

REVISTA 180



ESCENARIOS
DOMÉSTICOS

N 31

udp FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



7 804612 190004

REVISTA 180
NÚMERO 31
Agosto 2013
ISSN: 0718-2309

REVISTA 180 | AÑO 17 | NÚMERO 31
PUBLICACIÓN SEMESTRAL | AGOSTO 2013
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 Bruscatto
Universidad Federal do Rio Grande do Sul · Brasil
Miquel Adrià
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
Enrique Vergara
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 3262 C (celeste) y pantone 2745 C (azul).

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 • David Caralt
**PRELUDIOS DEL NOCTURNO URBANO.
MIEDO Y FASCINACIÓN POR LA LUZ ELÉCTRICA A FINALES DEL SIGLO XIX**
[PRELUDES OF THE URBAN NIGHTLIFE.
FEAR AND FASCINATION FOR ELECTRIC LIGHT IN THE LATE XIX CENTURY]
- 08/11 • Juan David Chávez
AL ENCUENTRO DEL CIELO
[ON THE WAY TOWARDS HEAVEN]
- 12/15 • Pablo Chiuminatto
**LA GUERRA DE LA ESTÉTICA:
FRONTERAS CONCEPTUALES, LÍMITES TERMINOLÓGICOS**
[THE WAR OF AESTHETICS: CONCEPTUAL BORDERS, TERMINOLOGICAL BOUNDARIES]
- 16/21 • Tomás Errázuriz, Alejandro Crispiani
**LA REAPARICIÓN DE LO PÚBLICO.
EXPERIENCIAS DE HABITACIÓN DURANTE EL POSTERREMOTO**
[THE REAPPEARANCE OF PUBLIC MATTERS. HOUSING EXPERIENCES DURING THE POST EARTHQUAKE PERIOD]
- 22/27 • José Luis Uribe O. Luis Felipe Horta C.
DISECCIONES: UNA INTROSPECCIÓN EN LA VIVIENDA TALQUINA
[DISECCIONES: UNA INTROSPECCIÓN EN LA VIVIENDA TALQUINA]
- 28/31 • Laura Gallardo Frías
**CIUDAD CONTEMPORÁNEA: TERRITORIO DE LA VELOCIDAD.
REFLEXIONES SOBRE EL MOVIMIENTO Y EL REPOSO**
[CONTEMPORARY CITY: TERRITORY OF SPEED. REFLECTIONS ON MOVEMENT AND QUIETNESS]
- 32/37 • Francisco Bosch, Daniela Godoy, Rodrigo Mora,
LOS PAISAJES DE LA BICICLETA EN LA CIUDAD DE SANTIAGO: EL CASO DE PROVIDENCIA
[LANDSCAPES OF BICYCLE IN SANTIAGO CITY: THE CASE OF THE MUNICIPALITY OF PROVIDENCIA]
- 38/43 • Geraldine Herrmann, Felipe van Klaveren
**¿CÓMO DENSIFICAR? PROBLEMAS Y DESAFÍOS DE LAS TIPOLOGÍAS
DE DENSIFICACIÓN EN LA CIUDAD DE SANTIAGO**
[HOW TO DENSIFY? PROBLEMS AND CHALLENGES OF DENSIFICATION TYPES IN SANTIAGO CITY]
- 44/49 • Gonzalo Salazar Preece
LOCALIZACIÓN DEL DISEÑO ECOLÓGICO: DEL PAISAJE AL HACER-DEL-HOGAR
[ECOLOGICAL DESIGN LOCATION: FROM THE LANDSCAPE TO THE EVERYDAY HOUSEWORK]
- 50/55 • Rubén Alcolea Jorge Tárrago
PARADOJAS DOMÉSTICAS: MONDRIAN Y LE CORBUSIER
[DOMESTIC PARADOXES: MONDRIAN AND LE CORBUSIER]
- 56/61 • Andrés Téllez
**FOTOGRAFÍA Y MEMORIA: REPRESENTACIONES DEL PROYECTO URBANO
EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS, CHILE, 1930-1950**
[PHOTOGRAPHY AND MEMORY:
REPRESENTATIONS OF THE URBAN PROJECT ON THE PERIODICAL PUBLICATIONS, CHILE, 1930-1950]
- 66 • **PUBLICACIONES**
[PUBLICATIONS]

EDITORIAL

UN MICROCOSMOS INDIVISIBLE

Contraponiendo la escala de los contenidos del número anterior, nos propusimos explorar en profundidad su dimensión opuesta, vale decir, la trama doméstica.

Nuestro interés no es original sobre el tema, si no que es siempre permanente. Lo doméstico es definido como el reducto dónde todos los procesos de industrialización (de alguna forma) parecen aterrizar y desviar su trayectoria, a la vez que son y quedan modificados por los usuarios o sus individualidades.

La acumulación material, las últimas tecnologías, las nuevas formas de comunicación (devenidas en respuestas culturales) también continúan modificándose allí dentro, en ese diario espacio íntimo. Al mismo tiempo, estos ámbitos continúan delineando actos inmutables del hombre: su descanso, el trabajo, el ocio, sus objetos, sus alimentos y los recuerdos.

¿Cómo se modifica ese universo personal o acotado a lo mínimo? ¿De qué manera lo doméstico sucumbe ante esa vorágine exterior que todo parece impregnar? Estas cuestiones fueron disparadoras, y como es el espíritu de la revista, el objetivo esencial fue superar la metáfora misma del título.

Las secuelas de una vivienda posterior a un terremoto; la necesidad de densificar ciudades que pretendemos no sigan creciendo en superficie; la movilidad como efecto inherente de la urbanidad; hasta un texto inédito sobre la luz eléctrica, entre otros, encierran una idea de domesticidad, no absoluta, si no parcial, reprochable y hasta discutible.

Con esta publicación, continuamos apostando en que el escenario de nuestra existencia se valida, despojándonos de los otros para celebrar la auténtica intimidad, antes que una cámara nos invada y nos la quite.

¿O acaso no es lo que continuará a ésta, la sociedad del espectáculo?

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

AN INDIVISIBLE MICROCOSM

By contrasting the scale of contents in 180's last issue, we intended an in-depth exploration of their opposed dimension, that is, the plot of domesticity.

Our interest in this subject is not original. It is always permanent, though. Domesticity is defined as the stronghold where all industrialization processes (to some extent) seem to land and divert their trajectory as they are and remain modified by users or their individualities.

Material accumulation, cutting edge technologies, new communication methods (turned into cultural answers) also continue to be modified inside, in that daily intimate space. At the same time, these scopes continue to outline immutable men's conducts: their rest, work, leisure activities, objects and memories.

How is this personal universe modified or delimited at the minimum? How does domesticity surrender before this external turmoil that seems to affect everything? These questions were catapulted and, based on the magazine's spirit its main objective was to defeat the metaphor of this editorial's name.

The post-earthquake consequences of a house; the need for densifying cities in order to stop their growth in surface; mobility as the inherent effect of urbanity; including an unpublished article on electric light, among others, define an idea of a non-absolute, yet partial blameworthy and even questionable domesticity.

By means of this publication, we continue in the pursuit of validation for the scenario of our existence, leaving the rest behind to celebrate the authentic intimacy earlier than a camera intrudes on us and takes it away.

Or isn't the showbiz society the one to continue?

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

Preludios del nocturno urbano: miedo y fascinación por la luz eléctrica a finales del siglo XIX

[PRELUDES OF THE URBAN NIGHTLIFE FEAR AND FASCINATION FOR ELECTRIC LIGHT IN THE LATE XIX CENTURY]

DAVID CARALT*

Resumen: Cuando el día se oscurece y los comercios cierran, la ciudad empieza poco a poco a mutar y adquirir nuevos rostros cambiantes. Es entonces cuando se abren caminos que conducen hacia la otredad, se multiplican las posibilidades de vivir circunstancias extrañas, de experimentar situaciones perturbadoras, de tener encuentros con desconocidos. Pero al mismo tiempo se abren expectativas de topar con escenarios poéticos y fiestas radicales. La atmósfera de la noche es característicamente rica y polivalente, efímera y espectacular. Parte de este carácter indómito debemos buscarlo en el perfeccionamiento de la iluminación eléctrica y su aparición atronadora a finales del siglo XIX, primero en Europa y de allí al resto del globo.

Palabras clave: noche metropolitana, luz eléctrica, fascinación, miedo, siglo XIX, ciudad espectáculo.

Abstract: When the daylight starts to disappear and stores close, the city begins mutating little by little as it gets new changing faces. It is then when new paths leading to the otherness open, chances to live odd circumstances as well as experience disturbing situations and meet strangers multiply. Nevertheless, at the same time expectations to run into poetic scenarios and radical parties arise. The night atmosphere is peculiarly rich and multipurpose, ephemeral and spectacular. A portion of this indomitable character must be sought in the enhancement of electric light and its boisterous emergence in the late XIX century, initially in Europe to later be spread all over the world.

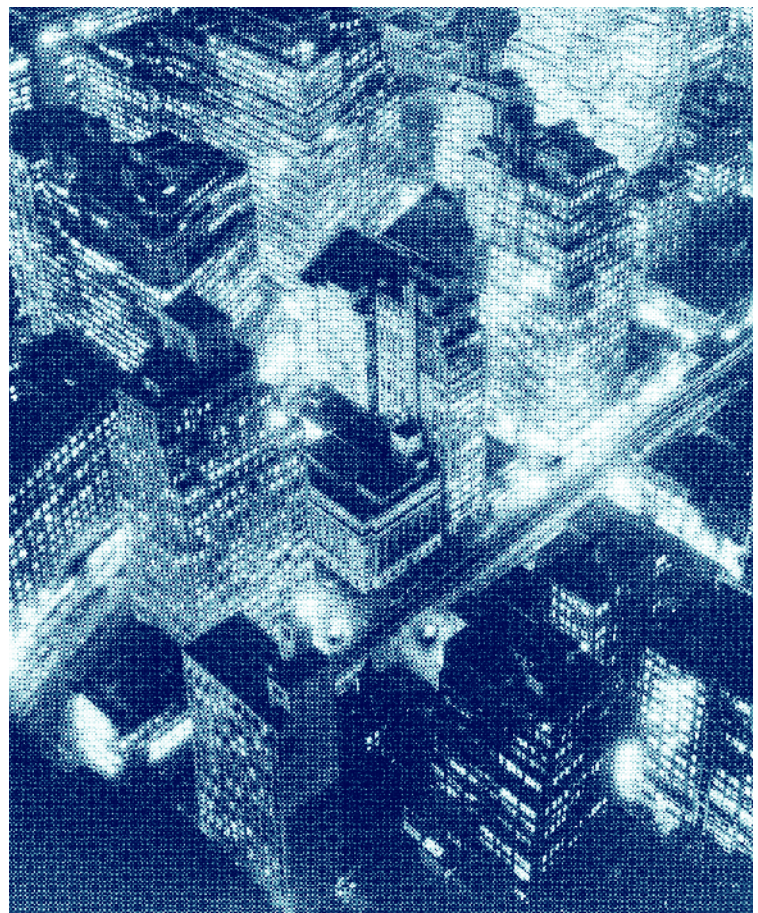
Key words: Metropolitan night, electric light, fascination, fear, XIX century, city, show.

*

David Caralt
Profesor Universidad del Desarrollo
Facultad de Arquitectura y Arte
Escuela de Arquitectura
Concepción, Chile

CARACTERIZACIÓN DEL NOCTURNO URBANO

Los historiadores y sociólogos de la ciudad moderna han señalado que el desarrollo de la cultura urbana nocturna está estrechamente relacionado con los principales procesos de la modernización: la urbanización, la industrialización y la racionalización.¹ La caracterización de la noche urbana se combina con aspectos cruciales de la modernidad urbana. Por ejemplo, la difusión entre el imaginario popular que hicieron escritores y artistas de la imagen de la ciudad moderna como un lugar hostil y espantoso poblado por monstruos y vampiros en el que la oscuridad y las sombras de la noche se intensifican. El claroscuro nocturno convierte a la metrópoli en un paisaje de violentos contrastes donde el miedo ancestral de las tinieblas se combina con las consecuentes ansiedades típicamente modernas fruto de la modernización, como el anonimato del hombre-masa, la alienación y toda una nueva gama de peligros y amenazas sin precedentes.



Berenice Abbott, New York at Night (c. 1935).



Sombra del vampiro Nosferatu.
Fotograma de "Nosferatu, eine Symphonie des Grauens" [Nosferatu, una sinfonía del horror], 1922, de Friedrich Wilhelm Murnau.

Algunos críticos y pensadores de principios del siglo XX, como Georg Simmel, Walter Benjamin o Sigfried Kracauer, conceptualizaron la ciudad moderna como un fenómeno fragmentado, espacial y socialmente.² La oscuridad de la noche aumenta esta visión de la ciudad como colección de fragmentos (inconexos) que limitan la visibilidad y consecuentemente acentúa las discontinuidades y cualidades laberínticas del paisaje urbano. Además —y en gran parte debido a esta fragmentación— la ciudad nocturna resulta ser terreno fértil para mundos alternativos donde se dan cita y emergen subculturas y contraculturas urbanas como las del inframundo.

Mientras que el paisaje nocturno es un lugar en el que la visibilidad se reduce, donde surge el misterio y la confusión, paradójicamente, sus luces y sombras también lo convierten en un territorio ideal de control, posibilitando la conexión de todas las piezas fragmentadas dispersas. La oscuridad refuerza la invisibilidad y el poder terrorífico de los mecanismos de vigilancia panóptica, lo que, según autores como Foucault o más recientemente Mike Davis y Paul Virilio, resulta ser una de las características más prominentes de la modernidad urbana. Es interesante notar cómo, en vez de asociar la noche a la frivolidad y lo lúdico, a la fiesta y la libertad, para estos autores la noche urbana moderna ofrece, en cambio, poquísimas posibilidades de escapar a controles cada vez más sofocantes y restrictivos. Los mecanismos de vigilancia se suman a la misteriosa sensación de amenaza de la noche. Joachim Schlör, en su estudio de los nocturnos de París, Berlín y Londres entre 1840 y 1930,

demuestra que la historia de las noches metropolitanas está estrechamente interrelacionada con numerosos mecanismos de observación, ya sea por parte de las autoridades como por parte de *voyeurs* (como muestra el conocido grabado de John Sloan). Después de todo, la noche es el hábitat natural de marginados sociales como *homeless*, prostitutas, delincuentes o criminales, que parecen escapar a las estrictas regulaciones impuestas.

Los intentos de cualquier tipo por regular los fenómenos urbanos nocturnos, intrínsecamente incontrolables, ya significan de por sí un acto de vigilancia (horarios de cierre, prohibición de vida nocturna en ciertos enclaves, etc.) Schivelbusch explica cómo el diseño del trazado de las primeras calles en las que debía instalarse el alumbrado público corrió en paralelo al desarrollo del aparato de seguridad de las metrópolis modernas.

La ciudad moderna se transforma de noche en un magnífico espectáculo de oscuridad e iluminación. Esta doble topografía caracteriza la metrópoli nocturna, en la que el miedo va de la mano con la exaltación y el vicio. Con el advenimiento de la electrificación, la ciudad nocturna se convirtió en un gigantesco escaparate brillante, un espectáculo que sirvió para intensificar la experiencia fantasmagórica del espacio urbano moderno. Karl Marx utilizó el término *fantasmagoría* para referirse a las apariencias engañosas de las mercancías como *fetiches*; pero fue Walter Benjamin quien extendió esta idea a la ciudad moderna entera: lo que refleja la distribución espacial es la lógica del capitalismo, que se convirtió en un reino fantas-

magórico, en el que la *mercancía en exhibición* presentaba su valor puramente representativo y *encantador* (Benjamin, 2005; Buck-Morss, 1995). (No debe extrañarnos que a medida que este sistema económico fue extendiéndose por todo el mundo la apariencia de las ciudades fuera pareciéndose cada vez más entre sí, lo cual es particularmente apreciable durante la noche.)

Benjamin se refiere también a las innumerables novedades tecnológicas que se exhiben en las exposiciones universales desde mediados del siglo XIX, y de entre estas, a todo lo relacionado con la industrialización de la luz y su contribución al desarrollo y normalización de la vida nocturna de la ciudad. Por virtud de la instalación sistemática de la iluminación eléctrica, la publicidad invadió la noche de forma cada vez más histérica, cuando los paseantes noctámbulos vagaban por las calles en busca de distracción.

UNA NUEVA LUZ CEGADORA

La mayoría de los historiadores de la ciudad coinciden en señalar que la noche de las grandes urbes está determinada por la iluminación: solo con la luz artificial emerge el contorno de la ciudad nocturna. Del siglo XVI provienen los primeros signos de una cierta iluminación permanente, pero es sobre todo desde mediados del siglo XIX (la Exposición Universal de París de 1867 marca un punto de inflexión decisivo) que la iluminación pública generalizada consigue alargar el día (Caralt, 2010). Los efectos de los cambios en el alumbrado artificial de la ciudad se pueden seguir en la evolución de la iluminación del interior del teatro como si éste fuera un laboratorio de ensayo a escala reducida (Blas, 2009). En las salas debemos imaginar que la calidez de la luz de las velas creaba, junto al humo y el olor, una atmósfera de espectáculo en sí; una comunidad congregada ante un acontecimiento extraordinario, donde el público también era partícipe. Las luces en los pies del actor provocaban fuertes sombras en su rostro y le conferían un aspecto espectral. La luz de gas hizo su aparición en 1817 creando furor en toda Europa. Era algo más fría, eso sí, pero una característica fundamental la distinguía: el fácil control de su intensidad, por lo que devino indispensable (los libretos incluyen notas sobre cómo debe ir cambiando a lo largo de la representación), y acarreó una consecuencia: la aparición del primer cuadro de control sobre el escenario. El arco voltaico, en 1808, significó cañones de luz alrededor del escenario. Cuarenta años después, Wagner apagó la sala, y toda la atención del espectador quedaba concentrada en el escenario. La bombilla de filamento de carbono, en 1879, hizo que lo invisible, la electricidad, se hiciera luz, marcando un hito insuperable: la luz eléctrica es aun más fría e intensa y es capaz de delatarlo todo.



Un policía ilumina un grupo de gente mientras en las ventanas otros observan la escena.
"The bull's eye". Grabado de Gustave Doré para el libro de W. B. Jerrold London: a Pilgrimage (1872).

Esta brillantez provocó algunas resistencias; el testimonio de la actriz británica Ellen Terry, madre de Gordon Craig, nos servirá de prelude a lo que veremos más adelante: "Cuando vi el efecto de los focos eléctricos sobre los rostros, le supliqué a Henry [Irving] que volviera a instalar el gas y él lo hizo. Nosotros hemos utilizado aquí la luz de gas hasta que dejamos el teatro [Lyceum de Londres] en 1902. La densa suavidad de la luz de gas, con sus bonitas manchitas y motas, como si fuera luz natural, aportaba ilusión a la escena, que ahora con la electricidad se revela en toda su desnuda suciedad" (Blas, 2009: 229).

Esto sería un esquema de lo que sucedió en el interior. El siglo XIX, hasta que no se impuso el monopolio de la luz eléctrica, se caracterizó por la coexistencia de distintas técnicas de iluminación. Al inicio, fuera con la luz de gas o con lámparas de arco, se iluminaron los centros de las ciudades y la gente acudía por las noches al descubrimiento de los cafés y los boulevards luminosos (aparece la expresión *vida nocturna*), pero mientras tanto, eran muchas las zonas periféricas que seguían en penumbra por los retrasos de la implantación del sistema. Aún así, esta nueva luz, que delinea perfectamente el contraste entre lo brillante y lo oscuro de la ciudad, produce un efecto que seduce al observador y empiezan a formarse visiones sobre una iluminación "universal" que prepare un final triunfante. Esta creencia, llevada al extremo por los amantes del progreso, se tradujo, por ejemplo, en las fantasías de futuro que tenía Eugène de Mirecourt en *Paris la nuit* (1855), cuando viajando en el tiempo con el demonio Asmodeus hasta el año 1955, ve la noche completamente extinguida: "Paris dans l'avenir, n'aura plus de nuits", dice. O la idea de tótem luminoso que trajo el ingeniero francés Sébillot después de un viaje a Estados Unidos donde vio las primeras *torres-sol*, de California a Nueva Jersey, esos potentes faros que con lámparas de arco pretendían iluminarlo todo. El proyecto de la *Colonne-soleil* (Faro eléctrico de 300 metros de altura destinado a iluminar todo París) realizado por Jules Boudais, arquitecto del Palacio del Trocadero de 1878, tomó forma concreta después de la Exposición de la Electricidad de 1881, y podría iluminar "fácilmente el bosque de Boulogne, todo Neully y Levallois, hasta el Sena" y vencer

así definitivamente a la noche (Bourdais, 1885). La inmensa construcción de albañilería y fundición quería ubicar en la base (cuya altura por sí sola superaba las torres de Notre-Dame) un museo de la electricidad. La ocasión más propicia para su construcción parecía ser la futura Exposición Universal de 1889, pero en el concurso de ideas se acabó imponiendo la de su rival, Gustave Eiffel.

Los primeros alumbrados eléctricos, desde principios de 1880, tomaron rápidamente el protagonismo y desbancaron al gas con facilidad. El recibimiento es entusiasta. La oscuridad envuelve suavemente las cosas, mientras que la electricidad las hace demasiado bonitas. Ya no hay noches verdaderas en París, al menos en sus calles, como aquellas de las que hablaba Restif de la Brettone (autodenominado espectador nocturno, por cierto) en sus paseos inacabables creyéndose convertido en búho (Bretonne, 1788). Los filósofos del siglo XVIII volvieron a encender las luces después de una época que ellos consideraron oscura, pero una vez prendidas completamente se vio el rostro descarnado y horrible de la ciudad *en toda su desnuda suciedad*: las miserias no pueden esconderse más, las contradicciones se hacen claramente perceptibles. La imagen de la ciudad, más que nunca, solo se puede comprender por extremos: de un lado, el culto a la luz y la electricidad se persigue sin cesar, se iluminan las zonas más bonitas; del otro, la jungla permanece negra y se acentúa la inseguridad nocturna ("¡más luz!" reclaman los ciudadanos de estas zonas). Los lugares donde no llega la luz son las partes del territorio invisibles.

Lo que empezó siendo usado como una medida de control se dedicó después al embellecimiento de las urbes. La relación entre luz y progreso, luz y modernidad, luz y metrópoli, que establece el reconocimiento oficial, bien entrado el siglo XX, es evidente, como lo es la conjugación entre logro técnico como factor económico y signo de belleza al mismo tiempo, y su servidumbre. Todo se acelera. La euforia naciente explota en una competición entre las ciudades europeas por el título honorífico de *ciudad de la luz*, el cual, como es sabido, recae en la ciudad de París después de la citada exposición de 1889. Del monumental tesoro de citas que reunió Walter Benjamin para el inacabado *Libro de los pasajes*, encontramos en los materiales sobre "Sistemas de iluminación artificial" una entrada referente a este proceso, implícito en el progresivo alumbrado de las ciudades. Se trata de *Paris en songe*, un libro publicado por Jacques Fabien en 1863, cuyo protagonista viaja al futuro para conocer los progresos *populares, materiales y morales* de la ciudad, y en un excursus titulado "Abus de l'électricité", en la parte final, anuncia la profecía apocalíptica de un tiempo en que

los hombres, a causa del exceso de luz, se quedarán ciegos, y, a causa del ritmo de la transmisión de noticias, se volverán locos: “Voy a los hechos. La luz chorreante de la electricidad ha servido en primer lugar para alumbrar las galerías subterráneas de las minas; poco después, las plazas públicas, las calles; un poco más tarde, las fábricas, los talleres, los almacenes, los espectáculos, los cuarteles; el día de mañana el interior del hogar familiar. Los ojos, en presencia de ese resplandeciente enemigo, han mostrado dominio de sí; pero por grados, ha llegado la admiración, efímera al principio, después intermitente, después, en resumidas cuentas, obstinada” (Fabian, 1863: 96-97; Benjamin, 2005: 94, 581-582).

En efecto, una de las consecuencias del exceso de luz en la gran ciudad fue la desaparición del cielo. Aunque en fecha tan tardía como 1935, nos sirve al respecto la experiencia de Le Corbusier cuando se encontraba de viaje en Nueva York: “Una tarde, hacia las seis, tomé un cocktail en la casa de Sweeney, un amigo que vive en un apartment-house a la derecha de Central Park, hacia el East River. Era en el último piso del edificio, a cincuenta metros sobre el nivel de la calle. Miramos por la ventana, salimos al balcón; finalmente, subimos a la azotea. La noche era negra; el aire frío y seco. Toda la ciudad estaba iluminada. Quien no haya visto algo así no puede entenderlo ni imaginarlo. Es preciso haber sentido uno mismo esa emoción [...] El cielo está acribillado. Es como una vía láctea que ha descendido sobre la tierra; está uno dentro de ella. Cada ventana, cada hombre, supone una luz en el cielo” (Le Corbusier, 2007: 165).

De modo que el cielo incluso había descendido para que nosotros pudiéramos también manipularlo. Ahora entendemos ciertas expresiones que surgen con la aparición de los primeros alumbrados públicos como *su suelo eran los adoquines, las farolas sus estrellas; la generación que creció bajo un cielo sin estrellas; o hemos visto detenerse las estrellas*, y es que la gran ciudad no conocerá un auténtico atardecer, porque la iluminación se encarga de que no haya transición a la noche, de que no advirtamos la salida de unas estrellas que han retrocedido. Por eso, como apunta Benjamin, la famosa premisa kantiana de lo sublime “la ley moral dentro de mí y el cielo estrellado sobre mí” hubiera sido inconcebible para el habitante de la gran ciudad (Benjamin, 2005: 350).

Pero esa misma brillantez que deslumbraba a unos (causando ceguera y locura) también fascinaba a otros muchos. De hecho, a muchos más. En 1851, el arquitecto alemán Gottfried Semper reflexionaba sobre los experimentos de iluminación de monumentos con luz de gas que había presenciado en París y Londres: “¡Qué maravilloso invento es la iluminación

de gas! ¡De qué forma enriquece (aparte de su infinita importancia para las necesidades de la vida) nuestras festividades!” (Semper, 1989: 135-136; Neumann, 2002: 9). Esta preeminencia, pues, de las finalidades festivas por encima de las diarias o *nocturnarias* es fundamental para entender que la noche urbana se convierte, por virtud de la iluminación generalizada, en una especie de fiesta perpetuamente animada a base de cafés, salones y cenas después del teatro. Cuando se puede circular libremente a cualquier hora la jornada se dedica a la producción y el contratiempo, la noche, al consumo.

Las ciudades empezaron a pensarse en función de su imagen nocturna, trasladando las técnicas teatrales a la dimensión urbana para fabricar escenografías artificiales con un aire escénico que las asimilara a un ambiente interior. El historiador de la tecnología David E. Nye se ha preocupado de estudiar en detalle los procesos que la tecnología operó en la construcción del nuevo paisaje norteamericano y sus repercusiones sociales, acuñando el término de *sublime tecnológico* (Nye, 1994). El concepto resulta adecuado para definir el poder mesiánico que despertaron estos nuevos espectáculos que difuminaban las fronteras entre lo real y lo artificial para crear ambientes sintéticos que evocaban sensaciones místicas y pseudoreligiosas entre el público, consagrando el progreso técnico a nueva religión de la era industrial.

En las demostraciones luminotécnicas iniciales eran frecuentes los repentinos contrastes

de una luz intensísima a la oscuridad más absoluta en un pestañear; la novedad y la sorpresa eran los ingredientes indispensables para generar experiencias nunca antes logradas. Pero cuando esto se transfirió de los espectáculos efímeros a la ciudad entera de forma permanente, con la iluminación comercial de escaparates o anuncios publicitarios, edificios importantes y monumentos, provocó tal sobreabundancia de luz que deslumbraba la realidad y cegaba las masas, generando un ruido visual cada vez más potente que pasó a formar parte intrínseca de la noche urbana. El poderoso magnetismo de la iluminación nocturna se empleaba para atraer el ojo del consumidor alejándolo de las zonas pobres (oscuras) y conducirlo a las comerciales (brillantes). Estas escenografías cogieron a los espectadores por sorpresa y, si bien estaban encantados por los edificios y monumentos ahora iluminados, quedaban sobre todo paralizados desde su posición oscura, una insignificante posición de inmovilidad que tendría repercusiones cruciales: la ciudad espectáculo se instalaba poco a poco sin la participación directa del sujeto, que se incorporó a ella como mero espectador.

Es el germen del espíritu de la sociedad del espectáculo lo que puede detectarse con claridad en la devoción por la espectacularidad y la exaltación de todo lo tecnológico que arranca y arraiga profundamente en la sociedad occidental a finales del siglo XIX. La nuestra, decía Benjamin, es la época del infierno, la de lo nuevo como lo siempre igual. ¿Qué lo representa mejor que estos paisajes publicitarios?



Fritz Lang, fotografía con doble exposición: Times Square, 1924; en Erich Mendelsohn, *Amerika*, 1926.

Al encuentro del cielo

[ON THE WAY TOWARDS HEAVEN]

JUAN DAVID CHÁVEZ*

*
Juan David Chávez
Profesor Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Arquitectura
Medellín, Colombia.

Resumen: En este artículo se hace una síntesis histórica sobre el proceso de aparición de las torres de vivienda como tipo arquitectónico acogido en todos los contextos contemporáneos, mostrando que la idea original de economía planteada por los maestros modernos se ha tergiversado en una intención especulativa y que las condiciones espaciales de los apartamentos que las componen han borrado la condición numinosa del espacio doméstico que tenía ancestralmente una estructura simbólica vertical de conexión trascendente.

Palabras clave: apartamentos, hábitat, rascacielos, torres de vivienda.

