será bueno o será malo, pero fíjate que él siempre quiere clasificar. Ahora sacó esto de *Radicante*.

¿Y su última curaduría en el Tate?

Es una bienal que hizo en Tate bajo el título y concepto de *Altermodern*, donde prosigue esa voluntad taxonomizante. Es interesante llamar la atención sobre este fenómeno, pero ya sabes la crítica de la que ha sido objeto. Una de las más potentes la han hecho Claire Bishop y Hal Foster, a quien también he leído bastante. La estética relacional queda reducida al mundo institucional de *iniciados* y es una visión idílica de la confraternidad humana. Claire Bishop apoyaba su tesis en Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, diciendo que en realidad la verdadera democracia se basa en el disenso y la confrontación. Entonces, en vez de una estética relacional que busca microtopías sería mejor buscar confrontaciones.

1. Jean Fisher y Gerardo Mosquera (eds.) (2004): *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Chicago, MIT Press.
2. Se comenta aquí *Cloaca*, muestra realizada en el año 2002 en el New Museum de New York por el artista belga Wim Delvoye y curada por Gerardo Mosquera. *Cloaca* es un proyecto realizado gracias a la colaboración durante tres años del artista y los científicos de la Universidad de Amberes. El objetivo del proyecto era crear una máquina que pudiera duplicar las funciones del sistema digestivo humano tan estrechamente como sea posible y que pudiera digerir alimentos.
3. Mosquera se refiere aquí a su curaduría "crisisss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010".
4. Mieke Bal es una destacada teórica en literatura, historia del arte e historia cultural, de origen holandés, quien ha desarrollado un pensamiento muy relevante en relación con la semiología y el arte contemporáneo.

APORTACIONES ANDINAS A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD LOCAL

[ANDEAN CONTRIBUTIONS TO THE CONSTRUCTION OF A LOCAL IDENTITY]

MARCELA HURTADO*

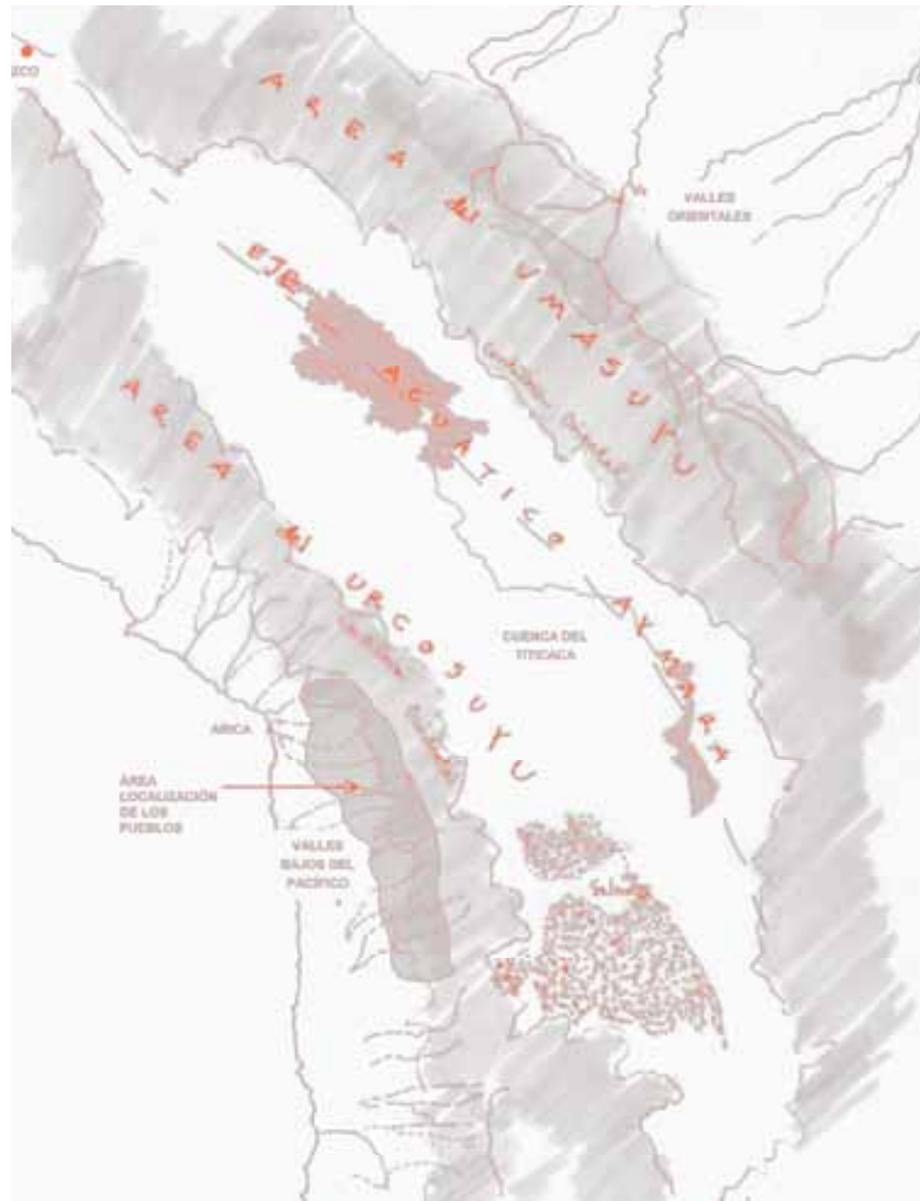
*
Profesora Universidad Técnica Federico Santa María
Departamento de Arquitectura
Valparaíso, Chile

Resumen: En la región norte de Chile se ubican una serie de asentamientos de origen prehispánico emplazados en la precordillera y el altiplano que han sido objeto de importantes influencias foráneas. En este proceso, que no ha estado exento de dramatismo y dominación por parte de los más fuertes, especialmente durante la conquista española, se han gestado interesantes manifestaciones arquitectónicas (y usos asociados) que han recogido las tradiciones ancestrales de estos grupos andinos, contribuyendo a la preservación de la memoria histórica. Se presentan estos poblados desde los componentes que construyen su identidad (la historia de ocupación, las obras de arquitectura, los usos) planteando la hipótesis acerca de la vigencia y valoración de los mismos.

Palabras clave: identidad cultural, arquitectura andina, pueblos prehispánicos.

Abstract: A series of settlements of Hispanic origin situated in the foothills and high plateaus in the north of Chile have been object of important alien influences. During this process, also marked by drama and the rule by the strongest particularly during Spanish conquest, important architectural manifestations (and its associated uses) which have taken the ancestral traditions of these Andean villages and contributed to the historic memory have taken place. These villages are presented from the elements which shape their identity (settlement history, architecture, and its uses) by formulating the hypothesis on validity and valuation of themselves.

Key words: cultural identity, Andean architecture, Pre-Hispanic villages.



Sistema cultural aymara.

Marcela Hurtado Saldías Arquitecta de la Universidad de Valparaíso (1994). Especialista en conservación y restauración arquitectónica, Universidad de Chile (1998). Doctora en Historia del Arte y la Arquitectura Iberoamericana, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (2009). Profesora auxiliar del Departamento de Arquitectura de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso.

Marcela Hurtado Saldías Architect from the University of Valparaíso (1994). Specialist in architectural preservation and restoration, University of Chile (1998). Doctorate in Art History and Ibero American Architecture, Pablo de Olavide University, Seville (2009). Assistant Professor at the Architecture Department of the Technical University Federico Santa Maria, Valparaíso, Chile.



Iglesia Parinacota

INTRODUCCIÓN

La memoria e identidad de un pueblo se construye desde la diversidad de testimonios, tanto tangibles como intangibles de los diferentes grupos que han habitado un espacio determinado. Este proceso se supone dinámico —y este sería uno de sus grandes valores— en cuanto se va integrando, y especialmente enriqueciendo con las sucesivas aportaciones de los distintos periodos históricos.

Las expresiones (antecedentes) de la memoria histórica podrán ser tangibles o intangibles, más o menos formales, aceptadas y conocidas, pero la recuperación de este repertorio debiera ser una búsqueda colectiva e inclusiva, contribuyendo así a la identificación de un grupo humano con ésta, preservando las manifestaciones más frágiles y postergadas. Situados en el campo de la arquitectura surge la pregunta acerca de cómo se construye esa memoria histórica, y qué hechos construidos han contribuido a la construcción de esta. Qué aportes se verifican desde espacios culturales con una fuerte carga histórica, resultado de ocupaciones y contactos culturales diversos. Los pueblos andinos situados en la precordillera y puna, inscritos en los límites administrativos actuales, son un buen ejemplo de ello, en especial por su condición de olvido y exclusión.

El presente artículo tiene ese doble propósito: presentar una agrupación de poblados andinos desde los componentes que construyen su identidad y plantear la hipótesis acerca de la vigencia y valoración de los mismos. La selección de los casos de pueblos andinos se justifica principalmente por la clara lectura que en ellos podemos hacer de estos procesos de integración de momentos históricos y culturas diversas, generando modelos arquitectónicos nuevos.

El propio aislamiento y postergación puede ser visto en algún sentido como una ventaja, solo en la medida que posibilita una lectura más genuina de un proceso evolutivo menos impactado por los efectos de la globalización. El efecto negativo de lo mismo es

fácilmente verificable, ya sea a través del estado de conservación de su arquitectura, de la migración de sus habitantes o de las alteraciones artificiales del paisaje. A pesar de ello, en pocas regiones de Chile (o en ninguna) se concentran este número de pueblos de origen prehispánico, habitados.

Se postula, por tanto que desde la identificación en este grupo de asentamientos de aquellos rasgos que, formando parte de la tradición prehispánica, han integrado elementos propios de culturas ajenas, han dado como resultado todo un repertorio de interesantes manifestaciones, tanto tangibles como intangibles, que forman parte de la identidad nortina, en su vertiente andina. La vigencia de estas arquitecturas, festividades o actividades económicas, constituye su gran valor y un imperativo para su conservación e integración.

CONTEXTO DE ESTUDIO

El contexto de estudio se circunscribe a la serie de asentamientos que se localizan en las regiones precordilleranas y altiplánicas del Norte Grande de Chile, en su área más septentrional. Teniendo presente las restricciones impuestas desde una visión que se inscribe en los límites administrativos actuales y su efecto en la interpretación de los hechos, se extenderá la visión más allá de éstos en la medida que la revisión propuesta lo imponga. Este hecho es, sin embargo, un punto de partida: la definición de las fronteras lleva implícita la paradoja de la construcción / destrucción de un espacio cultural, que en el caso específico de Los Andes repercute fuertemente en los pueblos de larga tradición y ocupación de esta región (Cavieres, 2007). Las divisiones y discontinuidades son evidentes, sin embargo existen relaciones que han persistido, a través de las cuales es posible seguir un proceso de continuidad cultural. Las redes comerciales especialmente se han mantenido, dando paso a un espacio multicultural localizado en las tierras altoandinas, bastante excepcional en el contexto nacional donde prevalece la idea de la cordillera de Los Andes como límite.

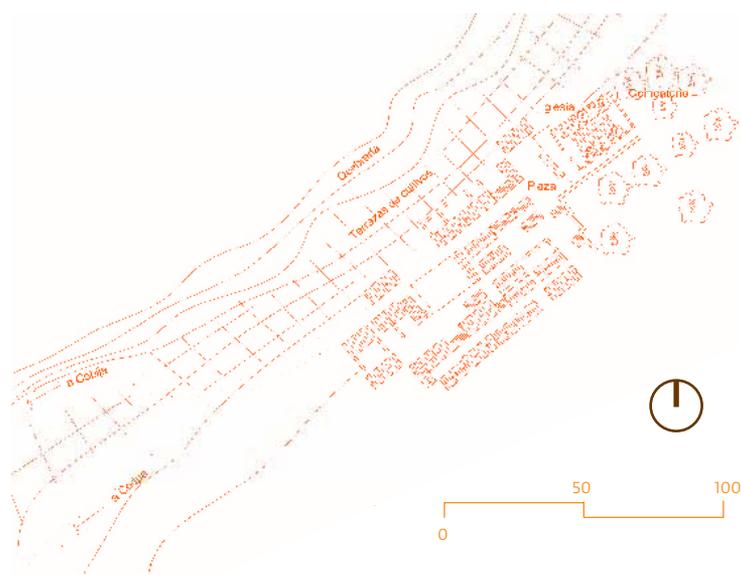
¿Qué ha hecho posible la conservación de estas relaciones? ¿A través de qué elementos o prácticas es posible realizar estas afirmaciones y seguimiento? Y, finalmente, ¿en qué medida esto ha repercutido en la construcción de una identidad local? Esbozaremos algunas ideas que dan respuesta a estas interrogantes, a partir de la información y las claves que proporcionan la historia, las prácticas y las formas construidas por estas sociedades.

Analizaremos entonces aquellos aspectos que, a pesar de los profundos cambios y procesos históricos ocurridos, han tenido el valor de conservar el apego a condiciones originales, vinculadas a la temprana instalación de estos grupos en Los Andes. Se plantea así que las aportaciones foráneas que tienen lugar durante el periodo colonial han *agregado valor* a la cultura arquitectónica local, resultando manifestaciones sincréticas de gran interés, enmarcadas además en la macro región altoandina.

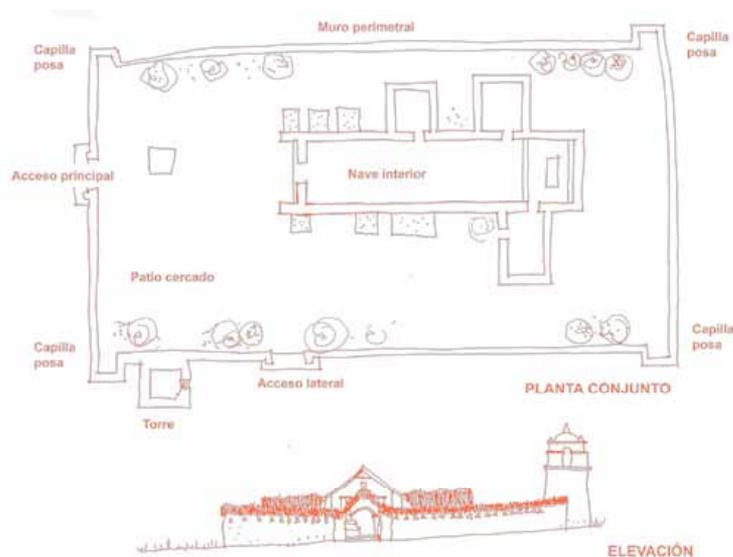
A. LA HISTORIA DE OCUPACIÓN

La tradición de ocupación del espacio andino no puede desprenderse de las condiciones excepcionales que impone el medio geográfico y que presentan una serie de inconvenientes, siendo la escasez de agua y recursos en general, las dificultades de accesibilidad o las variaciones de temperatura algunos de ellos. La aclimatación de especies animales y vegetales marca un hito en la historia de ocupación en la medida que permite una instalación más permanente, asociada a un desarrollo tecnológico y acabado conocimiento del medio (Santorio y Ulloa, 1985).

Las investigaciones arqueológicas, etnográficas e históricas han permitido verificar la interdependencia entre los grupos que se instalan en los Andes, y que en la práctica les permitió sobrellevar estas condiciones bajo una lógica de complementariedad de recursos, vinculando tierras altas con los valles más bajos e incluso la costa del Pacífico (Murra, 1975). Bajo esta figura el intercambio y la movilidad en los



Timar.



Pachama.

Andes son una constante y con ello la red de caminos y equipamiento asociado. Entre estos el Qhapaq Ñan (camino principal andino construido bajo la expansión del Imperio Inca) es sin duda el más conocido, pero hoy estamos en condiciones de afirmar que representa en gran medida la consolidación de las rutas andinas ya trazadas por otros grupos.

Estos asentamientos andinos, hoy chilenos, formaban parte de esta trama, a pesar de localizarse en un área *marginal* respecto de las conocidas centralidades prehispánicas cercanas, como son Cuzco o Tiahuanaco (Hidalgo, 2004). La confirmación de las relaciones de interdependencia entre estos grupos está verificada por la arqueología y la etnografía, así como por la documentación colonial (Díez de San Miguel, 1964). La región del lago Titicaca constituyó un importante centro administrativo, religioso y político de la etnia aymara, densamente poblado, que genera un área de influencia bastante vasta que se extiende hacia los valles amazónicos orientales y hacia los valles del Pacífico. Desde Chile la investigación arqueológica ha confirmado esta estrecha y temprana relación de gran parte del Norte Grande con el importante núcleo cultural localizado en torno al Titicaca.

La dramática desestructuración y baja demográfica que tienen lugar entre los siglos XVI y XVII deja una profunda huella en las tramas territoriales y sociales que habían construido estas sociedades prehispánicas, las cuales eran especialmente complejas en las áreas más densamente pobladas, como el actual México o la región de Los Andes centrales, y que concentraban a la llegada de los españoles cerca de 2/3 de la población continental total (Livi Bacci, 2006). Junto con esta baja demográfica se produce la destrucción y/o abandono de la infraestructura construida para estos fines, en especial las redes viales, su equipamiento, canales o terrazas de cultivo.

En la actualidad, y a pesar de los conflictos políticos derivados de la definición de los límites, ha prevalecido una relación comercial e intercambio activo y permanente entre las zonas altiplánicas chilena y boliviana, lo que confirma la persistencia de esta unidad cultural. Los espacios económicos han mutado notablemente —basta una referencia al periodo salitrero, a la aparición de los corredores transoceánicos, o la declaratoria de puertos libres de Arica e Iquique— repercutiendo en las formas e intensidad de la movilidad regional (Zalles, 2007). La histórica integración altoandina en tanto, de mano de estas pequeñas comunidades ha logrado actualizarse y perdurar inmersa en esta nueva globalización a la que asiste.

B. LAS TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO. LAS OBRAS DE ARQUITECTURA

Conscientes de las continuidades derivadas de las relaciones descritas, ¿qué correlato encontramos en los asentamientos o en la propia arquitectura? Frente a la pérdida y destrucción de parte de la arquitectura, especialmente la doméstica, sobreviven dos elementos tangibles, interesantes de ser analizados porque surgen en una estrecha relación con la comunidad, su tradición histórica y el lugar: el trazado y los conjuntos religiosos.

El primero de ellos es el resultado de una ordenación que privilegia las áreas productivas (estén estas asociadas a la actividad agrícola o ganadera), la organización social y la cosmovisión. En los pueblos preferentemente agrícolas de la precordillera las zonas de cultivo preconfiguran un trazado definiendo orientaciones paralelas a las quebradas y límites dados por las mismas terrazas. Las organizaciones resultantes son lineales, dándole jerarquía morfológica y social a estas vías estructurantes.

Los accesos a las viviendas se ubican sobre estas vías principales, configurando una proyección de los pequeños espacios interiores. Esta lógica racional de organización de tierras ha persistido, en la medida que

subsisten también las actividades agrícolas que posibilitaron la instalación de los asentamientos. La tipología de agrupación de vivienda continua con acceso frontal sigue estando vigente, a pesar del mal estado de conservación y de los daños ocasionados por los fuertes sismos. La sustitución de viviendas por tipologías foráneas *de emergencia* que se observan en muchos de estos pueblos es lamentable.

La situación en las partes altas, la puna, difiere, en una relación directa con los tipos de actividad (la pastoril), las características geográficas (llanuras por sobre quebradas) y las formas de organización social. Es esta última variable la que se hace más visible en un análisis de la morfología de estos asentamientos: la idea de patio posterior configurado y compartido por tres o cuatro viviendas se replica en los pueblos del altiplano. La linealidad propia de los pueblos de la precordillera da paso a tejidos más irregulares o tendientes a la cuadrícula pero con la identificación de estas *células* habitacionales.

El estudio de la arquitectura religiosa de estos asentamientos nos remite nuevamente a la macro región que se construye desde el Titicaca. La alta concentración de población indígena convierte a la rivera del lago en un catálogo de obras de notable valor por su complejidad, belleza y originalidad. Estas obras, levantadas entre los siglos XVII y XVIII, exponentes del afamado barroco andino o mestizo, han sido objeto de interesantes estudios regionales (Cisbert, 1966; Gutiérrez, 1997; San Cristóbal, 2004) donde se insiste en su condición sincrética como uno de sus grandes atributos de originalidad, y que se manifiesta en la resolución formal del conjunto (con la sacralización del espacio exterior e integración de nuevos programas), la incorporación de un repertorio decorativo de tradición indígena y en el empleo mixto de materiales y técnicas locales y foráneas.

Estas formas se propagaron por todo el territorio andino, con variaciones determinadas por las condiciones particulares pero conservando estas características de originalidad señaladas. Los pueblos andinos, hoy chilenos, desde su condición de ruralidad y asilamiento fueron también objeto de una activa presencia misionera, con la consiguiente implantación de estos nuevos programas arquitectónicos.

Las principales diferencias con los referentes de la región alto peruana y boliviana se refieren a la envergadura, los materiales empleados y el desarrollo de la ornamentación. El tamaño de los conjuntos religiosos *chilenos* se explica evidentemente desde el número de habitantes. No obstante, la complejidad del conjunto, en cuanto a elementos presentes, es la misma: el templo con un espacio exterior asociado (a veces cercado), una torre (exenta o no) y una extensión del espacio sagrado más allá de los límites del templo, materializado en capillas posas distribuidas en el pueblo o enmarcadas en los patios y calvarios ubicados en los cerros tutelares vecinos. Esto último ha sido ampliamente valorado como un rasgo de originalidad y continuidad de la tradición cultural andina.

Los materiales disponibles fueron la piedra y la tierra, puestos en obra de forma tal que soportaran los fuertes sismos: aparejos sencillos que dan origen a formas macizas, en general bajas, con muros gruesos y escasas perforaciones. La ornamentación exterior es mínima en comparación con los ejemplos puneños, concentrándose en las portadas de piedra talladas.

A pesar de que varias de estas iglesias han sido reconstruidas total o parcialmente, se han conservado su morfología, la ubicación y la relación con el resto del poblado, así como con los demás elementos que configuran el conjunto. Se constituyen así, desde estas características específicas que se describen, en imágenes de la identidad de estos pueblos y esta región.