Abstract: *This article presents a historic synthesis on residential towers erection process as an architectonic type accepted in all contemporary contexts evidencing that the original idea of economy posed by modern architects has been distorted into a speculative intention and that the spatial conditions of those apartments forming part of the towers have removed the numinous condition of domestic space which, ancestrally, had a symbolic vertical structure of transcendent connection.*

Key words: *apartments, habitat, skyscraper, residential towers.*

Juan David Chávez Arquitecto, magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, candidato a doctor en Artes de la misma universidad, profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia y asociado de la U.P.B., diseñador en su estudio particular. Acreedor de varios premios y menciones nacionales e internacionales y ganador de algunos concursos nacionales de arquitectura. Investigaciones sobre educación, arquitectura escolar, espacio público, arte, proyectación, historia y teoría de la arquitectura. Autor de múltiples artículos y de los libros *Escuela 21* (2006), *Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica* (2008), *Habitarte* (2009), *Medellín, 333 años, 333 arquitecturas* (2009) y *El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente* (2011). Director y coautor de la serie OBRA (2008-2013). Conferencista en eventos nacionales y profesor invitado en varias universidades.

Juan David Chávez Architect, Master in History of Art from Antioquia University, PhD in Arts candidate from the same University, Associate Professor at National University of Colombia and associate Pontifical Bolivarian University (UPB), designer for his studio. He's been granted several awards and national and international acknowledgments and has also won some national architecture contests. Chávez has done some research on education, school architecture, public space, art, design, history and theory of architecture. Author of numerous articles and the books *Escuela 21* (2006), *Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica* (2008), *Habitarte* (2009), *Medellín, 333 años, 333 arquitecturas* (2009) and *El péndulo del hogar. Historia crítica del espacio doméstico en Occidente* (2011) Director and co-author of the series OBRA (WORK). Lecturer in national events and visiting professor at several universities.

Desde la antigüedad el hombre ha querido acercarse al cielo y, aunque hay casos excepcionales cuyo razón era funcional, el interés básico de la verticalización era trascendental. Por diversas razones, también en el ámbito doméstico, los edificios han ganado altura hasta llegar a desafiar no solo las leyes físicas sino sobre todo las condiciones fundamentales del espacio doméstico. Pero además hay que tener en cuenta que “este deseo de altura parece un deseo natural, como el sexo o la lucha. (...) Se relaciona con el poder y la dominación (...)” (Dupré, 2004: 7). Y precisamente por esta condición universal, los orígenes de las torres habitacionales son múltiples. Un antecedente antiguo, es el de las *insulae* romanas que aparecieron por el crecimiento poblacional, de similar manera, muchas de las ciudades medievales y de la temprana modernidad crecieron verticalmente por la falta de suelo, pero las limitaciones técnicas, las normas básicas, el deseo de unidad urbana y el anonimato doméstico controlaron la altura. Con la Revolución Industrial los avances trajeron enormes cambios en muchas ciudades que transformaron sus estructuras físicas para responder a las nuevas necesidades. En tal sentido, la cultura norteamericana impulsó los edificios en altura como producto de unas circunstancias particulares: los avances tecnológicos, el rápido crecimiento urbano del siglo XIX y operaciones inmobiliarias de enormes beneficios económicos.

Chicago es fundamental en esta microhistoria, ya que en la década de 1880, la ciudad duplicó su población y los precios de los predios urbanos crecieron astronómicamente. Esta situación, sumada al desarrollo en la industria del acero y los ascensores, indujeron la búsqueda de los cielos; fue así como el Home Insurance, primer rascacielos de la historia, lo proyectó William LeBaron Jenney en esta ciudad en 1885, inaugurando una nueva era tipológica. Al Home Insurance le siguieron muchos, tanto en Chicago como en Nueva York, compitiendo por ostentar el récord de mayor altura. Ya que los problemas técnicos habían sido superados, prácticamente el único asunto que ocupaba la atención de los diseñadores era el aspecto plástico exterior. El Singer, diseñado por E. Flagg en Nueva York en 1908, marcó otro hito al superar la altura establecida con sus 41 pisos y “su teatral silueta señaló el nacimiento del rascacielos como símbolo del capitalismo” (Dupré, 2004: 32). A partir de entonces el poder económico asociado a la arquitectura, se manifiesta con todo furor en los edificios de grandes alturas. Infortunadamente, una consecuencia negativa de este desafío frenético, es que “(...) el desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación” (Berman, 1988: 72), pues constantemente se destruye lo antiguo para lograr más altura, novedad o elegancia. Además, los sistemas espaciales y los recintos de las unidades pasan a un segundo plano, pues obviamente el volumen porta el mensaje más efectivo; lo cual ocurre incluso en los de vivienda, que deberían ser más anónimos como lo demanda la intimidad, pero precisamente los aspectos simbólicos del espacio doméstico son los más descuidados, sobre todo el numinoso, al poner paradójicamente distancia entre el hombre y lo celeste.

Debe tenerse en cuenta que además del fenómeno estadounidense, la tradición europea también tiene ingerencia en el tipo de la torre. Por ello conviene considerar que después de la Primera Guerra Mundial, en Europa se gestó un movimiento cultural inspirado en la funcionalidad mecánica, de tal suerte que la vanguardia artística buscó obsesivamente en la máquina su modelo del desarrollo. De allí se concibió la idea de que “una casa es una máquina de habitar” (Le Corbusier, 1978: 73), inaugurando para la historia un nuevo estatuto doméstico en el que se incorporaron los avances del diseño técnico al contenedor del hogar, y con ello “la idea de que un único diseño integrador podía ser adaptado a un objeto, desde utensilios de cocina a vehículos, se extendió al ámbito de los rascacielos” (Wells, 2005: 17). Apareció un ideal arquitectónico de corte social ahistórico, basado en un funcionalismo extremo en cuyo espacio “lo privado se expone, lo doméstico se anula, lo íntimo se castiga” (Ábalos, 2002: 75) en beneficio del desarrollo; de tal suerte que, la lección de la historia se descartó bajo el espejismo de un universo que pretendía crear un medio opuesto al natural, heredero de la concepción racionalista del mundo y que infortunadamente en muchos casos dio lugar a un pavoroso escenario deshumanizado.

Para la difusión de este estilo fue especialmente significativa la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 en la que se exhibió una serie de edificios cuya composición común estaba basada en los principios funcionales, de limpieza en el lenguaje y de eficiencia constructiva. Para acompañar la muestra, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publicaron un texto en el que acuñaron el término de *estilo internacional*. Dentro de la investigación para la vivienda de posguerra europea se experimentaba con los bloques y con la casa unifamiliar o bifamiliar. Sin embargo, la buena intención en la búsqueda, en las propuestas, la repetición, la sistematización, el aprovechamiento máximo de los lotes, la higiene y los modelos de aplicación masiva condujeron a concebir la casa como un objeto industrial, con todas las implicaciones ne-



El conmutador del Cielo y la Tierra. Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

gativas que ello conlleva para el espacio doméstico, pues en él trasciende la concepción racional del mundo. En tal sentido y para establecer el vínculo entre la casa y el bloque, se puede afirmar que “es la casa positivista la única que encuentra su culminación en el bloque residencial” (Ábalos, 2002: 78) en el que se reprodujo la tendencia decimonónica de empaquetar todo, pues “vivir era entendido como crear un estuche para los seres humanos, encastrados tan profundamente con todas sus posesiones” (Buck-Morss, 1995: 321), donde el objeto es contenido por un envoltorio cuya forma resulta de una actitud de control moldeador y un orden pragmático de carácter estático y rígido, ajeno a la condición errática, esférica e impredecible del espacio doméstico.

Simultáneamente a los experimentos tipológicos, en 1914 Sant’Elia y Marinetti, propusieron la *ciudad nueva* que complementaba su *Manifiesto de arquitectura futurista*, en cuyo texto se insistía en la edificación de nuevos tipos evidenciando el deseo de crear un universo autónomo, independiente de preexistencias, una arquitectura de generación espontánea que olvidaba, hablando de lo doméstico, el lento proceso de desarrollo del concepto de la domesticidad y la conquista de la especialización de los espacios de la vivienda. El foco de la propuesta estaba orientado a la percepción visual de la forma externa y no a aquella que involucra la triple condición estética: funcional, fisiológica y figurativa. El desliz de la propuesta radica precisamente en la

ausencia del simbolismo espacial, que es el que le imprime su condición humana; por ello, el deleite de lo novedoso desvió la atención hacia lo menos importante impidiendo la satisfacción estética; de hecho, en el mismo manifiesto, los autores explicitan su atracción por lo perecedero y lo superficial. La época, extasiada por sus productos de consumo, evadió la intención de la arquitectura sedentaria y perdurable, y la respuesta a las verdaderas necesidades humanas; la arquitectura se convirtió en objeto desechable, determinando el carácter consumista de la identidad contemporánea. Esa actitud destructiva que la modernidad pregono se difundió con la consigna de borrar el pasado para ser modernos; así, se destruyó y se sigue destruyendo gran parte del patrimonio para dar cabida de manera forzada a los nuevos modelos y para dar paso a edificios en altura que representan muy buenos dividendos económicos a sus promotores.

Aquel movimiento funcionalista influyó a muchos arquitectos y particularmente a Le Corbusier, quien en 1922 formuló su *ciudad radiante*, en la cual los rascacielos acompañan los bloques de viviendas periféricos y ambos encarnan la idealización de la arquitectura para albergar una sociedad sin clases, liberada de la historia y supuestamente en armonía con la naturaleza. El mismo Le Corbusier proponía la serialización de la vivienda como una consecuencia lógica del espíritu del momento y como una respuesta a la economía necesaria. Bajo estos ideales

utópicos que extendían el concepto económico hasta los comportamientos humanos, el bloque colectivo permitía la conjunción de lo orgánico y lo maquínico.

Por su parte, Peter Behrens publicó en 1918 *Construir económicamente*, que gozó de gran aceptación entre los arquitectos, difundiendo sus propuestas basadas en la eficiencia como sinónimo de economía. Pero las investigaciones sobre la racionalización de la vivienda en la Europa de entre guerras se suspendieron y dieron paso a una arquitectura masiva de poco interés, debido fundamentalmente a la aceptación irrestricta de la *Carta de Atenas* que planteaba un urbanismo de bloques separados para conseguir una ciudad higienista.

Entre 1946 y 1952, Le Corbusier desarrolló la unidad habitacional para albergar una significativa cantidad de personas en poca área, liberando grandes zonas verdes. Pero la idea de naturaleza aquí “servirá tan solo a los deportes, a la salud y la higiene: quedará para ello plana, reducida a ‘superficie verde’: *res extensa* + eje heliotérmico” (Ábalos, 2002: 76) y con el tiempo se demostró que sin actividades en los primeros pisos, estas zonas se convierten en territorios desolados. Sin lugar a dudas, en el planteamiento de la unidad habitacional hay ideas interesantes, pero el juego abstracto del sistema fue lo que se difundió por el mundo, evadiendo la dimensión profunda del espacio doméstico.

Ahora bien, independientemente de la proporción volumétrica de los bloques, la espacialidad interior es de horizontalidad contundente como una consecuencia de la superposición de células, que lleva a la desaparición de la noción celeste de lo vertical; “de nuevo nos encontramos con una instalación en el mundo de perfil nítidamente nietzschiano: la horizontalidad radical evoca la supresión misma de la divinidad, de cualquier vínculo vertical...” (Ábalos, 2002: 31). Incluso en los dibujos de Le Corbusier, el ojo que representa la mirada de un habitante, se extiende horizontalmente, manifestando la prepotente seguridad del hombre moderno sobre el mundo, cuya soberbia a floraba presagiando la catástrofe de poner al borde del colapso el planeta.

Con base en este tipo se construyeron miles de edificios con distintos niveles de calidad, pero hay casos extremos como el de los Bloques Pruitt-Igoe de Saint Louis, Missouri, en los cuales el nivel de deterioro social obligó a su demolición, confirmando que “la historia detecta en el género humano un componente de agresividad que parece aumentar en la misma medida en que el hombre se desvincula de la naturaleza” (Bueno, 1988: 18). Como podrá deducirse, la instalación de los bloques en los diferentes contextos fue bastante simple y en la mayoría de los casos no encontró un suplemento cultural, puesto que la imposición infinita del tipo condujo a la multiplicación de los principios del estilo internacional: la concepción de la arquitectura como volumen y no como masa, la regularidad como sustituto de la simetría en el ordenamiento proyectual y la eliminación de lo decorativo.

Aunque el tipo de la unidad habitacional no es tan recurrente en la actualidad, el de la torre propiamente dicha sí es el modelo de crecimiento en todos los centros urbanos. En este tipo se encuentra la perfecta empaquetadura para los intereses especulativos, en tanto, la extensión exclusivamente horizontal de la mirada borra la posibilidad de la condición simbólica vertical, afincada en el espacio doméstico desde la más remota antigüedad cuando el arquetipo de la cabaña primitiva era el conmutador entre el Cielo y la Tierra bajo una mirada mágica, y que gracias a una visión estética, también estuvo presente en la tradicional casa de patios de origen greco-latino. En las torres, el cielo está afuera y la tierra distante, y lo paradójico es que a mayor altura la situación se acrecienta; además los esquemas espaciales de los departamentos varían muy poco con respecto a los del siglo XIX, multiplicándose los tipos reduccionistas herederos de la *planta flexible*, la *planta camarote* y la *planta clásica concentrada*,



El Cielo adentro. Casa Barrientos, Medellín, Colombia, siglo XIX.

que son propios de una mirada económica y ajenos a la cualidad estética tradicional del espacio doméstico.

Para hacer énfasis en la mirada económica desplegada en este tipo, debe anotarse que la obsesión de la gran mayoría de los arquitectos modernistas era precisamente económica, para ellos había “que transformar totalmente los métodos de los arquitectos (...) plantear el problema como se lo han planteado los ingenieros aeronáuticos y construir en serie las máquinas de habitar” (Le Corbusier, 1978: 100); de tal manera, la serialización y la racionalización, conducirían según ellos, a una arquitectura en resonancia con la época y liberarían al hombre del yugo histórico que obstaculizaba su desarrollo, pero no tuvieron presente que la arquitectura concebida de tal manera produciría “(...) un espacio sin densidad; un espacio sin memoria, lanzado al futuro contra el pasado” (Ábalos, 2002: 75). Cabe aquí señalar que precisamente lo que se denomina hoy cultura global, tiene entre sus cometidos la recuperación de la memoria en contrapunto con la actitud desarrollista, no obstante, las ideas modernas siguen soportando el espacio doméstico contemporáneo.

Pero para los maestros modernos la noción de economía, no era la misma que se propagó por el mundo de una manera distorsionada (Berlage, 1928; 1999: 268). Para ejemplificar la noción original de economía, cabe traer las palabras de Theo van Doesburg, quien afirmaba que “la nueva arquitectura es *económica*, es decir, emplea sus medios elementales de la forma más eficaz y menos dispendiosa posible y no despilfarra estos medios ni el material” (1924; 1999: 224). También Hannes Meyer decía: “Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: (función por economía) (...) Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos” (1928; 1999: 261); y Gropius planteaba que “racional es lo mismo que económico; textualmente es así, pero en nuestro caso comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de las económicas” (1931; 1999: 271). Infortunadamente, la aplicación estulta de la arquitectura moderna, sin comprenderla, materializó aberrantes recintos de condiciones impropias para la vida

doméstica. No obstante, aunque obviamente no aparece la idea especulativa en los conceptos modernistas de los maestros, sí había un interés en ellos para encontrar una versión mínima para escenificar la existencia íntima, a lo que llamaron el *existenzminimum*.

Gropius aseveraba también que “la vivienda en un edificio comunitario asegura recorridos breves (...) es más económica como vivienda mínima y favorece la conciencia comunitaria” (1931; 1999: 280). Sin embargo, Benjamin llamaba la atención sobre la imposibilidad crítica de los modernos mucho antes del espejismo de la arquitectura internacional, como una consecuencia de los principios racionalistas que devenían en “formas completamente nuevas de existencia social (...) que engendraban identidades y conformidades en la vida de la gente, pero no solidaridad social, ningún nivel novedoso de conciencia colectiva en torno a su comunidad y por tanto, ninguna forma de despertar del sueño en el que estaban envueltos” (Buck-Morss, 1995: 287). Y es que además, la promesa moderna es muy atractiva, es por eso que “ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (Berman, 1988: 1), incluso la memoria. Pero la materialidad moderna que se engolosa con las sistematizaciones abstractas de plantas cae en el reduccionismo de la cuantificación de la existencia traducida en cifras que ocultan el trasfondo del problema. La mirada económica, que pretendía encontrar un camino de realización humana, desembocó en la aplicación desnuda de los principios sociales que se convirtieron en la mejor excusa para esconder las intenciones de la especulación urbana.

Como ha ocurrido con la imposición de otros estereotipos en diferentes contextos, el edificio en altura, cuya condición económica da lugar al paisaje de la inmensa mayoría de las ciudades, se ha convertido en un modelo que se repite evadiendo la concepción auténtica del hombre y la condición de su espacio doméstico, pues “la vivienda debe ser la expresión de un hombre: debe reflejar un largo pasado, si es que se quiere proporcionar al hombre el sentimiento de una segura continuidad de la vida”, (Bollnow, 1964: 490) de lo contrario, será solo un recinto vacío incapaz de albergar la vida en su sentido completo.

Puesto que este tipo impone, como lo hace cualquier otro, una manera de ser, vivir y entender el mundo, la torre encarna el cambio en la mirada, que en términos de Régis Debray, pasa de ser estética a económica y comporta una ruptura tipológica, “en este caso, la moderna reversión de la forma estética significó una diferencia visual en gran escala. El siglo xx con su porosidad, transparencia, luminosidad y aire libre puso punto final al vivir en el antiguo sentido” (Buck-Morss, 1995: 323); una nueva manera de ha-

bitar, que se puede calificar de frágil, aparente y epidémica ocupa ahora el espacio doméstico.

Pero no se trata de traer románticamente el pasado al presente, sino de verificar si realmente los rituales cotidianos requieren el cambio impuesto por la modernidad. En este sentido, es preciso tener presente que los objetos mnemotécnicos, entre ellos los arquitectónicos, tienen sentido en tanto logren recrear el pasado para actualizarlo, manteniendo la experiencia y respetando la memoria, ya que es en ella donde somos sujetos. Y partiendo de la idea de que la memoria es básicamente invención e imaginación, los artefactos facilitarán o no la puesta en función de la capacidad imaginativa, promoviendo una conexión del ser con las imágenes éticas, poéticas y estéticas. Por eso, aunque la memoria es un intangible, requiere escenarios evocadores, asociados a lo emotivo y lo simbólico; en consecuencia, la debilidad de los objetos concebidos exclusivamente bajo la mirada racional de la estandarización funcionalista radica precisamente en su incapacidad evocadora.

Para concluir y volviendo al panorama global, en los últimos años una deriva de las torres acerca el futuro al presente y se ocupa de planteamientos de orden ambiental, de la generación de sistemas autosostenibles, de la incorporación de materiales y tecnologías novedosas, incluye la biónica, la bioclimática, la ingeniería aeroespacial y la ecología e incluso incorpora la dinámica de manera literal, dotando de movimiento mecánico a las edificaciones. Sin embargo, todavía estos experimentos están en fase de comprobación y perfeccionamiento, lo que no permite aún un acercamiento crítico claro, de hecho una buena parte de ellos son todavía sueños como La Torre Dinámica de Fisher, La Torre Millenium de Foster, la X-Seed 4000 de Peter Neville, la Mega City Pyramid de Shimizu Corporation o la Torre Biónica de Gómez, Cervera y Celaya. Lo que sí puede advertirse, es que estas propuestas, pueden abrir posibilidades enriquecedoras para el espacio doméstico, a lo cual habría que agregarle la búsqueda de la condición simbólica presente ancestralmente.



El espejismo de la modernidad. Rio de Janeiro, Brasil

NOTAS AL PIE

1. Evento considerado por Charles Jencks como el fin mítico de la arquitectura moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Arregui, Jorge y Jacinto Choza. *Filosofía del hombre*, Madrid, Rialp, 1993.
- Aymonino, Carlo. *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, España, Gustavo Gili, 1972.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo Veintiuno, 1988.
- Bollnow, Otto F. "El hombre y su casa", *Eco*, Tomo IX (52-54), agosto - octubre 1964.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995.
- Bueno, Mariano. *Vivir en casa sana*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Dupré, Judith. *Rascacielos*, New York, 2004.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1992.
- Gropius, Walter. "¿Construcción baja, media o alta?", *Rationelle Bauungsweisen*, Stuttgart, 1931, en: Pere Hereu, Joseph M. Montaner y Jordi Oliveras, (comp.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1999, 270-278.
- Berlage, H. P. et al., "Declaración Oficial CIAM", Bauhaus II, Dessau, 1928, en: Pere Hereu, Joseph M. Montaner y Jordi Oliveras, (comp.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1999, 267-270.
- Meyer, Hannes, "Construir", Bauhaus, Dessau, 1928, en: Pere Hereu, Joseph M. Montaner y Jordi Oliveras, (comp.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1999, 261-263.
- Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson. *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Galería-librería Verba / Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1984.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- Rapoport, Amos. *Vivienda y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.
- Van Doesburg, Theo. "Hacia una arquitectura plástica", *De Stijl*, 1924, en: Pere Hereu, Joseph M. Montaner y Jordi Oliveras, (comp.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1999, 223-225.
- Wells, Matthew. *Rascacielos*, Madrid, H. Kliczkowski, 2005.

La guerra de la estética:

Fronteras conceptuales, límites terminológicos

[THE WAR OF AESTHETICS: CONCEPTUAL BORDERS, TERMINOLOGICAL BOUNDARIES]

PABLO CHIUMINATTO*

Resumen: La antinomia conceptual que la estética utiliza como parte de su relato más antiguo ha implicado una polaridad permanente en sus principales categorías: bello/feo, claro/oscurito, distinto/confuso. Paradigma que, ya sea en el gran arco de tiempo que empieza desde Platón, ya sea en la conformación de la disciplina estética en el siglo XVIII, por parte de A. Baumgarten, está marcado por movimientos de sobrevivencia, mutación y obsolescencia conceptual, aunque los términos sean los mismos. En este estudio propongo identificar y describir ciertos rasgos heredados de este principio fundacional de la valoración estética, basados en una verdadera guerra de términos, y el rol que juega el modelo de oposiciones en la experiencia del conocimiento sensible, tal como denomina Baumgarten a la estética, y las consecuencias que tiene este factor para los criterios de valoración artística.

Palabras clave: categorías estéticas, valoración, mimesis, poética, estética racional

Abstract: The conceptual antinomy that aesthetics has used since the early developments of its discourse has entailed a permanent polarity and effect of opposition within its main categories: beautiful/ugly, clear/obscure, distinct/confused. Although the terms have remained, the movements of survival, mutation and conceptual obsolescence have characterized this paradigm that spans from the times of Plato to the establishment of the aesthetic discipline in the 18th century by A. Baumgarten. In this study, I propose to identify and describe certain features that have been inherited from this foundational principle of aesthetic judgment, which has stemmed from a real terminological war. Furthermore, I propose to identify and describe the played by the model of oppositions in the experience of sensitive knowledge, as Baumgarten defines Aesthetics, and the consequences that it has for the criteria of aesthetic judgment.

Key words: aesthetical categories, axiological value, mimesis, rational aesthetic.

*

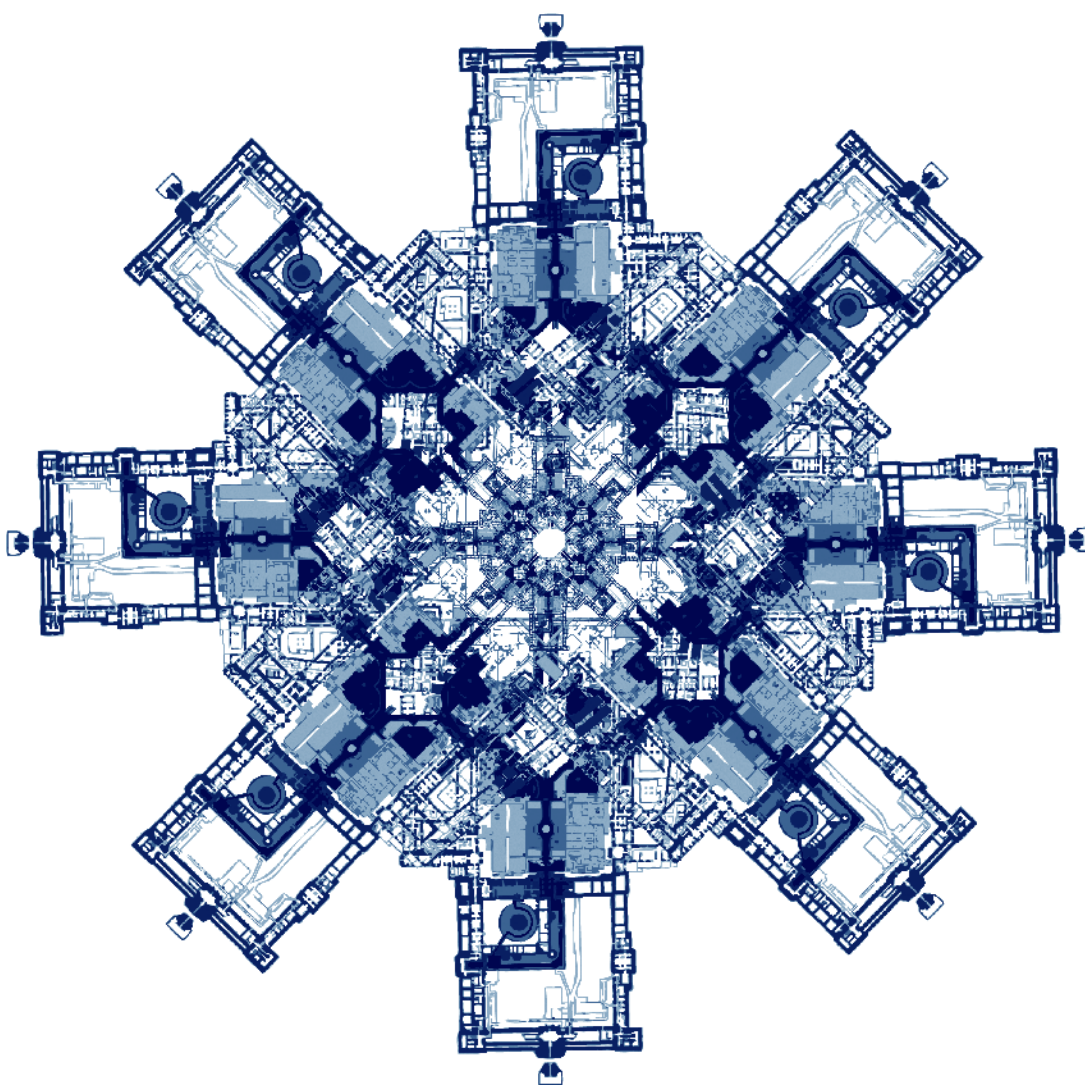
Pablo Chiuminatto
Profesor Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Letras
Departamento de Literatura
Santiago, Chile.

Alexander Baumgarten (1714-1762) no es solo quien acuña el concepto de estética derivado del término griego *aisthesis* (sensación), sino que pone en escena el origen polémico de una doctrina filosófica que nace como consecuencia de los racionalismos del siglo XVII. En el primer capítulo de su *Aesthetica*, publicada en dos partes en 1750 y 1758, el filósofo alemán designa como objetivo principal, (§14): *Δ*la perfección del conocimiento sensible (*perfectio cognitionis sensitivae*) como tal, es decir la belleza (*pulchritudo*)-. E inmediatamente advierte que tal fin implica evitar –la imperfección (...), es decir, la fealdad (*deformitas*)”. La propuesta de Baumgarten que presento como ejemplo es parte de un sistema general de conceptualización en el que el principio de oposición determina las nociones en una articulación terminológica propia de la tradición filosófica racionalista: claro/oscurito, distinto/confuso. Este modelo categorial hunde sus raíces más allá del contexto de la estética en particular, sin embargo, en este breve estudio propongo revisar un aspecto de las oposiciones terminológicas y, por lo tanto, un modelo de valores y criterios que han determinado tanto la disciplina estética como los discursos del arte y la cultura en general (Morris Ogden, 1933; Talmor, 1969; Wessel, 1972; Makkreel, 1996).

La representación de antagonismos terminológicos, en relación con las artes, la encontramos presente ya en *La República* de Platón, libros III y X. Estos dos momentos en la utopía platónica corresponden a uno de los mitos fundacionales del arte y la poesía de Occidente: en resumen, se establece el rechazo a la mimesis entendida como imitación artística de lo real a favor del logos (Platón X 598b), resultando, en consecuencia, el surgimiento de dicotomías tales como bello/feo, verdadero/falso, inteligible/sensible o real/ficticio. Por tanto, la disciplina estética y, posteriormente, la teoría del arte vendrían a cristalizar y, al mismo tiempo, poner en juego, un modelo de comprensión de dicotomías conceptuales y de términos cuyas raíces están en una forma de distinción ya clásica, que tiene como consecuencia última la discordancia irreconciliable entre filosofía y poesía. Fundamento que ubicaría en un contexto ampliado hasta el universo

Pablo Chiuminatto (Viña del Mar, 1965) Profesor Asociado del Departamento de Literatura y coordinador del Laboratorio de Hipermedios, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile. Artista visual, doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y magister en Artes Visuales, Universidad de Chile. Desarrolla investigación en estética, filosofía e historia de la cultura (Fondecyt Inicio n° 11100135). Miembro del comité asesor de la Dirección de Arte y Cultura de la Vicerrectoría de Investigación UC y consejero, por la Región Metropolitana, del Consejo Nacional de la Cultura.

Pablo Chiuminatto (Viña del Mar, 1965) Compared literature professor and Hipermedios Laboratory coordinator, Faculty of Letters, Catholic University of Chile. Visual artist, Ph.D in Philosophy with a minor in Aesthetics and Art Theory and Master in Visual Arts, University of Chile. Chiuminatto does research in aesthetics, philosophy and culture history (FONDECYT Inicio n° 11100135). Member of the advisory committee for the Department of Art and Culture of the Catholic University Vice-Rectorate of Research and counselor, for the Metropolitan region, of the National Council of Culture.