C. LAS PRÁCTICAS

Un tercer componente que toma parte en la construcción de la identidad de estos asentamientos se relaciona con las prácticas y usos asociados a los espacios descritos, entendiéndolos que son fundamentales a la hora de evaluar la vigencia y capacidad de identificación de un grupo con un espacio determinado. Las fiestas religiosas que siguen celebrándose en estos pueblos son parte integrante de este patrimonio cultural, en su vertiente inmaterial.

La insistencia en la importancia de la comunidad y su relación con el patrimonio tangible es un hecho sobre el cual se ha puesto especial énfasis en las últimas décadas. Hechos tan relevantes a nivel mundial como la redacción por parte de la Unesco de la Convención del Patrimonio Inmaterial el año 2003 —ratificada por Chile en el año 2008—, es solo uno, si no el más visible, de ellos. El texto de la Convención reafirma la vigencia y el valor de las prácticas y costumbres de los grupos autóctonos, así como la extrema vulnerabilidad frente a la amenaza que supone la globalización y falta de integración a la sociedad contemporánea. Dentro de las categorías que la Convención reconoce están las fiestas y los espacios en que tienen lugar, como manifestaciones de lo inmaterial, reafirmando la necesidad de salvaguardarlas.

Las festividades actuales son, así como la arquitectura religiosa, el resultado de aportaciones tanto indígenas como hispanas. La fiesta tuvo un lugar destacado en la vida urbana colonial porque encontró en la naciente sociedad americana un espacio propicio para su realización: a la tradición prehispánica de uso de los espacios exteriores se sumó la relevancia de la plaza en los nuevos centros urbanos, como espacio por excelencia para la vida urbana (Solano, 1990). Las celebraciones no se remitían solo a lo religioso sino que también eran de carácter cívico, y se caracterizaban por la masiva participación de la comunidad y todo el aparato asociado. Esta práctica adquiere la misma fuerza, aunque diferente forma, en el ámbito urbano y rural.

Entre estas últimas, la variedad de fiestas y conmemoraciones religiosas que se celebran periódicamente son ampliamente reconocidas y valoradas, por revivir una tradición que encuentra sus raíces en la memoria de las comunidades prehispánicas (Gutiérrez, 1990).

La fiesta logra una integración excepcional de los elementos del poblado en sus diferentes escalas: existe un espacio sagrado, definido por el templo, a veces cercado por un muro, que con ocasión de la fiesta se extiende mediante la procesión al pueblo, resignificando y sacralizando sus espacios públicos con la aparición de capillas posas, establecidas o efímeras, en el marco que le confieren los cerros tutelares donde también aparecen vestigios construidos. Son estas tradiciones religioso-paganas las que han sostenido los lazos de comunicación entre los diferentes poblados y su eventual ocupación, más allá de las actividades económicas que a pequeña escala se siguen desarrollando. Estos ritos son los que sustentan además la conservación de los conjuntos religiosos por parte de la comunidad.

COMENTARIO FINAL

La revisión de estos asentamientos desde los componentes que han construido su identidad reafirma varias ideas: por un lado la capacidad de actualización de las culturas, desde una integración, más o menos consciente, de una tradición histórica; por otro lado, el surgimiento con ello de un repertorio de obras originales, que logró en ese proceso creativo e inclusivo una fuerte identificación con la comunidad, que tuvo lugar durante el periodo colonial.

En la aparición de estas nuevas manifestaciones, es significativo constatar la evidencia de continuidades culturales de parte de grupos que fueron objeto de cambios drásticos durante la conquista española, y que repercutieron profundamente en sus organizaciones políticas, sociales y económicas. En la actualidad ese impacto no es menor, y se expresa en la marginación y exclusión de estas comunidades, privilegiando intereses principalmente económicos, *no andinos*, desde un desconocimiento lamentable de la cultura y formas de organización de estos grupos.

Si bien los procesos de integración/creación se verifican desde una distancia histórica, es difícil anticipar nuevas actualizaciones de cara a las actuales circunstancias, y cuál será su repercusión en la arquitectura, los poblados y sus habitantes. En la medida que se valoricen estas comunidades desde su identidad, entendida desde la comprensión de sus propios procesos históricos y sociales, se podrá avanzar en una conservación y actualización de estas valiosas culturas andinas.

-
- Cavieles, E. (ed.) (2007): *Del altiplano al desierto. Construcción de espacios y gestación de un conflicto*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- De Mesa, J. y Gisbert, T. (1966): *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- Díez de San Miguel, G. (1964): *Visita hecha a la provincia de Chucuito*, versión paleográfica de Waldemar Espinoza Soriano, Lima, Casa de la cultura del Perú (original de 1567).
- González Miranda, S. (2002): *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá en el ciclo de la expansión del salitre*, Santiago, Lom Ediciones.
- Gutiérrez, R. (1997): "Aproximación al barroco en Sudamérica", en Gutiérrez (ed.), *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas*, Barcelona, Lunwerg Editores.
- Hidalgo Lehuédé, J. (2004): *Historia andina en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria.
- Livi Macci, M. (2006): *Los estragos de la conquista. Quebranto y declive de los indios de América*, Barcelona, Crítica.
- Lynch, K. (2004): *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Murra, J. (1975): *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Romero Torres, J. (2000): "Memoria y arquitectura popular", en *Gaceta de Antropología* n° 16.
- San Cristóbal, A. (2004): *Puno: Esplendor de la arquitectura virreinal*, Lima, Ediciones Peisa.
- Santoro, C. y Ulloa, L. (eds.) (1985): *Culturas de Arica*, Santiago, Universidad de Tarapacá, Instituto de Antropología y Arqueología / Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- de Solano, F. (1990): *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Zelles, A. (2007): "Bolivia y Chile: los imperativos de una nueva época", en *Nueva Sociedad* n° 207.

PARQUE DE LA CIUDADANÍA: ESTADIO NACIONAL

[CITIZEN'S PARK: NATIONAL STADIUM]

TEODORO FERNÁNDEZ Y EQUIPO*



REVISTA 180

Resumen: El proyecto “Ejercicio topográfico: Un balcón en el valle” para el Estadio Nacional de Santiago (Chile) propone revertir la tendencia de obsolescencia física y funcional del campo deportivo mediante un urbanismo comprensivo y anticipatorio. Reuniendo deporte profesional y esparcimiento, el proyecto integra cinco dimensiones (urbana, ciudadana, deportiva, educativa y sustentable) en un parque público capaz de albergar los Juegos ODESUR en el año 2014, e integrar la dimensión ciudadana dotando de espacio público recreativo el área sur-oriente de la capital.

Palabras clave: parque, infraestructura urbana, paisajismo, deporte, recreación, proyecto público.

Abstract: The “Ejercicio topográfico: Un balcón en el valle” project (Topographic exercise: A balcony for the valley”) for the National Stadium of Santiago (Chile) suggests the reversal of the physical and functional obsolescence of the sports pitch by means of a comprehensive and anticipatory urbanism. By bringing together professional sport and recreation, the project incorporates five dimensions (urban, citizens’, sporting, educational and sustainable dimensions) in a public park apt to host the South American Games (ODESUR by its Portuguese acronym) in 2014 and incorporate the citizens’ dimension by providing with recreational public space the south-east area of the capital city.

Key words: park, urban infrastructure, landscaping, sport, recreation, public project.



Teodoro Fernández
Profesor Titular Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Valentina Rozas
Profesora e investigadora Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

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

Anna Turull
Arquitecta Universitat Politècnica de Catalunya
Catalunya, España

Nicole Rochette
Arquitecta Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Desde su inauguración en 1938, el Estadio Nacional ha sido mucho más que un estadio deportivo. Por una parte se trató de un proyecto estatal, inscrito en el campo de las reformas modernistas de los años 30, que dedicó más de 60 hectáreas a usos deportivos. Al mismo tiempo se diseñó para servir de tribuna política, sede cultural y laboratorio cívico. Los discursos de sus creadores demuestran que no se trata solamente de un edificio sino de un predio completo dedicado a educar al *hombre nuevo* en términos de salud física, moral y civil. Es así como a lo largo de sus 73 años de existencia, el Nacional funcionó como refugio ciudadano, campo de prisión, tribuna deportiva, sala de conciertos, plaza cultural y centro de la política chilena.

La ambición del proyecto original (Imagen proyecto 1938) contrasta fuertemente con su estado actual: fragmentado, obsoleto y hermético hacia el exterior. El funcionalismo del plan original fue cediendo a través del tiempo para conceder su espacio a un mix de usos que, si bien estaba proyectado, no ha sido consolidado aún. En respuesta a la obsolescencia actual del recinto, el Instituto Nacional de Deportes (IND), llamó a mediados del año 2011 a un concurso público de arquitectura para revertir la tendencia acumulada de deterioro del Estadio Nacional. El concurso internacional “Parque de la Ciudadanía” contó con casi una treintena de diseños para el predio, resultando seleccionado el proyecto de Teodoro Fernández Arquitectos titulado “Ejercicio topográfico: Un balcón en el valle”.

Este proyecto propone que la obsolescencia del campo deportivo es un desafío abordable por un urbanismo comprensivo y anticipatorio, a partir de los siguientes elementos de diagnóstico:

El Estadio Nacional no tiene relación con su contexto urbano permanece hermético frente a su entorno, lo que contribuye tanto a la obsolescencia programática de su interior como a la falta de seguridad y calidad de vida de su exterior.

Las 64 hectáreas del Estadio Nacional presentan una enorme oportunidad de desarrollo urbano, capaz de revertir su condición de vecino indeseado.

El Estadio Nacional no puede crecer ni convertirse en un polo de atracción urbana sin convertirse en un artefacto capaz de articular su pasado con su presente y su futuro.

El Estadio Nacional arrastra por más de dos décadas la promesa incumplida de convertirse en un área verde de carácter metropolitano; el concurso otorga la oportunidad de cumplirla.

Los usos deportivos del Estadio Nacional, en especial los de espectáculo, han primado sobre la función recreacional del parque, convirtiéndolo en un espacio de usos esporádicos y de baja rentabilidad social.

De este modo, se plantea un proyecto para el Estadio Nacional que responda a los siguientes cinco objetivos:

**1. EL PARQUE URBANO
INTEGRAR EL ESTADIO NACIONAL
A SU ENTORNO URBANO**

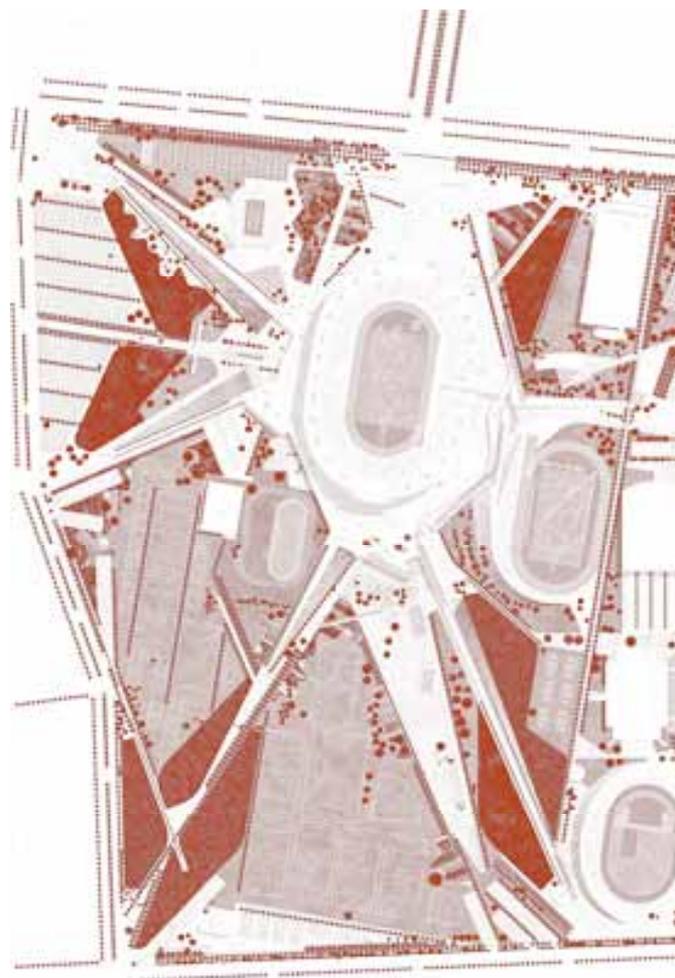
Tanto a escala barrial como metropolitana la propuesta desarrollada tiene como eje principal la condición urbana del predio. La oportunidad que presenta la ubicación del suelo urbano disponible, junto con la vocación pública del terreno, se convierten en las dimensiones centrales del Parque de la Ciudadanía. El imperativo de constituir un parque en un predio rodeado por una ciudad consolidada, convierte la propuesta de diseño en un parque urbano con un propósito multi-escalar: por sus dimensiones debe ser un parque metropolitano, mientras que por su entorno debe ser un parque que responda a las demandas del barrio en el que se inserta. El hermetismo actual del predio demuestra la predominancia del rol metropolitano del Estadio Nacional por sobre su dimensión barrial. Frente a esta condición, el proyecto propone desarticular esta primacía del rol metropolitano que afecta directamente a la calidad

de vida de los vecinos del Estadio Nacional, incorporando la dimensión barrial dentro del diseño.

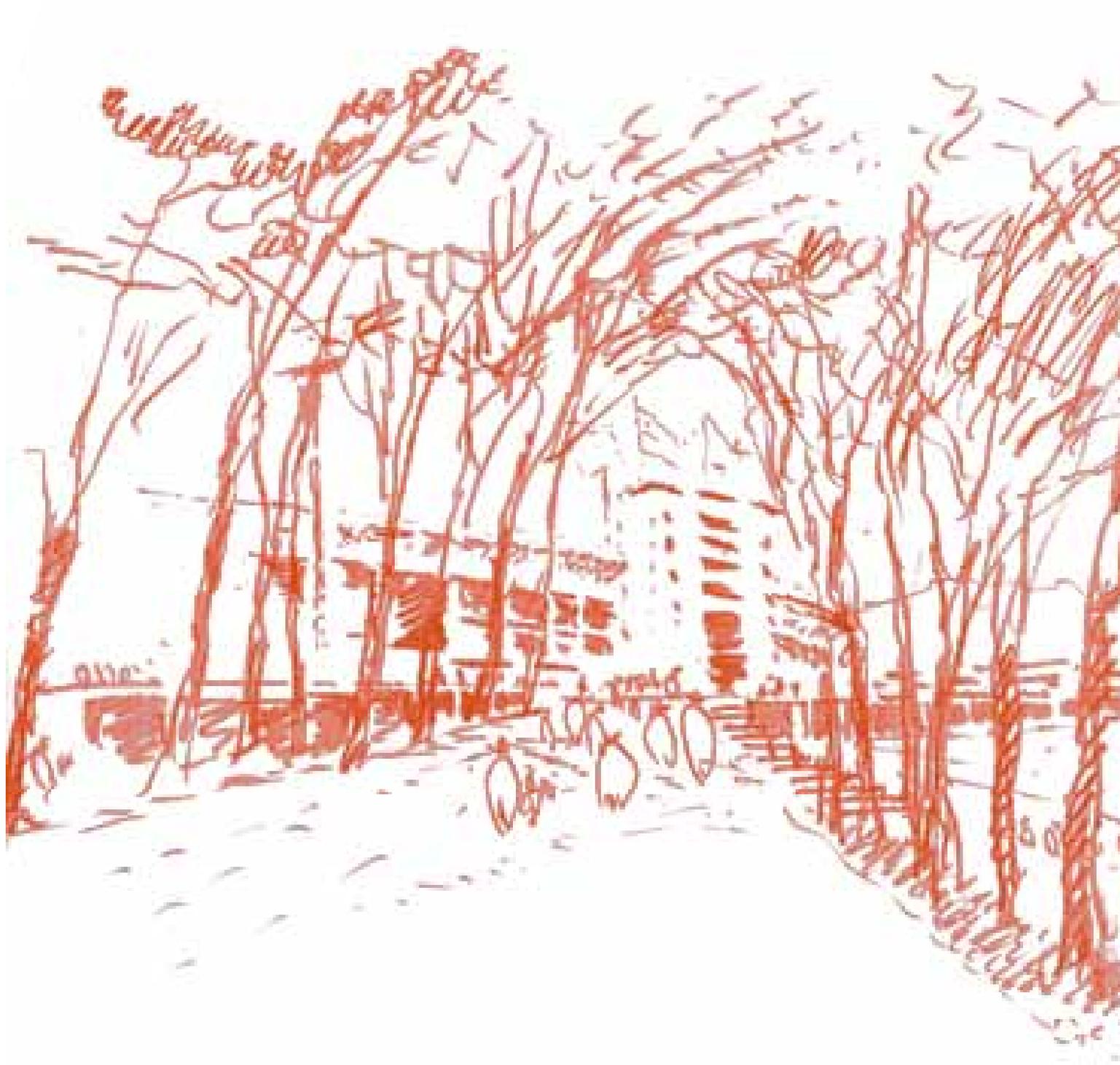
Considerando la centralidad del coliseo en la configuración del proyecto, la propuesta plantea un sistema de urbanización sometido a este régimen de jerarquía. Con el coliseo en el centro, el proyecto plantea dos procesos de subdivisión predial. El primero parte el predio en dos macrozonas divididas por la diagonal entre la esquina norponiente y la esquina suroriente, división que permite separar la franja oriente destinada al deporte profesional de la franja poniente destinada al uso recreativo del Parque de la Ciudadanía. El segundo proceso de subdivisión predial divide cada una de estas macrozonas internamente, configurando cinco macrolotes en el lado deportivo y tres macrolotes en el lado recreativo.

Frente al actual hermetismo del predio este proyecto propone una serie de accesos que se suman a los accesos actuales junto con espacios públicos que enlazan el barrio existente con el Parque de la Ciudadanía. Los bordes herméticos del predio se vuelven porosos al incorporar nuevos accesos vehiculares y peatonales, además de estacionamientos en los cuatro bordes del estadio.

El Parque de la Ciudadanía se propone constituir un nuevo núcleo urbano alrededor del



Planta General.



FICHA TÉCNICA

NOMBRE: Parque de la Ciudadanía
UBICACIÓN: Estadio Nacional, comuna de Ñuñoa, Santiago (Chile).
ARQUITECTOS: Teodoro Fernández Arquitectos
EQUIPO: Teodoro Fernández
 Danilo Martić
 Valentina Rozas
 Nicole Rochette
 Anna Turull
COLABORADORES:
 Felipe Ávila
MANDANTE: Instituto Nacional de Deportes
SUPERFICIE INTERVENCIÓN:
 64 hectáreas
AÑO PROYECTO:
 2011-2012

TECHNICAL CHART

NAME: Parque de la Ciudadanía
LOCATION: National Stadium, Ñuñoa district. Santiago (Chile)
ARCHITECTS: Teodoro Fernández Arquitects
CREW: Teodoro Fernández
 Danilo Martić
 Valentina Rozas,
 Nicole Rochette
 Anna Turull
ASSOCIATE: Felipe Ávila
CLIENT: Instituto Nacional de Deportes (National Institute of Sports)
SURFACE UNDER INTERVENTION:
 64 hectares
PROJECT TIME:
 2011-2012

Estadio Nacional rescatando la concepción urbana original de sus creadores. El transporte público ha sido uno de los principales propulsores de esta condición, concentrando estaciones de Transantiago y estaciones de metro en los alrededores del Nacional. Sin embargo, para rentabilizar la inversión pública que se ha destinado en transporte es gravitante convertir el predio del Estadio Nacional en un atractivo urbano.

2. EL PARQUE CIUDADANO CONVERTIR EL ESTADIO NACIONAL EN UN ESPACIO PÚBLICO ACTIVO Y ATRACTIVO

El Estadio Nacional fue, desde su creación, un lugar de encuentro con el otro, un espacio urbano que por densidad y convocatoria presentaba (y presenta) un característico crisol social de la ciudad de Santiago. Aunque creado para ser el principal estadio deportivo del país, muy tempranamente aparecieron usos extradeportivos en sus instalaciones. Es posible señalar entonces que los usos del Nacional se dividen en dos grandes grupos: los deportivos (dentro de los cuales se abarca el deporte profesional, el espectáculo y las prácticas deportivas) y los recreativos (dentro de los cuales se encuentran los usos políticos, culturales y de uso extradeportivo). Aunque inicialmente equilibrado, el Estadio Nacional se encuentra hoy dominado por los usos deportivos. El proyecto se propone revertir esta tendencia y convertir el Estadio Nacional en un Parque de la Ciudadanía, lo que supone integrar nuevos usos y tipos de usuarios que activen el predio en un espectro horario más amplio que el actual.

La instalación de servicios tanto deportivos (gimnasios, canchas, tiendas de deporte etc.) como de uso general (restaurantes, cafés, tiendas) permitirán ampliar el público objetivo del predio a un espectro mayor que el presente. Entre los servicios de público general que propone el proyecto se encuentran: una terraza de restaurantes, cafés y kioscos, tiendas de artículos deportivos y gimnasios.

En conjunto, el nuevo parque recreativo y el campus deportivo tendrán una influencia

calculada en dos millones de personas, capaz de atraer a deportistas de élite, deportistas esporádicos, ciudadanos comunes, familias y turistas. De este modo, a los usos masivos pero esporádicos que predominan hoy, como los partidos de fútbol y los conciertos, se sumará un uso constante durante todos los días de la semana, en un espectro horario ampliado, cubriendo desde las mañanas hasta las noches.

3. EL PARQUE DEPORTIVO ORDENAR Y JERARQUIZAR LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS DEL PREDIO

Repetido por más de 70 años, el doble significado del nombre Estadio Nacional que se refiere tanto al predio de 64 hectáreas como a su edificio principal, representa la centralidad del edificio principal en la concepción del predio. El protagonismo del coliseo en la configuración del diseño del conjunto deportivo se toma como directriz principal del diseño propuesto. De esta manera se otorga la máxima jerarquía al Estadio configurando el resto de las 64 hectáreas alrededor de él. Como centro de la concepción del proyecto para el Parque de la Ciudadanía, el Estadio debe relacionarse con cada una de las partes del parque y conectar al mismo tiempo con cada uno sus accesos.