Serie Museos imaginarios, "Museo del Louvre, fortaleza estrellada"
P. Chiuminatto / S. Sairafi, 2013

clásico, lo que Ferraris, en su tratado *Estetica razionale*, circunscribe al escenario de las querellas propias de las variantes de la disciplina, a partir del siglo XVIII, usando los propios términos dieciochescos de *la guerra de la estética* [*der aesthetische Krieg*] (57-70).

Sin embargo, en el contexto de la obra de Baumgarten, específicamente en la defensa de su primer grado académico, en el cual propone una lectura filosófica de la poesía, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), surge una propuesta alternativa. El desafío será, por lo tanto, leer a Baumgarten con la siguiente pregunta de fondo, ¿es posible imaginar una tregua en la guerra de la estética, es decir, optar por la permeabilidad de dicotomías no clausuradas o, en palabras de Parret, superar predicciones estéticas *antipodals*, bipolares? (29).

La ilusión de la dicotomía resuelve (o sutura) *a priori* universos o sistemas categoriales complejos, dinámicos, fluidos. El problema estaría en el fundamento de los modelos basados en el principio de oposición que establece límites fijos para nociones que amparan mucho más que un juicio determinado, sino que en realidad funcionan como etiquetas clasifi-

catorias que encierran verdaderos enjambres conceptuales descriptivos, derivados de la experiencia estética (Sibley, 1959; Talmor, 1969; Walton, 1970). Si lo que reconocemos en la constitución de la estética filosófica es un sedentarismo en posiciones terminológicas, en el sentido de que necesitan de límites estables y fronteras, el quiebre de tal paradigma sería posible desde una propuesta terminológica que permita una especie de nomadismo categorial, es decir, que facilite el tránsito, permitiendo concebir lo que en la práctica ocurre: que las categorías poseen matices. De ahí mi propuesta de reconocer lo planteado por Baumgarten, volviendo a los criterios de una disciplina filosófica racional dependiente de un conocimiento sensible. Sin duda esta configuración no reemplaza los principios clásicos de separación entre lo sensible y lo inteligible, pero al menos, en cierto modo, busca establecer un puente a través del reconocimiento de una mutua necesidad. Un intento contemporáneo semejante, dentro de la tradición pragmatista anglosajona, es la propuesta de Richard Shusterman en *Estética Pragmatista* (2002), quien defiende la necesidad de la experiencia sensible en la explicación de los juicios de valor estéticos, en lo que él define como una *somaestética*. En este mis-

ma línea, pero desde una perspectiva historiográfica, surge la propuesta de Frederick C. Beiser, quien en su libro *Diotima's children* (2010) describe todo proceso estético del racionalismo alemán a partir de figuras como G. W. Leibniz a G. E. Lessing; o los trabajos de la profesora Birgit Kaiser, quien vincula la lectura que Deleuze hace de Leibniz en su libro *El pliegue* (1988), precisamente con el giro propuesto por Baumgarten en la producción de una disciplina estética fundada en principios racionales al mismo tiempo que sensibles, en sus palabras, en una «zona de claroscuro» (Kaiser, 2010: 221).

Baumgarten, discípulo de Ch. Wolff, da los primeros cursos de estética en la Universidad de Frankfurt en 1742. Sin embargo, por lo menos en lo que respecta a la historia de la estética y del arte moderno y contemporáneo, se conoce poco de su doctrina y aún menos se enseña como parte de la disciplina estética misma, dominada por el halo de la tercera crítica de Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* [*Kritik der Urteilskraft*] publicada en 1790, y delimitada por la naciente filosofía del arte con figuras como G. W. F. Hegel, a partir de la edición póstuma de sus lecciones de H. G. Otto de 1835.

La publicación de la *Aesthetica* de Baumgarten, como dije antes, trae consigo la acuñación del término para la ciencia que estudia el conocimiento sensible, siguiendo una trayectoria que ya había anticipado en su tesis de licenciatura *Meditationes philosophicae acerca del poema*, de 1735. Son estos textos los que servirían de manual y programa para los cursos que impartiría el propio Kant cuando enseñaba sus cursos de metafísica, varias décadas después de la muerte de Baumgarten. Paradojas de la tradición, reveses de los procesos de hegemonía al interior del itinerario de la historia de la cultura.

Baumgarten, como si intuyera este ritmo de oposiciones aprendidas desde el modelo mismo de la historia de los estilos, previó las mareas terminológicas y se adelanta, de modo que en el párrafo §5 de la *Aesthetica* imagina una serie de posibles objeciones a su «teoría de las artes liberales (...) ciencia del conocimiento sensible» (27). Será precisamente a través de un diálogo (¿ecoplatónico tal vez?) que Baumgarten se adelanta a la recepción de sus escritos por medio de una discusión ficticia en la que se le refuta, por ejemplo, que la estética sea considerada una disciplina demasiado amplia, a lo que responde: «bueno, es mejor que nada»; que la estética coincide con la poética y la retórica, «como sea» —rebate imaginariamente— «es más amplia y comprende ele-

Serie Museos imaginarios, "Galería de los espejos #1"
P. Chiuminatto / S. Sairafi, 2013



Como bien recuerda Croce en el ensayo de 1933, "Rileggendo l'Æsthetica del Baumgarten", la reacción ante su obra por parte de sus contemporáneos fue inmediata. Uno de ellos, J. Chr. Gottsched, citado en el artículo del filósofo italiano, sentenció: "Esperen un poco y verán cómo pronto se empezará a pintar para la nariz y el paladar" (Croce, 1933: 7); juicio que puede ser leído como una reacción, o quizás, como un presentimiento del romanticismo que algunas décadas después transformará el arte, la literatura y la filosofía occidental. Así comenzó la guerra de la estética moderna, por una parte, olvidando ciertos principios comunes entre filosofía y poesía, y, por otra, afirmando una especie de aislamiento del juicio de gusto a partir de la experiencia estética, incluso logrando reprimir de tal modo un principio sensible y racional integrado que la experiencia misma favorece. Se constituye así, una suerte de compositible, para volver sobre los pasos de Leibniz, donde una mente sin cuerpo, prefigura más que mística una especie de pureza filosófica mediada solo por conceptos abstractos sin rastros de lo sensible.

La estética de Baumgarten deriva de un modelo cognitivo paralelo, heredado justamente de Leibniz por Wolff, conocido como *analogon rationis* (Pimpinella y Tedesco; en los estudios introductorios a las traducciones italianas de Baumgarten), que sirve para entender todo el modelo semiológico que el filósofo establece en su obra. Para Auerbach, en *Dante poeta del mundo terrenal* (2008), ya en Homero estaría presente esta relación necesaria entre poesía y filosofía. Una de las perspectivas que plantea Auerbach, seguramente inspirado por las primeras líneas del texto de Filóstrato, *Descripciones de cuadros*, subraya que es necesario concebir la integración de observación y razón, donde imagina, primero, a la percepción exhausta de registrar "la plenitud caótica del material", a la que, luego, la razón seccionaría tiránicamente sin adecuarse a la apariencia (Auerbach, 2008: 11). Es decir, el objeto estaría mediado por aspectos racionales sobre una base sensible imperativa aunque exista una tendencia a desvalorizar dicho principio. De este modo, es posible derivar una acepción de la noción de mimesis en Baumgarten, representada, precisamente, por ese principio de distinción inicial entre experiencia estética, valoración artística y/o juicio de gusto, lo que no debemos confundir con los efectos de un objeto artístico más o menos realista, sobre todo hoy que ya se ha quebrado el régimen categorial de apreciación con el arribo la noción de *interesante* (Parret, 2011). De forma tal que las artes se vuelven un elemento entre muchos que favorece la comprensión y el aprendizaje a través de lo que Baumgarten reconoce como una ciencia del conocimiento sensible, porque aunque designada por él como una gnoseología inferior, al menos representa una tregua en el modelo antinómico asumido por las filosofías del arte, especialmente del siglo XIX, que permite repensarlos, demostrándose que ya al inicio de la disciplina estética existía un principio que, con fundamentos racionales, considera la experiencia sensible como lo fundamental para la constitución de la valoración como posibilidad.

Auerbach, paradójicamente, señala precisamente a Platón como "quien trazó el puente sobre el abismo abierto entre poesía y filosofía, pues fue en su obra donde por primera vez la apariencia, que los precursores sofistas y eleáticos habían despreciado, se convirtió en reflejo de la perfección" (15-16). La doctrina platónica, indiscutiblemente, está integrada en Baumgarten, Platón "conminaba a los poetas a poetizar filosóficamente, no solo en un sentido instructor sino con la aspiración de alcanzar, mediante la imitación de la apariencia, su carácter verdadero y su expresión de la participación en la belleza de la idea" (Auerbach, 2008: 15-16). De modo que una de las tareas que queda por profundizar, al volver sobre los textos fundacionales de la disciplina, es indagar el grado de penetración que ejerce el modelo eidético platónico en la propuesta de Baumgarten. Influencia que, quizás, se revela en mayor medida en su *Metaphysica* (1739) la que, aunque dependiente aún del modelo general del racionalismo del siglo XVII, imagina sistemas de división, segmentación

mentos comunes a ambas; "que esta corresponde a la crítica", ante lo que declara: "pero si existe una crítica lógica, también un cierto tipo de crítica forma parte de la estética y esta es indispensable de manera de no limitarse a los juicios de gusto" (27). Sin embargo, de forma paradójica, con el pasar de los años, será precisamente ese modelo que se impondrá: el de asociar la estética a una noción de estilo o de gusto más que a una gnoseología, como proyectó Baumgarten en su *Aesthetica*. Su nombre bajará al abismo y será recuperado apenas como un fragmento a la hora de recordar las fundaciones de la estética como una disciplina moderna, o, identificándolo con el racionalismo, en el malentendido de un principio negador del cuerpo, como se lee en la motivación de Shusterman al acuñar, a fines del siglo XX, el concepto de *somaestética* (*somaesthetic*) en una particular solución terminológica que, más que remediar, busca liberar a la disciplina de sus ataduras racionales puras, cayendo exactamente en el extremo sensible corporal opuesto.

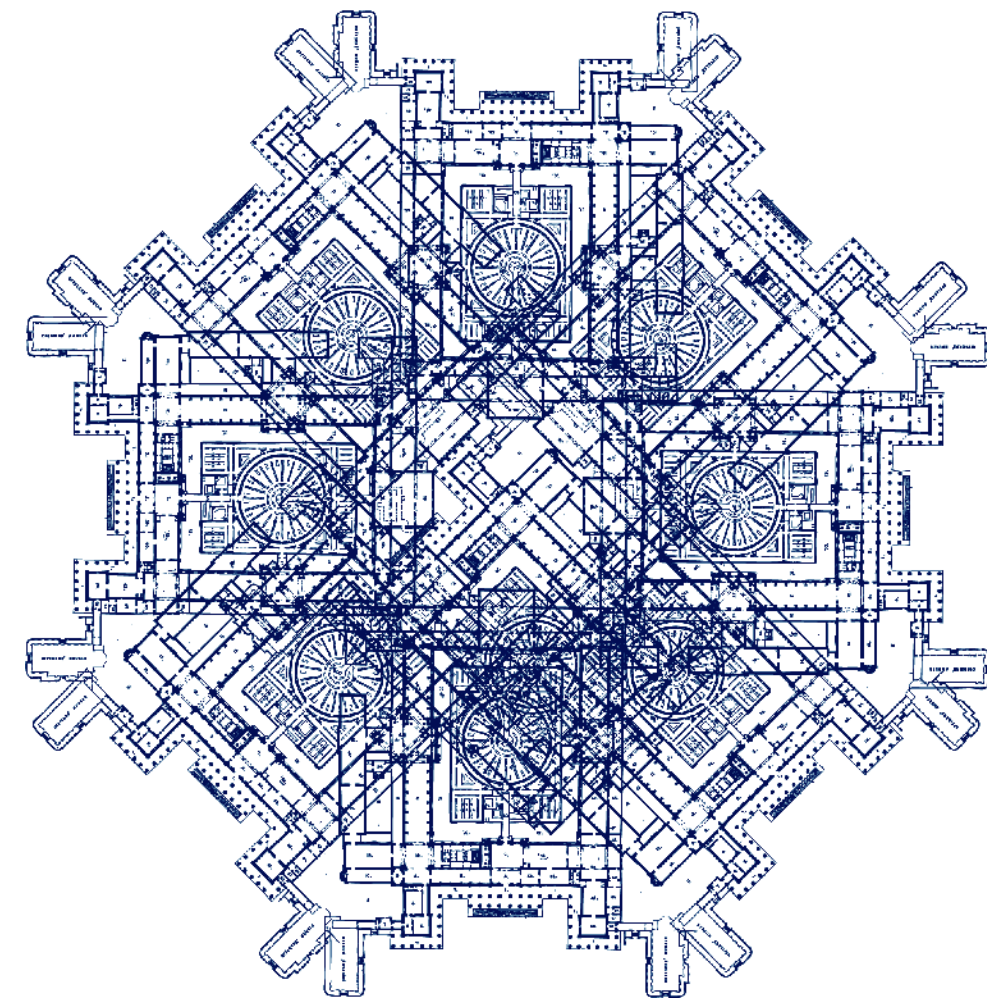
Volviendo al diálogo imaginado por Baumgarten, más adelante, al responder a la posible objeción que "las cosas sensibles, las imágenes fantásticas, las fábulas, las pasiones, etc., son indignas de los filósofos y que están por debajo de su horizonte", Baumgarten responde: "El filósofo es un hombre entre los hombres y no hace bien si retiene ajeno a él una parte tan grande del conocimiento humano, si confunde la teoría general de lo que pensamos en modo bello con la praxis y con la ejecución singular" (28). Posteriormente, ante la octava objeción, el hablante ficticio afirma: "la estética es arte y no ciencia", a lo que Baumgarten replica: "Destas no son actitudes contrapuestas. ¿Cuántas de aquellas que un tiempo eran solo artes no son ahora ciencias?" (28). Y concluye la introducción, dos párrafos después, dando una definición de estética que pone en el centro el método basado, desde un punto de vista teórico, (§13) en una doctrina general que nos enseña de manera heurística sobre las cosas y aquello que da qué pensar; sobre "el orden brillante" —clara referencia a Horacio y el *lucidus ordo*, (*Arte poética* v. 40-41)—. Y, luego, uno metodológico sobre los signos particulares de aquello que fue pensado y dispuesto de modo bello, es decir la semiótica (29).

y separación terminológica típicamente antinómicos, matizados por la crítica que realiza Leibniz a Descartes en un breve texto titulado *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas* de 1684.

Como decía antes, en el caso de la relación entre filosofía, arte y poesía nos enfrentamos a una paradoja fundada en un antagonismo, ya no de términos, sino sistemas epistemológicos, en el que se aprecia la reducción del concepto de mimesis que, en general, está asociado a una especie de imitación y es entendido como lo falso, ya que lo real equivaldría a lo verdadero (inalcanzable para la producción del arte en todas sus materialidades, en oposición a lo real como lo verdadero que solo la filosofía alcanzaría). La verdad queda situada en otra parte y ese lugar es una dimensión inalcanzable. Ahora bien, mientras la propia filosofía fue alejándose de esta asignación reductiva de mimesis, comprendiendo que podemos acceder a cierta originalidad solo por imitación, las artes vivieron una ruptura con las estructuras tradicionales de valoración, al asumir un término que parece sospechosamente neutral: lo interesante (Parret, 2011: 33). Así mismo, como el auténtico objetivo del artista sería otro, ideal también, no sería posible culpar entonces a una perspectiva particular de las historias del arte, ya que el mismo Platón, de alguna manera, fue quien inscribió la paradoja: si por un lado plantea la posibilidad de alcanzar el conocimiento a través de los sentidos, por otro, es él mismo quien rechaza a poetas y artistas de la ciudad ideal. Una configuración diversa de esta bifurcación terminológica del pensamiento filosófico y poético es observada por Baumgarten en sus *Meditaciones acerca del poema* cuando plantea el revés del dilema, la necesidad de la filosofía precisamente del arte y la poesía como principio y da nombres:

Esta es la razón principal por la cual se considera muy difícil que la filosofía y la poesía puedan permanecer alguna vez en la misma morada, puesto que aquella persigue sobre todo la distinción de los conceptos, algo que esta no cuida por estar fuera de su ámbito. Pero si alguien es muy perito en una y otra parte de la facultad cognoscitiva y ha aprendido a aplicar cualquiera de las dos a su propio contexto, en verdad se inclinará a pulir una de ellas sin detrimento de la otra y se dará cuenta de que Aristóteles, Leibniz y otros muchos, que unían al laurel del poeta el manto propio del sabio, fueron portentos, no milagros. (32)

Belleza y fealdad; bien y mal; verdadero y falso; pueden ser leídos como modelos de comprensión de la dicotomía ya clásica entre filosofía y poesía, entendida como inteligible-sensible. Todo depende del lugar desde dónde se propongan estos



términos. La valoración de la imitación poética transitaría entre la apariencia — precisamente por su potencia verosímil más que verdadera— y una hegemonía de los principios racionales que permitían dividir, categorizar y clasificar, convertidos en verdaderos sistemas excluyentes con perímetros cerrados. Entre una y otra actitud surgen más de veinte siglos de lectura y relectura de aquel concepto tan *equivoco* y *metamórfico* que es el realismo, y que por esto mismo Auerbach prefiere denominar *Del arte de imitación* (10). Son sus implicancias filosóficas, artísticas, pero también el rol del artista que apoya su cristalización como dominio, lo que ha suscitado en la historia de la estética la sucesión de victorias y retrocesos del pensamiento poético, imaginativo y metafórico, versus uno intelectual, conceptual y puramente filosófico. Por una parte, el paradigma del poeta al que se le impide imitar y, al mismo tiempo, la fascinación por el rechazo como prisma privilegiado de una mirada, siempre en el exilio del mundo. Fuera de la ciudad, unos más que otros, las categorías favorecen como consecuencia la confusión de la aprehensión de la realidad con su producción; limitando el potencial mismo del concepto de mimesis original, o una falta radical versus el ideal de la completitud filosófica que asumiría el rol —parafraseando el título del ensayo de Baudelaire donde exalta la imaginación como la reina de las facultades— de pensar la estética como la reina de las disciplinas filosóficas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Inicio n° 11100135: "Ciencia del conocimiento sensible: indagaciones sobre la influencia del racionalismo cartesiano en la estética de Alexander Baumgarten". Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Auerbach, E. *Dante poeta del mundo terrenal*. Trad. Jorge Seca, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Baumgarten, A. *Riflessioni sulla poesia*. Trad. Pietro Pimpinella, Palermo, Aesthetica, 1999.
- . *L'Estetica*. Trad. F. Caparrotta, A. L. Vigni, S. Tedesco, Palermo, Aesthetica, 2000.
- Beiser, Frederick. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford University Press, 2010.
- Croce, B. *Rileggendo l'Estetica del Baumgarten*. Napoli-Bari, La Critica, 1933.
- Ferraris, M. *Estetica razionale*. Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- Goldman, A. H. "Aesthetic Qualities and Aesthetic Value", *The Journal of Philosophy*, 87 (1), 1990, 23-37.
- Kaiser, Birgit. "On Aesthetics, Aesthetics and Sensations. Reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze", *Esthetica. Tijdschrift voor Kunst Filosofie* 2011, 1-11.
- . "Two Floors of Thinking: Deleuze's Aesthetics of Folds", *Deleuze and the fold: a critical reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, 203-224.
- Leibniz, G. W. "Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas", *Escritos filosóficos*. Ed. Ezequiel de Olaso, Madrid, Machado Libros, 2003.
- Makkreel, R. A. "The Confluence of Aesthetics and Hermeneutics in Baumgarten, Meier, and Kant", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1), 1996, 65-75.
- Mathijs, E. "Mimesis and the representation of reality: a historical world view", *Foundation of Science* (5), 2000, 61-102.
- Morris Ogden, R. "A Definition of Aesthetics", *Philosophical Review*, 42 (5), 1933, 500-510.
- Parret, H. "On the beautiful and the ugly", *Trans/Form/Acao*, 34 (2), 2011, 21-34.
- Pimpinella, P. *Wolff e Baumgarten: studi di terminologica filosofica*. Firenze, Olschki, 2005.
- Platón. *República*. Trad. C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1998.
- Shusterman, R. *Estética pragmática: viviendo la belleza, repensando el arte*. Trad. F. González del Campo, Barcelona, Idea Books, 2002.
- Sibley, F. "Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1959), pp. 421-450.
- Talmor, S. "The aesthetic judgement and its criteria of value", *Mind*, 78 (309), 1969, 102-115.
- Walton, K.L. "Categories of Art", *The Philosophical Review*, 79 (3), 1970, 334-367.
- Wessel, L. P. (1972). Alexander Baumgarten's contribution to development of aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (3), 1972, 333-342.

La reaparición de lo público

Experiencias de habitación durante el

posterremoto

[THE REAPPEARANCE OF PUBLIC MATTERSHOUSING EXPERIENCES DURING THE POST EARTHQUAKE PERIOD]

ALEJANDRO CRISPIANI & TOMÁS ERRÁZURIZ*

Resumen: Desde comienzos del siglo XX, la casa y el espacio doméstico han sufrido una serie de transformaciones tecnológicas, programáticas y tipológicas en concordancia con los cambios en las prácticas del habitar. Estas van desde su progresiva conexión a redes de servicios (agua, gas, teléfono, internet, etc.), hasta el cambio en el número y proporción de los recintos, en la relación con el espacio de la calle, o la incorporación de nuevos artefactos y tecnologías. Una de las consecuencias principales de esta transformación ha sido el reforzamiento del espacio privado e íntimo como escenario de lo doméstico en desmedro de otros modos de habitar más permeables al espacio público.

El presente artículo busca comprender cómo la inutilización de estos espacios generada por el último terremoto ocurrido en Chile el 27 de febrero de 2010, puso en cuestionamiento esta condición compacta, autónoma y multifuncional del hogar y obligó a sus moradores a (re)descubrir otros espacios y prácticas que dependen del ámbito público. En el estallido de las categorías público/privado que sigue al terremoto y a la destrucción de partes enteras de la ciudad, como se vio en Concepción o en Talca, los comportamientos urbanos y los espacios asociados a ellos también se trizaron y se desmoronaron, dando lugar a un orden urbano nuevo y transitorio, en el que convivieron situaciones aparentemente contradictorias. Ante el conocido cierre de barrios protagonizado por vecinos, el temor de los saqueos y la *privatización* de la calle, este artículo tiene por foco la contracara de esta situación que tuvo lugar en el mismo momento y casi en la misma geografía. Se trata de la aparición de otra idea de “casa”, más permeable a lo público y en gran medida obligada a los usos compartidos, borrando las fronteras tradicionales (establecidas, de hecho, por la ley) que separan a los habitantes de la ciudad.

Palabras clave: espacio público, espacio privado, terremoto, siglo XX.

Abstract: Since the early XIX century, both house and domestic space have gone through a series of technological, programmatic and typological transformations in accordance with the changes in dwelling practices. These range from their progressive connection to utility networks (water, telephone, gas internet, etc.) to the change in number and proportion of places, in their relation with street space or the integration of new devices and technologies. One of the main consequences of this transformation has been the emphasis in private and intimate space as scenario for domestic matters with detriment to different ways of dwelling which are more permeable to public space.

This article intends to understand how the nonuse of these spaces caused by the last earthquake that shook Chile on February 27th, 2010 questioned this compact, autonomous and multipurpose housing condition forcing its dwellers to (re)discover more spaces and practices that depend on the public scope. In the outburst of public/private categories after the earthquake and destruction of entire zones in the city as in Concepcion or Talca, urban conducts and their related spaces also damaged and tumbled down causing a new and transitory urban order where apparently contradictory situations cohabit. Because of the obvious enclosing of neighborhoods by residents, the fear for pillage and the privatization of streets, this article is focused on the counterpart of this situation which took place in the same place and nearly same geography. It is about the appearance of the idea of a “house” that is more permeable to the public sphere and, to a great extent, forced to shared uses, eradicating traditional boundaries (established, in fact, by law) that divide citizens.

Key words: public space, private space, XIX century.

*
Alejandro Crispiani
Profesor Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

*
Tomás Errázuriz
Profesor Universidad Católica del Maule
Facultad de Ciencias Sociales y Económicas
Escuela de Sociología
Talca, Chile



LA CONSTRUCCIÓN DEL HABITAR URBANO MODERNO

La casa y la cultura doméstica en las ciudades han experimentado transformaciones profundas desde el siglo XX en adelante. Si bien muchos de estos cambios hicieron su aparición en tiempos previos, fue durante este último siglo cuando se extendieron a la mayoría de los hogares favoreciendo nuevas prácticas y costumbres de habitación. A continuación se revisarán tres procesos que resultan especialmente relevantes en el contexto de esta investigación: la especialización de los recintos, la conexión a redes de servicios y mecanización del hogar y el fortalecimiento de la privacidad e intimidad.

Hoy en día, en la mayoría de las casas, la vida doméstica se organiza en torno a diferentes recintos. Cada uno de estos acoge ciertos usos y significados específicos y existen diversas convenciones que ordenan su espacialidad y localización dentro del programa arquitectónico. Cuando vamos a arrendar o comprar una casa establecemos entre los principales criterios de selección, que esta cumpla al menos con el mínimo de piezas que consideramos indispensable para acoger nuestro quehacer cotidiano. Sobre una base común prácticamente inamovible (baño, cocina y una habitación) se ensayan innumerables posibilidades. Cada uno de estos recintos acoge una función particular y por tanto, adquiere una materialidad y una carga simbólica determinada y diferenciada de los otros espacios de la casa (Busch, 1999; Cooper Marcus, 1995; Gallagher, 2005). Esta especialización de recintos al interior de la casa es un fenómeno propiamente moderno que se ha consolidado durante el transcurso de los últimos tres o cuatro siglos. Separar al grupo familiar para evitar la promiscuidad, aislar el espacio de los alimentos y de las necesidades fisiológicas y proteger la privacidad e intimidad son las cartas fundamentales del *discurso civilizador*.

El segundo proceso que define el modo de habitar contemporáneo es la conexión a redes de servicios y la progresiva mecanización del hogar. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la casa comienza

a depender para su funcionamiento de distintas redes de flujo constante, principalmente de suministro de agua y energía. Siegfried Giedion (1969), quien reflexiona extensamente sobre la mecanización del espacio doméstico, sugiere que la casa moderna comparte con la fábrica un rasgo esencial. Ambas aspiran a una organización más eficiente y a disminuir la cantidad de mano de obra asociada a las labores que en ellas se desempeña. Con la mecanización de muchas de las tareas de aseo y mantención de la casa, los empleados se reducen y las mujeres —tradicionalmente encargadas de estas labores— disminuyen su carga de trabajo y ganan nuevos espacios de libertad.

Esta multiplicidad de conexiones y redes condicionan a la casa a una posición incierta entre la autonomía y la dependencia. La casa y la rutina doméstica ganan en autonomía con respecto a su contexto inmediato. Ya no es necesario ir a buscar leña, ni salir para hacer las necesidades básicas o para ir a buscar agua, tampoco es indispensable ver a otra persona para sostener una conversación. Ni siquiera se necesita comprar el diario o hablar con los vecinos para conocer lo que está sucediendo. Basta con navegar por internet, ver la televisión o escuchar la radio. Bajo estas circunstancias, resulta cada vez más habitual durante las últimas décadas la imagen de personas sedentarias que eligen recluírse en sus casas y que pueden incluso optar por cortar toda interacción social. A través de internet o telefónicamente pagan las cuentas, compran alimentos y se informan del mundo exterior. Esta autonomía tiene su revés en el alto grado de dependencia que se genera para con el funcionamiento de estas redes de servicios, cuya interrupción cuestiona y desestructura absolutamente el ciclo de la rutina doméstica.

Pero no solo la creciente autonomía de la vivienda refuerza el espacio interior y la vida íntima. Otros procesos culturales como la progresiva separación entre la esfera de lo público y lo privado, la creciente importancia de la psicología en la vida contemporánea y la crisis de la vida pública (Sennet, 2002) también colaboran en este proceso.



La casa se cierra al exterior con rejas, muros y sistemas de seguridad que garantizan el control de todo lo que entra y sale. El espacio del hogar y la vida íntima se vuelve cada vez más un refugio aislado, un abrigo cerrado en donde el cuerpo descansa del control y la opresión de un espacio público que se construye como *ciudad perfecta* (De Certeau, 2006: 148). El *domicilio*, como lo denomina Humberto Giannini (2004: 32) representa un *estado del alma*, un lugar para despojarse de imposiciones y más caras, un resguardo de la dispersión de la calle y de la enajenación del trabajo.

Ahora bien, la intimidad no es una condición indiferenciada al interior del hogar. La especialización de los recintos ha multiplicado los umbrales y con ello ha favorecido una geografía de la intimidad dentro de propia la casa. “Las habitaciones, a imagen de las células de un organismo, poseen su propia envoltura, su propia piel, su propia boca” (Bonnin, 2007: 36). Ahí una persona puede encontrar refugio y descanso del resto del grupo familiar. Esta búsqueda de intimidad y privacidad dentro del núcleo familiar es un rasgo característico del habitar contemporáneo, que se manifiesta ya en los escondites secretos de los niños, en la demanda por la pieza solo del adolescente o en la reserva de la pareja (Cooper Marcus, 1995).

LA FRACTURA

¿Qué sucede cuando las certezas y seguridades sobre las cuales se construye el habitar moderno se cuestionan o sencillamente se derrumban? ¿Qué consecuencias tiene la repentina e inesperada reducción o desapa-

rición de los recintos habitables, el desabastecimiento de las redes de servicio, la inutilización de las tecnologías domésticas y la exposición de los espacios de intimidad?

El terremoto de 8,8 grados en la escala de Richter que afectó la zona centro-sur de Chile el 27 de febrero del año 2010 constituye un testimonio excepcionalmente ilustrativo para reflexionar en torno a estas preguntas en el contexto urbano. Naturalmente y, en consonancia con las traumáticas pérdidas materiales y humanas, los discursos e imágenes que predominan durante las semanas que siguen a este evento refuerzan el estado de catástrofe y la necesidad de la vuelta a la normalidad, a través de la restitución de servicios básicos, el aseguramiento de un techo para el invierno, la remoción de escombros y el regreso al trabajo. A más de tres años, es necesario abrir nuevas perspectivas de análisis que permitan comprender este fenómeno de destrucción y trauma trascendiendo la primera aproximación desde la emergencia.

Las dos capitales de las regiones más afectadas, Talca y Concepción, sufrieron cuantiosos daños materiales y humanos que trastocaron profundamente las condiciones del habitar. Debido a la gran cantidad de construcciones en adobe (que en un 90 % sufrieron daños de consideración), Talca fue la ciudad más afectada, con más de diez mil familias damnificadas, concentradas la mayoría en la zona del casco histórico (Letelier y Boyco, 2011). La arquitectura que por años había cobijado la vida íntima de varias generaciones, se tornaba repentinamente ame-

nazante y hostil. Independiente de si la casa había sufrido o no daños estructurales, muchos decidieron armar carpas, sacar camas y muebles, y trasladar la vida doméstica al patio o a la calle. Entre quienes siguieron usando la casa fue frecuente la reducción del espacio habitable, ya fuese porque partes de la casa habían colapsado, porque se concentraron la actividades en aquellas zonas que se estableció de mayor seguridad (vías de escape, mayor resistencia de las estructuras, etc.) o simplemente porque aumentaba el número de residentes. En medio de fuertes réplicas y la incertidumbre, los padres preferían dormir junto a los hijos, familias extendidas o divididas volvían a juntarse bajo un mismo techo, y muchos de lo que habían perdido todo llegaban a casas ajenas en calidad de allegados.

A la incertidumbre de un nuevo movimiento telúrico se sumaba la falta de información. Acostumbrados a conocer lo que estaba sucediendo más allá de su radio cotidiano a través de variados medios de prensa, el terremoto suspendió las comunicaciones obligando a buscar nuevas estrategias. La información que corría de boca en boca, lo que se dice o comenta en el barrio, lo que alguien había visto o escuchado constituían los medios privilegiados. La posibilidad de acceder a un medio formal como las emisiones de la única radio que siguió transmitiendo (Radio Paloma) era motivo de reunión y expectativa colectiva. El rumor de los saqueos fue probablemente el que circuló más rápido, despertando el instinto de autoprotección y defensa entre vecinos, quienes ante la desprotección de sus bienes se organizaron eficientemente, implementaron turnos de vigilancia y delimitaron los contornos del barrio e identificaron a sus residentes.

Aunque los niveles de daño no fueron homogéneos, la dislocación de la rutina doméstica sí fue generalizada, impactando a todos los hogares del área afectada (Crispiani, 2011). El corte total del abastecimiento de agua potable y energía eléctrica se produjo inmediatamente después del terremoto y se extendió durante toda la primera semana en la mayor parte de la ciudad. Las personas que no contaban con reservas de agua recurrieron a pozos, acequias, ríos o a vecinos con piscina, en fin, cualquier fuente disponible que asegurara una mínima cuota para el aseo personal, el lavado de platos, la cocción y el uso ocasional del baño. La necesaria racionalización del recurso obligaba a bajar los estándares de limpieza, reutilizar las aguas y asistirse en las labores de aseo personal.

Junto con el agua, también los alimentos se volvieron una preocupación esencial. Los refrigeradores acabaron perdiendo el frío, la gente echó a la parrilla las carnes y regaló aquello que no alcanzaría a comer. Frente al

cierre indefinido de los supermercados, los almacenes de barrio que quedaban en pie, la familia y los vecinos eran los nuevos proveedores. Por su parte, el trueque, el obsequio o la compra bajo un rango de precios inusualmente flexible eran las modalidades de adquisición. La optimización de los escasos combustibles y alimentos, y la reducción de las actividades personales o individuales en la rutina diaria convirtió el cocinar y el comer en situaciones preferentemente colectivas al interior de la propiedad o en el barrio a través de ollas comunes.

Las casas se apagaban con la caída del sol y bajo la penumbra de las velas o alrededor de una fogata se reunían familia, amigos, vecinos y hasta desconocidos. Sin televisión, ni computadores o celulares, sin luz suficiente para leer o trabajar se abría un espacio llano y libre para la conversación. Volver a tener tiempo para el platicar distendido con la familia, hablar con aquel vecino a quien solo se conocía de saludo, saber qué había sido de familiares o amigos a quienes se había dejado de ver; el quiebre de la rutina, los nuevos escenarios del encuentro y un motivo en común para romper el hielo llevaron la conversación hasta lugares, personas y temas que difícilmente habría sido posible alcanzar en circunstancias normales.

Los testimonios al respecto son innumerables y con infinitos matices, de acuerdo con grado de destrucción de las casas y también del sector social de los habitantes. Este espacio público que reaparece en el medio de la destrucción está marcado por características que le son propias y que lo hacen completamente distinto del espacio público de los entornos cons-





truidos. En primer lugar, apenas acoge la idea de una sociedad que se mira a sí misma tanto como a su futuro, no es el escenario donde se representa el presente y en alguna medida también un posible proyecto, como el espacio público tradicional. Acoge el momento de la emergencia y un conjunto de lazos sociales nuevos, quizás subyacentes, que adquieren una gran fuerza que se sabe fugaz. A pesar de la riqueza de estos lazos, lo que en definitiva se pretende de este nuevo espacio es su desaparición y *la vuelta a la normalidad*. Tampoco podría decirse de él que es público en estado puro. Las calles y plazas de la ciudad terremoteada se vuelven posibles lugares de acampe, lugares donde instalar una provisoria privacidad doméstica. Lo ocurrido, por ejemplo, en el barrio de Santa Ana, en Talca, con muchas viviendas de adobe, nos da una idea de ello. Habiendo tenido que abandonar los espacios habitables de las viviendas, pero frente al temor de un saqueo, tuvieron que desdoblarse el lugar donde pasar la emergencia. Según una vecina: “La gente no se fue, se quedó cuidando sus pertenencias, lo poco y nada que les quedaba. Prefirieron quedarse ahí dentro, en los patios, o afuera en la carpa, donde por lo general estaban los jóvenes.” Este espacio doméstico escindido, con sus insalvables inconvenientes y sus elevadas dosis de temor, tenía algo atractivo, que luego la propia vecina echará en falta:

Toda la gente armaba carpa en la calle. Entonces todo se hacía ahí, en la calle y lo que hacíamos eran fogatas en las noches y nos reuníamos como para conversar, para echar la talla, como para hacerlo no sé... más simpático, para pasar la noche y estar ahí en el momento de ir a acostarse sin luz. Entonces por eso hacíamos unas tremendas fogatas y ahí conversábamos (M. Pérez, 11 de abril, 2012).

EL RESURGIMIENTO DEL HOMBRE PÚBLICO

La palabra catástrofe viene del griego *kata* (hacia abajo) y *strofe* (*voltear*), es decir: voltear hacia abajo, poner algo en sentido contrario. Los griegos no usaban esta palabra para describir un desastre natural sino para aquel momento inesperado en que se produce el desenlace de una comedia o tragedia en el teatro. Aunque hoy es im-

posible desvestir a la catástrofe de su carga adversa, resulta interesante complementar esta aproximación con otra más cercana al sentido original de la palabra como cambio de dirección, inversión del orden establecido, que si bien puede generar sufrimiento e incertidumbre, también es capaz de ofrecer una lectura distinta, una mirada renovadora y liberadora. En su estudio sobre el deterioro, Kevin Lynch (2005) se refiere a la necesidad evitar aquella fantasía en que las cosas se preservan intactas y asumir e incorporar la degradación como parte integral y necesaria en nuestras vidas. Señala que existe en este ámbito un atractivo escondido que lleva a una cierta fascinación por la destrucción y el desorden.

El desorden destroza nuestros modelos, pero proporciona material para otros nuevos y nosotros somos creadores de modelos. El deterioro está lleno de nuevas formas y lleva señales sutiles de su origen y de su anterior uso. Sus ambigüedades son poéticas (Lynch, 2005:163).

Así como nuestra sociedad segrega y evita todo aquello que guarda relación con el deterioro y la muerte de las personas (Elias, 2011), también la destrucción de la estructuras de la vida cotidiana se afronta irreflexivamente bajo la urgencia de la restitución del orden. El terremoto es una prueba de esto. La crisis que representa la destrucción o inhabilitación de la casa y el quiebre de la rutina doméstica constituye no solo motivo de

ansiedad e incertidumbre para los residentes, también abre un espacio de creación, de nuevas prácticas y costumbres que pueden revelar ámbitos desconocidos u olvidados.

Como contrapartida a la tesis de Richard Sennet (2002) sobre el declive del hombre público, la desarticulación del espacio doméstico, garante fundamental de identidad individual, favorece un resurgimiento del hombre público, aunque se trate de un resurgimiento momentáneo, destinado a desaparecer en cuanto la ciudad vuelva al orden en que se sustenta. El hogar como espacio de control y seguridad que provee todo lo indispensable para cubrir las necesidades básicas se vuelve repentinamente inútil y sus moradores que se refugiaban al interior deben salir, conseguir alimentos, agua, combustibles e información. La escasez de bienes obliga a nuevas prácticas que aseguren un consumo racional y cuidado de los recursos, al tiempo que surgen nuevos espacios de intercambio, solidaridad y conflicto. El desabastecimiento eléctrico, por su parte, y la imposibilidad de literalmente encender espacios personales o de interacción no presencial (televisión, computadores, celulares, etc.), que ocupan hoy parte fundamental de nuestra rutina, favorecen la conversación y la interacción social cara a cara. Por último, las dificultades o imposibilidad de disponer de aquella privacidad e intimidad por parte de la familia con respecto a los vecinos o del propio individuo respecto de su grupo familiar abren nuevas posibilidades de conocer al otro en ámbitos distintos al habitual.

Las nuevas/antiguas formas de sociabilidad que surgen durante este interludio fortalecen el sentimiento de identidad de grupo y extienden las redes sociales en el contexto cercano de la familia y el barrio. Se construye así un nuevo espacio público y un nuevo ámbito de lo público donde lo colectivo vuelve a adquirir un lugar central.

Alejandro Gabriel Crispiani es arquitecto de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina (1984) y doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina (2009). Ha sido docente de la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Torcuato Di Tella (Argentina). Actualmente se desempeña como profesor e investigador en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es editor en jefe de Ediciones ARQ. Se ha especializado en temas de arte y arquitectura contemporánea en América Latina. Ha publicado en medios editoriales de Argentina, Chile, España, Francia, Italia, Estados Unidos y Croacia. Es autor del libro *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto/invencción* (Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes, Ediciones ARQ y Prometeo 3010, Buenos Aires, 2010).

Tomás Errázuriz es historiador y doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como subdirector del Núcleo Milenio Centro de Estudios Urbano-Territoriales CEUT y profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica del Maule. Se ha especializado en historia urbana y estudios del transporte y la movilidad en América Latina. Sus investigaciones han contado con el apoyo de la Guggenheim Foundation, T2M, Conicyt, Iniciativa Científica Milenio, Mecesus y Fondart, entre otros. Actualmente es coinvestigador en un proyecto Fondecyt sobre los efectos de la destrucción en la experiencia del habitar e investigador responsable en otro sobre movilidad urbana en ciudades intermedias. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras, es coeditor de la colección *Mobility in History* de la International Association for the History of Transport, Traffic and Mobility, y autor del libro *Luis Ladrón de Guevara. Fotografía e industria en Chile*.

Alejandro Gabriel Crispiani is an architect from the National University of La Plata, Argentina (1984) and has a PhD in Human and Social Sciences from the National University of Quilmes, Argentina (2009). Crispiani has worked as a professor at the National University of La Plata, University of Buenos Aires and Torcuato Di Tella University (Argentina). At present, he works as a professor and researcher at the School of Architecture of the Pontifical Catholic University of Chile. He is editor in chief of Ediciones ARQ and has specialized in subjects such as art and contemporary architecture in Latin America. His work has been published in Argentina, Chile, Spain, France, Italy, United States and Croatia. He is author of the book *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto/invencción* (Ediciones of the National University of Quilmes, Ediciones ARQ and Prometeo 3010, Buenos Aires)

Tomás Errázuriz is a historian and PhD in Architecture and Urban Studies from the Pontifical Catholic University of Chile. He works as an assistant director of Núcleo Milenio Centro de Estudios Urbano-Territoriales (CEUT) and professor of the Faculty of Social and Economic Sciences at the Catholic University of Maule. He has specialized in urban history and transport studies and mobility in Latin America. His research work has been supported by Guggenheim Foundation, T2M, Conicyt, Scientific Initiative Milenio, Mecesus and Fondart among others. At present, he is a co-researcher in a Fondecyt project on the effects over the destruction on the dwelling experience and researcher in charge of a project on urban mobility in intermediate cities. His articles have been published in magazines on a local and international level. He is co-editor of the collection *Mobility in History* of the International Association for the History of Transport, Traffic and Mobility and author of the book *Luis Ladrón de Guevara. Fotografía e industria en Chile* (Ladrón de Guevara. Photography and industry in Chile).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El estudio se enmarca dentro del proyecto Fondecyt 1120406, "Espacio público/espacio privado. Destrucción y reconfiguración de los límites cotidianos del habitar en la experiencia postterremoto". Además cuenta con el apoyo del Núcleo CEUT del programa ICM del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo.

Bonnin, Philippe. "El umbral de la casa: dispositivos y rituales en los fundamentos de una topología social" en Calatraba, Juan y González, Antonio eds. *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abada Editores, 2007, pp. 17-42.

Busch, Akiko. *Geography of home. Writings on where we live*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Cooper Marcus, Clare. *House as a mirror of self. Exploring the deeper meaning of home*, Berkeley, California, ConariPress, 1995.

Crispiani, Alejandro. "Terremoto en Chile: el reverso de la arquitectura", *Block. Revista de Cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, número 8, marzo de 2011, pp. 81-88.

De Certeau, Michel; Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2006.

Elias, Norbert. *La soledad de los moribundos*, México, D.F., FCE, 2011.

Gallagher, Winifred. *House thinking: a room-by-room look at how we live*. New York, Harper Collins Publishers, 2005.

Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004.

Giedion, Siegfried. *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, New York, The Norton Library, 1969.

Hidalgo, Rodrigo; Tomás Errázuriz y Rodrigo Booth. "Las viviendas de la beneficencia católica en Santiago: instituciones constructoras y efectos urbanos (1890-1920)", *Historia* (Santiago), dic. 2005, vol. 38, no.2, pp. 327-366.

Letelier, Francisco y Patricia Boyco. *Talca postterremoto: una ciudad en disputa. Modelo de reconstrucción, mercado inmobiliario y ciudadanía*, Santiago, Ediciones Sur, 2011.

Lynch, Kevin. *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Rybczynski, Witold. *Home: a short history of an idea*, Virginia, Viking Penguin, 1986.

Sennet, Richard. *El declive del hombre público*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

FUENTES

Diario El Centro (Talca)

Diario El Sur (Concepción)

Entrevistas a residentes afectados por el terremoto en el barrio Santa Ana Talca, realizadas por las tesis ICM-CEUT Vania Reyes y Elvira Valdívieso.

Disecciones: una introspección en la vivienda talquina

[DISSECTIONS: AN INSTROSPECTION IN TALCA'S HOUSING]

JOSÉ LUIS URIBE • LUIS FELIPE HORTA

✧
José Luis Uribe Ortiz
Profesor Universidad de Talca
Escuela de Arquitectura
Talca, Chile.

✧
Luis Felipe Horta Canales
Profesor Universidad de Chile
Facultad de Artes
Santiago, Chile.

Todas las fotografías son de autoría de David Guerrero Valenzuela y forman parte de la obra "Disecciones: Una introspección en la vivienda talquina", obra realizada por el arquitecto José Luis Uribe Ortiz y el cineasta Marco Antonio Díaz González, financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008 en el área Artes Visuales.

LA OBRA

Para Baudrillard "hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función en primer lugar personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma" (1997: 14). Siguiendo esta idea, variadas son las disciplinas que se ocupan del espacio arquitectónico doméstico y cada una tiene su particular manera de abordarlo. Podemos mencionar disciplinas tan disímiles como la antropología, la filosofía, la sociología y el arte. Centrándonos en esta última como forma de indagación espacial, la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* se constituye como un trabajo de registro sobre la cotidianidad del espacio arquitectónico de la vivienda. Esta consiste en una instalación itinerante que recorre la ciudad de Talca, en la cual se expone una investigación y un análisis espacial de diversas tipologías de viviendas talquinas a partir de la fotografía y la cinematografía. La obra plantea la idea de mostrar al habitante una realidad arquitectónica con la finalidad de este que tome conciencia sobre la calidad espacial en la cual se desenvuelve diariamente, y logre asumir una postura crítica frente a la realidad arquitectónica con la cual interactúa.

Una segunda lectura que desprende esta obra tiene que ver con una serie de cuestionamientos respecto del compromiso ético del arquitecto a la hora de ofrecer una realidad proyectada; y con aquellos elementos que median de mejor manera la relación entre el arquitecto, la obra arquitectónica y la comprensión de esta por parte del habitante. Es así como a la hora de plantear *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* surge la pregunta sobre qué medios utilizar para representar una realidad arquitectónica que nos permita dar cuenta de mejor manera el funcionamiento cotidiano de una arquitectura y su realidad construida, logrando entregar al visitante un mayor grado de observación y una mayor cantidad de información respecto de los espacios que habita.

La obra indaga en la esencia de la arquitectura y la tectónica de los objetos de carácter doméstico. Se examina cada caso, se codifica la información y se reinterpreta en un lenguaje comprensible para la comunidad logrando un entendimiento entre los espacios en que se desenvuelve y las maneras que condicionan el diario comportamiento del habitante.

Resumen: El artículo se centra en el uso de la fotografía y el video en la representación arquitectónica de una realidad construida, como forma de aproximación por parte del habitante a una mejor comprensión de los espacios en los cuales se desenvuelve su realidad espacial diaria y habitar cotidiano, logrando apreciar el uso y decantamiento que ha tenido la vivienda según el paso del tiempo. El texto se distancia de la idea de la comprensión por parte del habitante de la representación de una arquitectura proyectada y aún no construida, sino que hace hincapié en su capacidad de ser consciente respecto de la realidad espacial doméstica en la cual se desenvuelve, tomando como caso de análisis la experiencia de la obra de artes visuales *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*.

Palabras clave: vivienda, Talca, lo cotidiano, cinematografía, fotografía.

Abstract: This article focuses on the use of photography and video in the architectonic representation of a fabricated reality as dwellers' approximation way to a better understanding of the spaces where they live their everyday spatial reality and quotidian dwelling to value the use and decantation housing has experienced as time passes. The text takes distance from the idea of understanding by the dweller of the representation of a projected architecture not built yet, instead the dweller emphasizes their capacity for consciousness with regard to domestic spatial reality in which they live by taking as an analysis case the experience of the visual arts work Dissections: an introspection of Talca's housing.

Key words: housing, Talca, quotidian facts, cinematography, photography.

Vivienda edificio Serviu, Talca, 2009.



Para Andrea Griborio² de la obra se desprende una lectura enfocada en:

El afán por explorar con diversas miradas el funcionamiento más íntimo de los espacios y sus relaciones, la manera de multiplicar los modos de acercarnos a la realidad construida que surge de este proyecto, permitiendo reconstruir historias no perceptibles a simple vista y entender las relaciones espaciales desde otras perspectivas. Así como al descubrimiento de los modos de actuación desde lo más profundo del espacio talquino; en una profesión que se caracteriza por establecer los límites entre los lugares y sus relaciones a partir de la intervención del espacio, logran reconstruir una historia, un catálogo de miradas desde distintos ángulos que nos permite revivir y narrar con certeza aquella intimidad en ocasiones oculta, que busca ser invadida y explorada (2011: 7).



DE LA CINEMATOGRAFÍA COMO NARRATIVA DE LO COTIDIANO

La escritura del cine, como dispositivo en constante movimiento, poco asible y a la vez traductor de estados de sociedad y articulador de la representación de las relaciones humanas de determinado momento histórico, permite codificar y figurar aspectos interdisciplinarios de las artes. Así, la arquitectura, como expresión híbrida, goza en el cine de un aliado en cuanto a traducción de lenguaje y recodificación simbólica de lo abstracto que puede ser el espacio.

La cinematografía, en su carácter de documentación patrimonial, aprehende no solamente aquello que registra, sino también propone una reconceptualización de lo que grafica a partir del cuadro, de los colores o del sonido, aunque también de lo que insinúa: el fuera de campo, el ritmo, la metáfora visual. En relación con la arquitectura, el cine es un canal de diálogo con la poética de los espacios, ya sea en el documental como en la ficción, o en géneros tan contemporáneos como el falso documental o el empleo de no actores en films de ficción. Es en estos casos en que el espacio y el cotidiano ingresan como parte de la dramaturgia de una pieza audiovisual y, muchas veces, como protagonista omnisciente. Es el caso del film chileno *Mami te amo*, largometraje de ficción que retrata la relación ambigua, dolorosa y tortuosa entre una pequeña niña que quiere imitar a su madre para ganar su cariño, y la mujer que con indiferencia convive tanto con su hija como con su ceguera. En este film, el espacio se convierte en la representación abstracta de los personajes, pero con la precisión no solo de los espacios recreados, sino de la ciudad (o más bien dicho, la periferia de la ciudad de Santiago) como soporte de las relaciones fragmentadas que desarrolla la película. La acción ocurre en un barrio tan emblemático como la Villa Portales, conjunto residencial que es abordado como el soporte del vacío de dos personas cuyo vínculo no solo permite su lejanía, sino sus propios desconocimientos. A su vez, esto se refuerza con permanentes planos en que las edificaciones clásicas comienzan a ser demolidas en pro de la instalación de gigantes edificios, que dan paso a sistemas de vida nuevos. La modernidad, tal como en antiguos films chilenos de los años cincuenta, es representada como una transición a la decadencia moral, en contraposición a la tradición que de alguna forma explicita su vínculo condescendiente con la raíz.

En este caso la cinematografía permite no solo dotar a los personajes de un carácter psicológico complejo y abstracto, sino que también se vale del espacio para construir (o en la práctica, deconstruir) relaciones filiales como las planteadas en el relato. De igual manera, permite que la arquitectura se enriquezca de significancias: el espacio es finalmente parte del arco dramático, parte de la poética visual y parte del paisaje de un cotidiano que si bien es ficcionado, es alusivo de situaciones contemporáneas de relaciones humanas.

Para el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder “el cine es la mentira 25 fotogramas por segundo” (2002: 121), sentencia que se aleja del tratamiento cinematográfico de la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*, la cual plantea la utilización de la cinematografía para el registro y codificación de la realidad construida en la vivienda talquina, la que posteriormente es decodificada en un lenguaje común mediante la naturalidad de la cámara. Según el historiador Antonio Santos, lo anterior se debe a que un medio como el cine parece reafirmar aquella definición según la cual la arquitectura es el escenario ante el que se desarrolla la actividad humana en toda su variedad y riqueza. Santos lo hace patente a partir de una lectura en la obra del cineasta oriental Yasujiro Ozú, donde según el autor, la arquitectura es ante todo la huella física que dejan las personas y los acontecimientos, un repertorio de ausencias o un artefacto que sirve para recoger y preservar el tiempo. Ozú en su cometido de cineasta, ejerció de manera involuntaria como cronista de lo cotidiano, captando una realidad social e histórica que experimentaba un acelerado proceso de mutación. Diferentes espacios son repetidos en casi todas sus películas y sometidos a leves variaciones de tratamiento: la casa familiar y sus dependencias destacan como escenario preferente (Santos, 2009: 33 a 39).

El cine de Ozú indaga en diversos ámbitos ordinarios y cotidianos de la vivienda. Según Enrique Walker, la expresión “lo cotidiano” constituye la lectura común de una serie de nociones que tienen relación con la apropiación e instrumentalización de las denominadas condiciones existentes –lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popu-

lar- (Walker). A través de las circulaciones registradas para cada vivienda talquina mediante una serie de planos secuencias es posible “hacer presente la ausencia que ha sido” (Ricoeur, 1999: 53) con la remembranza de materiales, vistas y sensaciones que evoca la intervención arquitectónica de la vivienda y su relación con el habitante talquino. Es así como la vivienda talquina logra relacionar “tiempo y memoria” a través de una narrativa que adopta cada tipología arquitectónica registrada. Podemos entender, entonces, que cada vivienda es igual que un relato que se ofrece a ser leído. Cada una entrega visibilidad y está ahí para ser vista y ser leída. Es una arquitectura en la cual el habitante es un factor importante a la hora de comprender cada lectura, ya que él logra articular el pasado de la obra, el presente y el futuro.

Cineastas contemporáneos como los daneses Lars Von Trier, Thomas Vinterber, Soren Kragh-Jacobsen, Sussane Bier y el movimiento Dogma 95³ apuestan a lo cotidiano como narrativa cinematográfica en su ideal de recuperar la pureza del cine, exigiendo el retorno a la esencia y a la sencillez del arte cinematográfico, rebelándose contra el cine de grandes decorados y el dominio de la tecnología. La obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* apuesta a esa crudeza de la imagen mostrando la realidad cotidiana tan dura como es, entendiendo el interior de la vivienda y a su habitante como un ser humano lleno de vicios, alegrías, defectos y problemas.

La puesta en cámara de la obra se realizó a partir del plano secuencia⁴ en aquellas viviendas donde la fluidez de sus circulaciones per-



Vivienda en Población Manso de Velasco. Talca. 2009.



Vivienda en el casco antiguo de Talca. Talca. 2009.

mitía un libre desplazamiento del *steadycam*. Por el contrario, en aquellas viviendas que carecían de extensos pasillos de circulación y cuya planta de arquitectura se ordena mediante la condición fragmentada de sus numerosos recintos, se utilizó la toma flash y un montaje de *shock* que genera un continuo mediante la unión de varias secuencias de corta duración filmadas en cada recinto.

SOBRE LA DOMESTICIDAD EN LA IMAGEN

Para Santos cada acontecimiento se visibiliza en el mundo real básicamente por la huella que deja en el espacio y la existencia de un evento radica fundamentalmente en su condición espacial. Es así como cada actividad y cada hecho tiene manifestación sensible en un espacio arquitectónico determinado. Tomando en cuenta esta idea, podemos decir que las manifestaciones de carácter íntimo de la vivienda dejan su registro en el espacio doméstico, lo que según Santos, corresponde a “un conjunto indisoluble de sistemas de objetos y de sistema de acciones, tomando en consideración que los límites del espacio doméstico tienen condiciones flexibles y difusas” (2009: 35). La obra de Gordon Matta-Clark se aproximó al funcionamiento del espacio doméstico, desde la mirada visceral que el autor tenía sobre el funcionamiento interno de las viviendas. La frase “el arquitecto construye y el artista des-

truye” (Corbeira, 2000: 4) es una buena aproximación que el artista Dan Graham hace sobre la obra de Matta-Clark, caracterizada por conceptos como la fragmentación, piezas, partes y huellas de un habitar que alguna vez dio vida a un objeto arquitectónico y que hablan de un habitar pasado y de una memoria construida.

En las películas *Lluvia* o *El Sena ha encontrado París* de Joris Ivens el collage determina la poética de la representación del espacio. La documentación en ambos casos de la ciudad se vale del fragmento como articulador de un todo. Como lenguaje, el espacio parece redefinirse y codificarse únicamente bajo los ojos del autor. Las bifurcaciones que toma una calle o las formas que caprichosamente provoca el viento, son, a los ojos de Ivens, la evidencia más clara del aspecto social que posee el relato y la deconstrucción espacial como eje de él. Similar es el caso en la película *A Valparaíso* del mismo autor, que se vale de la barroca espacialidad del puerto de Valparaíso para generar un fresco que se asemeja mucho a los murales de Diego Rivera: exagerado y sutilmente surrealista, pero siempre cargado del vigor discursivo de un relato comprometido con las causas sociales. En dicho film, se subvierte la concepción clásica al plantear que los pobres “viven arriba” en lo alto de los cerros, pero los bur-

gueses acomodados lo hacen “abajo”, en el centro portuario. La subversión del canon se produce de manera fragmentada, en un collage que literalmente explota hacia el término del film con una sucesión de imágenes que dan paso a un final filmado en película a color, al contrario del resto que se encuentra fotografiado en un perfecto blanco y negro. La precariedad de la vivienda en lo alto de los cerros es el contraste natural de los palacios burgueses, nuevamente haciendo una metáfora –en este caso de la diferencia entre las clases sociales– desde y por el espacio.

Heidegger refiriéndose al habitar doméstico, propone que “lo que hay que ver es el modo en que el hombre está en el espacio” (2003: 17). Es así, como la fotografía y su condición de registro de la realidad y la manera en que el habitante utiliza su espacio se incorpora en la obra *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina* a través de un encuadre cenital (simulando la vista en planta como representación del dibujo arquitectónico) lo que permite comprender el funcionamiento total de una casa en una sola mirada, recordando las composiciones del artista Daniel Spoerri y los ensambles fotográficos en las obras de David Hockney. De esta manera es posible comprender los diversos usos y el decantamiento de los recintos que componen la vivienda.⁶

LA IMAGEN COMO DOCUMENTO

Finalmente, surge una serie de interpretaciones a partir de la obra. Para el cineasta Marco Díaz:

La arquitectura y el cine se cruzan desde su punto de vista en una misma problemática: el espacio, y poseen similitudes muy cercanas y lejanas entre sí. Es la arquitectura la que está destinada a ser ocupada, utilizada, construida, modificada, destruida, es un arte práctico y concreto. Tomando eso como soporte, es la imagen cinematográfica la que permite ingresar en un espacio arquitectónico para apreciarlo y vivirlo desde una perspectiva cognoscitiva y sensorial (2009: 9).

Según Díaz, una de las bondades de la imagen audiovisual de *Disecciones...* es que se introduce en el espacio primario y fundamental de la vivienda, instancia interna y privada en donde se determina la forma de ser del talquino, su comportamiento y su manera de relacionarse, introduciéndonos en la esencia de cada habitar mediante una cámara subjetiva que nos hace partícipe de lo cotidiano y lo doméstico. Para Díaz, la puesta en cámara de la obra se basa en una cuya mirada es inocente, bruta, infantil, que se dedica a husmear en los espacios y rincones de cada uno de estos mundos propios como son los interiores de las viviendas talquinas. De esta manera, es la imagen en movimiento la que nos introduce y nos hace vivir en mundos que tal vez nunca conoceremos, hogares en los que nunca estaremos, mundos paralelos ausentes para nosotros.