A través de una nueva topografía se propone una tercera dimensión que une las vistas del paisaje lejano hacia la cordillera de Los Andes, con el paisaje cercano que construye el nuevo parque. Esta plataforma, elevada a la altura del segundo nivel del Estadio conduce, a través de explanadas, puentes y rampas, hacia el resto del predio. Su diseño se constituye a partir del sistema de cotas del terreno.

La histórica división del predio en una zona norte edificada noble y una zona sur agreste e informal se subvierte mediante la nueva división predial que propone la plataforma. En consecuencia, la plataforma cumple la doble función de segregar e integrar: divide el predio en macrolotes y al mismo tiempo configura su concepción como total, uniendo las distintas zonas antes segregadas.



4. EL PARQUE EDUCATIVO TRANSFORMAR EL ESTADIO NACIONAL EN UN ARTEFACTO URBANO EDUCATIVO

Como se ha señalado, el proyecto Parque de la Ciudadanía propone un Estadio Nacional como campo deportivo así como parque recreativo. Sin embargo, estas dos dimensiones deben ser complementadas con una tercera que asuma la historia e identidad (fuertemente arraigada en la cultura chilena) que representa el Nacional. El pasado del Estadio Nacional tiene múltiples dimensiones: su urbanismo, su arquitectura moderna, sus usos políticos, sus eventos culturales, su rol como prisión durante la dictadura, así como su condición de refugio para inmigrantes europeos y víctimas del clima de nuestra capital, marcan el pulso de un pasado tan rico como múltiple.

Así como se reconoce el peso del pasado en el Estadio Nacional, se plantea la necesidad de convertir al Parque de la Ciudadanía en un espacio educativo. La teoría en torno a las ciudades pedagógicas ha encontrado una amplia difusión sobre todo en el ámbito de la regeneración urbana, incorporando claves de educación cívica, memoria física e historia en las estructuras urbanas. Es así como se plantea que el futuro parque del Estadio Nacional sirva no solo para el deporte y la recreación sino también para educar a sus usuarios a través del espacio. El parque deberá especializar su pasado y contribuir con sus paisajes y estructuras a la consolidación de una identidad compartida entre sus usuarios.

Entre los recorridos del parque, con temáticas particulares como el deporte profesional, una ruta botánica y otras destinada al agua, aparecerá un recorrido especial dedicado a la memoria del recinto como campo de pri-

sioneros durante la dictadura militar. Este recorrido unirá de manera continua las edificaciones declaradas Monumento Histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales.

5. EL PARQUE SUSTENTABLE INCORPORAR NOCIONES DE SUSTENTABILIDAD AMBIENTAL, ECONÓMICA Y SOCIAL

La sustentabilidad se incorpora dentro del proyecto en sus tres dimensiones: ambiental, económica y social. En primer lugar se contempla la sustentabilidad ambiental que considera las preexistencias topográficas, la elección de especies vegetales y las estrategias de mantención del parque. En segundo lugar, la sustentabilidad económica se aborda desde la viabilidad de la ejecución física y administrativa del Parque de la Ciudadanía, incluyendo el diseño de un sistema por etapas de su construcción, junto con una propuesta de gestión del predio. Por último, la sustentabilidad social se abordará desde la rentabilidad ciudadana que producirá la ejecución del proyecto en el predio.

En cuando a los elementos nuevos que propone el parque, el criterio será mantener estrategias de diseño que se adecuen al terreno, al clima y a la infraestructura existente. El diseño geométrico del parque da cuenta del plano topográfico del terreno y aprovecha los desniveles de terreno natural para introducir la plataforma que aumenta la superficie del parque planteado, contribuyendo al uso eficiente del suelo disponible.

La mantención de la vegetación existente, así como sus sistemas de riego, junto a la incorporación de especies xerófitas y rústicas de la cuenca de Santiago, plantean un conjunto vegetal diverso y al mismo tiempo que unitario en su diseño paisajístico. La vegetación nueva que se propone se divide en cinco subgrupos: los prados y canchas, la vegetación de los taludes, avenidas o hileras de árboles, masas de árboles o bosques y jardines.

Las estrategias de manejo ambiental y mantención del parque se agrupan en tres grupos:



las estrategias de gestión del territorio, las estrategias de diseño (derivadas de la geometría del parque) y las estrategias de reutilización y reciclaje. Entre las estrategias de diseño destaca la optimización del riego, al concentrar la mayor parte de los árboles en masas. Asimismo se optimiza el riego de los árboles en hileras, al contemplar un riego lineal, acompañado por un sistema de acequias. Por otra parte, las líneas de árboles funcionan como pantalla, reduciendo la evaporación del agua de riego de los prados con su sombra. Entre las estrategias de reutilización se destaca la laguna de botes que funciona como reserva de agua, extrayéndola de un pozo, el cual se mantiene a través de la recolección del agua infiltrada de riego y de lluvias.

Como se ha señalado anteriormente, el Parque de la Ciudadanía concentra una enorme oportunidad de desarrollo urbano que, una

vez consolidado, podrá valorizar toda el área de la ciudad en la que se inserta. Esta plusvalía en el área de influencia del Estadio Nacional permitirá cambiar el uso del suelo del sector, valorizando las propiedades de los vecinos existentes y permitiendo que, mediante un proceso sensible y acotado de densificación, más personas tengan la oportunidad de vivir cerca de uno de los parques más grandes de Santiago.

No obstante, no se trata solo de una oportunidad de desarrollo urbano sino también de desarrollo social. El abrir al uso público recreativo un parque de 64 hectáreas es la ambición mayor que supone el Parque de la Ciudadanía, ya que rentabilizará una inversión pública que se ha mantenido por más de 70 años para un grupo de ciudadanos exponencialmente mayor al actual.

El parque propuesto aumenta la cantidad de árboles que ayudarán a generar oxígeno para la ciudad de Santiago, al mismo tiempo sus extensos prados recibirán a miles de ciudadanos atraídos por la naturaleza, el deporte y la recreación. Además, el nuevo Parque de la Ciudadanía será un núcleo urbano dotado de servicios, estacionamientos y sedes institucionales. Para consolidar este núcleo, sin restar superficie al parque, el proyecto propone la plataforma que aumenta la superficie total del predio e integra criterios de eficiencia al uso del suelo. Concentrando los servicios en su primer nivel, para introducir una nueva espacialidad al parque en el segundo nivel, la plataforma dota al Estadio Nacional de una superficie de parque arbolada y activa, junto con una terraza que no solo permite disfrutar del paisaje sino que aumenta la seguridad del parque al permitir el dominio de la vista sobre su total.



Diagrama de usos.

Teodoro Fernández Larrañaga Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1972). Realizó estudios de paisajismo en un postítulo entre 1990 y 1991. En 1990 comenzó su trabajo como profesor de Taller de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, labor que mantiene hasta el presente siendo profesor titular y formando parte del consejo del Cuerpo Académico de la Facultad.

En 1997 formó la oficina Teodoro Fernández Arquitectos, dedicada al desarrollo de proyectos de arquitectura, paisajismo y arquitectura interior con obras como el Polideportivo Estadio Español (1997), Ministerio de Obras Públicas en La Serena (2005) y la Scuola Italiana (2006). A partir de 2002 consolida una línea de proyectos de paisaje para la zona central de Chile desde la perspectiva del cuidado del agua, el afianzamiento de los suelos y la integración de criterios biodinámicos. Destacan el parque del fundo Quitralmán (2000), los corredores ecológicos para la Viña Los Robles (2003), el Parque Bicentenario (primera etapa 2007, segunda etapa 2011) y la remodelación de la Quinta Normal (2012).

Teodoro Fernández Larrañaga Architect from the Pontifical Catholic University of Chile (1972). From 1990 to 1991, he studied landscaping in a post degree. In 1990, he began his career as a professor of the Project Workshop at the School of Architecture at the Catholic University. At present, he continues his career and is a tenured professor and member of the Council of the Academic Department at the Faculty.

In 1997, he founded Teodoro Fernandez Architects office which work has been dedicated to architecture projects, landscaping and interior architecture. Some of the projects Fernández has worked on are Sports Centre Spanish Stadium (1997), Public Works Ministry in La Serena (2005) and Scuola Italiana (Italian School) (2006). As of 2002, he has consolidated his landscape project line for the central sector of Chile from the perspective of water care, soil strengthening and biodynamic criteria integration. Among his most outstanding projects are the Parque del Fundo Quitralman (Quitralman's Farm Park) (2000), Ecological corridors for Los Robles Vineyard (2003), Bicentenary Park (first stage 2007, second stage 2011) and the redesign of Quinta Normal (2012).

Daniilo Martić Vukasovic es Arquitecto UC (1998) y Master in Landscape Architecture de la Universidad de Pennsylvania (2003). Actualmente es profesor de la Escuela de Arquitectura y jefe del programa de Magíster en Arquitectura del Paisaje de la Universidad Católica.

Daniilo Martić Vukasovic is an Architect from the Catholic University and holds a Master's degree in Landscape Architecture from University of Pennsylvania. At present, he is a professor at School of Architecture and Head of the Master's degree programme in Landscape Architecture at the Catholic University.

Valentina Rozas Krause es Arquitecta UC (2009) y Magíster en Desarrollo Urbano UC (2011). Actualmente es profesora de la Escuela de Arquitectura e investigadora del Laboratorio Ciudad y Territorio de la Universidad Diego Portales. También trabaja en Teodoro Fernández Arquitectos.

Valentina Rozas Krause is an Architect from the Catholic University and holds a Master's degree in Urban Development from the same university. She is currently a professor at the School of Architecture and researcher of the Laboratory, City and Territory at the Diego Portales University while she develops some projects at Teodoro Fernandez Architects.

Anna Turull Martínez es arquitecta licenciada en la Universitat Politècnica de Catalunya (2010). Actualmente colabora en la edición de textos de la revista del Colegio de Arquitectos de Chile y trabaja con Teodoro Fernández en el proyecto de diseño urbano y paisajístico para el Estadio Nacional.

Anna Turull Martínez is an architect graduated from Universitat Politècnica de Catalunya (2010). At the present time, she cooperates in the text editing for the Association of Architects of Chile magazine and works with Teodoro Fernández in the urban and landscaping project design for the National Stadium.

Nicole Rochette Garmendía. Architect graduated from the Pontifical Catholic University of Chile (2007). She worked at Teodoro Fernandez Architects, currently studies a Master's degree course at The Bartlett, University College of London.

Nicole Rochette Garmendía. Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile (2007). Trabajó en la oficina de Teodoro Fernández, actualmente cursa estudios de master en The Bartlett, University College of London.

PAISAJES DE ABSTRACCIÓN

[LANDSCAPES OF ABSTRACTION]

BRANKO SUŠA*

*
Profesor Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: El presente artículo busca inducir una relación entre algunos conceptos de *paisaje* y *territorio* y ciertas lógicas provenientes del arte abstracto. Se presentan criterios conceptuales de diferentes autores cuyos enfoques sobre el paisaje permiten enriquecer el marco teórico e incorporar ciertos modos propios del arte cinético. Se orienta entonces el estudio hacia la obra de Matilde Pérez, artista nacional de importante trayectoria en el arte cinético y gran valor para nuestro ideario cultural. Finalmente se aplica el análisis geométrico a una de sus obras significativas, con el objetivo de evidenciar algunos principios operativos, y se propone revisar criterios que hacen de la abstracción de un suelo operativo una herramienta de proyección a diferentes escalas.

Palabras clave: paisaje abstracto, territorio geométrico, Matilde Pérez, matemática gráfica.

Abstract: The purpose of this article is to induce a relation between some concepts of landscape and territory and some logic coming from abstract art. Conceptual criteria by various authors whose approaches on the landscape enable the enrichment of the theoretical framework as well as the incorporation of some modes of kinetic art are here presented; therefore, the study is then oriented to Matilde Perez's works, renowned national artist in the field of kinetic art and an excellent contribution to our cultural ideology. Finally, geometric analysis is applied to one of their significant projects with the aim to make some operative principles evident and suggest some criteria check which transforms the abstraction of an operative soil into a projection tool at different scales.

Key words: abstract landscape, geometric territory, Matilde Perez, graphic mathematics.

El arte provoca otras visiones del ambiente cotidiano, ofrece realidades que influyen la creación de nuevos escenarios y entornos culturales, en este sentido artistas son proclives a traspasar las fronteras de su disciplina y detonan nuestro interés en enriquecer el pensamiento estético.

¿Por qué un enfoque abstracto del arte podría ayudarnos a comprender el concepto de paisaje, si en general este se aborda desde imágenes naturalistas o representaciones figurativas?

Diversos teóricos han evidenciado una mágica relación entre el concepto de *paisaje* y el acto de la contemplación. Javier Maderuelo lo explica de esta manera: “Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos (...) El paisaje no es algo que está en el territorio sino que se

encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación” (Maderuelo, 2007).

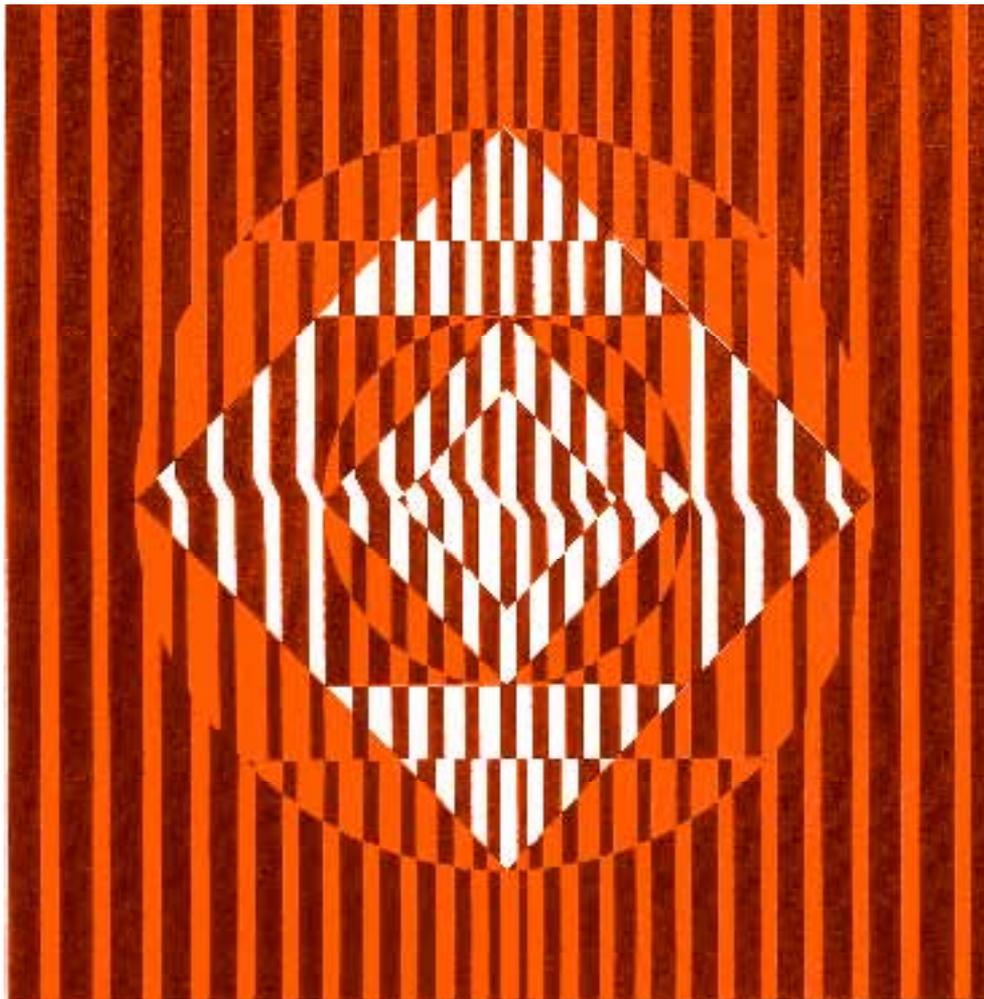
Es decir, una percepción no implica una intencionalidad, puede ser una invitación a conocer, en cambio una intención estética deviene un territorio en un paisaje a través de una mirada provocada. Esta actitud ha tenido profundas implicancias en el mundo del arte, ya que un enfoque abstracto puede activar cierta vocación hacia la experiencia del paisaje. Martín Heidegger señalaba: “Yo nunca contemplo el paisaje, experimento sus cambios” (Heidegger, 1934).

El entorno cambiante es un proceso complejo y algunos artistas son capaces de poner en valor aspectos invisibles de esas dinámicas a través de enfatizar, jerarquizar e incluso aislar algunos de sus factores de percepción. Por lo tanto, abstraer no es despojar, al con-

trario, puede activar una actitud estética y hacer tangible lo intangible.

Territorio y paisaje no son sinónimos. Como vimos, el paisaje implica una percepción inducida, una intuición estética del entorno, en cambio el territorio es de una complejidad inabarcable, ya sea por su escala o por sus categorías. Además, el concepto de territorio desafía a nuestra conciencia sobre sus lógicas geológicas, ambientales o incluso energéticas; si se quiere abordar su inmensidad es necesario abstraer de él temas comprensibles.

Algunos autores conciben esta inmensidad como un potencial poético. Gastón Bachelard induce que las personas ante la inmensidad inician una búsqueda que implica una actitud existencial: “La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño (...) el ensueño se nutre de espectáculos (...)



Matilde Pérez, collage sobre madera, 1973. 88 x 100 cm.

el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito” (Bachelard, 1965).

Estos conceptos se pueden observar en proyectos de paisaje a mayor escala, sin embargo tenemos la oportunidad de concebirlos desde otra fuente de inspiración, como es el arte abstracto. Ciertas operatorias artísticas pueden enseñarnos a actuar con lógicas relativamente objetivas, algunas de las cuales se pueden aplicar en el diseño de entornos sobre el territorio, y de este modo relacionar profesionales de áreas complementarias.

Victor Vasarely, Jesús Soto y Julio Le Parc, entre otros notables ejemplos, han influido en apreciar el arte como una disciplina que puede afectar el espacio más allá de la obra, involucrando al espectador y al espacio circundante en lógicas dinámicas complejas.

En el ámbito artístico nacional, desde los años 50 se intentaba cruzar fronteras entre el arte, la arquitectura y el diseño (Navarrete, 2010). Se creaba una vanguardia que intentaba alejarse de imágenes y referentes conocidos, veían en la abstracción geométrica y los nuevos materiales un repertorio diferente para concebir sus obras. Incluso en los años setenta lugares insólitos se vuelven campos de experimentación, como el gran mural urbano ubicado en el paso vehicular Santa Lucía en el centro de Santiago (Navarrete, 2010: 24), de los autores Carlos Ortú-

zar, Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, algunos de los integrantes del taller D.I.

¿Porqué aplicar el arte en un espacio saturado de vehículos y afectado por el vértigo de la velocidad?

Una poderosa intención conceptual puede poner a prueba las posibilidades del arte en un entorno especialmente dinámico, sin embargo sus consecuencias tienen el valor adicional de ayudar a fundar el subsuelo urbano como territorio estético.

Esta actitud de intervención experimental a menudo se traduce en un aporte insospechado hacia otras áreas del conocimiento. Matilde Pérez, quien es parte de esta aventura creativa, crea en la carretera cercana a Melipilla obras escultóricas, las cuales se activan con el viento y producen efectos relacionados con el movimiento vehicular.

La vigencia de su aporte es múltiple. Como en otros casos, es capaz de derivar sus obras hacia máquinas de estimulación perceptual. Además del trabajo geométrico, incorpora técnicas propias para concebir y luego materializar sus ideas en un artificio intelectual conocido como arte cinético.

El aspecto cinético de este tipo de obras sublima lo cambiante y el observador participa del fenómeno. Al interactuar es capaz de disfrutar de ciertos estados de equilibrio

perceptual dentro de la ilusión de movimiento: “El equilibrio es el estado de distribución en que toda acción se ha detenido” (Arnheim, 1979).

El teórico Rudolph Arnheim señala la importancia de abstraer del movimiento sus trazados dinámicos, es decir, las formas cambiantes permiten descubrir estructuras orientadoras que permanecen en nuestra experiencia perceptual.

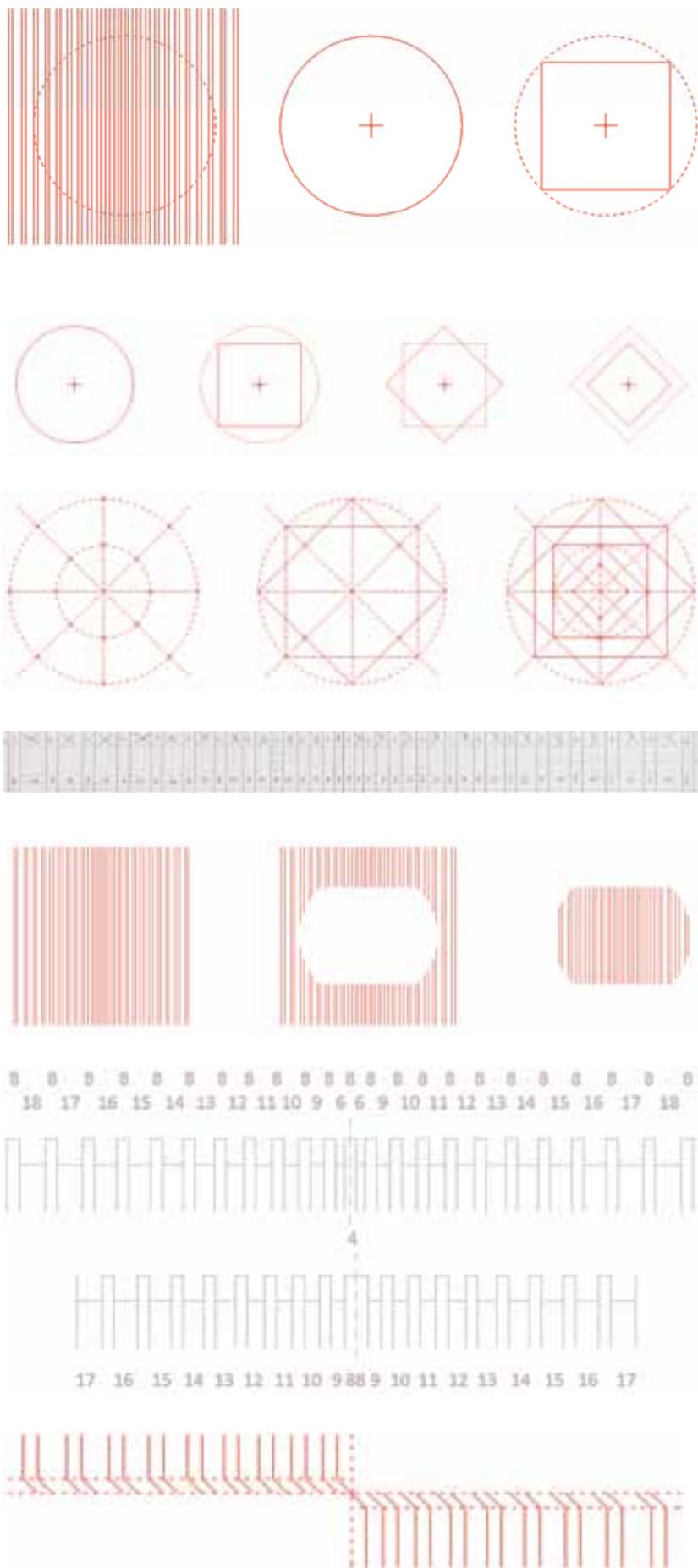
El aporte de esta actitud estética es muy amplio, ya que influye positivamente en la construcción de un lenguaje estético. Desde la filosofía, Humberto Maturana, refiriéndose al sentido del lenguaje en términos más amplios, señala: “Lo más importante de lo cambiante no es lo que cambia sino lo que permanece (...) Percibimos el cambio porque mantenemos una estructura de referencia” (Maturana entrevistado en Programa de televisión *Nuevas Miradas* por Carlos Cantero, Televisión del Senado de Chile, 2011).

Desde el ámbito del cine como experiencia cinética algunos autores enfatizan la doble condición de variabilidad y referencia, Alejandro Jodorowsky lo declara en sus términos: “Sé tan libre como el viento, conservando una raíz” (Jodorowsky, 2012).

El arte cinético en general, a pesar de ser abstracto en cuanto a las figuras y formas alejadas de referencias cotidianas, produce percepciones muy concretas. Vibraciones, oscilaciones y rotaciones son algunos de los procesos inducidos por sus autores y, en este sentido, la intención de verificar la eficacia de dichos efectos puede sintonizar con otras disciplinas que investigan la relación entre sus aportes y la actividad artística.

Según Rosalind E. Krauss, algunas obras del arte cinético abstracto alcanzan la condición de dispositivos, donde el movimiento es en sí una metáfora de actividad voluntaria (Krauss, 2002).

Matilde Pérez promueve que la dinámica tome el rol de espectáculo estético, y a la vez constituya un proceso de investigación. Ella manifiesta además su intención de abstraerse de referencias circunstanciales y remanentes históricos: “Tuve conciencia de que el arte ha dejado de ser localista”, dice. Y plantea la idea de alejarse de la visión figurativa del paisaje propio de cada país: “¿Cómo voy a estar pintando la cordillera de los Andes? (...) Me interesa un arte que refleje una época como la nuestra, con posibilidades de recreación, de multiplicación y de expansión, el movimiento forma parte



de nuestro diario vivir” (Pérez, 1994: 81). Su voluntad de abstracción le permite concebir el mismo paisaje natural como un nuevo territorio, un ambiente que va más allá de lo espacial y lo ambiental: “Yo haría cosas fantásticas si pudiese tener nuevos materiales; haría por ejemplo, un espectáculo electrónico en la cordillera” (Pérez, 1994: 81).

Poner en valor la condición abstracta de su escala permite concebirle como una infraestructura invisible donde explorar operatorias, ella crea un territorio como un soporte intelectual que presenta variables similares a un territorio natural para proyectar.

Cabe destacar que inducir la relación entre un territorio de experimentación en el arte y un territorio real de escala natural trae consigo innumerables desajustes, como los factores provenientes de la biología, la física y la energía entre muchos otros. Sin embargo, de modo esquemático, podemos señalar algunos elementos recurrentes:

LA SUPERPOSICIÓN DE REALIDADES MATERIALES Y PROCESOS A ESCALAS VARIABLES LA ENERGÍA Y LA LUZ SON CONCEBIDAS COMO RECURSO VITAL DE LA INTERVENCIÓN

La condición eléctrica y electrónica puede equivaler a las redes y sistemas naturales. El rol de la geometría como estructura variable puede entenderse desde la tectónica y otros procesos generativos de la naturaleza.

A continuación intentaré graficar cómo este tipo de arte opera sobre un soporte intelectual o territorio lógico diferente a la obra terminada, que provoca en el espectador una experiencia similar a un paisaje inducido. Para los espectadores de sus obras existe cierto azar hipnótico en un paisaje abstraído, sin embargo las lógicas geométricas subyacentes constituyen un espacio diferente, un ambiente provocado.

GEOMETRÍA DE LA PROVOCACIÓN

Matilde Pérez crea varios tipos de estos soportes para estructurar y conducir su trabajo, desde plantillas, diagramas y planimetrías previas hasta verdaderos sistemas de registro donde domina cierto tipo de matemática gráfica, lo cual, según mi opinión, presenta un valor estético y operativo en sí mismo.

El lenguaje de las formas enfrenta mundos opuestos en nuestra conciencia y permite valorar figuras que emergen hacia nuestra percepción. La geometría se sitúa en esa doble condición entre una herramienta de construcción y un medio invisible para sostener otros significados que subyacen a la operatoria formal.

Branko Suša Mahuzier, Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster Pontificia Universidad Católica de Chile, Docente Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

Branko Suša Mahuzier, Architect from Pontifical Catholic University of Chile, Master's from Pontifical Catholic University of Chile, Professor at the Faculty of Architecture, Art and Design at Diego Portales University.

La imagen a continuación es uno de los soportes creados por la autora donde se manifiesta una voluntad que relaciona las condiciones expuestas anteriormente. Es una composición de figuras concéntricas sometidas a los antiguos principios de la simetría, pero interpretados en una actitud singular. El carácter experimental se constituye en un lenguaje de apropiación incluso para quienes la obra parece impenetrable:

Más que una composición estática y simple, parece un desarrollo lógico de operaciones que celebran y expresan una ubicación espacial absoluta, un origen, un concepto que nos recuerda las acepciones descritas por Jacques Derrida: “Esencia de primera vez” (Derrida, 2000: 38). Al parecer, es un origen tanto para un modo de espacialidad como para un singular concepto del tiempo. El espacio aparece concebido como una expansión progresiva de franjas verticales, lo cual sugiere profundidades y densidades variables, pero centradas intencionadamente.

Por otro, el concepto del tiempo se manifiesta a través de un artificio, el orden geométrico. Se alude al círculo y al cuadrado como piezas fundamentales de una dinámica temporal centrada espacialmente; el origen como espacio-tiempo. El primero ofrece su radio al segundo y este ofrece su diagonal, alternando así dimensiones y direcciones en un juego de figuras concadenadas a través de etapas.

A la vez, se observan procesos de partición, subdivisión y desfase, al parecer otro artificio de la narración temporal del proceso, creando una etapa de inicio pero no de término, lo cual sugiere el concepto de infinito.

Por otro lado, el soporte milimetrado ofrece múltiples posibilidades perceptuales. Al cambiar la escala actúa como un universo inicial, donde se provoca una primera regularidad en todas direcciones, y luego se interviene verticalmente con anchos variables que crecen de un modo predecible, aunque no necesariamente exacto.

Lo exacto en esta obra confronta al concepto de lo preciso de un modo especial. Lo preciso aparece como la intención y voluntad de dar forma para provocar. En cambio la exactitud se muestra en la destreza en el uso del milímetro y las combinatorias geométricas; un juego verdadero dentro de libertades autoimpuestas.

¿Por qué confrontar regularidad con variación, o intentar desafiar sus propias simetrías? Nada parece casual, el número y la geometría actúan como herramientas para medir y evocar desde la máxima abs-

tracción posible, creando cierta conciencia entre el orden y la provocación de una nueva realidad perceptual. Cada paso conduce al siguiente, concadenando medidas numeradas en procesos modulados pares e impares, que inducen a criterios de repetición y a series crecientes de números naturales con cierto grado de predicibilidad.

Por un lado tenemos las series numéricas y por otro las operaciones geométricas, las cuales actúan definiendo límites internos, donde cambian las series en cuanto al número, medida y desfiguración de cada interior de círculo o de cuadrado.

Se sugieren particiones a través de figuras cargadas de significado, pero se combinan de modo invisible con traviesas intersecciones, lo cual denota una actitud especial de trabajo.

A continuación, sorprende que no es el gran círculo el que define un nuevo espacio, sino una figura virtual semicírculo y semicuarto, un artificio de intersección que actúa creando el primer interior contenido. En su interior el autor juega con variaciones de la serie anterior, reduce el módulo central y fusiona otros, pero lo sorprendente es que rompe levemente la simetría en un desfase de 4 mm hacia la derecha, en el orden de lectura occidental.

Entonces arriba tenemos desde afuera hacia el centro.

Pulso regular en base a 11 módulos iguales de 8 mm, uno central y luego otros 11 módulos de igual medida. Entre estos aparecen intercalados módulos crecientes en serie aritmética simple, lo cual permite la *expansión espacial*.

Parecen homogéneos pero sorprende la capacidad de optimizar el incremento del milímetro en la zona media, donde se altera la serie, disminuyendo así los anchos un poco más para enfatizar la comprensión: *el autor domina el orden incluso para alterar lo exacto y así lograr un efecto preciso*.

Son manipulaciones conscientes del número, un juego dentro de reglas de simetría especular que provoca un desfase perceptual, un tipo de distorsión ordenada. Se duplica el módulo de 8 mm, esta vez en altura, y se desfasan las medidas en 45°, como resultado de alternar las posiciones de dicha modulación.

En síntesis, este tipo de obra, más allá de las interpretaciones, manifiesta un uso interesante de conceptos abstractos y complejos, como son el espacio y el tiempo, origen e infinito, regularidad y variación y dirección y dimensión.

Cabe destacar una actitud lúdica con respecto a la manipulación estética del concepto de la medida. Se logra hacer desaparecer el milímetro al ser utilizado como célula activa de otros significados. Sorprende en este sentido su similitud al concepto de píxel digital, célula del universo electrónico que hemos heredado y que seguimos explorando hoy en día, reinterpretando la topología y los conceptos del espacio.

Finalmente se puede valorar una actitud singular, la intención de construir emociones desde sutiles sorpresas, donde la obra ofrece al observador una experiencia personal de interpretación, lo cual vuelve concreta la ideación artística.

Si nos imaginamos una escala real de un paisaje en un territorio intervenido, este tipo de análisis frente al rol del pensamiento abstracto nos puede permitir aceptar la verdadera complejidad de los entornos en que habitamos.

Los paisajes naturales, los paisajes abstractos del arte, incluso los territorios digitales actuales provenientes de la computación, desafían nuestra actitud al momento de proyectar y proponer ideas. La interrelación entre ámbitos se hace cada vez más necesaria para que nuestras propuestas creativas involucren mayores virtudes compartidas.

El conocer a autores como los señalados y comprender algunos de sus modos de proceder tiene el potencial de integrar destrezas interdisciplinarias no solo como fuente de inspiración estética sino como un evento de activación cultural.

La artista utilizaba técnicas y materiales que requerían del apoyo de otras manos y oficios, por lo tanto requería de crear información para delegar y coordinar la elaboración y puesta en escena de partes y totales de sus obras.

Arnheim, Rudolph (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

Bachelard, Gastón (1965): *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

Derrida, Jaques (2000): *Introducción al origen de la geometría de Husserl*, Buenos Aires, Manantial.

Heidegger, Martin (1934): Paisaje creador: ¿Por qué permanecemos en la provincia? *Revista Universitaria* (Santiago de Chile), Nro. XV (1985) pp. 8-10 y en (Bogotá), Año VI, Nro. 5 (Marzo 1963), pp. 472-476.

Jodorowvskky, Alejandro (2012): Entrevista en televisión del Senado realizada por Carlos Cantero.

Krauss, Rosalind E. (2002): *Paisajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal.

Maderuelo, Javier (2007): *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada.

Navarrete, Carlos (2010): *Carlos Ortúzar. Presencia y geometría*, Santiago, Ediciones Metales Pesados.

Pérez, Matilde: *El ojo móvil*, referencia a entrevista realizada por Leonor Castañeda en revista *Diseño* n° 25, 1994.

Pérez, Matilde: *El ojo móvil*, en el capítulo *Pulsión Escópica* p 15 donde Leonor Castañeda entrevista a Matilde Pérez, Referencia a entrevista realizada por Revista *Diseño* N°25, p.81, 1994.

LA NOCIÓN DE PROYECTO DE PAISAJE EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS SANTIAGO, 1930 - 1960

[THE NOTION OF LANDSCAPE PROJECT IN THE PERIODIC PUBLICATIONS. SANTIAGO, 1930-1960]

ROMY HECHT*

Resumen: Este artículo sostiene que las publicaciones periódicas chilenas asociadas a la producción de la arquitectura y del urbanismo representaron, entre 1930 y 1960, las transformaciones del espacio natural de Santiago, o su territorio no urbanizado, a través de la difusión de proyectos de paisaje. A partir de esta afirmación se busca modificar la concepción generalizada para el período, a ratos unívoca, de la idea de paisaje como sublimación de la geografía.

Si bien estas publicaciones escasamente usan el término *paisaje* de manera literal, una parte importante de las ideas difundidas entre 1930 y 1960 estuvieron abocadas a la necesaria transformación del espacio natural a través de la concepción y materialización espacial de estructuras programática y formalmente organizadas de las posibles relaciones entre sistemas naturales y procesos de urbanización. Estos proyectos de paisaje comprueban que el espacio natural fue, particularmente en Santiago, materia de proyecto, en un rango escalar que abarcó desde la organización de los espacios abiertos de viviendas unifamiliares hasta planes a escala territorial.

Palabras clave: espacio natural, paisaje, transformación de santiago, publicaciones periódicas chilenas.

Abstract: This article states that Chilean periodic publications associated to the architecture and urbanism production represented, from 1930 to 1960, Santiago's natural space transformations or its non-urbanised territory by means of the dissemination of landscape projects. Based on that statement, what it is pursued is to modify the generalised conception for the period, sometimes unambiguous, of the idea of landscape as sublimation of geography.

Even though these publications rarely use the term landscape literally, an important part of the ideas spread between the years 1930 and 1960 were oriented to the necessary transformation of natural space by means of the conception and spatial materialization of programmatic structures and formally organised from the likely relationships between natural systems and urbanisation processes. These landscape projects confirm the natural space was, particularly in Santiago, project subject matter on a scale range which approached from the organisation of open spaces for single family houses to plans on a territorial scale.

Key words: natural space, landscape, transformation, chilean periodic publications.

*
Profesora Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

LA GEOGRAFÍA NO ES PAISAJE

Es difícil definir con precisión el momento en que emerge en Chile la idea de proyecto de paisaje, entendido como la concepción y materialización espacial de una estructura programática y formalmente organizada de las posibles relaciones entre sistemas naturales y procesos de urbanización. Y tampoco resulta simple establecer en este mismo contexto el momento en que la idea de proyecto de paisaje comienza a ser difundida como tal.

Autores como Horacio Torrent sostienen que dicha idea se configura al instalarse la

arquitectura moderna en Chile, dado que es el momento en que la cultura arquitectónica local valoriza la idea de lugar en el proyecto, distinguiendo las capacidades de la arquitectura para dar cuenta de la geografía circundante (Torrent, 2011, 2011). Otros autores, como Fulvio Rossetti, nos indican que no es tan simple fechar en un momento histórico específico el asentamiento de esta idea en Chile, pues ha sido una configuración paulatina y definida por transferencias culturales, usualmente provenientes de Europa Occidental, lo que ha permitido darle un grado de expresión formal a una naturaleza heterogéneamente imponente y, a ratos, conflictiva y peculiar (Rossetti, 2010).¹

Sin optar a priori por una postura u otra, aún cuando ambas corresponden a las más

recientemente publicadas, se ha intentado dilucidar, a través de una revisión sistemática, si las publicaciones periódicas asociadas a la producción de la arquitectura y el urbanismo en Chile —sean estas disciplinas o no— fueron capaces de representar las transformaciones del espacio natural entre 1930 y 1960, de forma que se pueda analizar la significación de las representaciones y la consecuente difusión de los instrumentos conceptuales y proyectuales desarrollados por la cultura arquitectónica local para enfrentar los cambios promovidos por las nuevas formas del espacio natural.²

El uso de la noción de espacio natural en oposición a la construcción o, si se quiere, a la urbanización de una ciudad como Santiago en uno de sus períodos de mayor crecimiento

y desarrollo no es aleatoria.³ Se evita a propósito el uso de la palabra *paisaje*, entendido aquí como la transformación del espacio natural a manos del hombre, pues en las publicaciones estudiadas las temáticas asociadas a la construcción de la ciudad son presentadas más bien en correspondencia con el urbanismo y la arquitectura y, en particular, en función de la relación que ambas disciplinas establecen o no entre sí a partir de los diversos niveles de producción espacial.

El uso del concepto *paisaje* se evita también pues no existe un convencimiento pleno que el término sea utilizado apropiadamente en los discursos sobre la arquitectura chilena, ya sean correspondientes al período en estudio o a otro.⁴

En consecuencia, este artículo busca probar que la sublimación de la geografía por parte de la arquitectura moderna no es sinónimo de paisaje.⁵ Si bien una parte importante de las ideas difundidas en Chile entre 1930 y 1960 se constituyeron en torno a la ciudad existente, otra parte lo hizo sobre la necesaria transformación del espacio natural mediante el diseño de sitios como una negociación entre su pasado —entiéndase, sus trazas visibles, su historia y su ecología, entre otros— y sus proyecciones futuras, determinadas por la capacidad de extensión del fenómeno urbano. Estos proyectos de paisaje pueden y deben ser considerados como complejos, en su capacidad de responder a procesos de crecimiento y deterioro económico, a los cambios en la demografía y prácticas sociales y a los cambios en las sensibilidades estéticas imperantes.

En consecuencia, bajo el alero de la noción de proyecto de paisaje, el concepto sí es susceptible de ser utilizado, aún cuando en las publicaciones no se hable en estos términos. Este planteamiento es arriesgado, en especial si se considera que libros que son considerados canónicos del período no abordan proyectos de paisaje per se, poniendo en duda la existencia de un ideal moderno en la transformación del espacio natural ya que un tema es posibilitar la visualización y apreciación escénica de una geografía prístina circundante y otro, muy distinto, es transformar activamente dicho espacio natural.⁶

Entre 1930 y 1960 el paisaje fue usualmente entendido en oposición a la arquitectura, siendo el edificio —o, mejor dicho, el proyecto de arquitectura— considerado, en consecuencia, como una máquina, como un mecanismo con calles, estacionamientos y construcciones, mientras que el proyecto de paisaje fue entendido como la materialización de la organización del desorden de la naturaleza, o aquel espacio natural no construido entre edificios.⁷ De cierta forma, este artículo podría entenderse también como una reevaluación del legado del Movimiento Moderno en Chile, en particular del entendimiento de representantes locales que describieron dicho legado, a ratos de manera simplista pero radical, en función de la existencia de una división entre paisaje y arquitectura, afirmación basada sin duda alguna en la caracterización de la Acrópolis a manos de Le Corbusier durante el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna de 1933: “Una imagen clara permanecerá para siempre en mi mente: el Partenón. Macizo, despojado, sencillo, violento; un grito clamoroso contra el paisaje de armonía y terror. Todo fuerza y pureza.”⁸

El entendimiento de paisaje por parte de Le Corbusier como material natural genérico, cuyas formas y texturas contrastantes eran capaces de realzar la arquitectura, revela una reacción a la naturaleza que podría catalogarse como visceral, donde esta es considerada como algo primitivo, y lo primitivo como auténtico (Rykwert, 1981). Paradójicamente, el resultado de esta concepción fue que la condición casi mística de la naturaleza determinara que esta debiese permanecer en un estado inmaculado o, en su defecto, aparentemente prístino.



En “Reestructuración de 5 Sectores de Santiago,” 64.

Veremos a continuación que el “ambiente natural (...), lo rural (...), lo silvestre (...), la geografía física, el clima y la manifestación visual del medio geográfico” fue en Santiago materia de proyecto en un rango escalar que abarcó desde planes a escala territorial hasta jardines.⁹

LA GEOGRAFÍA SÍ PUEDE SER MATERIA DE PROYECTO

Una de las primeras operaciones de proyecto de paisaje ejecutadas sobre la geografía de Santiago, en conjunto con la canalización de los cursos susceptibles de escurrir agua sobre un territorio con un clima desértico, fue la arborización e inclusión de material vegetal tanto en los espacios urbanos destinados a actividades públicas de carácter más bien masivo —paseos, avenidas, plazas y parques, entre otros— como en aquellos lugares correspondientes a extensiones de los sitios privados, particularmente bajo el formato jardín en las viviendas, tal como lo muestra una de las fotografías cuyo contenido y encuadre fue recurrentemente utilizado en las publicaciones en el período en estudio para dar cuenta, por contraste, del problema de *inhumanidad* de las ciudades. Sin duda alguna se esperaba que este tipo de imágenes permitiera entender la necesidad de poder estimular, mediante la planificación urbana y los proyectos en la ciudad, “la vida normal de los habitantes en todos sus aspectos, espirituales y materiales.”¹⁰

En este contexto, los árboles fueron considerados piezas integrales del diseño de casi todas las calles y parques, la mayoría de las veces integrados como tamicos verdes a la visibilidad de los procesos de urbanización, pero en otras ocasiones definidos también como el objeto central de atención, situación que queda claramente ejemplificada en la presentación del estado de la Alameda a comienzos de los años 40 a través de una fotografía publicada en 1946, poco antes que emergiera la discusión de su transformación para permitir la descongestión del tránsito metropolitano y para permitir así, en consecuencia, su modernización.¹¹

La Alameda —cuyo nombre, de más está decir, emerge a la par de su entendimiento como calle arbolada, aún cuando las especies en cuestión no sean álamos— alcanza en esta fotografía ribetes de un parque lineal, aparentemente sin término, definido en sus flancos por dos hileras de árboles que parecen proteger el espacio interior de carácter de paseo recreativo y cultural gracias a las esculturas y fuentes estratégicamente dispuestas. Es tal el estado de consolidación decimonónica que la avenida presenta que en el extremo inferior de la fotografía es posible observar que aún existen los *parterres* que definían áreas más ornamentales del recorrido y que se constituían en una antesala de sectores boscosos y sombríos pero protegidos.