La imagen, en cuanto a documentación, metáfora o dispositivo provocador, permite que la relación espacio-tiempo sea un transductor de las conductas del hombre, por ende, un artefacto patrimonial que en su esencia resignifica la realidad para dotarla de poesía. La intimidad pasa a convertirse en una representación, tanto en la ficción como en la no ficción, por el simple hecho de existir una demarcación provocada por el cuadro, pero también por lo enunciado: la existencia del fuera de campo y del amplio abanico de oportunidades y posibilidades que otorga el sonido no es sino la complejización de los dispositivos propios de una expresión multidisciplinaria. La mimesis no es sino una capa muy superficial, mientras que la aprehensión del espacio puede llegar a constituir el sustento del relato o, en algunos casos, la aparición de un nuevo elemento narrativo.

Por otro lado, el conjunto de fotografías que componen la obra pueden ser entendidas como un palimpsesto, en la cual la superposición de estratos permite hacer una lectura multidimensional acerca de las diversas maneras de habitar la vivienda talquina, lectura que ha tomado un valor importante al ser el único registro del total de las tipologías existentes antes del pasado terremoto del 27 de febrero de 2010 que afectó a gran parte de la capital maulina. La obra logra recorrer la

arquitectura de la vivienda talquina previa al terremoto y es testigo de cómo esta conforma distintos lugares de memoria (Ricoeur, 1999: 80), entendiendo este concepto como un núcleo significativo para la identidad colectiva. Son núcleos caracterizados por su fuerte carga de simbolismo o de emoción, arraigados en las convenciones y costumbres sociales, culturales y políticas, que se van modificando en la medida que cambian las maneras de apropiación, uso y tradición. Cada fotografía

da cuenta del relato físico y mental creado por los propios habitantes acerca de los espacios donde se desenvuelve actualmente y donde sus antepasados se han desenvuelto. A futuro se hace necesario entender la nueva arquitectura de la vivienda talquina como un espacio de transición hacia un habitar pasado, en el que la narratividad y puesta en relato de esa arquitectura logran evocar la memoria e identidad que alguna vez el mismo habitante comenzó a destruir.

NOTAS AL PIE

1. Obra de artes visuales financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008 en la Línea de Fomento de las Artes realizada por el arquitecto José Luis Uribe y el cineasta Marco Díaz durante el año 2009.
2. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela. Máster en Arquitectura: Crítica y Proyecto por la Fundación Universidad Politécnica de Catalunya. Dirige el Congreso Internacional de Arquitectura y Diseño Arquine y colabora como curadora de arquitectura para la mencionada revista.
3. El movimiento Dogma 95 se levanta contra el cine de ilusión y presenta 10 reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad, las cuales se mencionan a continuación: 1. El rodaje debe realizarse en locaciones reales. No es posible construir sets y los decorados no pueden ser introducidos en la filmación; 2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes; 3. La cámara debe sostenerse en la mano; 4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada, aunque se permite instalar un foco simple

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artículo realizado a partir de la experiencia de *Disecciones*: una introspección en la vivienda talquina, obra realizada por el arquitecto José Luis Uribe Ortiz y el cineasta Marco Antonio Díaz González, financiada por el Fondo de la Cultura y de las Artes 2008, en el área de artes visuales.

A Valparaíso. Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia-Chile, 1963. DVD. Medio Fílmico.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI, 1997.

Corbeira, Darío. *¿Construir... o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Díaz, Marco. "La imagen bruta". *Disecciones: una introspección en la vivienda talquina*, Talca, Ediciones Labase, 2009, 9.

Fassbinder, Rainer Werner. *La anarquía de la imaginación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.

Gorostiza López, Jorge. *Cine y arquitectura*, Gran Canaria, Ed. Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

Griberio, Andrea. "Certezas desde la intuición". *Disecciones: la arquitectura de las infraestructuras públicas en Talca*, Talca, Ediciones Labase, 2011, 7-8.

Heidegger, Martin. *Observaciones relativas al arte: la plástica, el espacio*, Pamplona, Ediciones Universidad Pública de Navarra, 2003.

La Seine a rencontré Paris (El Sena ha encontrado París). Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia, 1957. DVD. Medio Fílmico.

- sobre la cámara en mano en caso de realizar grabaciones nocturnas; 5. Los filtros están prohibidos; 6. La película no debe contener ninguna acción superficial; 7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos; 8. Las películas de género no son válidas; 9. El formato de la película debe ser en 35 mm; 10. El director no debe aparecer en los créditos.
4. Corresponde a la secuencia filmada en continuidad, sin cortes entre planos.
 5. El montaje de *shock* corresponde a la sucesión violenta de planos, con la finalidad de suscitar la reacción intelectual y emotiva del espectador. Un buen ejemplo es la escena del baño en la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.
 6. Volviendo al cineasta danés Lars Von Trier, la secuencia inicial de la película *Dogville* logra que el espectador tenga la posibilidad de introducirse en la intimidad de diversas familias del pueblo donde se desarrolla la historia a través de un plano cenital. Llama la atención la particular manera en que Von Trier logra entender la complejidad de una cuadrícula y la traspasa al espectador en una sola mirada.

Mami te amo. Dir. Elisa Eliash. Act. Eva Luna Icnese, Catalina Saavedra, Josefina González. DVD. Producción Chile 2008. Medio Fílmico.

Melendo Cruz, Ana. *Antonioni. Un compromiso ético y estético*, Madrid, Editorial IAAL, 2010.

Mouesca, Jacqueline. *Breve historia del cine chileno*, Santiago, Editorial Lom, 2010.

Ossa, Carlos. *La semejanza perdida*, Santiago, Editorial Metales Pesados, 2010.

Pérez de Arce, Rodrigo. *Domicilio urbano*, Santiago, Ediciones ARQ, 2006.

Regen (Lluvia). Dir. Joris Ivens. "Joris Ivens Wereldcineast" edición Boxet European Foundation Joris Ivens. Francia, 1929. DVD. Medio fílmico.

Ricoeur, Paul. "Arquitectura y narratividad", *Architectonics: Mind, Land, Society: Arquitectura y Hermenéutica*, 2002, 9-30.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife Producciones, 1999.

Rodríguez, Hilario J. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ed. JC. Madrid, 2003.

Santos, Antonio. "Yasujiro Ozú: Menosprecio de corte, alabanza de aldea" en *Revista Visions*. Nº 6, (2009), 33-39.

Walker, Enrique. "Lo ordinario". Conferencia BIARCH: Open Seminar, La Pedrera, Barcelona, 9 / 11 / 2010.

José Luis Uribe Ortiz (Talca, 1979) es arquitecto de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile, 2007. Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), España 2010, (Beca Chile Conicyt, 2009). Es autor de las obras *Disecciones*: una introspección a la vivienda talquina (Fondart 2008) y *Disecciones*: la arquitectura de las infraestructuras públicas en Talca (Fondart 2010), obras exhibidas en "Devir Menor: arquitecturas y prácticas espaciales críticas en Iberoamérica", como parte de Guimaraes 2012, capital de las artes (Portugal). El año 2012 fue invitado como editor para el número monográfico de arquitectura chilena de la revista Zona de Proyecto (Argentina) denominado Chile según Chile. Actualmente es profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca y dirige el proyecto editorial Talca, cuestión de educación, en conjunto con la editorial Arquine, iniciativa apoyada por el Fondart 2012.

Luis Felipe Horta Canales (Peñaflor, 1980) es realizador de cine, mención en Montaje, de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis, Chile. Posee estudios de especialización en restauración cinematográfica en la Universidad Autónoma de México. Actualmente es subdirector de la Cinoteca de la Universidad de Chile, además de desempeñarse como académico en la Universidad de Chile y en la Universidad de Valparaíso. Ha dirigido los proyectos de restauración de las películas Caliche sangriento (Helvio Soto, 1969), El leopardo (Alfredo Llorente Pascual, 1926) y La respuesta (Leopoldo Castedo, 1961), además de participar en los procesos de digitalización de películas de diversos cineastas nacionales como Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Kaulen y Helvio Soto.

José Luis Uribe Ortiz (Talca 1979) He is an architect from the School of Architecture at the University of Talca, Chile, 2007. Master in Theory and Practice of the Architecture Project of the Superior Technical School of Architecture of Barcelona (UPC), Spain, 2010 (Conicyt Chile Scholarship, 2009). He is author of the projects *Disecciones: an introspection to Talca's housing (Fondart 2008)* and *Disecciones: the architecture of public infrastructures in Talca (Fondart 2010)*, works exhibited at "Devir Menor: spatial critic architectures and practices in Ibero America", as part of Guimaraes 2012, capital of arts (Portugal). In 2012 Uribe was invited as editor for the monographic issue on Chilean architecture of the Argentine magazine *Zona de Proyecto (Project Zone)* named Chile según Chile (Chile according to Chile). He is currently professor of the School of Architecture at University of Talca and directs the publishing project Talca, cuestión de educación in cooperation with the publishing house Arquine, initiative supported by Fondart 2012.

Luis Felipe Horta Canales (Peñaflor, 1980) is a filmmaker with a minor in editing from the School of film at Arcis University, Chile. Horta has specialized in cinematographic restoring at Autonomía University of Mexico. At present, he is an assistant director of the Film Archive at University of Chile as well as professor at the aforesaid University and the University of Valparaíso. Horta has also been in charge of the restoring projects for the movies *Caliche Sangriento (Blood Caliche)* (Helvio Soto), *El leopardo (The leopard)* (Alfredo Llorente Pascual, 1926) and *La respuesta (The reply)* (Leopoldo Castedo, 1961). Besides, he has participated in the digitalization processes for movies by various national filmmakers such as Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Kaulen and Helvio Soto.

Ciudad contemporánea: territorio de la velocidad

Reflexiones sobre el movimiento y el reposo

[CONTEMPORARY CITY: TERRITORY OF SPEED. REFLECTIONS ON MOVEMENT AND QUIETNESS]

LAURA GALLARDO*

*

Laura Gallardo Frías
Profesora Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile.

Resumen: El aumento desenfrenado de la velocidad en nuestras ciudades está alejando al ser humano del reposo, de su territorio, de su lugar. Se abre una reflexión entre diversas dicotomías: eterno y efímero, peregrino y errante, estático y extático, lugar y no-lugar. Y si bien la *ex-istencía* es la posibilidad de estar fuera de donde se está, se hace necesario re-valorizar un equilibrio entre el no-lugar y el lugar, entre el movimiento y la quietud.

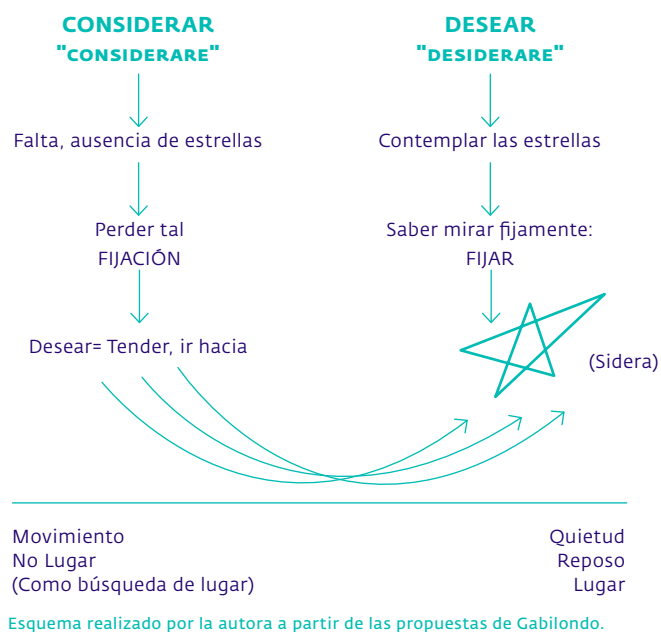
Palabras clave: movimiento, reposo, arquitectura, no-lugar.

Abstract: The unrestrained increase of speed in our cities is pushing human beings away from quietness, their territory, their place. A reflection between various dichotomies is opened: eternal and ephemeral, pilgrim and roving, static and ecstatic, place and no-place. And though existence is the possibility to be out of where one is, it becomes necessary to revalue a balance between no-place and place, between movement and quietness.

Key words: movement, quietness, architecture, no-place.

Laura Gallardo Frías Poeta y arquitecta de la Universidad Politécnica de Cataluña. Doctora en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Politécnica de Madrid, con una tesis doctoral acerca del lugar y el no-lugar arquitectónico. Tiene experiencia tanto en estudios de arquitectura, como en docencia e investigación en Barcelona, Toulouse y Santiago de Chile. Actualmente es académica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, donde es profesora en el curso de taller de diseño arquitectónico de segundo año y en el seminario de investigación de quinto año, y desarrolla diferentes investigaciones. Pertenece al comité científico de las revistas Arquisur y Arquitecturarevista, y es integrante de la Cátedra Michel Foucault.

Laura Gallardo Frías Poet and architect from Universitat Politècnica de Catalunya. Ph.D in Architecture and Urbanism from Universidad Politécnica de Madrid by presenting a doctoral thesis on architectural place and no-place. She has experience in both architecture studies and teaching and research in Barcelona, Toulouse and Santiago (Chile). At present, Gallardo is a professor of the School of Architecture at University of Chile where she is in charge of the workshop architectural design for second year students and the research seminar. She also does research activities; is part of the scientific committee for the magazines Arquisur and Arquitecturarevista and is member of the Chair Michel Foucault.



ETERNO Y EFÍMERO

La filosofía oriental, como recuerda Maturana "se basa en la distinción entre lo eterno y lo efímero y nos invita a tomar el camino de la liberación de lo efímero para recuperar el eterno divino que todos poseemos" (2004: 30).

Somos efímeros y, sin embargo, necesitamos una envolvente, un cobijo duradero que trascienda en el tiempo y que podamos recordar, albergar a su vez en nuestra memoria.

Se deben considerar entonces dos posibilidades arquitectónicas, como indica Morales "las que conducen al aquietamiento del ser humano, que convierten a la arquitectura en la técnica del estar, y otras, las que constituyen la *dynamis* de la arquitectura, que establecen su raíz en la frecuentación, es decir, en los empleos constantes, asiduos" (1999:160).

Vaivén entre el movimiento y el reposo, como indica Gabilondo, de un *desear* (que procede de *desiderare*: falta o ausencia de estrellas) ligado al movimiento donde el ser humano tiende a *con-siderar* (*considerare*, contemplar las estrellas) ligado al reposo, a la quietud.

Sin embargo, como afirma Blanchot en *La escritura del desastre*, pareciera que en esta época el ser se hubiera desatado de su fijeza de ser, de tener esta referencia a una estrella deviniendo, como cuenta Lévinas (2000: 47), un *des-astro*, donde al sustantivo desastre le da un sentido casi verbal.



Walking city de Archigram.
Fuente: http://www.archigram.net/projects_pages/walking_city_6.html.

Así, este desastre que denota una *falta de estrellas* y por tanto el estar inmersos en un *desiderare*, implica nuestro incesante desear o ir hacia las estrellas como continuo movimiento perdiendo, por tanto, la fijación.

PEREGRINO Y ERRANTE

Se podría especular que hemos pasado de ser peregrinos, entendiendo por tal el vagar que define San Agustín, para perder el apego al lugar en que se vive, a ser errantes en este tiempo vacío que “es el tiempo del error donde no hacemos más que errar porque nos falta la certeza de la presencia y las condiciones de un aquí verdadero”, como afirma Blanchot (1992: 235), quien recuerda que *errar viene de error* y que, al faltar las condiciones de una verdadera residencia es necesario vivir en una especie de separación incomprensible, “exclusión de la que se está excluido de sí mismo” en una región que es la del error que conlleva a errar sin fin, existiendo la posibilidad “de ir hasta el fin del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es una marcha sin fin en la certeza del fin sin camino” (1992: 70).

Desde la mitología errar es el máximo castigo, pues implica la pérdida de las raíces y la desvinculación con el lugar, con el mundo, incluso consigo mismo; así Edipo, tras arrancarse los ojos, ordena a Creonte que lo expulse de la ciudad para vagar sin fin hasta la muerte dándose la mayor condena. También recordar el errar de Caín tras el sentimiento de culpabilidad por dar muerte a su hermano Abel.

Con este deambular sin fin por el mundo al no poder habitarlo, se podría plantear que estamos volviendo a ser errantes, a no saber dónde reposar, dónde descansar ni de qué. Un *dónde* que se halla cada vez más lejano, y más que un lugar es un *sinlugar*.

Así, de un peregrinaje, como lugares en los que se establecen deambulaciones continuas, estamos pasando a una movilidad

mayor que nos recuerda a la propuesta de *Walking city* de Archigram (1964).

¿Qué pasaría si todo se moviera, incluso nuestras viviendas? Despertar cada mañana en un sitio distinto, ¿cómo sería ese devenir para el ser y para la arquitectura?

¿Sería quizás tener todo el territorio, recorrer toda la superficie terrestre y el firmamento y, sin embargo, todo se escaparía a la vez?

ESTÁTICO Y EXTÁTICO

Un ejemplo más acotado de esto mismo son las mingas de Chiloé, que consisten en el traslado de las casas de un emplazamiento a otro, ¿cómo analizar este hecho: como el reposo en movimiento o el movimiento en reposo?

Sugere el cómo la casa permanece, pero al día siguiente al abrir la ventana el paisaje es otro, cambia el exterior, dentro del mismo interior, de la misma casa.

En realidad cada día nuestro paisaje es otro, es otro panorama, otra mirada distinta e incluso nosotros también somos otros, también vamos cambiando: el tiempo va surcando nuestra piel y alma, y a todos y todo lo que nos rodea.

¿Un cambio dentro de un cambio? ¿Cambio del cambio?

¿Y qué pasa con las casas rodantes, casas en continuo movimiento? “la heterotopía por antonomasia” diría Foucault, al igual que los trenes o mejor todavía los barcos o aviones, digo mejor todavía porque su vinculación con el territorio es más lejana.

La vida es como una minga en la que participamos todos, dicen los chilotes.

Se podría hablar del paso de lugares *estáticos* como lugares de permanencia a lugares *extáticos* como lugares que buscan el éxtasis, el deseo implicando con ello el movimiento.

Una de las causas por las que se imprime el movimiento en las ciudades, como indica Sennett en *Carne y Piedra*, son los descubrimientos de Harvey sobre la circulación de la sangre y la respiración, que en el siglo XVIII son inferidos por los planificadores a la ciudad.

Si la casa, “corresponde a la *maison* o mansión que denota la *mansio*, el centro de aquietamiento y remanso” (Morales, 1999: 163), con el Movimiento Moderno este reposo da un giro hacia el movimiento, que era una de las características más celebradas por sus seguidores, quienes logran infundir el recorrido tanto interior como exterior en el proyecto arquitectónico convirtiéndolo en un territorio para la movilidad.

Con el aumento de movilidad, comienzan a escucharse con más fuerza los susurros del vacío que conducen a espacios indeterminados, a los no-lugares como la aspiración a lo que no está, al afuera (Gallardo, 2011: 5), a lo que no tiene relación con nada, a lo que estando en presencia nos denota una ausencia, un ser sin ser. Una arquitectura que quiere abarcar al infinito y se le escapa el presente, ocupado en mirar solo el futuro.

Y desde el momento en que la movilidad de los capitales y de las personas se convierten en el valor esencial para la realización de una tarea, como indica Bégout “todos los lugares por los cuales se supone que ese valor transita e incluso se instala, pierden automáticamente su sentido de habitación” (2008: 79), pudiendo hablar de *sin arquitectura*.

Aquí entra en juego el arquitecto cuya tarea demiúrgica persigue los más altos objetivos “solo al alcance de las divinidades”, como indica Azara, ya que tiene como meta la creación de un espacio para la vida, donde los seres humanos puedan estar. Arquitecto cuyo máximo desafío en estos días es *ofrecer una posibilidad de lugar*, pero no uno cualquiera, sino un lugar donde se está bien, “un espacio humanamente habitable dotado de significado” (Espósito, 2012: 9), que es el significado último del habitar.

Recordemos que las palabras residencia, protección, paz y libertad en un origen pertenecían a conceptos relacionados y todo parece indicar que todavía es este el caso, como afirma Norberg-Schulz, quien subraya que la “libertad presupone seguridad y la seguridad solo es posible mediante la identidad humana de la que el espacio existencial es un aspecto” (1980: 45).

Se pone de manifiesto la importancia del equilibrio entre el reposo y el movimiento, que deben coexistir con nosotros y nuestras arquitecturas.



Minga de Chiloé.

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/carlescerulla/3534592838/>

MOVIMIENTO Y REPOSO

Movimiento y reposo que se pueden observar como una secuencia en una ciudad: así la calle sería el espacio del tránsito a mayor velocidad, la de los coches, motos; seguido por las aceras por donde caminan los peatones, y tras esto se pasa a comercios, bares, oficinas, etc. hasta llegar a las viviendas y específicamente a los dormitorios donde encontramos el reposo más prolongado durante el día.

Del movimiento al reposo igual que cuando nacemos y vamos creciendo donde somos puro movimiento hasta que llegamos a la muerte, proceso que se podría sintetizar como una degradación del movimiento hasta llegar al reposo absoluto. Muerte que suspende la relación con el lugar.

Al igual que se suspende la relación con el lugar al estar en pleno movimiento, como el espacio libre e indefinido del errante que, al no saber a dónde ir, disuelve el vínculo topológico en el *horror vacui*, y aunque posea un mapa es, como afirma Faulkner en *Luz de agosto*, “como si no perteneciera a ninguna ciudad, como si no tuviera una calle, un muro, ni siquiera un puñado de tierra donde sentirse en casa”.

Es importante advertir, como indica Morales que “la noción de *ambular* es asociable al latín *ambio* —del que deriva *ambitus*—, que en su sentido original indica ‘el camino que da la vuelta a’” (1999: 196). Por tanto, el ámbito, término con el que desde la arquitectura se indica un “espacio comprendido dentro de límites determinados”, denota, el espacio recorrible, en el que podemos “dar una vuelta”.

Así, un proyecto de arquitectura debe integrar en su esencia el reposo y el movimiento, siendo capaz de permitir la permanencia, la serenidad y ofrecer la posibilidad de un lugar de reposo desde donde se aprecie el movimiento del existir, produciéndose desde la quietud la inquietud del admirar.

No es fácil llegar a esta armonía entre el movimiento y el reposo, a nosotros seres “cuyo objeto único y perpetuo del alma es lo que existe: lo que fue y ya no es, lo que será pero aún no, lo posible, lo imposible, he aquí el quehacer del alma: ¡pero nunca, nunca lo que es!”; como expresa Valéry (2004: 110).

De ahí la importancia de llegar a una estabilidad que se consigue al estar, que es levantar una residencia, como afirma Azara quien prosigue indicando que es “gracias al levantamiento de estas estancias que el ser humano se vuelve estable, quien era hasta entonces sombra, un alma en pena deambulando por un espacio indiferenciado, como los muertos, como los que han dejado de ser, o no han sido nunca nada. Era un ser maldito, que no hallaba reposo. Andaba sin meta, sin saber hacia dónde ir, pues no había un lugar dónde ir. Mas al fijar su residencia, se aquieta, se asienta. Deja de transitar, de huir siempre, de estar en un permanente estado de fuga, mudando cada día. Ya no ‘es’ un ‘ser’ fugaz, transitorio, mudable, que pasa sin dejar huella, sin dejar marca en la tierra: un fugitivo, perseguido por no se sabe que cólera o maldición divina. Ya no es inestable. Adquiere, por el contrario, todo aquello que lo fugaz carece: *la permanencia del ser*” (2005: 117-118).

Residencia para anudar los puntos de anclaje que viajan sin aferrarse a un lugar verdadero donde el tener lugar se está esfumando del recuerdo de lo posible.

Tensión entre la totalidad y la estructura básica que nos muestra que la vida es a la vez “constancia y cambio” para emplear la expresión de Giedion.

Movimiento y reposo que coexisten, pues incluso en Venecia, que sin tener en cuenta a los turistas, pareciera una ciudad inmóvil, pues no hay tráfico y sus calles te hacen sentir en otra época de quietud de sosiego,

sin embargo, al mirar con detención a las góndolas denotan con su continuo vaivén, movimiento basculante que se puede percibir al cerrar los ojos e incluso escuchar, el cual nos lleva de vuelta a darnos cuenta de que el movimiento siempre nos acompaña, como los latidos de nuestro corazón.

Es muy sugerente que la imagen del movimiento no pueda ser representada sino en reposo. Y también que la imagen fija no tenga reposo, pues no establece nada, como indica Blanchot “es la posición de lo que permanece porque le falta el lugar (la idea fija no es un punto de partida, una posición desde donde uno podría alejarse y progresar, no es comienzo, sino recomienzo)” (1992: 248).

¿Pero qué es la permanencia, cuál es la diferencia entre el reposo y el movimiento? El reposo está unido a adentrarse en algo, aunque sea por un instante, a fundirte con lo que te rodea... a olvidarte de ti, es estar en el ahora, en el presente *el aquí y el ahora (l'ici et le maintenant)*. Mientras que el movimiento implica una búsqueda del futuro un ir hacia, un pensar en el allá y no en el aquí.

Se podría hablar del ciclo de la quietud y del movimiento: de cómo a la máxima velocidad de un tren, por ejemplo, —donde lo más lejano parece lo más quieto, lo más estable, mientras lo próximo se esfuma, desaparece raudamente ante nuestros ojos—, diferentes tipos de lugares pueden *lugarizarnos* o *deslugarizarnos*, permitiéndonos pasar del mirar al contemplar, del cuerpo al alma.

Movimiento y reposo que, como la distinción entre fondo y figura, es base de nuestras representaciones, por donde nos adentramos buscando el camino entre la figura y el movimiento y entre la forma y el modo de generarla.

Todo un reto sería la propuesta de detenernos, en este mundo que va a una velocidad cada vez más acelerada. Como indica Houellebecq, “es muy fácil ahora situarse en una posición estética con relación al mundo: basta con dar un paso a un lado. Y, en última instancia, incluso este paso es inútil. Basta con hacer una pausa; apagar la radio, desenchufar el televisor; no comprar nada, no desear comprar. Basta con dejar de participar, dejar de saber; suspender temporalmente cualquier actividad mental. Basta, literalmente, quedarse inmóvil unos segundos” (2005: 72).

Aunque es el reposo el que nos incita a movernos, pues la tierra es redonda y no podemos ver lo que hay detrás del camino, lo que implica un continuo ciclo del movimiento-reposo.

Continuo ciclo que se observa por ejemplo en el acto de buscar algo en la oscuridad: inmediatamente comenzamos a tantear, a

ir tocando poco a poco las superficies. Pero si observamos este gesto, esta manera de tentar advertimos que nuestra mano va saltando, descubriendo poco a poco las superficies que se encuentra.

Es como ir investigando y recordando lugares, por eso se hace con quietud, posando brevemente la mano en un lugar y después con una especie de “salto” moviéndola a un lugar próximo a este para, gracias al percibido anteriormente ir reconstruyendo la totalidad desde los fragmentos.

Es un ir a tientas, un descubrimiento de los pequeños fragmentos, de los distintos lugares para llegar a la imagen de la totalidad que teníamos con la luz. Este posar la mano poco a poco, es el ir captando los lugares de manera continua aunque examinando cada uno. No hay un recorrido, sino una estancia en cada porción de la totalidad que queremos re-componer.

LUGAR Y NO-LUGAR

Esta es la diferencia entre el lugar, que requiere un momento de detención, de quietud, de búsqueda para con la totalidad, vinculado estrechamente con el interior, y entre el no-lugar que es un fluir, un exterior; como si, siguiendo con el ejemplo anterior, deslizáramos la mano, sin detención en busca de algún objeto, claramente con el movimiento nos sería más difícil percibir lo que vamos tocando, diferenciar unos objetos de otros e incluso se corre el riesgo de que, al estar inmersos en el movimiento, se nos olvide el objeto de búsqueda.

“Andar es no tener un lugar”, como indica De Certeau, velocidad ligada al movimiento, a no tener un lugar donde detenernos, a la falta de tiempo, pero ¿no tenemos tiempo para nada o nada para el tiempo?

Así, los no-lugares están transformando a nuestras ciudades contemporáneas en territorios de velocidad convirtiéndonos en “extranjeros en nuestra propia patria” (...) ya que “en la arquitectura de estos últimos años no hay lugares, moradas en las que detenerse”, afirma Solà-Morales (1995: 121), o como indica Rafael Moneo, en la misma línea, “todo parece estar en contra del lugar. (...) Parece como si tan solo la ubicuidad del no-lugar existiese; como si la idea de lugar ya no tuviese valor; como si pudiésemos ignorar dónde nos encontramos, dónde estamos” (1995: 6).

Frente a esta situación, se presenta un reto para los arquitectos actuales: “neces-

tan ser capaces de planificar la urbanización de ciudades discontinuas, de espacios urbanos de baja densidad, de ciudadanos veloces, y a la vez mantener los valores de la ciudad existente, continua peatonal” (Asher, 2003: 19).

Y aunque la *ex-istencia*, como indica Morales “es en sí misma la posibilidad de estar fuera de donde se está” (1999: 162), se hace necesaria una tregua. Convirtiéndose en un gran desafío el llegar al equilibrio del lugar y del no-lugar, del reposo y del movimiento en nuestros territorios, en nuestras ciudades, en nuestros lugares.



Strangers on a Train. Hitchcock, 1951. Farley Granger, Robert Walker.

Fuente imagen: <http://cine9009.blogspot.com/2011/01/extranos-en-un-tren-1951.html>

NOTAS AL PIE

“Este artículo ha sido desarrollado dentro del proyecto de investigación que lleva por título “Del No-Lugar al Lugar en la didáctica del Proyecto Arquitectónico”, realizado por un equipo multidisciplinar, financiado por el concurso de Investigación FAU, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile en los años 2012-2013.”