Tal como lo ejemplifica el caso de la Alameda, la proliferación de árboles en Santiago formó parte de una operación mayor que a partir de mediados del siglo diecinueve incluyó, de manera prácticamente simultánea, la pavimentación y el ensanchamiento de calles existentes o bien la creación de nuevas avenidas para facilitar la organización del transporte, además de la apertura de espacios públicos exteriores significativos y caracterizados por una estética europea que consideró la composición de aperturas y cerramientos en base a la combinación de masas de agua y de árboles, usualmente definidas por trazados curvilíneos, hasta llegar a la instalación de instituciones educacionales y culturales para la recreación de las masas, como el Museo de Bellas Artes en el Parque

Forestal o el Museo de Historia Natural en la Quinta Normal de Agricultura.

De cierta manera, la inclusión de material vegetal, específicamente bajo el formato árbol, se convirtió en una norma de desarrollo urbano y objetivo central de grandes transformaciones metropolitanas, en su mayoría basadas en modelos europeos. Consecuentemente, el árbol urbano ya no solo fue valorado en su capacidad de embellecer sectores específicos de la ciudad sino también en su capacidad de demarcar, definir y categorizar áreas urbanas autónomas, aisladas del centro histórico, específicamente aquellas planificadas para apoyar la extensión de Santiago sobre un territorio mayor. Esta formalización, claramente inspirada en el París de Haussmann de calles delimitadas por árboles en hilera, de pequeños parques estratégicamente distribuidos como polos de desarrollo periférico y de grandes parques que se constituirían en modelos de cultura para las masas, buscó acompañar el crecimiento de la ciudad a la par de ayudar a recomponer la escena urbana emergente.¹²

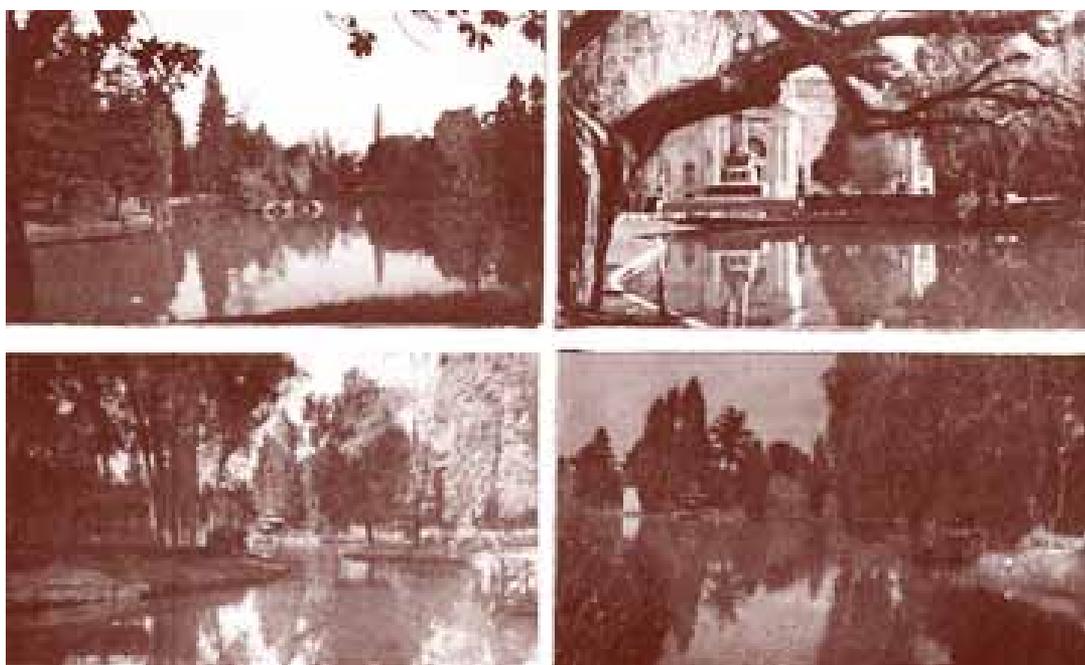
A comienzos del siglo veinte la presencia de árboles en Santiago era considerada como un aspecto esencial de la vida urbana, no solo en términos estéticos sino también en términos sociales. La presencia del árbol en la ciudad hacía de esta un lugar placentero, independiente de las actividades específicas que pudieran ocurrir bajo su sombra y los sitios apropiadamente plantados se convirtieron en sinónimo de lugar de ocio de la clase

alta, algo a lo cual la clase media aspiraba: los lugares con árboles eran sitios donde mujeres decentes podían ser vistas libremente en público y donde familias completas podían sentirse cómodas, como en casa.

Si inicialmente las formas de relación del ámbito privado con la escena pública se basaron en poder establecer al material vegetal como un símbolo de placer con un sentido estético y un orden visual generalizado y reconocible a nivel urbano, adentrado el siglo veinte estas consideraciones se basaron en nociones de higiene urbana y en la posible determinación de un orden social.

Los desafíos del proceso de industrialización trajeron consigo la mayor cantidad de cambios en los posibles usos de árboles en el paisaje urbano. Uno de los resultados más directos fue el aumento explosivo de la población de Santiago, llegando prácticamente a triplicarse entre 1900 y 1930,¹³ y con ello un deterioro de las condiciones de habitabilidad, salubridad y transporte dando real urgencia a una necesaria transformación de la infraestructura urbana, lo que suponía, por cierto, poder proveer de espacios abiertos para el desarrollo de actividades recreativas y para instancias de encuentro social, tal como lo indica Manuel Marchant Lyon, Director de *Arquitectura y Construcción* en su editorial de Mayo de 1946, y por cierto apoyado en las imágenes desplegadas en el número: “Si el crecimiento urbano de la capital, debido al centralismo dominante, el aumento de la gestión burocrática, concentrada por la atracción de la gran ciudad, no están en relación con el crecimiento de los servicios indispensables para un humano vivir, quiere decir que tenemos muy pocas posibilidades de llegar a formar un conjunto nacional democrático y civilizado que legar a las generaciones venideras.”¹⁴ Si en el siglo diecinueve los árboles permitieron que las calles se convirtieran en lugares placenteros y estimulantes, adentrado el siglo veinte este rol se convertía en una posibilidad de eliminar los rastros visibles de un crecimiento urbano desmedido para así retornar, o al menos intentarlo, a la esencia de la experiencia peatonal de un siglo atrás.

La opción de escapar de la ciudad en la ciudad es destacada —y añorada como hemos visto— no solo en imágenes que denuncian una situación urbana más bien deplorable, sino en tres fotografías insertas como notas al margen en la revista *ARQUITECTURA* de febrero de 1936. El árbol urbano —y su presencia, idealmente, en grandes números— asume aquí una capacidad de proveer refugio, respiro y renovación psicológica, tres aspectos clave para mantener la salud mental del



Página de apertura “Centro y Parques de Santiago” del artículo “Realizaciones más Recientes en Chile: Aspectos Generales” en *Arquitectura y Construcción* 11 N° esp. “La Arquitectura Chilena” (Dic. 1947), 50.



En Parraguez, "Realizaciones: Defensa de la Raza," *Arquitectura y Construcción* 9 (Jun. 1947), 33.

habitante en la ciudad, quien se transforma a su vez en foco de la imagen: "Los pulmones necesitan aire puro! Los árboles contribuyen poderosamente a la higienización de la ciudad. Multipliquemos las áreas verdes! Multipliquemos los árboles!"¹⁵

Esta atención a la calidad de vida del ciudadano se acrecienta al denunciar la eliminación de estos elementos en pos de incorporar *apropiadamente* nuevas vías de circulación vehicular: "Un aspecto de Santiago. Visión encantadora en que la Naturaleza y el Hombre parecen reconciliarse... Allá en el fondo, sin embargo, la Muerte acecha al transeúnte: la Plaza Baquedano con sus meandros estudiados con espíritu sádico y mefistofélico..."¹⁶ Similar reacción se produce frente a la mantención de estas áreas de la ciudad a manos de autoridades decididas a construir y ocupar los así considerados espacios libres, en referencia directa al lugar donde se inició el proceso de expansión de las ciudades a causa de la revolución industrial, Inglaterra: "El odio a los árboles ha sido la característica común a todas las administraciones municipales santiaguinas. Irresistibles impulsos de primates los han inducido a imitar los jardines de la gris tierra de Albión. He aquí unos supérstites de la locura destructora en Santiago. ¿Cuánto tiempo más permanecerán en capilla?"¹⁷

A la par que los artículos denunciaban la negligencia asociada a la eliminación de la arborización urbana consolidada en favor de las obras civiles y de arquitectura y de la expansión de la ciudad, las mismas publicaciones comenzaban a difundir el desarrollo y propuesta de urbanizaciones, lideradas por empresarios privados que lentamente daban inicio a un proceso de especulación inmobiliaria sobre el territorio agrícola del valle de Santiago, sin duda el verdadero paisaje caracterizador que circundaba la urbe

de los años 30. Los proyectos de urbanización de dicho paisaje que se implementan a partir de esta década definen una nueva escena urbana: los suburbios.

Desde fines del siglo XIX Ebenezer Howard y otros reformistas lideraron la difusión de la idea de descentralización a partir de la creación de nuevos centros, autónomos en relación al original, como un remedio frente a las condiciones de congestión e insalubridad de las grandes ciudades (Howard, 1902). El aumento de la población y el crecimiento de la clase media y su deseo de abandonar las áreas centrales de las ciudades determinó el aumento de la plusvalía en los índices de constructibilidad de la periferia, aún cuando las densidades de ocupación variaron y fluctuaron entre sectores de villas, o casas aisladas dispuestas en extensos jardines, y de poblaciones residenciales densificadas de las clases obreras. En ambos casos la carac-

La leyenda de la fotografía establece: "No es un barrio de las afueras. Es un aspecto tomado en pleno centro." En "Reestructuración de 5 Sectores de Santiago," 33.



terística que definió a las nuevas urbanizaciones —y que es la misma que persiste en la caracterización de los suburbios hasta el día de hoy— fue la disponibilidad y existencia de un jardín privado, ya sea rodeando la vivienda, frente a ella o en su interior, como un área compartida, situación característica de las clases de menores ingresos.

Las imágenes dispuestas muestran también un contraste entre los tipos de suburbios establecidos. Por un lado emerge el de la clase obrera, con casas que agrupadamente definían una masa continua y donde la presencia de un estilo individual estaba limitada a la ornamentación de la fachada. Por otro lado surgen los jardines de las grandes residencias suburbanas que representaban, por el contrario, una versión privada de la estética aristocrática europea de la casa de campo, aunque con el beneficio u oportunidad de permitir al propietario involucrarse directamente en la mantención del jardín, algo ratificado por la entrega de artículos que recomendaban y enseñaban, por ejemplo, cómo introducir superficies de agua aptas para distintos tipos de jardín, cómo elegir las especies apropiadas para "embellecer" un jardín y cómo "obtener muy bonitos efectos aún en espacios muy reducidos".¹⁸ Esta posibilidad, si bien escondida detrás de un fin estético, buscaba introducir implícitamente el valor purificador de tomar contacto directo con la naturaleza, por pequeña que fuera la escala.

Ahora bien, no hubo instancia más purificadora que la de acceder a un pedazo de territorio aún no urbanizado. Si en Estados Unidos y Europa la planificación de los nuevos suburbios de la década de 1930 se

convirtió en un intento para reconciliar los principios de la ciudad-jardín con el automóvil, en Santiago las nuevas comunidades emergieron a la par que el binomio ciudad/territorio se introdujo como tema de discusión.¹⁹

SANTIAGO CIUDAD/TERRITORIO.

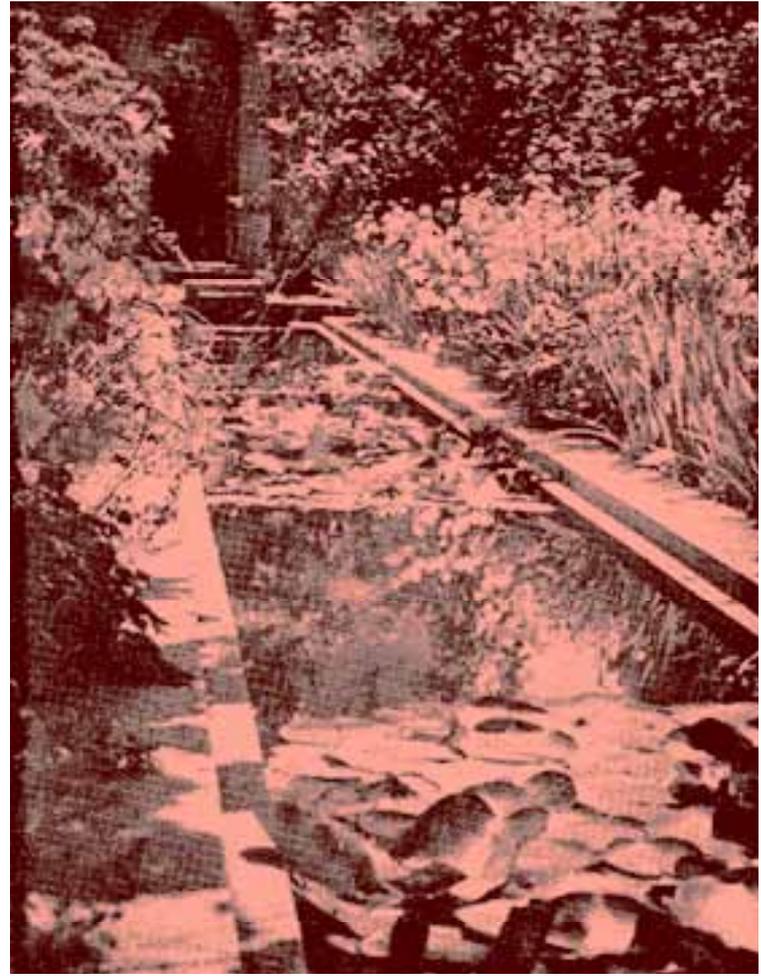
¿PROYECTO O RESULTADO?

La lectura de la discusión de Santiago como ciudad/territorio en las publicaciones durante el período en estudio no está referida a la consideración de la transformación del espacio natural de la urbe, o su territorio agrícola-rural, a partir de una secuencia de operaciones de urbanización, frecuentemente asociadas a la inclusión de elementos viales como definidores de la trama de expansión, sino que apunta más bien a desentrañar cómo la necesaria extensión de la ciudad se convirtió en una oportunidad de reconocer y recuperar el paisaje circundante y caracterizador del Santiago de la época, determinado por: condiciones topográficas prácticamente omnipresentes, una secuencia de caminos y senderos a ratos inútiles frente a las nuevas demandas metropolitanas —pero recordatorios a la vez del protagonismo ejercido para el desarrollo de una actividad agrícola centenaria— y la acumulación de edificaciones, cursos de agua y áreas arboladas como elementos desarrollados y aprovechados con igual importancia para la definición de dicho paisaje.

A la par que santiaguinos de clases acomodadas comenzaban a aprovechar tanto las ventajas de urbanizaciones costeras, o “lugares de expansión”, para “huir los sábados y domingos del bullicio de la ciudad”,²⁰ como las oportunidades de tener una segunda vivienda o “residencia o casa de verano” —entendidas como “las que adoptan desde el carácter de residencia permanente de alto costo, hasta la casa de tipo ligero”— para obtener ventajas terapéuticas de una cercanía a la cordillera o al mar,²¹ las publicaciones también dieron cuenta de la creación de nuevos barrios, poblaciones, villas, conjuntos de edificios y viviendas aisladas en Santiago como sitios donde la sola cercanía a las preexistencias naturales de la ciudad aseguraba descanso y oportunidades de recuperación de la rutina urbana.

Finalmente el objetivo era, como bien lo describe el autor del artículo de apertura al número de *Arquitectura y Construcción* de febrero de 1946, “el descanso físico y el reposo moral” del habitante urbano, alcanzables “por medio de un cambio total del ambiente donde desarrolla sus actividades normales; cambio de ambiente que lo traduce generalmente en encontrar un íntimo contacto con la naturaleza para obtener una diferente actitud, diferente vida, diferente ritmo (...) Se busca alegría; se busca salud.”²² Dicho contacto con la naturaleza implicaba una propuesta donde los elementos construidos fueran capaces de entremezclarse con el material vegetal, con las vistas a la cordillera y con otros elementos naturales que pudiera haber en el sitio sin que por ello el *paisaje* construido se convirtiese o aparentese ser “un producto natural.” Frente a este tema las publicaciones son específicas en relación al carácter que un proyecto de paisaje debía asumir: “No debe mimetizarse con el medio sino aparecer clar[o] y precis[o] como un producto de la ordenación humana”.²³

Emblemático en esta discusión —probablemente porque las construcciones señaladas, si bien en la periferia, se mantienen en lo que podría considerarse un radio de accesibilidad urbana directa— es el plano de 1939, que promocionaba las obras de inversión en urbanización y construcción del Banco de Chile, publicado bajo el formato de inserto comercial en el número de *Urbanismo y Arquitectura* en que se describían dichos proyectos: la urbanización del barrio El Golf, “que en épocas muy cercanas eran potreros de cultivo [y que] se han transformado en barrios residenciales habiéndose valorizado en tal forma sus terrenos, que hoy día valen tanto como en el centro” – lo



“Jardín de la Residencia de la Sra. Izquierdo de Philippi. Calle Villavicencio 337 – Santiago” en *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:8 (Jun. 1940), 46-47. La fotografía de apertura al reportaje gráfico (Figura 15), como indica la leyenda, muestra un “[a]specto de la fuente poblada por diversas variedades de menúfares [sic]”.



Fotografía de Antonio Quintana. La leyenda de la fotografía establece: “El espacio y el sol son patrimonio nacional.” Vista de la piscina (ocupada por niños) al interior de la Población Huemul 2 en *Arquitectura y Construcción* 2 (Ene. 1946), 42.



Fotografía de M. Lema. La leyenda de la fotografía establece: "Vista desde el dormitorio principal" en "Residencias Suburbanas: 1 Casa de Temporada, *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 40.

que en la práctica se traducía en terrenos de 459 a 700 m² con precios que iban de los 45 a los 165 pesos por m²; la construcción de residencias en torno a la calle Fanor Velasco y las avenidas Las Lilas y Los Leones, en sitios que llegaban a los 800 m²; el loteo de Villa Tranquila, a partir de la reducción de los jardines y sectores de cultivo de la quinta homónima; la creación del Barrio Residencial Banco de Chile en la Av. Irarrázaval, "dotada de jardines y un pequeño campo deportivo para el esparcimiento de sus nuevos moradores"; la creación de la población Suárez Mujica gracias a la plusvalía que los terrenos adquirirían por la construcción del Estadio Nacional; la urbanización del Llano Subercaseaux, parque incluido; y la consolidación de la calle Pedro Marín desde Salvador hasta Pedro de Valdivia a partir de la subdivisión de la Quinta del doctor lo que, nos dice el autor, fue un criterio que "[ayudó] a resolver en gran parte el problema de la vivienda en habitaciones modernas situadas en una zona alejada del centro de la ciudad pero que tiene su vida propia, actividad comercial y centros de abastecimiento cercanos".²⁴

Si bien la capacidad de la vivienda de ofrecer al habitante instancias de recreación, "tranquilidad en el descanso" y "placer en el esparcimiento" eran más factibles de encontrarse fuera de Santiago, las publicaciones estudiadas, específicamente *Arquitectura y Construcción*, no dejaron de lado las viviendas suburbanas

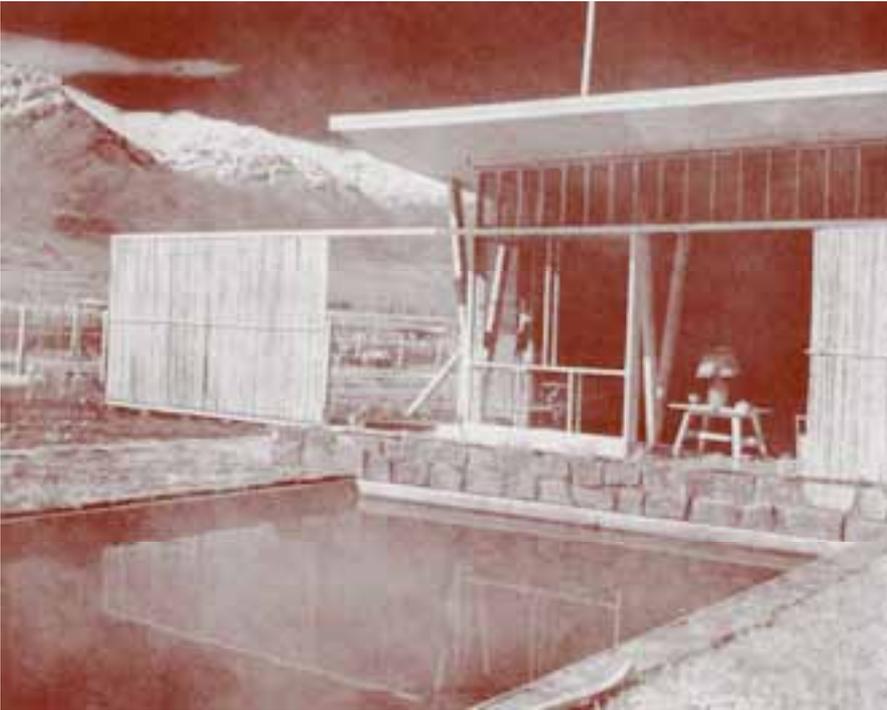
de Providencia, Ñuñoa, La Reina, Puente Alto, Las Condes, La Dehesa y Lo Barnechea, las más de las veces dispuestas en sitios amplios y proponiendo una disposición de espacios exteriores que recogían, a pequeña escala, el carácter de las quintas y chacras que alguna vez estuvieron ahí.²⁵ En cierta medida el carácter suburbano, más que por la organización de una urbanización de acuerdo a estándares específicos y homologables, estaba dado por la lejanía de los centros urbanos, adquiriendo fuerza, en consecuencia, el rol del ambiente natural, rural, silvestre en el cual se emplazaban las viviendas.²⁶

En Diciembre de 1945, *Arquitectura y Construcción* publicó las casas de Josué Smith en la avenida Pedro de Valdivia, de Mauricio Despouy en calle Enrique Muzard (con Pedro de Valdivia) y de Marcelo Duhart en Pocuro con Villaseca, revelando cómo viviendas modernas inmersas en el radio urbano aprovechaban la condición de palimpsesto del sitio en que se posaban, en todos los casos, subdivisiones de antiguas quintas y parques del sector que permitieron al arquitecto —en particular en el caso de Despouy— tomar ventaja de la posición de árboles existentes para el trazado de la vivienda y para dosificar los grados de transparencia, característica de las construcciones de la época, provocando distintas escalas de relación con los jardines propuestos: una de relaciones "más íntimas" gracias a la extensión de un

pavimento duro al exterior, en una suerte de continuidad de los espacios, y otra que potenciaba la ambigüedad de los límites de la vivienda a través de la expansión de la mirada en pos de las vistas circundantes, en particular el paisaje cordillerano.²⁷

En el siguiente número, en la sección de noticias de la revista, los editores dan cuenta del *descubrimiento* —nuevamente apoyado por el Banco de Chile— de uno de los bolsos vacíos al interior de la ciudad, en específico del sector de la chacra "Lo Contadora" en Pedro de Valdivia Norte.²⁸ Resulta interesante que la descripción del loteo no se establece en función de los sitios, sino en relación al máximo aprovechamiento de las condiciones *naturales* del sector —dominado por la presencia del cerro San Cristóbal— y del rol que adquirirían los espacios comunes como los verdaderos jardines de los terrenos, "en su mayoría de pequeña superficie". La desventaja económica que el loteo presenta al situarse en la ribera norte del Río Mapocho era compensada entonces con la definición del ámbito público a partir de la incorporación de puentes, parques y avenidas arboladas. En cualquier caso la vivienda supone el establecimiento de una relación con su medio circundante, algo que los editores clasifican en octubre de 1946 como "la relación casa-ambiente", donde el emplazamiento podía fluctuar entre la posibilidad de "complementar el espacio inmediato con el paisaje" —característica por cierto de la residencia de temporada— y de "aprovechar la mayor extensión del terreno con arboledas, siembras u otra especie de explotación agropecuaria", en particular cuando se trataba de residencias permanentes.²⁹

En las cuatro obras expuestas en el artículo "Residencias suburbanas" de *Arquitectura y Construcción* de febrero de 1946, y tal como lo sugiere la introducción, el paisaje ya no aparece caracterizado como una escena detenida en el tiempo, contemplable y visible, aún cuando los encuadres fotográficos parecieran sugerir lo contrario, sino como un sitio aprovechable en su capacidad productiva: se trata de terrenos más bien extensos, de antigua explotación agropecuaria y, por ende, contenedores de vestigios de chacras, fundos, huertos y haciendas. Las obras de Fernando Castillo, Carlos Huidobro y Héctor Valdés en La Reina; de Luis Mitrovic en La Dehesa; de Emilio Duhart y Héctor Valdés en Lo Barnechea; y de Sergio Schmidt en Puente Alto, son escogidas y descritas en función de su capacidad de transmitir un cierto reconocimiento al suelo en que se posan.