- Incluso si este vagar no es físico, debe perderse el apego al lugar en que se vive”. San Agustín. La ciudad de Dios. (Citado en Sennett. 1997: 140).
- Se toma aquí la noción de lugar descrita por Montaner como de “carácter concreto, empírico, existencial, articulado, y definido hasta los detalles” (2011: 32).
- “El sin lugar es la insignificancia del lugar”, indica Gabilondo (1999: 91).
- La arquitectura sin arquitectura (sin arquitectura y sin arte), señala Javier Seguí, solo es un “saber conjetrador de instalaciones de localización” (2009: 26).
- Citado en Bégout (2008: 84).
- “Andar es no tener un lugar”. Puntualiza el autor que el andar es “un proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio”, así, el vagabundeo, que multiplica y reúne la ciudad, hace de ella una “inmensa experiencia social de la privación de un lugar” (De Certeau, 1996: 116).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ascher, François. “Ciudades con velocidad y movilidad múltiples: un desafío para los arquitectos, urbanistas y políticos”, ARQ. n.60. 2005. Web. Fecha de consulta: 5 junio 2013.
- Azara, Pedro. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona, Editorial GG, 2005.
- Bégout, Bruce. *Lugar común. El motel americano*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2008.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1992.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México, D.F, Universidad Iberoamericana, A.C, 1996.
- Espósito Galarce, Fernando Mauricio. “El ‘afecto’ en la arquitectura: La relación entre arquitecto, lugar y habitante en la experiencia contextual del proyecto”, *Arquiteturarevista*, Vol.8, n.1. 2012. Web. Fecha de consulta: 1 de junio 2013.
- Foucault, Michel. “Espacios diferentes”, *estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- Gabilondo, Ángel. *Menos que palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Gallardo Frías, Laura. “Vínculo interior-exterior. Una reflexión sobre la arquitectura del lugar y el no-lugar”, *Revista R180*, nº 27, 2011. Web. Fecha de consulta: 20 mayo 2013.
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos de la*

- arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Houellebecq, Michel. *El mundo como supermercado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.
- Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid, Ed. A. Machado Libros, S.A., 2000.
- Maturana, Humberto. *Pörksen, Bernhard. Del ser al hacer. Los orígenes de la biología del conocer*, Santiago, LOM ediciones, 2004.
- Moneo, Rafael. “La inmovilidad substancial”, *Revista Circo*, n.24. 1995. Web. Fecha de consulta: 5 junio 2013.
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Barcelona, Ed. GG, 2011.
- Morales, José Ricardo. *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura, nuevos caminos de la arquitectura*, Barcelona, Blume, 1980.
- Seguí de la Riva, Javier. “Dibujar proyectar XVI: sin arquitectura”, *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid*. N. XVI, 2009. Web. Fecha de consulta: 5 junio 2013.
- Sennett, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza. Madrid, 1997.
- Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial GG, 1995.
- Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Madrid, Editorial La balsa de la Medusa, 2004.

Los paisajes de la bicicleta en la ciudad de Santiago: el caso de Providencia

[LANDSCAPES OF BICYCLE IN SANTIAGO CITY: THE CASE OF THE MUNICIPALITY OF PROVIDENCIA]

RODRIGO MORA • DANIELA GODOY • FRANCISCO BOSCH*

Resumen: Este escrito aborda cómo la bicicleta se ha incorporado al paisaje doméstico de la ciudad de Santiago, en particular en el sector comercial de Providencia, en el oriente de la ciudad. A través de una observación sistemática del espacio comunal se registró el número de bicicletas aparcadas en estacionamientos formales e informales de calles y pasajes en un área de más de 20 manzanas. Estos resultados fueron luego comparados con los usos comerciales de la comuna, tanto en lo que respecta a la densidad de bicicletas por metro cuadrado comercial, como la distancia de estas respecto del comercio establecido.

Palabras clave: bicicletas, Providencia, paisaje urbano, estacionamientos.

Abstract: This article shows how bicycles have been incorporated in everyday's landscape in Santiago city; particularly, in the commercial area of the municipality of Providencia, in the east side of the city. By means of a systematic observation on Providencia's space, the number of bicycles parked in both formal and informal parking spaces on streets and lanes in an area of more than 20 blocks was recorded. These results were then compared to the commercial uses of Providencia in regards to the density of bicycles per commercial square meter and the distances of these in relation to the formally established commerce

Key words: bicycles, Providencia, urban landscape, parking spaces.

*

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

*

Daniela Godoy
Profesora Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM)
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile
Rodrigo Mora

*

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

Cada vez es más frecuente ver cómo el uso de la bicicleta se abre espacio en la ciudad. En efecto, cada vez hay más personas transitando en calles, ciclovías y, con inconvenientes, en las veredas de Santiago. A esto se suma el entusiasmo de grupos y organizaciones sociales que promueven su uso, proliferan tiendas especializadas en venta y arreglo, y varios municipios incorporan programas como sistemas públicos de arriendo de bicicletas o el cierre de calles durante el fin de semana para el uso exclusivo de estas.

Desde la esfera pública, la masificación del uso de la bicicleta ha sido promovida por las autoridades de salud, quienes ven en esta práctica una buena forma de reducir el sedentarismo de la población (Ibarra y Mora, 2010). Sin embargo, y aunque se trata de un fenómeno social tremendamente positivo, el entusiasmo inicial ha ido dando paso también a una preocupación creciente por las externalidades negativas que causa la bicicleta en el espacio urbano. Quizás el más candente de estos conflictos sea el que se produce entre peatones y ciclistas que, a falta de una red de ciclovías conectada y suficiente, invaden las veredas muchas veces en forma muy poco considerada con los que se desplazan a pie. Aunque este es un debate que recién comienza (y que, dicho sea de paso, está lejos de ser solucionado), lo cierto es que muestra que los problemas urbanos no tienen soluciones únicas sino que todo cambio urbano plantea externalidades positivas y negativas.

Rodrigo Mora Arquitecto, MSc PhD University College London. Académico de la Universidad Diego Portales (UDP).

Daniela Godoy Arquitecta, Universidad de Chile. Magíster en Regeneración Urbana, University College London. Académica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM).

Francisco Bosch Arquitecto, Universidad de Chile. Magíster en Regeneración Urbana, University College London. Docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales (UDP).

Rodrigo Mora Architect, MSc PhD University College London. Professor at Diego Portales University (DPU).

Daniela Godoy Architect, University of Chile. MSc in Urban Regeneration, University College London. Professor at School of Architecture of Metropolitan Technological University (UTEM by its Spanish acronym).

Francisco Bosch Architect, University of Chile, MSc in Urban Regeneration, University College London. Professor at School of Architecture of Diego Portales University (DPU).



Bicicleta estacionada en el sector comercial de Providencia.

Con el objeto de aportar al análisis de las implicancias que el uso de la bicicleta está teniendo en la ciudad de Santiago, este artículo expone una investigación sobre las formas en que este medio de transporte está cambiando el paisaje doméstico de uno de los lugares más dinámicos de la capital: el área comercial de Providencia. En particular, en lo referido a los estacionamientos que para este medio se instalan en el espacio público del sector.

La primera parte del texto revisa las principales tendencias del uso de la bicicleta a nivel mundial, mientras la segunda examina lo obrado por las políticas públicas chilenas. A continuación, se muestra un examen de los lugares donde se estacionan las bicicletas en el sector analizado y las formas en que el sector privado y el público están respondiendo a la creciente demanda de ciclistas por desplazarse y ocupar esta zona. La parte final del artículo discute los principales resultados y las posibles líneas de acción a futuro.

EL AUGE DE LA BICICLETA: UN FENÓMENO GLOBAL

Quizás la imagen más recurrente de la bicicleta como medio de transporte urbano sea probablemente la de Holanda, en particular la ciudad de Amsterdam. Una fotografía de un día cualquiera de esa ciudad muestra cientos de ciclistas de distintas edades relajadamente pedaleando de un lado a otro, casi como si en vez de piernas hubieran nacido con ruedas para desplazarse por el mundo. Claramente estamos frente a un fenómeno cultural, donde el uso masivo de la bicicleta como medio de transporte utilitario se remonta incluso a antes de la Segunda Guerra Mundial y que ha sido activamente promovido por las políticas públicas desde esa época (Speck, 2012). Hoy el 27% de todos los viajes en Holanda se realizan en bicicleta y en ciudades como Amsterdam, uno de cada tres viajes se realiza en este medio.

Si bien es cierto que tanto Holanda como otros países noreuropeos han sido tradicionalmente ciclistas, no es menos cierto que el uso de la bicicleta ha crecido en los últimos 30 años en todo el mundo, incluido en países que históricamente han tenido una muy baja participación

de este medio de transporte. Es el caso de Estados Unidos, donde a nivel global solo el 1% de los viajes se realiza en bicicleta pero donde en varias ciudades el uso de este medio de transporte ha crecido significativamente, como es el caso de Boulder o Portland cerca del 30 % y 15 % de los viajes, respectivamente, se hacen en bicicleta (Pucher y Buehler, 2012).

Pero, ¿qué explica este fenómeno? ¿Qué hizo que en pocos años una creciente masa de ciclistas haya comenzado a invadir nuestras ciudades? Al parecer varias son las razones que lo explican.

En primer lugar, andar en bicicleta tiene beneficios privados para sus usuarios. Por ejemplo, desde el punto de vista operacional, el uso de la bicicleta es, en la gran mayoría de veces, un medio de traslado más económico que otros, pues a diferencia del auto o del transporte público, no requiere que sus usuarios deban pagar gasolina o incurrir en sistemas de pago (Tolley, 1997). Asimismo, desde el punto de vista de los tiempos de viaje, la bicicleta tiende a ser más eficiente en distancias cortas (entre 2 km y 7 km) mientras que en recorridos superiores a los 7 km es menos eficiente que otros medios como el transporte público o el auto (Cámara de Comercio de Bogotá, 2010). Por último, usar la bicicleta en forma regular para ir al trabajo o al lugar de estudio mejora la calidad de vida de sus usuarios. Permite un gasto calórico de entre 500 a 700 calorías por hora, ayuda a generar endorfinas reduciendo la depresión y reforzando el sistema inmunológico, regula la presión de la sangre, mejora la capacidad pulmonar y la absorción de oxígeno y reduce el colesterol. En efecto, una parte importante de la investigación urbana de los últimos 15 años ha buscado entender los efectos que el medio físico tiene sobre la asimilación de modos activos en la población (Sallis, 1998; Frank y Engelke, 2001; Hook, 2002; Frumkin *et al*, 2004).

Sin embargo, los beneficios de la bicicleta no son solo privados sino también públicos. Estos se relacionan con el funcionamiento del sistema urbano como un todo. Desde el punto de vista del transporte, por ejemplo, la bicicleta



Figura 1: Área de estudio y localización de estacionamientos públicos.



Figura 2. Bicicletas estacionadas superpuestas durante un día.

aporta a descongestionar la red vial pues ocupa menos de un tercio del espacio que ocupa un vehículo particular promedio al transitar por la ciudad, y cerca de un 7 % del que este requiere para estacionarse (Pettinga *et al*, 2009). Desde el punto de vista social, el uso de la bicicleta posibilita a los distintos segmentos de la población compartir el espacio público y a los más pobres desplazarse en forma económica, razón por la cual políticos de corte progresista como el colombiano Enrique Peñalosa, en Bogotá, han incentivado su uso. Por último, el uso de la bicicleta también genera beneficios medioambientales, al disminuir el uso de combustible fósiles. Un estudio de la Federación de Ciclistas Europeos compara el impacto de las etapas de producción, mantenimiento y funcionamiento de una bicicleta y un autobús, indicando que mientras el primer medio de transporte emite 21 gramos de CO₂ por pasajero y por kilómetro recorrido, el segundo alcanza los 101 gramos de CO₂ por pasajero y por kilómetro recorrido (Blondel *et al*, 2011).

POLÍTICAS URBANAS Y LA BICICLETA EN CHILE

Las variadas externalidades positivas del uso de la bicicleta han sido el motivo por el cual organismos como la Secretaría de Planificación de Transporte (Sectra) y la Comisión Nacional de Seguridad de Tránsito (Conaset) hayan incentivado su uso en la última década. La labor principal de tales organismos ha sido, hasta el momento, la formulación de planes orientativos para el uso de la bicicleta por sobre la gestión, financiamiento e implementación de programas o proyectos.

Lo anterior ha significado que el sistema de ciclovías implementado en la ciudad de Santiago no haya sido el resultado de un plan general, sino el fruto de múltiples iniciativas aisladas que han contado con financiamiento (principalmente) del Fondo Nacional de Desarrollo Regional. Lo mismo ha sucedido con la definición de estándares de diseño para las ciclovías, que han sido decididos en forma relativamente autónoma por cada municipalidad. Así, aunque ya en 1997 la Sectra definió un Plan de Ciclovías para Santiago que constaba de 1.200 kilómetros, la inexistencia de un organismo único responsable de la planificación de la infraestructura ciclista al 2013, ha dado como resultado que transcurridos más de 15 años solo se han construido 162 kilómetros de red (Baeza, 2012).

Junto con la provisión de ciclovías, los últimos años han sido testigo de otros programas prohibicicletas, como la puesta en marcha del programa Bicimetro, de la empresa Metro S.A. Desde el año 2008, esta ha ido creando un sistema de estacionamientos para bicicleta, implementándose a la fecha en 9 de las 101 estaciones existentes. Asimismo, algunas comunas han puesto en marcha programas de cierre de calles durante los fines de semana, con el objeto de destinar su uso exclusivamente a bicicletas y otros medios no motorizados (ciclocreovía).

La siguiente sección analiza el desarrollo de la infraestructura para la bicicleta, y especialmente la dotación de estacionamientos en el sector comercial de Providencia.

PROVIDENCIA Y EL USO DE LA BICICLETA

Si bien la bicicleta ha estado presente desde siempre en la comuna de Providencia, su aparición masiva, tal como la vemos hoy, es reciente. En efecto, políticas urbanas como el Plan Regulador Comunal del año 2000, prácticamente ignoran a la bicicleta como medio de transporte, concentrándose en cambio en el mejoramiento de la red vial y los intercambios modales. Así, no es de extrañar que la remodelación de la calle Providencia del año 2001, que incluyó la construcción de 1.600 estacionamientos subterráneos entre las calles Suecia y Monseñor Sótero Sanz, no consideró la construcción de estacionamientos de bicicletas de ningún tipo.

La situación anterior cambió abruptamente avanzada la década de 2000. En 2008 se inauguró el programa de bicicletas públicas que, con 18 estaciones y 500 bicicletas operando, ha impulsado enormemente el uso de este medio en la comuna. Este manuscrito aborda cómo la bicicleta ha comenzado a incorporarse al paisaje doméstico del sector central de Providencia y, especialmente, la forma en que estos artefactos comienzan a invadir los pasajes y calles del sector comercial de la comuna al momento de ser aparcados. Los estacionamientos de bicicleta son un componente complementario al viaje que se realiza en este medio, al mismo tiempo que su implementación (o ausencia de esta) tiene un impacto sobre el espacio público de las ciudades.

Adentrándose en esta temática, este estudio buscó de manera preliminar identificar y dimensionar una demanda por estacionamientos de bicicleta en un sector específico de Santiago. En segundo lugar caracterizar esta demanda identificando las claves que explican su localización. Tercero discutir, sobre la base de estos resultados, cuáles podrían ser los lineamientos de proyectos para aportar en la línea de los estacionamientos públicos de bicicleta para la promoción de este medio de transporte con manejo de sus externalidades y la construcción de ciudades más sustentables.

TRABAJO REALIZADO

Tomando lo anterior como punto de partida, se decidió realizar un estudio sobre la demanda de estacionamientos de bicicletas en el sector comercial de Providencia, entre las calles Tobalaba por el oriente, Miguel Claro por el poniente, Costanera Andrés Bello por el norte y un límite de 200 metros hacia el sur de la Avenida 11 de Septiembre. El polígono resultante se muestra en la Figura 3.

El área de estudio se caracteriza por una gran presencia y densidad de usos comerciales y de oficinas que conviven a corta distancia con un sector residencial en altura. En este sentido se trata de una pieza urbana que opera como origen y destino de viajes en bicicleta, tanto de residentes como de trabajadores, así como también de consumidores del comercio existente. Asimismo y, pese a que se trata de un municipio que, como se mencionó anteriormente, ha favorecido el uso de la bicicleta a través de la construcción de ciclovías y de programas de arrendamiento público, no ha implementado un sistema de estacionamiento públicos para estas.

Sobre el área de estudio descrita entonces, se buscó analizar la demanda de estacionamientos de bicicletas y sus características de localización en el espacio público. Para ello se llevaron a cabo tres actividades en terreno. La primera, consistió en observar y registrar en forma sistemática las bicicletas estacionadas en el espacio público del área de estudio, distinguiendo aquellas que estaban en estacionamientos formales (racks de distinto tipo), de aquellas que lo hacían en cualquier otra parte (postes, bancas, rejas, etc.). Dicho registro tomó lugar, el primer miércoles del mes de noviembre del año 2012, en cinco horarios diferentes (8:00h, 10:00h, 13:30h, 16:00h y 18:00h). La información levantada luego se volcó sobre un sistema de información geográfico (SIG) para su análisis.

Junto con lo anterior, se realizó un segundo levantamiento correspondiente a los usos de suelo en el mismo sector. Sobre una cartografía municipal con detalle de división predial, se asignaron los usos tanto a primeros pisos como a niveles superiores, determinando con esto superficies comerciales, oficinas y vivienda. En el caso del comercio, esta información se clasificó desagregada identificando centros comerciales, galerías comerciales, comercio menor y restaurantes. Además, en el SIG se ubicaron los accesos a las estaciones de metro y puntos de arrendamientos de bicicletas.

Por último, también se realizaron observaciones cualitativas en el área de estudio sobre las distintas formas existentes de estacionamientos públicos habilitados por el comercio u otras instituciones, como también formas de apropiación espontánea ante la ausencia de alternativas formales.

RESULTADOS

El primer resultado del estudio, fue la cuantificación de la oferta de estacionamientos formales para bicicletas dispuestos en el espacio público. En toda el área de estudio se contabilizaron 403 espacios para estacionamientos. De todos estos, solo seis (menos del 2 %) corresponden a estacionamientos provistos por el municipio. Los otros 397 estacionamientos formales corresponden a espacios provistos por el comercio local, que sobre la base de distintas soluciones generan casi un 99% de la oferta disponible. Destaca entre estos, la reciente implementación de estacionamientos por parte del *mall* Costanera Center, que ha dispuesto en las cercanías de sus accesos un total de 300 estacionamientos públicos (casi 75 % del total), distribuidos en tres racks en sus principales accesos. La Figura 1 muestra la localización de estos estacionamientos llamados formales.

En segundo lugar, la metodología utilizada para el registro de bicicletas estacionadas en el espacio público del área de estudio permitió tener un panorama claro de la demanda de estacionamientos a través de un día hábil, común y corriente, en el sector comercial de Providencia. Esta considera tanto las bicicletas estacionadas en soluciones formales dispuestas en el espacio público, como aquellas estacionadas en espacios no habilitados para dicho fin. La Figura 2 grafica la ubicación superpuesta de bicicletas estacionadas a lo largo de un día, representando los espacios de mayor demanda (mapa calor).

En particular, sobre la base de dicho registro se pudo observar cómo esta demanda varía a lo largo del día. El Gráfico 1 muestra la distribución de las bicicletas estaciona-

das a lo largo del día en los horarios estudiados. Se puede observar que el *peak* de demanda es entre las 13:30h y las 14:30h, lo que sugiere que las bicicletas estacionadas en este horario son el producto de viajes funcionales de trabajadores, estudiantes, residentes cercanos que aprovechan el receso del almuerzo para realizar actividades comerciales y sociales en el sector. Esta demanda se suma a otra más prolongada de personas que estacionan sus bicicletas durante todo el día para acceder a su trabajo, generando a dicha hora de almuerzo, el *peak* de la demanda.

Considerando que el *peak* de la demanda por estacionamientos de bicicletas se concentra en la hora de almuerzo, se quiso verificar el impacto específico del comercio sobre dicha demanda. Si bien se trata toda el área de estudio de una zona urbana mixta de carácter comercial, los usos de suelo se distribuyen de forma diferenciada, con zonas de concentración comercial (*clusters*) y otras destinadas principalmente a oficinas o edificios residenciales. De esta forma, sobre el SIG se trazó un *buffer* de 10 metros en torno a cada predio comercial presente dentro del área de estudio, midiendo cuántas bicicletas estacionadas durante el día se ubican dentro de esta cobertura. El resultado fue que un 89 % de aquellas estacionadas en el área de estudio, lo hizo dentro de dicho espacio. Es decir, aparece efectivamente el comercio como un factor clave en la demanda de estacionamientos en el espacio público.

Siguiendo con esta idea, se quiso estimar la superficie comercial promedio por cada bicicleta estacionada en el espacio público. Para ello, se registró el número de pisos de los usos comerciales antes mencionados y se los multiplicó por las superficies de los edificios en el primer piso. Esto resultó en un área estimativa de usos comerciales, lo que permitió una evaluación preliminar del número de bicicletas por unidad de superficie comercial. Así, considerando las 378 bicicletas estacionadas a menos de 10 metros de los usos comerciales, durante el horario punta, en el área de estudio se llegó a que hay una bicicleta estacionada por cada 1.240 m² de comercio. Si se desagrega esta información según los tipos de comercio se tiene que el *mall* Costanera Center es el uso comercial que por cada metro cuadrado de superficie atrae un mayor número de bicicletas (una bicicleta por cada 753 m²). Le siguen las galerías comerciales, luego las grandes tiendas, luego los restaurantes y finalmente los locales comerciales independientes.

Tabla 1. Superficies comerciales por bicicletas estacionadas en el espacio público.

Categorías comercio	superficie m ²	bicicletas 10 m	m ² / bicicletas
Mall Costanera Center	176.280	234	753
Galerías comerciales	32.200	37	870
Grandes tiendas	4.342	4	1.086
Restoranes	80.391	53	1.517
Locales comerciales	164.038	73	2.247
Comercio Total	468.736	378	1.240

Por último, se quiso comparar la oferta con la demanda, para evaluar si efectivamente existe un déficit en la provisión de estacionamientos de bicicletas en el espacio público. Para esto se consideró el horario de mayor demanda, entre las 13:30 y las 14:30 h. Se observó que las bicicletas estacionadas en dicho horario, sobrepasan levemente la oferta actualmente instalada (427 bicicletas estacionadas y 403 espacios de estacionamientos). Sin embargo, este dato está fuertemente determinado por el efecto de los estacionamientos provistos por el *mall* Costanera Center, tal como lo muestra la Imagen 3. En efecto, si se divide el área de estudio en cuatro subsectores, solo el sector del Costanera Center aparece con un superávit de estacionamientos de un 23 %. Por contraposición a este subsector, los subsectores de Lyon, La Concepción y Manuel Montt presentan déficits de un 483 %, 84 % y 42 %, respectivamente. Destaca el subsector de Lyon, en el que durante el horario de almuerzo (13:30 y 14:30 h) se observaron 105 bicicletas estacionadas, mientras solo existen 18 espacios de estacionamientos formales disponibles. La Figura 3 grafica el déficit de demanda por subsectores dentro del área de estudio.



Estacionamientos para bicicletas provistos por el mall Costanera Center.

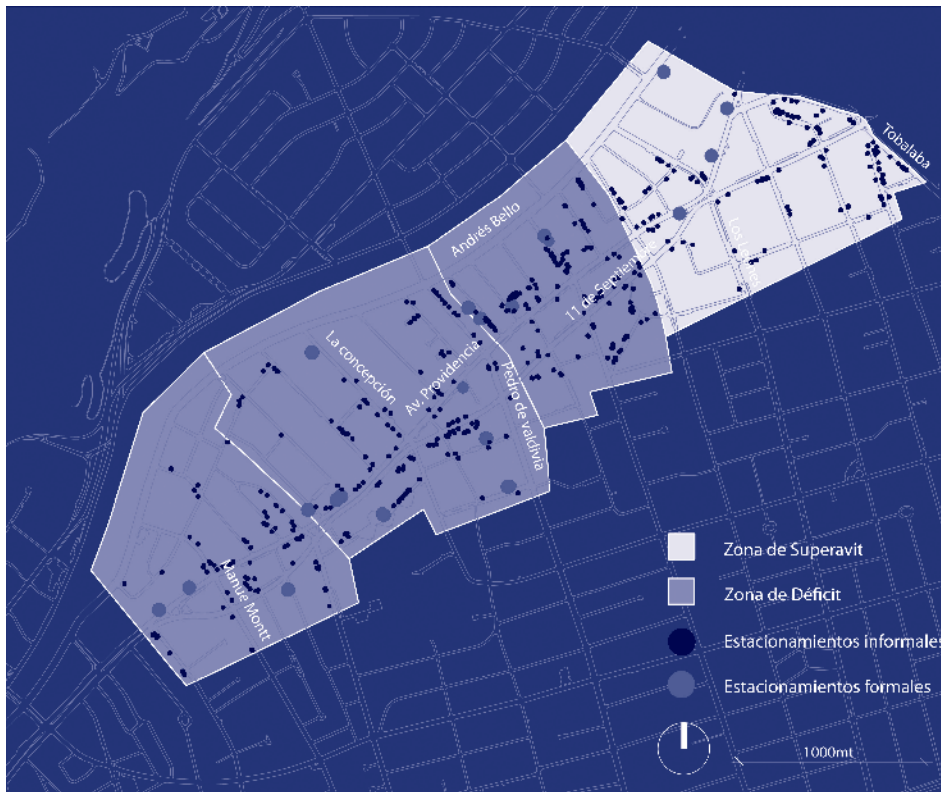


Figura 3: Zonas con superávit y déficit de estacionamientos públicos para bicicleta.

DISCUSIÓN

Los resultados anteriores parecen estar en línea con la evidencia internacional que sugiere un auge de la bicicleta en el mundo, y las múltiples externalidades positivas y las pocas, pero no por ello inexistentes, externalidades negativas que esta conlleva. Evidencia de lo primero es el incremento en la participación de bicicletas como medio de transporte en calles y veredas, y la creciente resistencia de los peatones al tener que compartir este último espacio con ciclistas poco considerados. La bicicleta, con notas altas y bemoles, forma parte del paisaje doméstico de la ciudad de Santiago y en particular del de una de sus comunas emblemáticas, Providencia.

Junto con el resultado anterior, esta investigación mostró que, contra todo pronóstico, ha sido el sector privado y especialmente lo que se considera como la mayor amenaza para el comercio tradicional de Providencia, el *mall* Costanera Center, el más receptivo a dar solución a demanda de estacionamientos por parte de ciclistas. Lo anterior pone en evidencia una falta de visión de parte del comercio tradicional de acoger este modo de transporte como parte fundamental para su supervivencia, así como un cierto voluntarismo de parte de las autoridades municipales al incentivar el uso de la bicicleta sin dar solución cabal a algunas de las externalidades que esta produce en el espacio público, como son la necesidad de ciclovías y estacionamientos.

En tercer lugar, la baja cantidad de bicicletas estacionadas por superficie comercial hacen suponer que estamos en el comienzo de una tendencia de uso creciente en el paisaje urbano (Quijada, 2003). En efecto, si suponemos que la tendencia de participación de la bicicleta en el espacio urbano de Providencia sigue su curso actual (el de triplicarse en los últimos diez años), lo razonable es esperar que la cantidad de bicicletas estacionadas en aparcaderos informales también lo haga, salvo que se disponga infraestructura adecuada para hacer frente esta tendencia (ya sea por parte de privados como del propio municipio). En cualquiera de los casos, claro está, la bicicleta está instalada en el paisaje urbano. Ahora solo falta domesticarla, aunque sea en parte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baeza, A. "Plan maestro de ciclovías en Santiago alcanza un 50 % y no llega a meta propuesta para 2012", *La Tercera en Internet* 16 junio 2012: s. pág. Web. 20 febrero 2013
- Blondel B, et al. *¡Utilice más la bicicleta para enfriar el planeta! Cuantificación de la reducción de emisiones de CO₂ derivada del uso de la bicicleta*, Bruselas, European Cyclists' Federation, 2011.
- Cámara de Comercio de Bogotá. *Manual de políticas amables con la bicicleta*, Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, 2010
- Frank, L. D. y P. O. Engelke. "The built environment and human activity patterns: exploring the impacts of urban form on public health", *Journal of Planning Literature*, 16(2), 2001, 202-218.
- Frumkin Howard., L. Frank y R. Jackson. *Urban Sprawl and Public Health*. Washington, Island Press, 2004.
- Hook, Walter. "Preservar y expandir el papel del transporte no motorizado", en *Transporte sostenible: Texto de referencia para formuladores de políticas públicas en ciudades en desarrollo*. Eschborn, GTZ, 2002.
- Ibarra Macarena. y R. Mora. "De la viruela a la obesidad: ciudad y enfermedades infanto/juveniles en los últimos cien años". *Revista INVI* volumen 26 (71), 2011, 109-131.
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo. *Diagnóstico urbano 1990-2006*. Santiago, MINVU, Gobierno de Chile, 2007.
- Municipalidad de Providencia. "Espacio público: la red vial", *Plan Regulador 2000*, Santiago, Municipalidad de Providencia, 2000
- Pettinga André, et al. *Cycling inclusive policy development: a handbook*. Utrecht, Ed. Godefrooij, Pardo, Sagaris, 2009.
- Pucher John y R. Buehler. *City Cycling* (Urban and Industrial Environments), The MIT Press, Cambridge, 2012
- Quijada, Rodrigo. "Las políticas del Estado: sin brújula", *Muévete por tu ciudad: una propuesta ciudadana de transporte con equidad*. Santiago, Ciudad Viva y LOM Ediciones, 2003.
- Sallis, James. "Reflections on the Physical Activities Interventions Conference", *American Journal of Preventive Medicine*, 15(4), 1998, 431-432.
- Speck, Jeff. *Walkable city*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- Tolley, Rodney. *The greening of urban transport*, Londres, Wiley, 1997.

¿Cómo densificar?