Fotografía de Guillermo Castro I. La leyenda de la fotografía establece: "El espejo de agua complementa la arquitectura en el paisaje" en "Residencias Suburbanas: 1 Casa de Temporada", 36.

REVISTA 180

La casa de Valdés, Castillo y Huidobro en la avenida Príncipe de Gales se compone de un trazado en "L" estratégicamente orientado hacia el nororiente de modo abrazar el magnífico *leitmotiv* definido por el "panorama hacia el este sobre el barrio La Reina y los contrafuertes de la cordillera, y hacia el noroeste, los cordones que se extienden hasta La Dehesa", con cada plano del trazado, desde el muro de la piscina hasta el cierro, como definidores de una secuencia que continuaba en una arboleda a la distancia hasta terminar en el macizo cordillerano.³⁰ El terreno se dividía en un sector con un huerto frutal —el verdadero jardín a espaldas de la casa, no solo por su propia organización sino también por el *jardín* geográfico circundante, como puede apreciarse en la fotografía— y en una plantación de eucaliptos e higueras frente a la vivienda que, entrecruzadas con un espejo de agua que duplicaba la presencia geográfica, "complementa[ba] la arquitectura en el paisaje" a la vez que proporcionaba la sombra necesaria para paliar "el clima caluroso de Santiago" y una gama de colores y formas suplementarias a la naturaleza, árida, polvorienta y café.³¹

La casa en el club de golf de la Dehesa de Luis Mitrovic definió sobre los faldeos del cerro Manquehue una suerte de colonización al sumar a las obras de construcción la forestación del sitio con pinos, dando cuenta en las fotografías con vistas desde el interior de una aprehensión del paisaje circundante

a partir del encuadre de las vistas o, como indica el artículo, de su definición "como un cuadro mural", operación apoyada por la elección de tonos verdes intensos para pintar los muros interiores y por la futura instalación de plantas de tabaco en maceteros, proporcionando así una suerte de continuidad, o plano de transición, a la aridez exterior, a las plantaciones y a los caminos de acceso.³²

En una similar situación se presenta la casa de Emilio Duhart y Héctor Valdés en el Cerro Alvarado, "un cerro cubierto de cactus y de grandes piedras" que ofrecía el escenario ideal para abandonar la ciudad, a través de un camino particular, para vivir "informalmente" al aire libre y, aún cuando fuera intermitentemente, de manera rústica y mas bien modesta —aún cuando se mantenían dos camas para el personal de servicio—, tal como lo delata la fotografía que muestra a parte de la familia en una terraza que se abre a las vistas de la cordillera, a la par que revela un interior amoblado de manera sencilla, pulcra y casi campestre.³³ Este lenguaje vernacular, "tradicional de nuestras construcciones rurales" de pircas, terraplenes y muros macizos fue activado en conjunción con la búsqueda de la apertura de grandes vistas, lo que obligó a cambiar el adobe de los dormitorios y sector de servicio por madera en el estar y comedor, operación que ayudó igualmente a remarcar el quiebre en la longitudinalidad del trazado en planta y así facilitar la orientación de las

áreas públicas hacia el oriente. Esto permitió que la casa se integrara al terreno "con el mínimo de desmontes y terraplenes", de forma que no destruyera el paisaje circundante semiárido de álamos, sauces y espinos y de antiguas huellas agrícolas que seguían dando paso a trabajadores.³⁴

La exaltación de la condición agrícola como caracterizadora del paisaje alcanza su máxima expresión en la casa de Sergio Schmidt en una parcela de 1,5 hás en Puente Alto, donde la arquitectura y la distribución de los recintos respondió no solo a la necesidad de mantener el carácter productivo avícola del sitio, sino que también al requerimiento programático de organizarlo en base a la distribución de gallineros, viviendas de inquilinos, sectores de bodegaje y plantaciones.³⁵ No es menor que la búsqueda moderna de definir grandes paños capaces de difuminar los límites entre el interior y el exterior quede relegado aquí al aprovechamiento de cada posible apertura al valle, sacándose ventaja de la posibilidad de interpretar huertos frutales como jardines, álamos como cierros organizadores del trazado y antiguas huellas de acceso como senderos interiores.

Estas operaciones, que de cierta manera intentaron borrar la barrera visual entre el jardín de la vivienda y el territorio circundante, no apuntaban a establecer una extensión visual del espacio sino a desafiar los límites entre arquitectura y paisaje, de modo poder materializar la idea de proyecto de paisaje no a partir de la transmisión de una lógica formal o de la representación de una realidad externa, sino a través de la manifestación de una experiencia sensual y temporal. Interesante y contradictoriamente, en todos los casos antes descritos, el habitante es sumergido en la experiencia del paisaje a la vez que distanciado.

Esta distancia adquiere una envergadura mayor cuando las publicaciones comienzan a transmitir la asociación de paisaje con área verde, o la zona "predominantemente ocupada con árboles, arbustos o plantas" y por ende, capaz de "asegurar múltiples beneficios sociales y ambientales para los residentes urbanos", tales como recreación, ornamentación, aumento de plusvalía, protección y recuperación del entorno, entre otros.³⁶

Emblemático en la asociación de proyecto de paisaje con área verde es el artículo "Solaz y esparcimiento" de Waldo Parraguez (1947). En el contexto de un número dedicado a la presentación de obras asociadas a la posibilidad de recreación del habitante ur-

bano moderno, Parraguez utiliza la noción de área verde como un espacio “organizado” para el “esparcimiento ciudadano”. Interesantemente eso sí, comienza su ensayo criticando la falta de definición proyectual de estos espacios: “Los actuales urbanistas y los autores de planos reguladores, en sus proyectos marcan de verde algunas zonas, que denominan parques, plazas o simplemente áreas verdes, y creen que con ello ya han rendido culto al urbanismo. Y no es así” (Parraguez, 1947: 27). Para Parraguez área verde es, en esencia, un espacio apto para el ocio, no solo por la predominancia de material vegetal sino por la definición, a través de un diseño específico, de un programa idóneo para el desarrollo de la actividad no laboral. Y como indica a continuación, ejemplos había: “Existen en Santiago bastantes áreas verdes. Dos hermosos cerros. Varios estadios, piscinas, campos para diversos deportes. Existen también teatros para cine, conciertos, ópera, bibliotecas. Hay dos centros de esparcimiento que pertenecen a la Defensa de la Raza. Hay clubes, centros culturales diversos, etc.” (Parraguez, 1947: 27). Sin embargo, plantea el autor, la existencia de dichos espacios no significaba que existiera una organización urbana del esparcimiento. Como resultado, y probablemente haciéndose eco de las palabras de Parraguez, los proyectos de paisaje difundidos en las revistas pasaron de una escala doméstica a una metropolitana.

CONCLUSIONES: SIGNIFICACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO NATURAL

Si bien la mayor cantidad de artículos asociados a la transformación del espacio natural se concentra entre los años 1930 y 1945, es posible señalar que existen dos momentos temáticos en las publicaciones periódicas asociadas a la producción de la arquitectura y del urbanismo de 1930 y 1960. El primero está asociado a la presentación de los elementos que podrían ser definidores de un *buen paisaje* y el segundo, quizás menos obvio, corresponde a una narración especulativa sobre la transformación del espacio natural para dar cabida a la construcción de la ciudad moderna, posicionando al paisaje resultante en una condición ambivalente: por un lado, como telón de fondo al espacio construido, como soporte circundante y escena caracterizadora del interior y, por otro lado, como elemento intangiblemente integrado al proyecto, pero capaz de asegurar al menos asoleamiento e higiene. En ambos momentos temáticos el proyecto de paisaje es considerado como un medio capaz de proporcionar bienestar y de convertirse en un complemento a las necesidades básicas del habitante urbano y moderno, aprove-



Fotografía de Guillermo Castro I. La leyenda de la fotografía establece: “El paño vidriado permite gozar del clima y del paisaje.” En “Residencias Suburbanas: 3 Casa de Temporada”, *Arquitectura y Construcción*, 7 (Oct. 1946), 51.



Fotografía de Guillermo Castro I. La leyenda de la fotografía establece: “La sala de estar se abre ampliamente sobre el valle.” En “Residencias Suburbanas: 3 Casa de Temporada”, 50.

chando lo que los editores de la revista *Arquitectura y Construcción* definieron como “patrimonio nacional:” el espacio natural disponible, vacío y construible, y el sol.³⁷

La representación de las transformaciones del espacio natural entre 1930 y 1960 nos demuestra, sin embargo, que paisaje no equivale necesariamente a una operación de sublimación de la geografía sino al resultado de proyectos que actuaron como catalizadores de una relación entre los elementos naturales de la cuenca metropolitana, su pasado productivo y sus procesos de urbanización. Esta noción se encarnó con fuerza en las publicaciones periódicas, ini-



Fotografía de Antonio Quintana. La leyenda de la fotografía establece: "Desde la Sala de estar se domina el acceso a la parcela." En "Residencias Suburbanas: 4 Casa en una Parcela", 56.

Romy Hecht Marchant Arquitecta y magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998. Ph.D en Historia y Teoría de la Arquitectura, Princeton University, 2009. Subdirectora académica de Licenciatura y profesora asociada de la Escuela de Arquitectura de la PUC en cursos de pregrado y posgrado en Historia y Teoría del Paisaje y Territorio. Ha sido profesora invitada en el programa de Arquitectura del Paisaje de la Universidad de Harvard. Ha presentado secciones de su tesis, *The Attack on Greenery: Critical Perceptions of the American Man-Made Landscape, 1955-1969* en las universidades de Princeton, Harvard, Columbia y Rice. Sus ensayos han sido publicados en *Retorno al Paisaje (Evren)* y revistas como *Harvard Design Magazine*, *ARQ (Chile)*, *CA (revista del Colegio de Arquitectos de Chile)* y *New Architecture (China)*.

Romy Hecht Marchant Architect. She holds a Master's degree in Architecture from the Pontifical Catholic University of Chile, 1998. She earned her PhD in History and Theory of Architecture at Princeton University in 2009. She is an Academic Deputy Director of the Bachelor's degree programme and associate professor of the School of Architecture at the Pontifical Catholic University of Chile for the graduate and postgraduate courses in History and Theory of Landscape and Territory. She has been a visiting professor in the Programme of Landscape Architecture at Harvard University. Hetch has presented excerpts from her thesis, The Attack on Greenery: Critical Perceptions of the American Man-Made Landscape, 1955-1969 at Princeton, Harvard, Columbia and Rice Universities. Her essays have been published in Retorno al Paisaje (Return to the Landscape) (Evren) and in journals such as Harvard Design Magazine, ARQ (Chile), CA (Journal of the Association of Architects of Chile) and New Architecture (China).

cialmente gracias a la publicación de nuevos proyectos habitacionales situados fuera del centro histórico, y posteriormente gracias a la difusión de proyectos de paisaje de piezas urbanas tales como el nuevo Estadio Nacional y la transformación del cerro Santa Lucía. La transformación de una chacra agrícola y la continuación del proceso de conversión del peñón agreste y rocoso en la plaza aérea anhelada por Benjamín Vicuña Mackenna, son presentados en las revistas en función de su condición de proyectos capaces de alterar el desarrollo posterior de la ciudad.

En el caso del estadio, se expuso secuencialmente la decisión de no situarlo al interior de parques urbanos ya consolidados como el Parque Cousiño y la Quinta Normal y el resultado o, si se quiere, el efecto urbano que tendría su materialización en un terreno, para entonces, rural periférico.³⁸ Resulta interesante constatar que ochenta años atrás se anularan decisiones de subdivisión y construcción de espacios vacíos al interior de la ciudad (algo que nuestras actuales autoridades podrían tomar como ejemplo), en pos de la expansión de la ciudad a partir de su estructura agrícola sustentadora.

En el caso de la discusión en torno al proyecto de transformación del borde sur del cerro Santa Lucía en su encuentro con la Alameda, las publicaciones apuntaron tanto al mecanismo de asignación del proyecto (discutiéndose ya en esa época el necesario respeto a un concurso público debidamente validado) y al carácter del mismo, poniéndose en tela de juicio la ejecución de un proyecto de restauración patrimonial por sobre un proyecto "de urbanismo, arquitectura y arquitectura paisajista".³⁹ La inclusión de la escala del paisaje en el proyecto aludía al potenciamiento del carácter domesticado que el cerro ya había adquirido y a la necesidad de considerar este proyecto de transformación de un elemento geográfico como un paradigma para otros sitios de la capital, no solo por sus aspectos estéticos sino también por su connotación social.

Es posible afirmar entonces que la valoración de la transformación del espacio natural sufre también un cambio de escala en el período en estudio al superarse la noción de proyecto de paisaje como la plantación de árboles con sentido en pos de su entendimiento y difusión como una operación capaz de enfrentar los desafíos y oportunidades de sitios urbanos complejos. En tal sentido, el paisaje de Santiago difundido a través de las publicaciones periódicas de 1930 y 1960 no es una tabula rasa sino una negociación entre su pasado geológico, productivo y programático y sus proyecciones futuras.

Este artículo es producto del Proyecto Fondecyt Regular 1110494, "Experiencias urbanas, transformaciones, planes y proyectos: representaciones en las publicaciones periódicas. Chile, 1930-1960". Horacio Torrent, investigador responsable. Macarena Cortés, Romy Hecht y Hugo Mondragón, coinvestigadores.