Problemas y desafíos de las tipologías de densificación en la ciudad de Santiago

[HOW TO DENSIFY? PROBLEMS AND CHALLENGES OF DENSIFICATION TYPES IN SANTIAGO CITY]

GERALDINE HERRMANN • FELIPE VAN KLAVEREN*

*
Geraldine Herrmann
Profesora Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile.

*
Felipe van Klaveren
Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

La ciudad de Santiago no solo crece por expansión hacia la periferia sino que también experimenta intensas dinámicas de densificación al interior de la ciudad. Este proceso de densificación es impulsado por el mercado y por la industria inmobiliaria dentro de un marco regulatorio débil. Si bien el proceso de densificación es un fenómeno positivo al aumentar la baja densidad con que se desarrollaron los barrios en un inicio, la forma en que se realiza esta densificación presenta numerosos problemas. La mayoría de estos problemas se originan en el uso de la edificación en altura como única tipología empleada para llevar a cabo la densificación, así como en las normas que la rigen.

Llama fuertemente la atención que, a pesar de la gran variedad de tipologías edificatorias posibles que permiten aumentar la densidad de un sector de baja densidad a media y alta densidad, en la ciudad de Santiago se implemente en la gran mayoría de los casos la tipología de edificación aislada en altura. Esta falta de variedad en las tipologías de densificación urbana se da tanto por el carácter poco innovador de la industria inmobiliaria local como por la homogeneidad de soluciones que permiten los instrumentos de planificación territorial. La utilización de edificación en altura como única tipología de densificación resulta especialmente perjudicial en barrios patrimoniales y de interés histórico.

Resumen: La densificación en la ciudad de Santiago se está desarrollando casi exclusivamente mediante edificación aislada en altura. Esta tipología y las normas que la regulan traen asociados numerosos problemas y conflictos urbanos, especialmente en barrios patrimoniales. Para superar estos problemas es necesario el desarrollo y uso de una mayor variedad de tipologías de mediana altura y de media a alta densidad, que permitan reducir los conflictos que se producen al momento de densificar y resguardar el carácter de los barrios patrimoniales en el proceso de densificación.

Palabras clave: Densificación, edificación en altura, tipologías de edificación, barrios patrimoniales

Geraldine Herrmann Arquitecta de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001) y doctora en Urbanismo (Dr. Ing.) de la Technische Universität Berlin (2006), aprobada con distinción máxima (beca DAAD). Ha sido profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile y directora de la revista *Eure*. Trabajó como diseñadora y planificadora urbana asociada en la consultora Urban Initiatives (Londres) entre 2005 y 2008. Actualmente es profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales.

Felipe van Klaveren Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001) y MSc City Design & Social Science de la London School of Economics (2004) aprobando con distinción máxima. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile (2009-2010). Se ha desempeñado como diseñador urbano en las oficinas West 8 (Rotterdam), Arup (Londres), John McAslan + Partners (Londres) y Elemental (Santiago).

Abstract: Santiago is being densified almost entirely through tall buildings. A number of problems and urban conflicts arise from the use of this typology and the norms that regulate it, especially in conservation areas. The development and use of a wider range of typologies of high density and low rise is needed to overcome these problems and protect conservation areas subject to densification.

Key words: Densification, tall buildings, building typologies, conservation areas

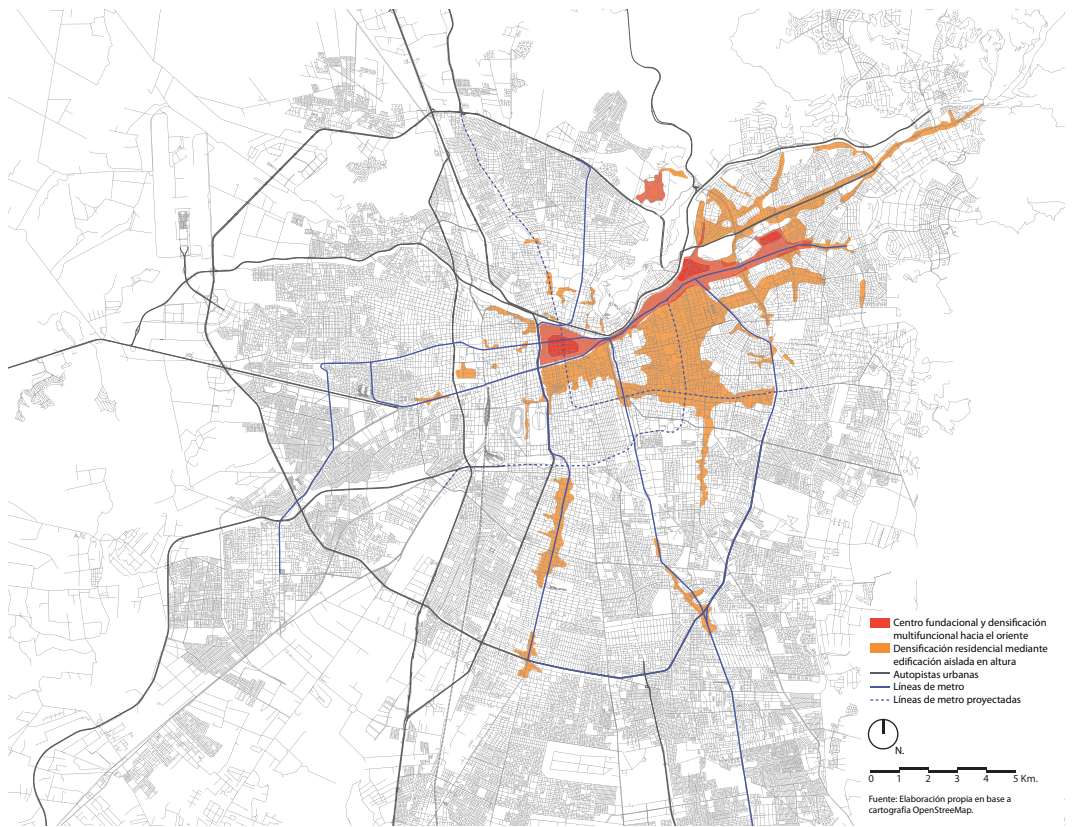
Geraldine Herrmann Architect, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001; PhD in Urbanism (Dr.-Ing.), Technische Universität Berlin, 2006, approved with maximum distinction (DAAD scholarship). She has been professor at the School of Architecture of the Pontificia Universidad Católica de Chile and Director of Revista EURE (Chilean urban and territorial studies journal). Planning and Urban Design Associate at Urban Initiatives, London (2005-2008). Currently professor at the School of Architecture of the Universidad Diego Portales.

Felipe van Klaveren Architect, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001 and MSc City Design & Social Science, London School of Economics, 2004, approved with maximum distinction. Professor at the School of Architecture of the Universidad Diego Portales, Santiago, Chile (2009-2010). He has worked as an urban designer at West 8 (Rotterdam), Arup (London), John McAslan + Partners (London) and Elemental (Santiago).

PROCESO DE DENSIFICACIÓN EN LA CIUDAD DE SANTIAGO

La densificación de los suburbios residenciales se inicia en la ciudad de Santiago en los sectores de clase media-alta hacia el oriente del centro fundacional. El proceso comienza en la comuna de Providencia, donde en un inicio se produce una densificación residencial acompañada más tarde de densificación multifuncional a lo largo de la avenida Providencia. Desde la comuna de Providencia, el proceso de densificación se expande hacia las comunas de Las Condes y Vitacura, con densificación multifuncional a lo largo del eje Providencia-Apoquindo-Las Condes, y densificación residencial en los barrios adyacentes (Greene y Soler, 2004). A partir de la década de los 90, la densificación residencial se extiende a otros suburbios residenciales de clase media como San Miguel, Ñuñoa y La Cisterna, concentrándose principalmente alrededor de las vías estructurantes. También en esta década comienza un intenso proceso de densificación residencial en la comuna de Santiago, que abarca el centro fundacional y los sectores adyacentes que lo rodean hacia el poniente, sur y norte. Este proceso de densificación del centro histórico ha sido impulsado por la administración municipal a través de una política de repoblamiento. Si bien esta política ha tenido éxito en su propósito original de densificación, ha transformado y destruido sectores con un importante carácter histórico, introduciendo torres de más de 20 pisos en barrios con construcciones de interés patrimonial de baja altura, rompiendo la morfología urbana preexistente.

De esta manera, el proceso de densificación abarca gran variedad de sectores de la ciudad, con distintas administraciones municipales, cada una con su propio plan regulador, con población de distinto nivel socioeconómico, distintos usos de suelo originales, distinto grado de interés histórico de las edificaciones originales, etc. Sin embargo, la tipología con que se realiza la densificación es, en la gran mayoría de los casos, la edificación en altura.



Esto genera una gran homogeneidad de los edificios y en los barrios resultantes, además de provocar numerosos conflictos urbanos, especialmente en los barrios patrimoniales.

PROBLEMAS

Esta densificación, tanto residencial como multifuncional, se produce sobre la trama urbana existente y su estructura de parcelación. En el caso de la ciudad de Santiago no se modifica el trazado vial y se mantiene la estructura predial, recurriendo a la agrupación de predios existentes para obtener una mayor superficie de suelo. Las que sí sufren grandes transformaciones son las edificaciones situadas sobre los predios, donde las construcciones originales de uno o dos pisos son demolidas y reemplazadas por edificios de mayor altura y densidad. Cabe señalar que el espacio público y el trazado vial existente deben acoger, sin mayores cambios, un considerable aumento de densidad e intensidad de uso, los que se ven reflejados en mayores flujos de circulación vehicular, mayor demanda de estacionamientos, etc., para los cuales los espacios públicos y viales no estaban diseñados ni preparados.

La densificación en la ciudad de Santiago se lleva a cabo principalmente a partir de la tipología de edificación aislada en altura de 7, 12, 15 pisos y más. En general, el principal argumento a favor de la edificación en

altura es que promueve desarrollos urbanos de media y alta densidad, que hacen un uso más eficiente de la infraestructura y de los servicios que los desarrollos en baja densidad (Travers, 2001).

Otro argumento a favor de los edificios en altura es su potencial de generar hitos urbanos que facilitan la legibilidad y orientación dentro de la ciudad. Los hitos urbanos suelen caracterizarse por su singularidad y contraste con el fondo (Lynch, 1960) además de proveer puntos de orientación geográfica y cultural y contribuir a la identidad local (Kostof, 1991). En cuanto hitos, los edificios en altura pueden poner de relieve nodos de transporte, centros de negocio, puertas y umbrales urbanos, así como focos de vistas axiales. Sin embargo, la densificación en la ciudad de Santiago se está realizando a partir de barrios completos de edificación aislada en altura de altura homogénea, donde ningún edificio se destaca en cuanto hito respecto al otro.

Otros urbanistas argumentan que la regeneración urbana debería ser simbolizada mediante edificios altos. Sin embargo, no hay evidencia de que la edificación en altura conlleve a una regeneración urbana. Más que mediante edificios altos, la regeneración debería expresarse a través de un diseño urbano de alta calidad y un mejoramiento de servicios, equipamientos y espacios públicos.

Asimismo, existen una serie de argumentos en contra de la edificación en altura. En general, los edificios en altura pueden dominar sus alrededores, arrojar sombra, restar privacidad y perjudicar áreas residenciales de menor altura y espacios públicos aledaños. Cuando la edificación en altura está mal localizada y diseñada, puede ser especialmente perjudicial para edificios patrimoniales, zonas típicas y vistas importantes de la ciudad. Debe subrayarse que los edificios en altura tienen un mayor impacto micro climático sobre su contexto que otras tipologías de edificación, proyectando sombras sobre sus alrededores inmediatos y generando en muchos casos túneles de viento, reflexión solar y contaminación nocturna de luces.

La manera en que se regula la edificación en altura en Santiago trae efectos negativos adicionales a los propios de la edificación en altura. En Chile los instrumentos de planificación para regular los edificios en altura están poco desarrollados y no son capaces de aprovechar las ventajas de los edificios altos, así como mitigar su impacto negativo. Las alturas de edificación son fijadas a escala municipal en los planes reguladores mediante las rasantes permitidas y la asignación de alturas máximas por zonas. Estas alturas pueden ser aumentadas con el instrumento de conjunto armónico y otras normas de excepción, generando incertidumbre para la ciudadanía y el sector inmobiliario. A escala nacional, de ciudad o de barrio no existen otros instrumentos para regular las alturas de edificación, sean de carácter normativo o de recomendación. Tampoco existen en Chile instrumentos para evaluar con exactitud el impacto de los edificios altos sobre su contexto (especialmente necesarios en barrios patrimoniales) ni mecanismos de participación efectivos que involucren la ciudadanía y otros actores relevantes en su localización y diseño.¹

En el contexto de un marco regulatorio débil, los procesos de densificación en la ciudad de Santiago se producen en forma bastante abrupta y sin tener en consideración el contexto o el patrimonio preexistente. Una vez producido el cambio de normativa que permite construir edificaciones en altura en sectores donde predominan edificaciones de baja o mediana altura, comienza un proceso de cambio que en unos pocos años puede transformar e incluso destruir barrios completos. En los procesos de densificación se generan numerosos conflictos urbanos entre los nuevos edificios en altura y las edificaciones originales adyacentes. En los límites entre las distintas zonificaciones que permiten o no la construcción en altura, las edificaciones de menor altura quedan adyacentes a edificios altos que les hacen sombra y les restan privacidad, perjudicando seriamente la calidad de su entorno y el valor económico de la propiedad. En el caso de las zonas típicas, la edificación en altura es especialmente perjudicial, rompiendo muchas veces con la morfología, la identidad y el carácter de los barrios históricos.²

Llama la atención en el caso de la ciudad de Santiago, el nulo resguardo de los instrumentos de planificación por articular la transición entre los nuevos edificios en altura y la edificación en baja altura existente. Esta falta de articulación entre la edificación aislada en altura utilizada en la densificación y las edificaciones originales es una de las princi-



Conflictos asociados a la densificación residencial en el pericentro del centro fundacional de Santiago.



Conflictos asociados a la densificación residencial en el pericentro del centro fundacional de Santiago.

pales fuentes de conflictos urbanos en torno al proceso de densificación. Debido a esto, se observa en la ciudad de Santiago una creciente oposición ciudadana a proyectos de edificación en altura y al aumento de altura en los planes reguladores comunales.

Asimismo, los planes reguladores que norman los procesos de densificación en la ciudad de Santiago tienen por lo general una serie de normas específicas que afectan negativamente el uso, la implantación en el terreno y la morfología de la edificación en altura. En el caso de la edificación aislada en altura es común que se exijan distanciamientos mínimos entre la construcción y los deslindes de aproximadamente 5 a 6 metros. Las reducidas dimensiones de los espacios resultantes alrededor de los edificios no permiten la creación de espacios comunitarios de calidad a nivel de suelo, generando espacios residuales de difícil aprovechamiento. En la mayoría de los casos estos espacios son destinados a circulaciones vehiculares y estacionamientos en superficie o, en el mejor de los casos, terminan siendo jardines decorativos con poco uso debido a sus reducidas dimensiones y a las adversas condiciones micro climáticas producidas por las edificaciones en altura adyacentes.

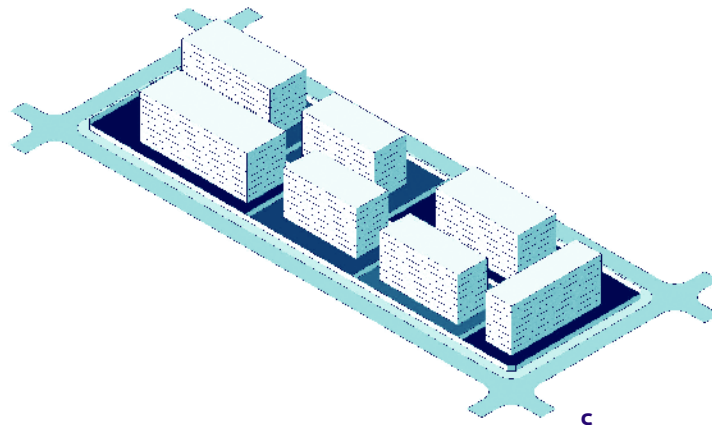
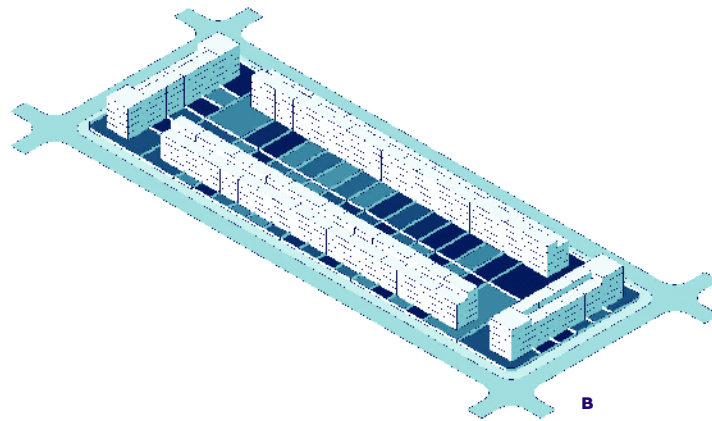
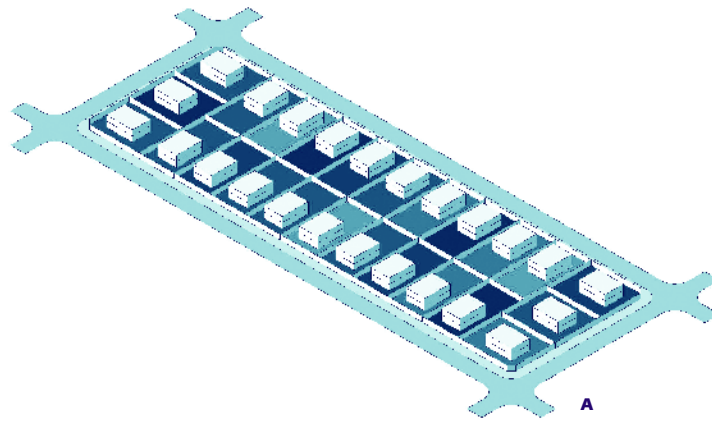
Otra normativa que afecta a la densificación residencial que suelen incluir los planes reguladores se refiere al uso del primer piso de las edificaciones en altura. Por lo general no se permite que el primer piso tenga uso habitacional, aunque sea un edificio de vivienda, o que tenga uso comercial, a no ser de que el nuevo edificio se localice en una vía estructurante. Además, los edificios suelen tener largas rejas y muros hacia la calle que no aportan actividad ni vitalidad al espacio público. Esta normativa, que desincentiva la mezcla de usos dentro de un mismo predio, genera barrios mono funcionales de vivienda en alta densidad, en los que no hay una oferta cercana de servicios y comercio adecuados a la densidad de población. De esta manera se desaprovecha una de las principales ventajas de la densificación residencial, que permitiría tener calles con comercio y servicios en los primeros pisos, de fácil acceso peatonal, y así reducir los desplazamientos dentro de la ciudad para satisfacer dichas funciones.

TIPOLOGÍAS DE DENSIFICACIÓN ALTERNATIVAS

El principal argumento a favor de la edificación en altura es la mayor densidad que esta genera. Si bien es cierto que los edificios en altura logran una densidad alta, estos no son la única forma o tipología edificatoria

que la genera. Existe una amplia variedad de tipologías de menor altura que permiten densidades similares a las que generan edificios aislados en altura, tales como bloques perimetrales, barras lineales, barras con retranqueo, placas, bloques con patios, edificación en hilera, etc. Pese a esta variedad de tipologías disponibles, en el caso de la ciudad de Santiago, la densificación se está llevando a cabo casi exclusivamente mediante la construcción de edificios aislados en altura, con las externalidades negativas señaladas anteriormente, especialmente críticas en barrios patrimoniales.

Además de la altura, existen otras variables asociadas a las tipologías que permiten aumentar la densidad sin aumentar necesariamente la altura. Tal es el caso del tipo de agrupación de las edificaciones y el porcentaje de ocupación de suelo de estas. Como ejemplo se puede comparar la densidad lograda en una manzana con torres aisladas de 8 pisos y la densidad lograda en la misma manzana con un bloque perimetral de 8 pisos. Se puede comprobar que en el caso del bloque perimetral, gracias a una mayor ocupación del suelo que resulta de la agrupación continua, se logra una mayor superficie edificada y una mayor densidad.



En estos modelos se puede apreciar una manzana con casas aisladas de baja altura (A) que se densifica mediante torres aisladas de 8 pisos resultantes de la aplicación de las normativas de un plano regulador típico de una comuna del oriente de Santiago (B) y una tipología alternativa de densificación de fachada continua de 4 pisos (C).

De esta manera, el bloque perimetral permite alcanzar con tan solo 5 pisos la misma densidad que las torres de 8.

Como ejemplo se puede ilustrar el caso de densificación de una manzana en un suburbio residencial de Santiago de casas aisladas de 1 a 2 pisos y una densidad de 15 viviendas por hectárea. Un modelo de densificación bastante recurrente que establece un plan regulador típico consiste en la construcción de torres aisladas de 8 a 10 pisos resultando en una densidad de aproximadamente 190 viviendas por hectárea. Una alternativa a las torres aisladas podría ser la densificación mediante una tipología de fachada continua de mediana altura de 4 a 5 pisos, lo cual resultaría en una densidad de aproximadamente 130 viviendas por hectárea. La tipología en fachada con-

tinua presentaría la mitad de la altura que las torres aisladas y solo un tercio menos de densidad. Cabe destacar que la densidad obtenida por la tipología de fachada continua es ocho veces mayor que la densidad lograda con las casas aisladas originales, y suficiente para aprovechar las ventajas de una mayor densidad y hacer posible una mejor dotación de servicios, infraestructura y transporte público.

La tipología de fachada continua en mediana altura tiene varias ventajas respecto a la edificación aislada en altura. Debido a su menor altura la tipología de mediana altura tiene un impacto micro climático limitado sobre los terrenos adyacentes (arroja menos sombra) y los problemas de privacidad son manejables. Dado su menor impacto, la edificación en mediana altura reduce además



Vivienda en fachada continua de densidad media alta en el centro de Santiago.

los conflictos que se generan en el proceso de densificación entre las casas originales y los nuevos edificios. Las tipologías de mediana altura y de media a alta densidad son muy adecuadas para densificar barrios de baja altura y especialmente barrios patrimoniales, donde deberían buscarse soluciones alternativas de menor altura que las torres y de mayor densidad que las edificaciones originales que se integren con el contexto.

Otra ventaja particular que resulta de la ~~morfología propia de la edificación de fachada~~ continua, es que genera una clara definición del espacio público así como una clara diferenciación entre el exterior y el interior de una manzana. En el caso de la edificación de fachada continua, en los interiores de manzana se genera un espacio continuo, donde se pueden desarrollar jardines privados o comunales. Las torres aisladas, en cambio, generan un espacio más indefinido a su alrededor, quedando rodeadas de espacios residuales de difícil uso para los vecinos, debido a las estrechas dimensiones resultantes de las normativas de distanciamiento vigentes y debido a las malas condiciones microclimáticas que causa la edificación en altura.⁴

En Chile se observa una falta de variedad en ~~la proposición de tipologías edificatorias de~~ mediana altura y de media a alta densidad con que se lleva a cabo el proceso de densificación al interior de la ciudad. Cabe destacar

que en el centro de Santiago se construyó en el pasado edificación en fachada continua y en hilera de gran interés. Pese a esto, en la actualidad esta tipología de edificación continua y de media a alta densidad se aplica casi solamente a la construcción de vivienda social y, por lo general, no se utiliza para densificar áreas residenciales existentes.

DESAFÍO

~~Resalta en Chile la ausencia de un debate en~~ torno a la forma en que se densifica, sobre todo en vista de la emergente conciencia y preocupación ciudadana respecto al tema. Tanto en un contexto teórico académico como en la práctica pública o privada no hay una reflexión en torno a los procesos y las tipologías de densificación. Así, la manera actual de densificar casi exclusivamente mediante edificación aislada en altura genera numerosos conflictos urbanos, especialmente críticos en barrios patrimoniales, además de una gran homogeneidad en las soluciones, edificios y barrios.

El desafío pendiente en la ciudad de ~~Santiago~~ ~~tanto para los planificadores,~~ ~~diseñadores urbanos y arquitectos como para~~ la industria inmobiliaria en general ~~es de~~ desarrollar una mayor variedad de tipologías capaces de lograr densidades medias y altas. De esta manera, se podría responder mejor al contexto existente, articular mejor las diferencias de altura al momento de densificar y proteger los barrios patrimoniales en el proceso de densificación.

NOTAS

1. En Europa y EEUU existe un amplio repertorio de instrumentos para regular las alturas de edificación y los edificios en altura. Destacan las estrategias de altura y códigos de diseño a escala metropolitana y comunal, mecanismos de compensación y derechos de construcción transables, derechos de luz, vistas protegidas y sobre todo el uso de modelos virtuales en tres dimensiones para evaluar con exactitud el impacto visual y ambiental de edificios en altura sobre su contexto.
2. En el caso de la ciudad de Berlín los nuevos edificios deben mantener una altura máxima de entre 22 m y 25 m en los barrios históricos con el objetivo de resguardar su carácter.
3. Para cada densidad que se requiere obtener hay una o varias tipologías que son capaces de lograrla. Si bien las densidades muy altas se logran en la mayoría de los casos con torres o barras aisladas de gran altura, para las densidades medias y media-altas hay un gran abanico de tipologías disponibles con sus tipos de agrupación y ocupación del suelo asociadas.
4. Cabe señalar que en otros países se han construido exitosos ejemplos contemporáneos de edificación de mediana altura y media y alta densidad para regenerar y densificar sectores al interior de la ciudad a partir de una amplia variedad de tipologías. Destacan los distritos de Borneo Sporenburg en Amsterdam, Accordia en Cambridge y Massena en París. En todos estos ejemplos, no solo existe una mezcla de usos, sino que además hay una mezcla de tipologías dentro de un mismo sector e incluso dentro de una misma manzana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Greene, Margarita y Soler, Fernando. *Santiago: De un proceso acelerado de crecimiento a uno de transformaciones*. En: De Mattos, Carlos, Ducci, María Elena, Rodríguez, Alfredo y Yáñez, Gloria (eds.). *Santiago en la Globalización*. Santiago: EURE Libros y Ediciones SUR, 2004.
- Kostof, Spiro. *The City Shaped*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: The MIT Press, 1960.
- Travers, Tony. *Density Means Better Cities*. En: Echenique, Marcial y Saint, Andrew (eds.). *Cities for the New Millenium*. Londres: Spon Press, 2001.

Localización del diseño ecológico: del paisaje al hacer-del-hogar

[ECOLOGICAL DESIGN LOCATION: FROM THE LANDSCAPE TO THE EVERYDAY HOUSEWORK]

GONZALO SALAZAR*

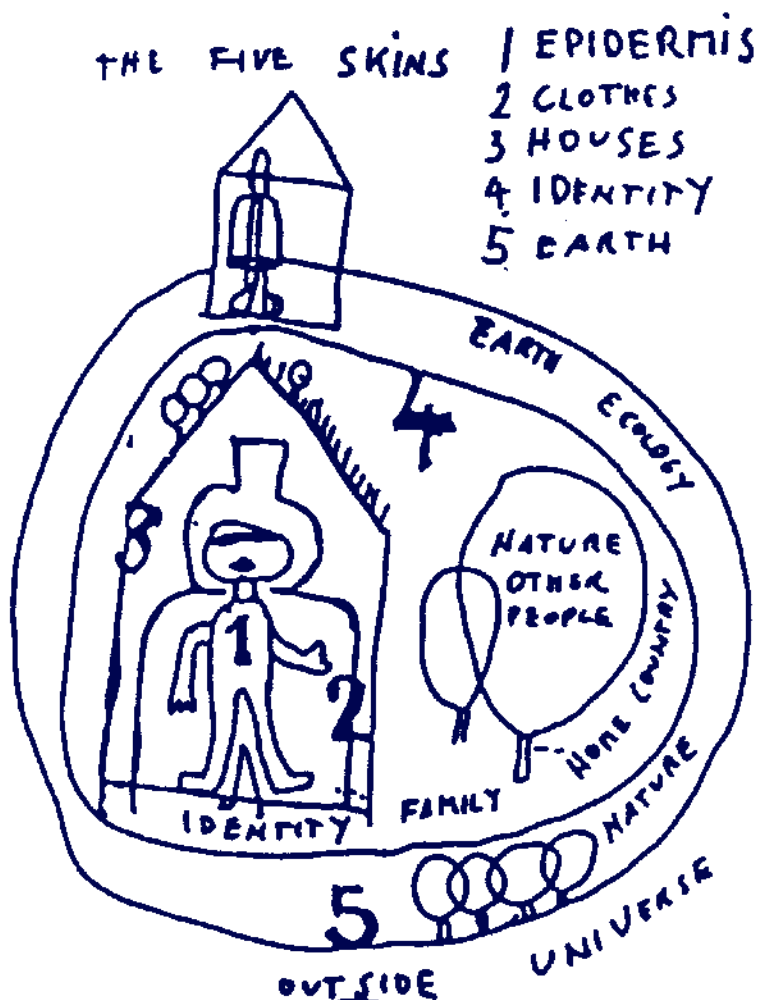
*
Gonzalo Salazar Preece
Profesor Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales
Santiago, Chile

Resumen: El siguiente artículo trata sobre la noción del diseño ecológico. Lo hace enfocándose particularmente en la necesidad de iniciar un proceso de localización en el contexto actual de globalización. Para entender este proceso desde una perspectiva holística y sistémica, el artículo primero cuestiona las bases epistemológicas modernas donde individuo y medio ambiente están separados, lo cual tiene consecuencias graves para el diseño. Luego presenta la noción de paisaje como dinámica fenomenológica y sistémica —donde individuo y medio ambiente son inseparables—. Posteriormente, argumenta que solo cuando un paisaje es sentido como propio en un escala local, podremos generar un habitar más sustentable. A esto, el artículo le llama el hacer-del-hogar. Finalmente, se ofrece un marco genérico sobre este proceso, identificando algunos elementos que pueden ser entendidos como principios de un diseñar ecológico.