- La postura de Rossetti es llevada al extremo por el historiador en *Parques de Santiago: Historia y Patrimonio Urbano* (Laborde, 2007), donde el autor sostiene implícitamente que existe una conexión directa entre la introducción del proyecto de paisaje y la construcción de parques en Chile, particularmente visible en Santiago en el siglo definido entre 1830 y 1930, donde más que una valoración de la geografía se produce una apreciación por el rol del árbol urbano en su capacidad de introducir cultura, ornato e higiene (en ese orden) en urbes cada vez más densas.
- Para tal efecto, se han consultado a la fecha *ARQUITECTURA* (1935-1936), *Urbanismo y Arquitectura* (1936-1940), el *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso* (1934-1941), el *Boletín del Colegio de Arquitectos* (1944-1963), *Arquitectura y Construcción* (1945-1950), *Plinto* (1947), *La Vivienda* (1954-1958) y *Arquitectura* (1953).
- Bajo los términos aquí descritos, este artículo se centra en la transformación del área no urbanizada de la capital entre 1930 y 1960, ya que se considera a Santiago como la mejor exponente del contraste entre espacio natural y construido, y de la cual existe la mayor cantidad de material capaz de narrar la historia del espacio natural que se transforma.
- En cierta medida esta afirmación contradice lo establecido por Torrent en cuanto a que "Las concepciones en torno al paisaje son parte ya institucionalizada de los discursos sobre la arquitectura chilena" (Torrent, 2011: 37).
- Resulta importante clarificar que la equivalencia entre paisaje y geografía es una confusión habitual en nuestro medio. En tal sentido, sí resultaría válida la afirmación de Torrent en relación al rol de la exaltación geográfica por parte de la arquitectura moderna en Chile y, probablemente, en otras latitudes también: "En la arquitectura moderna chilena (...) La práctica profesional asumió, de manera casi intuitiva, la capacidad de la arquitectura de sublimar la geografía, por medio de la oposición de geometrías abstractas, la incorporación de criterios de implantación claros y sugestivos en relación con la topografía, una atención a las vistas lejanas y la utilización de la transparencia como parte clave de la composición" (Adrià, 2010: 38).
- Este tema aparece inadvertido como tal en Humberto Eliash y Manuel Moreno (1989): *Arquitectura y modernidad en Chile / 1925-1965: Una realidad múltiple*, Santiago, Ediciones ARQ. No obstante, sí aparece tangencialmente mencionado y/o representado como un escenario para la arquitectura desarrollada en el período.
- Resultaría interesante seguir discusiones sobre la materia en otros contextos como, por ejemplo, en relación a la inserción del movimiento moderno en el territorio holandés (Geuze y Huet, 1995).
- Cita original: "One clear image will stand in my mind forever: the Parthenon. Stark, stripped, economical, violent; a clamorous outcry against a landscape of grace and terror. All strength and purity." Traducción de la autora. En *CIAM Collection, 1928-1970: An Inventory*, Folder B003 ("Congress Materials: CIAM 1933, Athens"), Special Collections, Frances Loeb Library, Harvard Design School. Como se ha podido constatar con la publicación de la traducción de la Carta de Atenas en el artículo "Solaz y esparcimiento" de Waldo Parraguez en *Arquitectura y Construcción* n° 9 (Jun. 1947), pp. 26-31, es posible especular que al menos los editores de dicha publicación estuvieron expuestos a esas ideas. En cualquier caso, las referencias a la obra y pensamiento de Le Corbusier abundan también en las publicaciones estudiadas, con dos traducciones y extractos de sus ensayos en *Urbanismo y Arquitectura* en 1936, nueve artículos asociados en *ProArte* entre 1948 y 1954, una referencia en el *Boletín de Urbanismo de Valparaíso* de 1937, cuatro en *Arquitectura* entre 1935 y 1936 y otra en *Pomaire* en 1957.
- En un ensayo que probablemente se escapa al tono habitual con que autores nacionales describen la idea de paisaje en Chile, en 1969 Mario Pérez de Arce Lavín aborda la necesidad de diferenciar el proyecto de arquitectura del proyecto de paisaje (o, como él lo denomina, *arquitectura paisajista*) y, más importante aún, diferencia el contexto natural en el cual el proyecto se desarrolla de su resultado, el paisaje. Ver "El ambiente natural y la arquitectura" en revista *Aisthesis* n° 4 (especial), 1969, pp. 125-28.
- Extracto de la leyenda que acompaña a la imagen en cuestión: "El problema de nuestras ciudades reside en que la civilización maquinista está haciendo inhumana la vida en ellas, y es urgente reaccionar haciendo evolucionar la ciudad hacia disposiciones que permitan aprovechar las ventajas de la civilización, pero que, sobre todo, permitan y estimulen la vida normal de los habitantes en todos sus aspectos, espirituales y materiales". En "Reestructuración de 5 sectores de Santiago: Presentación de los estudios realizados por alumnos del 5º año de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica", *Arquitectura y Construcción* 6 (Mayo 1946), 69.
- Las primeras noticias y comentarios asociados a la transformación de la avenida como parte de un plano urbanístico de la ciudad que buscaba resolver la descongestión del tránsito metropolitano fueron publicados en "Informaciones: Municipalidad de Santiago", *Arquitectura y Construcción* 11 (Dic., 1947), 25 e "Informaciones: Transformación de la Alameda B. O'Higgins - Transformación de la Av. Providencia" en *Arquitectura y Construcción* 12 (Feb. 1948), 18.
- Para una discusión acerca de la introducción de la escena parisina en la ciudad latinoamericana se sugiere revisar Almandoz (2000).
- Específicamente, la población de Santiago alcanzó en 1895 los 256.403 habitantes, mientras que en 1930 llegó a 696.231. Detalles en "Resultados del X Censo de la Población Efectuado el 27 de Noviembre de 1930 y Estadísticas Comparativas con Censos Anteriores", Santiago, Dirección General de Estadística, 1931.
- "Notas de la Dirección", *Arquitectura y Construcción* 6 (Mayo 1946), 29.
- En Jorge Plejanov, "El arte y la vida social", *ARQUITECTURA* 5, n° esp. "Belleza" (Feb. 1936), 19.
- Ibíd., 21.
- Ibíd., 23. Con un tono similar Carlos Humeres Solar denuncia y critica la pavimentación y eliminación de la laguna del parque, iniciativas que, en sus palabras, "perjudican tanto a la estética como a la conservación de ese hermoso paseo público". En "Cartas al Director: ¿Qué está sucediendo en el Parque Forestal?", *Boletín Colegio de Arquitectos* 7 (Ene. 1944), 78.
- Ver "Las fuentes como complemento del jardín" y "Jardinería" en *Urbanismo y Arquitectura* Vol.1:5 (1936), 21-23, 27-28.
- Considerar como ejemplo de los nuevos suburbios norteamericanos el Radburn de Clarence Stein y Henry Wright en New Jersey, ampliamente discutido en Becky M. Nicolaides y Andrew Wiese (2006).
- Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:2 (Jun.-Jul. 1940), 52. Las citas corresponden a la descripción del Balneario Tejas Verdes de Oscar Prager, emplazado al sur de Llolelo junto a la desembocadura del río Maipo, "con fáciles caminos de acceso desde la capital y pueblos vecinos" y con una "ubicación inmejorable en cuanto a panorama: bosques, montañas, amplia desembocadura de río y playa de mar." *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:1 (Mayo 1939), 32-33, cita en 33. Ver también el aviso comercial publicado en *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:2 (Jun.-Jul. 1940), "Balneario Tejas Verdes. Propiedad de los Señores Domingo García Huidobro y Roberto González Lira. Venta de Sitios: Departamento de Comisiones de Banco de Chile Confianza Segundo Piso" y "Vacaciones Junto al Mar: Puntos de Vista sobre Balnearios" en *Arquitectura y Construcción* 3 (Feb. 1946), 30-37.
- "Vacaciones Junto al Mar: Puntos de Vista sobre Balnearios," 31. La residencia de verano es ampliamente discutida en las publicaciones del período, destacando el extenso artículo dedicado en *Arquitectura y Construcción* 3 (Feb. 1946), "Residencias de Verano en Concón Alto, Romeros de Concón, Reñaca y Rocas de Santo Domingo," 38-72. Ver también "Residencias de Verano [Harold Germer]" en *Arquitectura y Construcción* Vol.2:6 (1940), 70-71; "Residencia de Verano del Sr. Guillermo Salinas - Algarrobo" en *Arquitectura y Construcción* Vol.2:8 (Jun. 1940), 28 y "Realizaciones más Recientes en Chile: Residencias," *Arquitectura y Construcción* 11 N° esp. "La Arquitectura Chilena" (Dic. 1947), 76-79. Posiblemente, y aún cuando la temporada de descanso no es coincidente, podríamos agregar dentro de esta categoría a los refugios andinos; ver "Realizaciones más Recientes en Chile: Refugios de Cordillera," *Arquitectura y Construcción* 11 (Dic. 1947), 84-87.
- "Vacaciones Junto al Mar: Puntos de Vista sobre Balnearios", 33, 35.
- Ibíd., 37.
- "El Banco de Chile y sus Obras de Urbanización y Construcción," *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:2 (Jun.-Jul. 1939), 50-76, citas en 52, 51, 53. Considerar también "Realizaciones más Recientes en Chile: Poblaciones Obreras" y "Realizaciones más Recientes en Chile: Departamentos," *Arquitectura y Construcción* 11 (Dic. 1947), 74-75 y 80-81.
- Este tema se discute también, aunque de un modo más bien tangencial, en el caso de las viviendas en altura, específicamente en la sección "Factores Inmediatos" del artículo "Edificios de Habitación: Algunas Consideraciones sobre Edificios de Departamentos," *Arquitectura y Construcción* 2 (Ene. 1946), 40-42.
- Ver nota 9.
- Tres residencias en el barrio alto: Residencia personal de un arquitecto, residencia en un jardín existente, dos casas pareadas", *Arquitectura y Construcción* 1 (Dic. 1945), 39-52.
- "Informaciones: Un nuevo loteamiento al sur del San Cristóbal", *Arquitectura y Construcción* 2 (Ene. 1946), 14.
- "Residencias suburbanas", *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 32.
- "Residencias suburbanas: 1 casa de temporada", *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 34.
- Ibíd.
- "Residencias suburbanas: 2 Residencia en un Club de Golf," *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 41-46. En un tono similar es descrita la "Residencia al Pie de la Cordillera" de Ignacio Tagle Valdés cuya "planificación general, alrededor de una piscina en forma de amiba [sic], muy bien realizada, [que] se amarra perfectamente en el terreno, dejando los arbustos y rocas existentes. Aprovecha al máximo las posibilidades de asoleamiento y acerca, al mismo tiempo, los ambientes principales al barranco y al ruido del río." En *Arquitectura y Construcción* 5 (Abr. 1946), 59-64, cita en 60.
- "Residencias Suburbanas: 3 Casa de Temporada," *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 47-52.
- Ibíd., 48, 49.
- "Residencias Suburbanas: 4 Casa en una Parcela," *Arquitectura y Construcción* 7 (Oct. 1946), 53-56.
- Esta definición corresponde al entendimiento contemporáneo del término pero constituye a la vez la verbalización del mismo en la época. En Conama, Región Metropolitana, Área de Ordenamiento Territorial y Recursos Naturales, Áreas Verdes en el Gran Santiago (2002).
- Ver "Edificios de habitación: algunas consideraciones sobre edificios de departamentos", *Arquitectura y Construcción* 2 (Ene. 1946), 41. Esta frase es asimismo la única leyenda que acompaña a la fotografía publicada en la página siguiente, que cierra el artículo y que tiene como foco una piscina rodeada de niños en medio de lo que se anticipa es un conjunto de bloques de vivienda de cuatro pisos, antecedido por pequeños antejardines con árboles en etapa de crecimiento.
- Ver "El futuro Estadio Nacional," *Urbanismo y Arquitectura* Vol. 1:1 (Ene. 1936), 19; Arturo Alessandri y Francisco Garcés Gana. "Fue firmado el decreto por el cual queda definitivamente resuelto que el Estadio Nacional se construirá en la Quinta Normal", *Urbanismo y Arquitectura* Vol.1:4 (Mayo 1936), 31; y Ricardo Müller, Aníbal Fuentealba y Alberto Cormatches, "Lo que será el Estadio Nacional", *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:10 (1940), 18-25.
- Rodolfo Oyarzún, Alfredo Benavides, Luis Vergara L. y Mario Valdivieso, "La transformación del cerro Santa Lucía. Nota enviada por la Asociación de Arquitectos de Chile y el Instituto Nacional de Urbanismo a la alcaldesa de la I. Municipalidad de Santiago", *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:6 (1940), 73-78, cita en 74. Ver también Ricardo González Cortés, "Transformación del cerro Santa Lucía. Exposición de la Asociación de Arquitectos de Chile y del Instituto Nacional de Urbanismo" y "El Huelén", *Urbanismo y Arquitectura* Vol.2:9 (Jul. 1940), 40-41 y 41-42.

Adrià, Miquel (ed) (2010): "Los noventa: Articulaciones de la cultura arquitectónica chilena", en *Blanca montaña: Arquitectura reciente en Chile*, Santiago, Ediciones Puro Chile.

Almandoz, Arturo (ed.) (2000): *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*, Londres, Routledge. Rossetti, Fulvio (2010): *Arquitectura del paisaje en Chile: Hacia un quehacer contemporáneo*, Santiago, Ocho Libros.

Eliash, Humberto y Manuel Moreno (1989): *Arquitectura y modernidad en Chile / 1925-1965: Una realidad múltiple*, Santiago, Ediciones ARQ.

Geuze, Adriaan y Bernard (1995): *Modern Park Design: Recent Trends*, Netherlands, THOTH Publishers.

Howard, Ebenezer (1902): *Garden Cities of Tomorrow*, Londres, Swan Sonnenschein & Co.

Laborde, Miguel (2007): en *Parques de Santiago: Historia y patrimonio urbano*, Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Nicolaides, Becky M. y Andrew Wiese (eds.) (2006): *The Suburban Reader*, New York, Routledge.

Parraguez, Waldo (1947): "Solaz y esparcimiento", en *Arquitectura y Construcción* 9, Jun.

Rykwert, Joseph (1981): *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Cambridge, MA, The MIT Press.

Torrent, Horacio (2011): "Paisaje, fotografía y arquitectura", en *Materia* 3, pp. 37-47.

Torrent, Horacio (2010): "Abstraction and Tectonics in Chilean Architecture since 1950", en *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas, Texas A&M University Press, pp. 91-155.

3KTD

TRES KILÓMETROS DE TURISMO ECOLÓGICO Y DISEÑO URBANO

[3KTD THREE KILOMETERS OF ECOLOGICAL TOURISM AND URBAN DESIGN]

ANDER DE LA FUENTE* • AGUSTÍN AZKARATE*

Resumen: Vitoria-Gasteiz, capital de la Comunidad Autónoma Vasca, al norte de España, ha sido cruce de caminos que unían Castilla con Francia y el mar, desde la Iter XXXIV hasta la Ruta Jacobea.

La huella que este intercambio cultural ha dejado en la ciudad y la profusión de espacios verdes marcan su imagen, como demuestra el éxito de las visitas a la Catedral de Santa María y su condición de *Ciudad Verde Europea*.

Esa imagen se percibe hoy fragmentada en subsistemas estructurados: el de la citada Catedral Vieja y su recinto medieval; el del núcleo periurbano de Armentia, próspera sede episcopal hasta el siglo XI; el de la expansión iniciada en el siglo XVIII, en torno a la Catedral de María Inmaculada. Tres subsistemas, tres catedrales.

La ordenación de la ciudad debiera dotar de coherencia a esos fragmentos, conectándolos y resignificándolos, en un proyecto común de sistema estructurante fundado en la memoria, sostenible y funcional (*Smart Landscape of Memory, SLaM*), como el que integra los espacios urbanos de las tres catedrales de Vitoria: 3KTD.

Palabras clave: paisajes culturales, planeamiento urbanístico, turismo cultural, dinamización socioeconómica.

Abstract: Vitoria-Gasteiz, capital of the Basque Country, in northern Spain, has been a crossroads linking Castile with France and the sea, from Iter XXXIV to the Pilgrim's Route of Saint James.

The mark that this cultural exchange has made on the city and the profusion of green spaces have characterised its image, as can be seen in the success of the visits to the Cathedral of Santa Maria and its European Green Capital status.

That image can be perceived today fragmented into structured subsystems: the aforementioned Old Cathedral and its medieval complex; the suburban core of Armentia, a prosperous episcopal see until the eleventh century; the expansion that began in the eighteenth century around the Cathedral of Mary Immaculate. Three subsystems, three cathedrals.

The planning of the city should bring coherence to these fragments, connecting them and giving them significance in a joint system structuring project based on memory, sustainable and functional (Smart Landscape of Memory, SLaM), in the line of the one that integrates the urban spaces of the three cathedrals of Vitoria: 3KTD.

Key words: cultural landscape, urban planning, cultural tourism, socioeconomic revitalization.

Ander de la Fuente Arana Licenciado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, especialidad Urbanismo, en 1994. Máster Universitario en Patrimonio Arquitectónico por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastián, en 2001. Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en Construcciones Arquitectónicas por la misma escuela, en 2002.

Actualmente se encuentra en ejercicio libre de la profesión. Sin embargo es colaborador del Grupo de Investigación en Arqueología de la Arquitectura (hoy GPAC) desde 2003. Autor de un gran número de proyectos de restauración del patrimonio edificado, entre los que cabe destacar la redacción y dirección de obra del proyecto para la puesta en valor de las murallas prefundacionales de Vitoria-Gasteiz (premio Europa Nostra 2010) y la coautoría (con Agustín Azkarate y Juan Ignacio Lasagabaster) del Plan Director de la Basílica y sitio de San Prudencio de Armentia, así como su colaboración en el estudio del monasterio de San Millán de Suso en el equipo de Luis Caballero Zoreda.

Ander de la Fuente Arana. He graduated from Superior Technical School of Madrid with a major in Urbanism in 1994. Earned his Master's degree in Architectonic Patrimony at Superior Technical School of Donostia - San Sebastián in 2001. Holds a Diploma-Certificate in Advanced Studies in Architectonic Constructions from the same school in 2002.

At present, de la Fuente works as a freelance. However, since 2003 he has worked jointly with the Research Group in Architecture's Archaeology (currently GPAC by its Spanish acronym). He is the author of numerous noteworthy restoration projects of the built heritage including drafting and project management of the project for the value of the pre-foundational walls of Vitoria-Gasteiz (Europa Nostra Award 2010) and the co-authorship (in cooperation with Agustin Azkarate and Juan Ignacio Lasagabaster) of Director Plan for the Basilica and the site of San Prudencio de Armentia as well as his cooperation with Luis Caballero Zoreda's team for the study of the Monastery of San Millan de Suso.

* Arquitecto Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid Madrid, España

* Profesor Universidad del País Vasco Facultad de Letras Departamento de Geografía, Prehistoria y Arqueología Bizkaia, España



Fotografía del conjunto de Armentia hacia 1920, con los anexos de la Colegiata convertidos en casas de labranza adosadas.

PUNTO DE PARTIDA: VITORIA-GASTEIZ, CIUDAD DE LAS TRES CATEDRALES

Vitoria-Gasteiz, capital administrativa de la Comunidad Autónoma del País Vasco (Euskadi), situada al norte de España, es una ciudad de escala humana (concentrada hasta fechas muy recientes en un núcleo de apenas seis kilómetros de diámetro y doscientos mil habitantes), cruce de caminos (Ruta Jacobea, vías de intercambio comercial desde Castilla hacia Navarra, Francia o el mar), enclavada en un llano, en las estribaciones de un paisaje montañoso y atlántico del que es puerta.

Su ubicación estratégica le ha permitido ser espacio de un intercambio cultural que ha ido dejando huella en su patrimonio construido. Reflejo de su relevancia es el hecho de ser la única urbe de su entorno que mantiene referencias de tres templos catedralicios asociados a otros tantos momentos significativos de su historia: San Prudencio de Armentia (siglos XI-XII), Sta. María o Catedral Vieja (siglos XIII-XV) y María Inmaculada o Catedral Nueva (ss. XIX y XX).

Esta circunstancia originó la propuesta “Tres Catedrales” (Azkarate, 2007), que trataba de aunar la planificación urbana de Vitoria con el conocimiento derivado de los estudios sobre la catedral de Sta. María, iniciados por el GIAA (hoy GPAC, Grupo de Investigación en Patrimonio Construido de la Universidad del País Vasco, UPV-EHU) en 1998.

Trabajando en este edificio se adquiere conciencia de que “era preciso transformar el *proyecto catedral* en el motor de recuperación del casco histórico y ello exigía la puesta en marcha de nuevas acciones que dieran cabida a más protagonistas” (Azkarate, 2009: 298).

En Vitoria-Gasteiz se venía produciendo un proceso secular de desprestigio del antiguo centro amurallado que, encaramado en el cerro que acoge la Catedral de Santa María, de acceso difícil, incómodo e insalubre para los parámetros de movilidad y habitabilidad de la sociedad moderna, se iría percibiendo como “un lugar estigmatizado socialmente, olvidado para la ciudad, asociado en parte a sus miserias” (Aginagalde y Aranes, 2003: 124).

Con la llegada del ferrocarril en el siglo XIX, Vitoria-Gasteiz creció hacia el sur y el oeste, formando una nueva ciudad con su propia catedral (la de María Inmaculada) y dando la espalda al recinto urbano originario. Ya en el siglo XX, en un claro proceso de rururbanización, comienza una expansión de baja densidad también hacia el sur, convirtiendo en parte indivisible de la ciudad al núcleo construido alrededor de la que fuera primera sede catedralicia de la ciudad, próspero competidor, en un tiempo, de la aldea de Gasteiz: Armentia. La importancia de este último enclave quedó de manifiesto en las investigaciones que el GIAA llevó a cabo desde 2002, y que fueron recogidas en el Plan Director de 2005 (Azkarate y de la Fuente, 2005).

Estos tres edificios singulares están unidos por un paseo muy frecuentado por los vitorianos, el de la Senda-San Prudencio; un recorrido del gusto de los visitantes, desde el parque de La Florida a la plaza de la Virgen Blanca; y un tercer tramo, vertebrado por el eje lineal de las murallas profundacionales hasta Santa María, de enorme potencial didáctico.

Una tercera circunstancia convierte a Vitoria-Gasteiz en un modelo de ciudad estructurada: la existencia de un sistema de amplios espacios libres de gran valor medioambiental, que la han llevado a

convertirse en Ciudad Verde Europea 2012. Un sistema, sin embargo, inconcluso, que dejaba suelto su último eslabón: el recinto amurallado de la ciudad medieval.

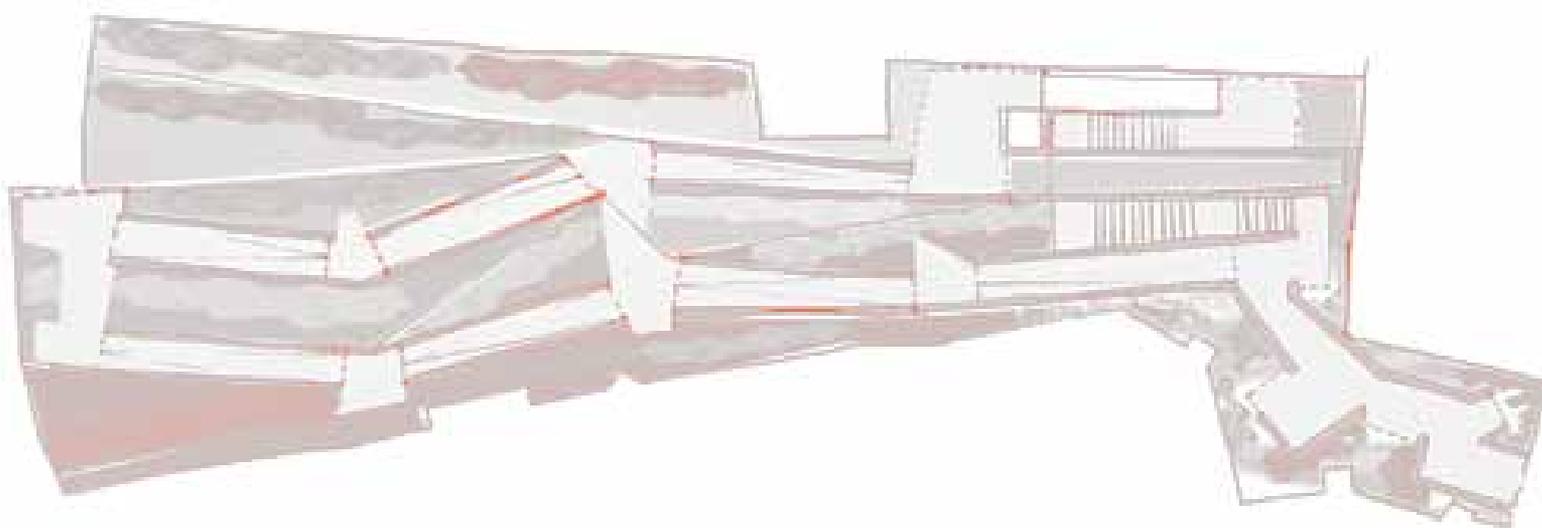
A partir del último trimestre del año 2006 se ha venido acometiendo la intervención definitiva sobre las parcelas a pie de muralla estudiadas hasta entonces y que, vacías ya de construcciones efímeras degradantes y vegetación silvestre, mostraban todo su potencial como estructura urbana de espacios libres. Susceptibles de recibir tratamiento paisajístico y expográfico, estos solares están siendo incorporados a la ciudad como un enorme jardín de más de 7.000 m² en pleno corazón de Vitoria-Gasteiz: el Sistema Interior Verde (SIV).

Con el objeto de concretar esta propuesta conjunta de actuación el GPAC redactó, en septiembre de 2009, el Proyecto de Recuperación de las Murallas Olvidadas de Vitoria-Gasteiz, merecedor de un premio Europa Nostra. En él se contemplaba, mediante la acción combinada en el ámbito del paisajismo y de la reestructuración funcional de los tejidos urbanos, la sostenibilidad de las actuaciones conjuntas en su triple vertiente de capital cultural, capital social y capital económico.

Y es que Vitoria-Gasteiz es una ciudad estructurada en torno a su patrimonio construido, que le da prestigio y coherencia a un tiempo: la ciudad de las “Tres Catedrales”.

DEFINICIÓN TERRITORIAL DEL SISTEMA 3KTD

La imagen de Vitoria-Gasteiz se percibe hoy fragmentada en subsistemas estructurados: el de la Catedral Vieja y su recinto medieval; el del núcleo periurbano de



Jardines y huertos urbanos (Cantero Iza).

Armentia, antigua sede episcopal; y el de la expansión iniciada en el siglo XVIII, en torno a la Catedral de María Inmaculada. Tres subsistemas, tres catedrales.

La ordenación de la ciudad debiera dotar de coherencia a esos fragmentos, conectándolos y resignificándolos en un proyecto común. Es decir, agrupar estos subsistemas estructurados predispuestos a funcionar como estructuras estructurantes (Bourdieu, 1972).

Pueden denominarse SLaM (Smart Landscape of Memory) a esos sistemas estructurantes que integran imagen y memoria en un paisaje cultural. Se define SLaM como distrito patrimonial (Greffé, 2010) generador de sentido de identificación y pertenencia, de alto nivel cultural,¹ objeto de un proyecto común de gestión y planeamiento urbanísticos para el desarrollo físico, social, cultural, medioambiental y económico sostenible del territorio, y especialmente de sus habitantes.

3KTD constituye en sí mismo un SLaM con un recorrido temático claro. El SLaM 3KTD pretende agrupar de manera coherente los

subsistemas que a continuación analizamos, para poder actuar sobre ellos e identificar los bordes que los interconectan, con el fin de darles continuidad (Lynch, 1998: 79 y 84).

SUBSISTEMA LINEAL DEL ANILLO VERDE DE VITORIA-GASTEIZ

DIAGNÓSTICO: 3KTD no puede funcionar como sistema independiente de una gran infraestructura de expansión de la ciudad como es el Anillo Verde. Seis parques (613 hectáreas en total) constituyen los nudos de esta red periurbana tejida con 47 kilómetros de sendas peatonales y ciclistas.

3KTD conecta con este sistema en el primero de sus nodos principales, el de Armentia, que debe funcionar a la vez como espacio frontera para el tráfico rodado y de visitantes procedente de fuera de la ciudad y como puerta hacia una nueva percepción de la Ciudad Verde, totalmente transitable a pie o con vehículos no contaminantes, disfrutando hacia el centro, de los paisajes culturales ajardinados y, hacia la periferia, de ecosistemas perimetrales que constituyen un patrimonio natural de primer orden.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

3KTD se incardina en un sistema verde metropolitano conformado por las Campas de Armentia, Mendizorroza, el Portal de Castilla, el Parque de la Florida o El Campillo, entre otros, y conectado al Anillo Verde de Vitoria-Gasteiz.

Potenciar este valor paisajístico y complementarlo con una actividad popular que invite a la participación ciudadana constituye una línea de desarrollo de 3KTD, implantando un sistema de huertos urbanos ecológicos y autogestionados, sobre propiedad municipal pero con explotación particular mediante cesión de los derechos de superficie.

De esta forma a los usuarios de la ruta a pie se añaden otros que, disfrutando del paseo y del paisaje, puedan ocupar su tiempo en labores agrícolas, como diversión, aprendizaje, complemento alimentario o terapia. En ello sería fundamental implicar a los centros educativos de toda el área metropolitana y del Territorio Histórico y, por supuesto, a los colectivos culturales y de la tercera edad.

SUBSISTEMA LINEAL DEL PASEO DE INTERÉS PAISAJÍSTICO ARMENTIA/ SAN PRUDENCIO/ LA SENDA/ CATEDRAL NUEVA

DIAGNÓSTICO: Este itinerario es muy apreciado por los habitantes de Vitoria, que lo utilizan como espacio de esparcimiento en días de buen tiempo, partiendo desde el entorno de la Catedral Nueva y paseando hasta las campas de Armentia.

No obstante, los visitantes no suelen disfrutarlo, por su largo desarrollo, carencia de infraestructura expográfica y alejamiento del centro, que es donde se focalizan las llegadas de turistas a la capital.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Para poder integrarse adecuadamente en el sistema 3KTD, la senda Armentia-Catedral Nueva debería, por una parte, dotarse de

Agustín Azkarate Garai-Olaun Licenciado por la Universidad de Zaragoza y doctor por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Profesor titular (Universidad de Mondragón, 1980-1986); profesor-tutor (UNED, 1983-1984); profesor colaborador UPV/EHU (1983-1987); titular interino UPV/EHU (1987-1989); profesor titular UPV/EHU (1989-1998); catedrático UPV/EHU (1999 hasta la actualidad).

Ha destacado en cargos de participación académica y científico-tecnológica entre los que destaca como director de la Fundación ZAIN (Centro de Investigación e Innovación en Ciencias del Patrimonio) y del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (GPAC). Cofundador y director de la revista *Arqueología de la Arquitectura*, es autor de diversas publicaciones e investigador principal en numerosos proyectos de investigación. Premio Europa Nostra 2002. En 2005 obtuvo la Medalla de Oro de la Ciudad de Vitoria.

Agustín Azkarate Garai-Olaun Graduated from University of Zaragoza and PhD from the University of Basque Country (UPV/EHU). Tenured professor (University of Mondragón, 1980-1986); thesis advisor (UNED, 1983-1984); assistant professor UPV/EHU (1983-1987); interim tenured professor UPV/EHU (1987-1989); tenured professor UPV/EHU (1989-1998); professor UPV/EHU (1999 to present).

Azkarate has had an extraordinary participation in academic and scientific-technologic positions such as director of the Foundation ZAIN (Research and Innovation Project in Heritage Sciences) and the Research Group in Built Heritage (GPAC by its Spanish acronym). Co-founder and director of the journal *Archaeology of the Architecture*. He is also author of various publications and lead researcher of several research projects. Obtained the Europa Nostra Award 2002 and won the Gold Medal in Vitoria City.

un sistema de transporte ecológico y sostenible (bicicletas, ciclomotores, autobuses y coches eléctricos o *podcars*) que, sin interferir con los paseantes que disfrutan del paisaje, permita recorrer cómodamente la distancia (2,5 km) que separa la basílica de San Prudencio del centro.

Armentia es un espacio perfecto como puerta para el tráfico rodado que hoy día entra hasta el corazón de la ciudad por la Avenida de Gasteiz.

Allí se ubicaría ECO-ahal (desarrollado en colaboración con el MIT) para una adecuada recepción de los visitantes de la Ciudad Verde, como punto de información y adquisición de sistemas GPS personalizables y como intercambiador de movilidad sostenible para aquellos usuarios internos que no utilizan el automóvil en sus desplazamientos.

Dotados de taller y lavado, guardería, alquiler y tienda de repuestos para bicicletas, convencionales o eléctricas (en el futuro asociadas a la red ciclable europea Eurovelo), los ECO-ahal ofrecen *scooters*, *podcars* o microcoches con batería. Dan servicio también a los propios habitantes de la metrópoli, con sus equipamientos sencillos de recarga y puesta a punto.

Por otra parte, resultaría fundamental poner en valor la basílica de San Prudencio (el más antiguo de los tres templos catedralicios) desarrollando las intervenciones que ya se establecieron en el Plan Director de intervención para la restitución de los valores históricos y simbólicos de la basílica de San Prudencio de Armentia y su entorno.

DIAGNÓSTICO: No existe una intención previa ordenada y coherente para el trazado de la ampliación decimonónica de la ciudad de Vitoria equiparable a la de otras ciudades donde el Ensanche propiamente dicho responde al trazado urbano ortogonal promovido por la ley de 1856. Hay, eso sí, ambiciosos proyectos que construyen ciudad (Olaguibel, Pérez, Chávarri) y edificios singulares que constituyen hitos o nodos de la misma.

Destaca entre ellos el conjunto de Los Arquillos-Plaza del Machete (1789), donde Olaguibel resolvió brillantemente el problema causado por la gran diferencia de cota entre el cerro y la inminente expansión hacia el sur en torno a la explanada de la Virgen Blanca.

Sin embargo los parámetros de accesibilidad cómoda a finales del XVIII distan mucho de los actuales, y se va haciendo imprescindible complementar la actuación con soluciones modernas para salvar esa barrera.



Foto del SIV en la fase de 2011.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Para salvar, con los criterios de accesibilidad actuales, ese salto de más de veinte metros de desnivel es fundamental resolver el acceso directo, mediante un pasadizo desde la vecina plaza del Machete, adaptado para personas de movilidad reducida.

Complementando esta actuación puntual con un sistema integral de señalética y un proyecto integral de museización virtual al aire libre, extendidos a todo el recorrido 3KTD, se consolida una senda temática que vertebra toda la ciudad histórica (Azkarate, 2009: 303). Esta conectaría el Sistema Interior Verde (recuperado para el disfrute de los vecinos y visitantes en pleno centro olvidado de la urbe) con la enorme Catedral Nueva (probablemente la segunda mayor iglesia de España, edificada en épocas convulsas según un programa de necesidades que iba quedando obsoleto a medida que se erigía), resignificando la magnífica solución urbanística de Olaguibel en Los Arquillos-Plaza del Machete.

SUBSISTEMA ZONAL DEL PRIMER Y SEGUNDO RECINTO AMURALLADO POSFUNDACIONAL

DIAGNÓSTICO: Estos dos ámbitos corresponden a la primera ampliación de Alfonso VIII (en 1202) y la segunda de Alfonso X (en 1256) en torno al recinto amurallado preexistente en el cerro.

Sus características viviendas estrechas en fachada y largas en su fondo y el trazado estrecho y sinuoso de sus calles resultan poco aptos para las exigencias actuales de confort y salubridad (soleamiento, ventilación) y para la sociedad del automóvil.

Este hecho, unido a la dificultad de instalación de dotaciones suficientes según los criterios modernos (falta de espacios libres, a diferencia del cerro), ha convertido este barrio en residencia temporal para inmigrantes con pocos recursos —que al prosperar se mudan a otros barrios más cómodos—, sectores jóvenes de clase media que buscan una casa con el valor añadido que aporta la historia y los moradores tradicionales de la zona, considerada hace unas décadas demasiado humilde e insalubre para la burguesía.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Las ampliaciones del recinto amurallado de Gasteiz durante el siglo XIII, a oeste y este, están relacionadas en parte con el desarrollo económico de una clase artesana implicada en la construcción de grandes edificios como la Catedral de Santa María, como aún refleja la toponimia de sus calles (Herrería,

Zapatería y Correría, al oeste; Cuchillería y Tintorería, al este).

Nuestra propuesta plantea como filosofía para la recuperación de este barrio la idea de los *talleres habitados* o viviendas que respondan a la tipología dominante del entorno —sin caer en los excesos de abusivas parcelaciones decimonónicas—, sobre suelo de titularidad pública con cesión de superficie en compra o alquiler. Inmuebles destinados a jóvenes con recursos limitados e inquietudes creativas (artes y oficios), dispuestos a establecer sus talleres en la zona baja del edificio que habitan y a abrir las puertas de los mismos a ciudadanos y visitantes organizando cursos, manteniendo comercios y realizando vistas guiadas de contenido didáctico, reguladas por parte de la administración competente.

De esta manera podría fácilmente promoverse una reactivación socioeconómica del barrio, que elevaría sustancialmente sus condiciones de confort y resultaría más apetecible desde el punto de vista residencial e inmobiliario (con una generación de plusvalías que debieran revertir en beneficio público y en el mantenimiento del patrimonio edificado de la zona).

SUBSISTEMA LINEAL EN EL RECINTO AMURALLADO PREFUNDACIONAL DE GASTEIZ (SISTEMA INTERIOR VERDE)

DIAGNÓSTICO: Aunque también está marcado en su trazado por una parcelación similar a la de las ampliaciones del siglo XIII, el recinto amurallado prefundacional ha tenido una sensiblemente menor densidad de población que el resto del centro histórico.

Encaramado en la cima de un cerro, más soleado y ventilado, este barrio es ocupado a partir del siglo XVI en una buena extensión por grandes edificios nobles de nueva planta (Escoriaza-Esquível y Montehermoso) con sus jardines y huertas.

La instalación de las Escuelas Normales de Maestros (1861), del nevero de Clemente Olave (ca. 1860) y del propio Depósito (1895), de acuerdo con una política de expansión de dotaciones y servicios y ocupación del centro urbano, por parte de una industria no mecanizada que empezaba a florecer con la llegada del ferrocarril y el crecimiento de la ciudad hacia el sur, altera esta trama de baja densidad. Su desaparición ha dejado vacíos cuya atomización y falta de conexión con el nuevo centro socioeconómico los ha convertido en espacios casi residuales.



Zona del Palacio Escoriaza-Esquível durante la excavación (Foto Quintas/GPAC).

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Destaca en este área, por una parte, la permanencia en condiciones aceptables de conservación de casi toda la mitad oeste de la muralla (más de 400 m lineales).

Por otra, la presencia en torno a ella de grandes espacios vacíos, *invisibles* (Azkarate y Lasagabaster, 2004), con usos residuales a veces ligados a pequeñas industrias o servicios de la ciudad (matadero, nevera, depósito y talleres) que han dejado de estar operativos en la segunda mitad del siglo XX.

Ya en 2007 el GIAA (hoy GPAC) propuso recuperar estos solares generando un mirador sobre la ciudad, jardines, parques, ámbitos de relación o exposición y recorridos accesibles que constituyen, en pleno centro de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, el Sistema Interior Verde (SIV).

El SIV integra los bienes patrimoniales construidos más relevantes (Catedral de Sta. María, Palacio Escoriaza-Esquível, Murallas, Palacio Montehermoso, San Miguel, San Vicente, Villasuso). Incluye, también, las dotaciones necesarias para hacer más habitable el barrio (escuela, instalaciones deportivas) y promover su regeneración social, económica y cultural (talleres habitados, huertos cívicos, espacios de relación, recuperación arqueológica de la ciudad medieval).



Foto del SIV en la fase de 2011.

Las directrices para la puesta en valor de esta área vienen recogidas en el Proyecto de Recuperación de las Murallas Olvidadas de Vitoria-Gasteiz, redactado por el GPAC y merecedor de un galardón Europa Nostra en 2010.

La retirada en los últimos años de los escombros y rellenos que reducían la altura de los lienzos visibles a poco más que la de una tapia de huerta, a raíz de las profusas excavaciones arqueológicas que el GPAC ha venido llevando a cabo, ha terminado de dar a esa imagen del conjunto de las murallas toda la potencia plástica que debió tener cuando estaba en uso.

Su puesta en valor pasa principalmente por la recuperación de estos suelos, poniéndolos en relación con la Muralla, como áreas verdes para uso y disfrute de una ciudadanía que no ha tenido acceso público a ellos hasta hoy, y redefiniendo sus conexiones a través de un recorrido intra/extramuros que ayude a comprender lo que fue el recinto amurallado y que lo engaste en el resto de la ciudad.

La conversión de estos en jardines y espacios cívicos se inició ya en el año 2006 con el proyecto de Eduardo Rojo al pie del

Palacio Escoriaza-Esquível, y ha continuado en 2011 con diseño y dirección de Ander de la Fuente.

CONCLUSIÓN

3KTD propone una actuación coordinada, coherente y compensada sobre todos los bienes afectados (los ya resignificados y los que precisan un desarrollo completo) y la necesaria interconexión física y conceptual para que construyan *ciudad*. Abordar 3KTD por fases, como corresponde a la dimensión de todo el sistema, no es incompatible con un diseño conjunto, para visitantes y habitantes, con valor añadido como paisaje cultural.

La belleza de Vitoria y su condición de Ciudad Verde Europea 2012 queda reflejada en la agradable senda (todavía con discontinuidades e interferencias) que desde Armentia hasta la Florida sirve de eje a 3KTD.

Su antigüedad y el peso de la historia han modelado, casi como una ciudad independiente, la parte que se encarama al cerro de Gasteiz.

Resolver los bordes entre uno y otro barrio o sector para obtener un discurso continuo es objetivo prioritario de 3KTD.

1. "Los lugares catalogados con la distinción HC (alto nivel cultural) son aquellos lugares artísticos y culturales, en los que un conjunto de actores económicos, no económicos e institucionales deciden utilizar algunos de los recursos idiosincrásicos compartidos (artísticos, culturales, sociales, medioambientales) con objeto de desarrollar un proyecto común, que es simultáneamente un proyecto económico y un proyecto de vida" (Lazzeretti, 2008).

Aginagalde, K. y Aranes, J.I. (dir.) (2003): "Casco antiguo", en *Cultura contemporánea de la ciudad de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, Archivo Municipal.

Azkarate, A. (2007): "La ciudad de las tres catedrales", en *El Correo*, 4 marzo de 2007.

Azkarate, A. (2009): "Reflexiones, desde una universidad que aún no existe, sobre patrimonio y socialización. Un estudio de caso: Vitoria-Gasteiz, la ciudad de las tres catedrales" en *La historia medieval hoy: percepción académica y percepción social. XXXV Semana de Estudios Medievales*, Gobierno de Navarra, Pamplona.

Azkarate, A. y de la Fuente, A. (2005): *Plan Director de intervención para la restitución de los valores históricos y simbólicos de la basílica de San Prudencio de Armentia y su entorno*, Vitoria-Gasteiz, GPAC (Grupo de Investigación en Patrimonio Construido, UPV/EHU).

Azkarate, A. y Lasagabaster J.I. (2004): "La arqueología y la recuperación de las 'arquitecturas olvidadas'. La catedral de Santa María y las primitivas murallas de Vitoria-Gasteiz", en *IV Congreso Internacional Restaurar la Memoria. Arqueología, arte, restauración*, Valladolid, pp. 137-160.

Bourdieu, (1972): *Esquisse d'une theorie de la pratique*, París, Droz. Genève.

Grefre, X (2010): "El patrimonio cultural: ¿lastre o motor de la economía en un contexto de crisis?", en *Patrimonio Cultural de España 3*, Madrid, Subdirección de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura.

Lazzeretti, Luciana (2008): "El distrito cultural", en *Mediterráneo Económico 13. Los distritos industriales*, Fundación Cajamar.

Lynch, K. (1998): *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili (ed. orig. 1960, Cambridge, MIT Press).



PORVENIR (1880-1950). ARQUITECTURA Y URBANISMO PIONERO DE TIERRA DEL FUEGO

Mirko Covacevich Pérez
Ediciones STOQ
ISBN: 978-956-9082-01-6
168 págs.

Interesante y completa revisión del origen y desarrollo de la ciudad de Porvenir, ubicada en el extremo sur de la Patagonia.

La singularidad de esta geografía insular, poco interesada y ajena a los intereses de los gobiernos hacia fines de siglo XIX, cobró importancia a partir de las concesiones otorgadas a pioneros extranjeros que ahí se establecieron.

La implantación de esta civilización sobre la cultura fueguina nativa, originó una arquitectura de copia, adaptación, resistencia a un paisaje geográfico y cultural que fue trazándose para perdurar en un entorno inhóspito.

El libro describe la historia del asentamiento con un completo despliegue de tipologías habitacionales que hoy identifican otra arquitectura del sur de chilena.

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 propusieron desarrollar el proyecto META para paliar la reconstrucción.

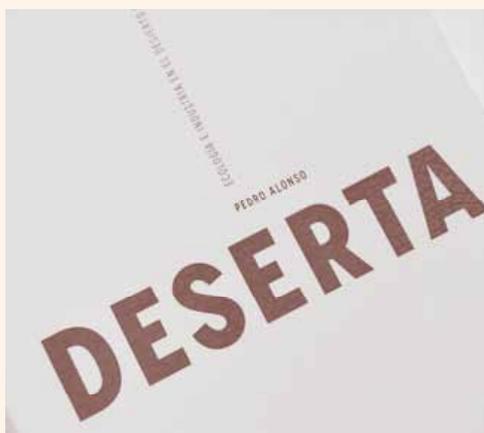


EL PAISAJE CHILENO, ITINERARIO DE UNA MIRADA. COLECCIÓN DE DIBUJOS Y ESTAMPAS DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Investigación y textos de Juan Manuel Martínez
ISBN: 978-956-7297-13-9
204 págs.

El libro reúne los registros visuales de los artistas viajeros que recorrieron Chile entre 1846 y 1874. Una lujosa y exhaustiva documentación que da cuenta de un territorio.

El texto busca un discurso desde la memoria, a través del juego de las relaciones entre paisaje, historia e identidad. Con la magnífica fuente de imágenes (tesoros del Museo Histórico Nacional) se plantea la reflexión sobre el papel de la imagen como un discurso que desde las influencias europeas evidentes, da cuenta de la evolución de la representación no solo retratando el territorio, sino identificándolo con la visualidad.

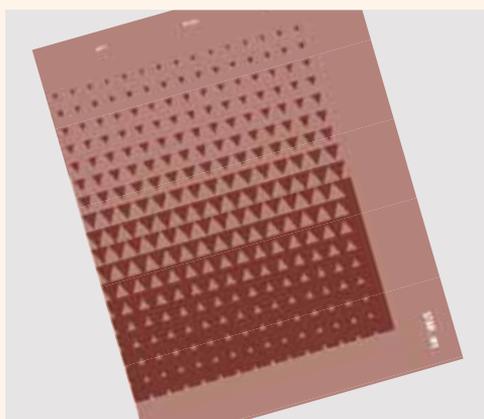


DESERTA

Pedro Alonso
Ediciones ARQ
ISBN: 978-956-14-1235-4
344 págs.

Un conjunto de miradas delinean el territorio más árido del mundo, el desierto de Atacama. Bajo la dirección de Pedro Alonso es posible distinguir a partir de sus características más evidentes de paisaje atractivo y a la vez que enigmático, las posibilidades de identificarlo como lugar de vida.

El trasfondo del libro plantea una incógnita acerca del paradigma del desierto: ¿puede superarse y convertirse en contexto propicio para el hombre, aun cuando su apariencia es la de imposible? E insiste en (de)mostrar respuestas variadas desde los procesos ecológicos a las industrias desarrollistas. Pertinentes y agudos, cada capítulo profundiza en lo geográfico, biológico, histórico a lo arquitectónico, para enfatizar con insistencia el pensamiento del autor inspirador, Reyner Banham, *en el desierto cualquier cosa puede ser imaginada y se vuelve, en consecuencia, posible.*



SPAM_ARQ · VOLUMEN 7

Editor: Pablo Brugnoli
ISSN: 0718-2961
120 págs.

Interesante y auspiciosa revista bianual de corte independiente, que conlleva justamente esa idea para liberarse de los formatos editoriales estándares.

Estructurada en dos secciones -ensayos y portafolios-, los contenidos aportan nuevos aires a la reflexión en torno a la arquitectura, el arte, el urbanismo, en fin, como se enuncia en la carátula: pensamiento contemporáneo sobre las disciplinas creativas.

Los textos de Francisco Díaz, Urtzi Grau, Cristina Guberna, Francesco Careri, y las imágenes de Andrés Durán, Filipe Branquinho y Ales Villegas, entre otros, muestran la compleja silueta de la ciudad contemporánea y dejan con ganas de seguir actuando, sin ataduras científicas impuestas.

AGUSTÍN AZKARATE
GARAI-OLAUN
RODOLFO BOCANEGRA
IVÁN CARTES
ANDER DE LA FUENTE
TEODORO FERNÁNDEZ
FEDERICO GALENDE
EUGENIO GARCÉS
CARLOS GONZÁLEZ
ROMY HECHT
RICARDO HUANQUI
MARCELA HURTADO
SONIA KERAVEL
DANILO MARTIC
GERARDO MOSQUERA
NICOLE ROCHETTE
VALENTINA ROZAS
BRANKO SUSÁ
KAREN TAKANO
ANNA TURULL
CAMILO YÁÑEZ
MARCELO VIZCAÍNO