Palabras clave: diseño ecológico, localización, paisaje, hogar

Abstract: This article is on the notions of ecological design. It focuses on the need for starting a location process in the present context of globalization. In order to understand this process from a holistic perspective, this article first questions the modern epistemological bases where the individual and the environment are separated resulting in serious consequences for design. Secondly, it presents the notion of landscape as dynamic, phenomenological and systemic — where the individual and the environment are inseparable—. This article subsequently states that just when a landscape is perceived as own on a local scale, the generation of a more sustainable habitat will be possible. This is referred to as everyday housework. Finally, a generic framework on this process is offered by identifying some elements which could be understood as principles for an ecological design.

Key words: ecological design, landscape, home, location.



Hundertwasser, Friedensreich, MEN'S FIVE SKINS, 1997; concebido para Pierre Restany, Hundertwasser – El pintor-rey con sus cinco pieles, Colonia, 1999
© 2013 Hundertwasser Archive, Vienna. Todos los derechos reservados.

Gonzalo Salazar Preece Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2005). Ph.D en Diseño Ecológico, Centre for the Study of Natural Design, University of Dundee, Reino Unido, (2011). Actualmente se desempeña como académico del Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Imparte cursos en el área de la sustentabilidad urbana y territorial. Sus intereses como investigador se centran en el entendimiento de las bases sistémicas y filosóficas de la ecología humana; la ética ambiental; los fundamentos epistemológicos, conceptuales y metodológicos de la planificación y el diseño ecológico; la sustentabilidad local y la educación ambiental. Se ha especializado en el estudio de iniciativas locales sustentables como *co-housing model*, *ecovillages* y *transition town*. Ha desarrollado investigaciones etnográficas sobre sustentabilidad local y diseño ecológico en Reino Unido, Finlandia, Alemania y Dinamarca.

Gonzalo Salazar Preece Designer from the Pontifical Catholic University of Chile (2005). Ph.D in Ecological Design, Centre for the Study of Natural Design, University of Dundee, United Kingdom, (2011). At present, Salazar Preece works as a professor at the Urban and Territorial Studies Institute, Pontifical Catholic University of Chile. He also teaches some courses in the urban and territorial sustainability area. Salazar's interests as a researcher are focused on the understanding of the philosophic and systemic bases of human ecology, environmental ethics; epistemological, conceptual and methodological foundations of ecological planning and design, local sustainability and environmental education. He specializes in the study of local sustainable initiatives such as *co-housing model*, *ecovillages* and *transition town* and has also performed ethnographic research on local sustainability and ecological design in United Kingdom, Finland and Denmark.

La sustentabilidad ha emergido desde 1970 como una nueva conversación cultural que, ante la profunda crisis social y ecológica que confrontamos, vuelve a enfocarse en una de las preguntas más ancestrales del existir humano: ¿cómo debemos vivir en este mundo? Evidentemente, aquí coexisten muchas visiones. Por un lado, existe una *visión tecnocrática*, que minimiza estas preguntas y postula que los problemas serán solucionados por la innovación tecnológica y las leyes del mercado; y por otro, existe una *visión holística*, que postula la necesidad de un cambio profundo de nuestros estilos de vida; un cambio cosmológico. En este contexto de crisis, el diseño ecológico emerge en las últimas décadas con el objetivo de ocuparse de las desarticulaciones entre los sistemas humanos y los sistemas naturales, para ser un aporte concreto a la sustentabilidad (Orr, 2002; Van der Ryn y Cowan, 1996; Wahl, 2006). Sugiero que para que esto ocurra, el diseño ecológico debe ser entendido desde una *visión holística*, lo que implica dos puntos esenciales sobre la relación entre diseño y medioambiente, ambos examinados en este artículo: 1) Cuestionar y trascender las bases epistemológicas dominantes sobre la relación hombre-medioambiente: una de separación y dominación del primero sobre el segundo. 2) Aclarar cómo y a qué escala territorial se encuentra el conocimiento basal para que la *praxis* del diseño se vuelva ecológica.

DE LA SEPARACIÓN MODERNA HOMBRE-MEDIOAMBIENTE A LA INTEGRALIDAD DINÁMICA DEL "PAISAJE"

La epistemología moderna sobre la relación hombre-medioambiente tiene varias consecuencias para el entendimiento de la *praxis* del diseño. Quisiera atender dos puntos centrales en esta problemática, los que encuentran su fundamento en la cuna de nuestra cultura occidental.

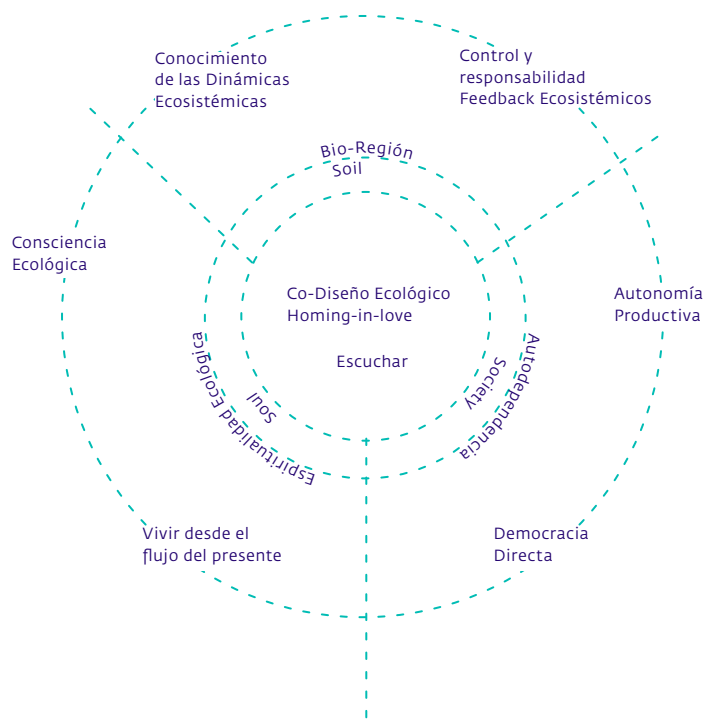
Dicotomía entre un medioambiente construido (o artificial) v/s medioambiente natural, la cual queda graficada en la visión de Aristóteles sobre la noción de *lugar*. En principio, este concepto se describe como una condición de existencia para todo individuo; nadie puede existir sin un lugar, propuso Aristóteles. Esto se puede interpretar como una visión meta-fenomenológica y ecológica —donde la existencia del individuo se desarrolla inevitablemente por su experiencia particular en un medio determinado—. Sin embargo, esto queda anulado en la medida que Aristóteles concibe al *lugar* como una plataforma que necesariamente trasciende o antecede al existir del individuo. Por lo mismo, el *lugar* debe ser estático, universal e inalterable —esto es, *lugar* como aquel inmóvil límite y *container* de un individuo— (Aristóteles, 1983; Casey, 1997). Así, pareciera que tanto medio como individuo son definidos *a priori*, por lo que la interacción ecológica entre ambos pareciera ser secun-

daria, casi prescindible (Ingold, 2000). Esta visión se extrapola en la modernidad cartesiana, donde individuo y medioambiente son entendidos como dimensiones esencialmente opuestas e irreconciliables.

El diseño moderno ha sido un perfecto alumno de esta filosofía. El medioambiente natural se ha entendido como fondo estático —mecánico e inerte (Burt, 2000)— que sirve como mera plataforma para posicionar un sistema humano-artificial y como simple recurso para su fabricación. Así, prácticas del diseño como el urbanismo, la arquitectura y el diseño de productos se han entendido como generadores de un medioambiente artificial, sin considerar particularidades y condiciones ecológicas y, por lo mismo, concebidos como modelos universales desterritorializados y exportables mundialmente. Ingold (2000) ha llamado a esta visión *the building perspective*, bajo la cual se cree que existe un mundo artificial-cultural que se planifica, diseña y construye *a priori*, para luego importar a la gente que vivirá en su interior. Ejemplo claro de esto es el modelo norteamericano de suburbio urbano masificado mundialmente en los últimos 60 años. Así, se cree que vivimos en diversos mundos artificiales diseñados por una dinámica cultural la cual se posiciona sobre un mundo natural fijo, universal. Esto no es solo parte de una epistemología que se

quiere separar del mundo natural, sino además una de las causas más profundas de la crisis ambiental.

Separación entre lo privado-público (y local-global), la que se origina en la cuna de la civilización cuando se oponen dos dimensiones: *polis* y *oikos*. La primera emerge como aquella esfera pública concerniente al discurso, planificación y diseño político-racional, y por lo mismo exclusivamente practicada por el hombre (el filósofo). La segunda emerge como aquella dimensión privada, concerniente al trabajo físico, al cuerpo-emoción, a la reproducción humana y la crianza, y por lo mismo perteneciente a la mujer, al niño y al esclavo (McKeon, 2005). Basado en esta distinción, el mundo moderno cartesiano divide territorialmente lo público de lo privado (al hombre de la mujer, la razón de la emoción) y somete al segundo al dictamen del primero. El diseño ha contribuido fuertemente a esta dicotomía, como sucede en la arquitectura de la clase media progresista de la época victoriana, donde el quehacer doméstico como el procrear, cocinar y lavar quedan escondidos detrás de los recibos públicos. Asimismo, en una escala urbana, la ciudad se divide en zonas cívicas y productivas por una parte, y residenciales de suburbio, por otra (Davidoff y Hall, 2002). La sociedad urbana contemporánea, ahora bajo una dinámica mucho más compleja, ha



Principios de Diseño ecológico en procesos de localización cooperativa.

extrapolado esta separación, emergiendo la dicotomía entre local y global. El diseño moderno actual ha influido fuertemente en la sobredimensión del sentido de un *hogar privado*, de forma atomizada, individualista e inconsciente de su dependencia y poder transformador sobre los sistemas mayores que constituye —el barrio, la ciudad, el ecosistema, la biósfera—. Así, tanto el habitar como el diseñar se vuelven miopes (Van der Ryn y Cowan, 1996) y ecológicamente analfabetos. El primer paso necesario entonces para la sustentabilidad es un cambio epistemológico sobre la relación hombre-medioambiente, y así un cambio en nuestra concepción sobre el diseño. Este cambio puede ser explicado a través de la noción de paisaje.

Tanto la fenomenología como las ciencias sistémicas critican la ficticia separación hombre-medio y sugieren que, por el contrario, estos conforman una dinámica indivisible que se genera por el proceso mismo del habitar, por medio de la particularidad de la *experiencia corporal* (Husserl, 1960; Merleau-Ponty, 1962; Varela, Thompson y Rosch, 1991). Desde esta visión podemos entender la noción de paisaje, como el mundo tal como lo conocen aquellos que moran o habitan en él; como la inevitable huella acumulativa y dinámica del existir del individuo (Ingold, 2000). Por lo tanto, en el paisaje, individuo y medio son una dinámica indivisible, *ser-en-el-mundo*, como propuso Heidegger. Ninguno existe *a priori* del otro. Por lo mismo, el paisaje tiene una organización dinámica: es el resultado continuo del proceso de habitar. En otras palabras, es un proceso de relaciones recurrentes entre un individuo y los componentes (ya sean bióticos o abióticos) que se forman en la misma *praxis del vivir*. Es la formación de una red que se conserva por medio del habitar mismo, por medio del *hacer*. Más aún, esta red tiene forma socio-ecológica: los sistemas artificiales y naturales no son separables, sino por el contrario, son un sistema dinámico interdependiente.

Si el paisaje es una dinámica donde la dicotomía individuo-medio y la desarticulación entre medio-artificial y medio-natural son disueltas, la relación entre diseño y medioambiente se clarifica: la *praxis* del diseño es un proceso que sucede *a través* del paisaje (y no por *sobre* este); no es la creación de un mundo artificial tecnológico puesto sobre uno natural, sino más bien un facilitador de habitares de paisajes. A través del diseño, nosotros creamos y conservamos un habitar del paisaje particular.

Si bien el concepto de paisaje nos permite terminar con las dicotomías recientemente descritas, aún no nos dice cómo y cuándo nuestro *habitar-en-paisaje* a través del diseño adopta una dinámica sustentable. Podemos preguntar: ¿dónde se encuentra el cono-



Adaptación de un galpón antiguo en cocina comunitaria.
Diseño de sistemas comunitarios sustentables, Svanholm Collective, Dinamarca.
Fotos: G. Salazar 2009.

cimiento ecológico necesario para que el *habitar-en-paisaje* se haga sustentable? En este artículo sugiero que esto solo ocurre cuando habitamos el paisaje *desde lo local* y cuando la unión entre individuo y medio empieza a ser una experiencia sentida más que un mero discurso. En otras palabras, en lo que sigue, argumento que el paisaje comienza a ser sustentable cuando este es sentido como un *hogar*. Más aún, es en esta esfera donde el diseño puede encontrar el conocimiento ecológico necesario para aportar a la sustentabilidad. Antes de examinar ciertos elementos de este conocimiento ecológico, es necesario aclarar el concepto de hogar.

DEL PAISAJE AL HACER-DEL-HOGAR

Una manera (casi olvidada) de entender la dinámica del *hogar* es explorando su significado etimológico, que también se remonta a las raíces de nuestra cultura: del latín *fogar* que significa fuego o fuego de la casa. El fuego era el centro, el corazón de la casa, elemento divino y providencia de sus habitantes. El cultivo del fuego, como parte de la familia indoeuropea ancestral significaba refugio, abrigo, herramienta, arma, centro de reunión, cocina. Se transformaba así en el “verdadero dios de la naturaleza humana” (Fustel de Coulanges, 2008:). Así, el fuego no es solo un elemento físico o un símbolo, sino más bien una forma de vivir en sí misma, una forma social y ecológica de un vivir en comunidad. Es justamente ahí, junto al fuego donde se origina lo humano, donde nace el conversar como nuestra forma de existencia cognitiva (Maturana y Verden-Zoller, 2008). Ahí —en aquellas relaciones íntimas y únicas— es donde aprendemos a vivir de una u otra manera. La sociedad griega y romana antigua lo sabía muy bien: fuego extinto, significaba sistema socio-ecológico local extinto (Fustel de Coulanges, 2008). Esto

nos lleva a valorar dos cosas: primero que las raíces con lo local son una necesidad humana primaria (Weil, 2002); y segundo, que el hogar no es un elemento físico estático, sino una dinámica continua —un *hacer-del-hogar*— en el que el habitar de lo humano se vuelve un acto intrínsecamente participativo y transformador. Esto es, que somos responsables del mundo que creamos momento a momento. En esta dinámica, entendemos que la *praxis* del diseño es una forma de creación humana de un poder sin límites. Pero también, que es en estas relaciones íntimas (el fuego) donde aprendemos a diseñar de maneras particulares y, desde ahí, a participar en una biósfera global apropiadamente.

Hace unos cien años, el botánico y urbanista Patrick Geddes nos dejó una elegante sugerencia: “piensa global, actual local” (esta noción está implícita en: Geddes, 2010). Esta invitación puede entenderse como una forma de vivir que implica una disposición respetuosa y responsable de la influencia del individuo y su entorno inmediato en la ecología de la biósfera y la decisión de participar en esta ecología global desde una escala local. Hoy día, momento en que la globalización económica, social, institucional y ecológica ha alcanzado una complejidad sin precedentes, el proceso de localización de nuestro diario vivir, más que una opción que comienza a popularizarse, es un fenómeno inevitable. Aspectos como el cambio climático y el *pick-oil* indican que dentro de pocas décadas ya no seremos capaces de sostener el grado de industrialización y flujo económico global tal como lo conocemos. Nos veremos forzados a diseñar una vida moderna con intercambio de bienes y servicios a una escala mucho más reducida. Esto no significa volver a lo local en desmedro de lo global. Lo local y lo global no son ex-

cluyentes, sino dos aspectos de un sistema. La localización (el hacer-del-hogar) no es una aislación del mundo, sino la adopción de una *perspectiva* de participación en este. Esto queda bellamente evocado en la obra de Hundertwasser y sus cinco pieles del existir humano (Figura 1). La localización tiene que ver con hacerse cargo de la pregunta más importante que enfrentamos como sociedad hoy en términos pragmáticos: ¿cómo podemos desarrollar, conservar y restaurar los hábitos y tradiciones locales —nuestro diario vivir (Kossoff, 2011) — en un mundo altamente global e interconectado? Esto implica un gran desafío de transición y, por lo mismo, es hoy el mayor desafío del diseño.

HACIA LA LOCALIZACIÓN DEL DISEÑO: TRES PILARES DEL HACER-DEL-HOGAR

McIntosh (2008) sugiere que la vida humana comunitaria se compone por tres pilares interdependientes que llama las tres Ss: *community with the soul*, que refiere a una dimensión espiritual y de sentido de apropiación y participación; *community with the society*, que refiere a las relaciones sociales de una comunidad; y *community with the soil*, que refiere a las interacciones de una comunidad con el resto de la naturaleza. Esta división es netamente conceptual, ya que la dinámica de una comunidad humana en un territorio

determinado es una totalidad inseparable. Basado en esta conceptualización, sugiero que es en esta escala donde el diseño puede encontrar y desarrollar los principios y criterios necesarios para el fortalecimiento de la sustentabilidad. En otras palabras, que el proceso de localización en un mundo globalizado, bajo una dinámica emocional cooperativa es la forma basal de generar asentamientos humanos más sustentables. En lo que sigue y, usando las tres Ss, presento un marco general de algunos elementos socio-ecológicos propios de un habitar localizado y que nos sirven como principios direccionales del diseño ecológico (Figura 2).

Dimensión espiritual de la localización: Las relaciones íntimas de un individuo con su medio inmediato —ejemplo: la relación madre-hijo, o del niño con su plaza o el cerro— son una condición de existencia de lo humano. Es justamente en esas relaciones íntimas donde desarrollamos el lenguaje en conjunto con patrones emocionales particulares, emergiendo personalidades que condicionan formas de habitar, participar y crear los paisajes en que vivimos. La espiritualidad entonces se puede entender como un sentido individual interno de pertenencia a un lugar determinado. Territorialmente esto sucede cuando los paisajes en que vivimos los sen-

timos como nuestro hogar. Emerge en esa espiritualidad el sentido de lo sagrado (probablemente por eso el fuego en la casa de la antigua Grecia y Roma era una divinidad) y con ello dos elementos que son de suma importancia para un diseñar ecológico: primero, emergencia de una conciencia ecológica, que podemos entender como la comprensión de que el bienestar de uno mismo, el de otros seres humanos y el del resto de la naturaleza son interdependientes, y que solo puede emerger en la medida en cada individuo sea visto en su propia autenticidad (Callicott, 1989). En ese sentido, el diseño ecológico emerge en la medida que esté direccionado por aquellas emociones que fomentan el respeto y la cooperación mutua, las cuales se desarrollan únicamente en la intimidad del fuego. Segundo, como fenómeno dinámico, el hacer-del-hogar ocurre en el presente. La sustentabilidad no es un estado cúlmine para ser alcanzado (un *eros* platónico), sino una propiedad emergente en el presente, producto de una disposición humana que se libra de expectativas futuras y del dolor que conlleva su irrealización (Maturana y Dávila, 2008). El diseño se vuelve ecológico en la medida en que logra ser comprendido como acto que ocurre en el flujo del presente y que facilita la conservación espontánea de un estado de bienestar socio-ecológico continuo.



Cada miembro tiene una bicicleta para transporte local, mantenidas por un taller comunitario. Diseño de sistemas comunitarios sustentables, Svanholm Collective, Dinamarca. Fotos: G. Salazar 2009.

Más que diseño de *productos* entonces, me refiero aquí a un diseño que facilite *procesos*.

Dimensión socioeconómica de la localización: uno de los aspectos negativos de la globalización socioeconómica ha sido la pérdida de la capacidad de sociedades y gobiernos locales para administrar autónomamente la planificación y el diseño de sus asentamientos. Estos, se han vuelto altamente dependientes de un sistema global y, por lo mismo, vulnerables a eventuales crisis mayores (cambio climático, cenit del petróleo, crisis financiera). Prediciendo la insustentabilidad de la globalización económica a principios de 1970, el economista E. F. Schumacher (1974) sugirió generar una economía por el bienestar humano, enfocada en el diseño de sistemas locales apropiados. Concepto central en este proceso, es el aumento de la autosuficiencia (*self-reliance*) local, la cual implica responsabilidad individual, respeto por los otros y armonía con la naturaleza (Shuman, 2010). Dos aspectos interdependientes de la autosuficiencia local son importantes en el diseño ecológico: el primero es la *democracia directa*. La participación activa de los miembros de una localidad es el motor para la generación de una sociedad más sustentable. Es solo en una escala local donde ésta puede emerger y ser conservada (Sale, 1980; 1991), donde la participación del individuo se vuelve activa y la responsabilidad se vuelve evidente. El diseño ecológico es un proceso inclusivo y pluralista. No solo debe aplicar procesos de democracia directa, sino también es una herramienta que facilita la emergencia de ésta. El segundo punto es *mayor autonomía productiva*. El foco central aquí es generar procesos de transición donde a escalas locales y descentralizadas nos hagamos cargo de la producción y el manejo de nuestras necesidades primarias—esto es, donde las ciudades, por ejemplo, se vuelvan sistemas autoproducidos de alimentos, energía, manejo de residuos y conservación de su patrimonio biocultural— pasar de una economía de consumidores a una de productores (Princen, 2010; Young y Princen, 2012). Esto genera, entre otras cosas: minimización de dependencia externa; conocimiento de calidad de productos y servicios; incremento y recirculación interna de productividad socioeconómica (efecto multiplicador); disminución de externalidades sociales y ecológicas; y desarrollo de sistemas sociales más cohesivos, cooperativos y dinámicos (Douthwaite, 1996; Princen, 2010; Shuman, 2010). El proceso de democracia directa a través del diseño es un foco de creatividad cooperativa, que cuando se materializa productivamente, genera sistemas locales menos vulnerables y más resilientes. Este es el caso de varias iniciativas locales europeas (*ecovillage, co-housing, transition town*, etc.) que por medio de relaciones cooperativas han alcanzado grandes niveles de autosuficiencia. Ejemplo claro es Svandholm Collective, Dinamarca (ver Figura 3).



Producción de tomates orgánicos. La comunidad es 100% autosuficiente en alimentos vegetales y carnívoros.

Dimensión ecológica de la localización: Los sistemas urbanos jamás serán sustentables si no se comprenden como parte de un ecosistema mayor y se desarrollan procesos de planificación y diseño dentro de sus límites y capacidades de carga. El mayor desafío que tenemos como planificadores y diseñadores de nuestras ciudades es volver a respetar, proteger y restaurar los ecosistemas locales que habitamos. Estos pueden definirse como bioregiones, como paisaje organizado por las redes y flujos de relaciones de sus componentes vivos y su topografía (Berg y Dasmann, citado en Aberley, 1999; Sale, 1991). La mejor forma de describir una bioregión es por medio de los habitantes que viven en su interior, desde una perspectiva interna. De esa forma, una bioregión no tiene límites fijos, claros y cerrados, sino que es una organización dinámica, permeable e interdependiente con otras bioregiones. Dos aspectos del bioregionalismo son centrales para el diseño ecológico: primero, el conocimiento ecológico, como proceso permanente de aprendizaje de los componentes y procesos ecosistémicos. Este conocimiento es

fundamental para el diseño, que debe estar informado y condicionado por la estructura ecológica local, y así aportar en la conservación e incluso restauración de los ecosistemas y los servicios que brinda. Segundo, en un sistema humano bioregionalizado (y más autosuficiente productivamente) se adquiere mayor control y responsabilidad sobre los efectos (*feedback*) ambientales de nuestras acciones. La circularidad causal de nuestros actos se vuelve más corta y a una escala donde se puede entender su complejidad. Por el contrario, en una economía global donde lo local pierde importancia es imposible conocer el impacto ecológico y social de nuestros actos, disipándose la responsabilidad individual de estos. En ese sentido, ya no hablamos de un diseño de productos aislados, sino de un diseño netamente sistémico que se hace cargo de los ciclos ambientales completos en una bioregión delimitada.

CONCLUSIÓN

Alfabetizar al diseño ecológicamente es imprescindible para el fortalecimiento de la sustentabilidad de los paisajes que habita-



mos (barrios, ciudades, bioregiones). Esto implica un cambio sustancial en la educación/aprendizaje del diseño:

Primero, debemos entender que el diseño ecológico es interdisciplinario. Diseñadores no son solo los urbanistas, arquitectos y diseñadores de productos, si no también ingenieros, agrónomos, artistas, etc. (Van der Ryn y Cowan, 1996). Asimismo, estos deben establecer diálogos intensos con las ciencias y las humanidades, como áreas del conocimiento que explican cómo habitamos nuestros paisajes. Solo de manera interdisciplinaria podremos ocuparnos de los desafíos más complejos que tenemos hoy y que se sitúan a las afueras de disciplinas convencionales. Más aún, el diseño ecológico rompe la barrera del profesionalismo, para entender que *todo ser humano es un diseñador*. El diseñar está presente en muchos actos del diario vivir. Esto no significa que la profesionalización del diseño sea intrínsecamente negativa, pero, sí implica que debemos reconfigurar su entendimiento. Un diseñador profesional no tiene que ver

con el diseñar (o designar) la vida del otro, sino el de *facilitarla*. El diseñador es un facilitador de procesos de diseños comandados por muchos individuos.

Segundo, la localización es un proceso de transición necesario que implicará años, sino décadas. Todo ser humano, como diseñador, es responsable de este proceso.

Aquí he presentado un marco general de localización del diseño que debe ser comprendido como proceso integral. Esta integralidad puede ser sintetizada con el concepto de *ecosofía* (Naess, 1990) —literalmente, la sabiduría del hogar— como aquella filosofía personal, del diario vivir. La *ecosofía* implica hacerse preguntas profundas sobre nuestras concepciones del mundo y nuestros modos de habitar. (Naess, 1990) Solo en esa reflexión podremos generar un modo de vivir más sustentable. La *praxis* de un diseño ecológico es el resultado de la *ecosofía*, pero también facilitador para la emergencia de esta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aberley, Doug. "Interpreting bio-regionalism: a story from many voices". *Bioregionalism*, McGinnis, Michael V. (Ed.), Londres, Routledge, 1999.
- Aristotle. *Aristotle's physics, books III and IV*. Trad. Edward Hussey, Nueva York, Clarendon Press, 1983.
- Burtt, Edwin Arthur. *The metaphysical foundations of modern science*, Londres, Routledge, 2000.
- Callicott, J. Baird. *In Defense of the land ethic: essays in environmental philosophy*, Nueva York, SUNY Press, 1989.
- Casey, Edward S. *The fate of place: a philosophical history*, Los Angeles, University of California Press, 1997.
- Davidoff, Leonore, y Catherine Hall. *Family fortunes: men and women of the english middle class, 1780-1850*. Londres, Routledge, 2002.
- Douthwaite, R. J. *Short circuit: strengthening local economies for security in an unstable world*, Dublin, Green Books, Lilliput Press, 1996.
- Fustel de Coulanges. *The ancient city: a study on the religion, laws, and institutions of Greece and Rome*, Charleston, BiblioBazaar, LLC, 2008.
- Geddes, Patrick. *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*. Charleston, BiblioBazaar, 2010.
- Husserl, Edmund. *Cartesian meditations. An introduction to phenomenology*. Trad. Dorion Cairns, La Haya, Martinus Nijhoff, 1960.
- Ingold, Tim. *The perception of the environment: essay on livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge, 2000.
- Kossoff, Gideon. "Holism and the reconstitution of everyday life: a framework for transition to a sustainable society". PhD, University of Dundee, Centre for the Study of Natural Design, 2011.
- Maturana, Humberto y Ximena Y. Dávila. *Habitar humano: en seis ensayos de biología-cultural*. Santiago, J. C. Sáez, 2008.
- Maturana, Humberto, y Gerda Verden-Zoller. *The origin of humanness in the biology of love*, Exeter, Imprint Academic, 2008.
- McIntosh, Alastair. *Rekindling community: connecting people, environment and spirituality*, Bristol, Green Books for the Schumacher Society, 2008.
- McKeon, Michael. *The secret history of domesticity: public, private, and the division of knowledge*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Naess, Arne. *Ecology, community, and lifestyle: outline of an ecosophy*. Trad. David Rothenberg, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Orr, David W. *The nature of design: ecology, culture, and human intention*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.
- Princen, Thomas. *Treading softly: pathsto ecological order*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2010.
- Sale, Kirkpatrick. *Dwellers in the land: the bioregional vision*, Gabriola Island, BC, New Society Publishers, 1991.
- Sale, Kirkpatrick. *Human scale*, Londres, Secker & Warburg, 1980.
- Schumacher, E. F. *Small is beautiful*, Londres, Abacus, 1974.
- Shuman, Michael. "Relocalizing Business". *State of the world 2010: transforming cultures: from consumerism to sustainability*, Nueva York, W. W. Norton and Company, 2010.
- Van der Ryn, Sim, y Stuart Cowan. *Ecological design*. 1st ed., Washington, DC, Island Press, 1996.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson, y Eleanor Rosch. *The embodied mind: cognitive science and human experience*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991.
- Wahl, Daniel C. "Design for human and planetary health: a holistic/integral approach to complexity and sustainability". PhD, University of Dundee, Centre for the Study of Natural Design, 2006
- Weil, Simone. *The need for roots: prelude to a declaration of duties towards mankind*, Londres, Routledge, 2002.
- Young, Raymond De, y Thomas Princen, eds. *The localization reader: adapting to the coming downshift*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.



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

Paradojas domésticas: Mondrian y Le Corbusier

[DOMESTIC PARADOXES: MONDRIAN AND LE CORBUSIER]

RUBÉN ALCOLEA & JORGE TÁRRAGO*

*
Rubén Alcolea
Profesor Universidad de Navarra
Escuela de Arquitectura
Navarra, España.

*
Jorge Tárrago
Profesor Universidad de Navarra
Escuela de Arquitectura
Navarra, España.

El historiador y filósofo francés Jules Michelet describió en 1862 con gran elocuencia el proceso paulatino de desaparición de los grandes dioses clásicos tras la desintegración de la Antigüedad:

La aristocracia del Olimpo, en su decadencia, no arrastró en su caída a la multitud de deidades indígenas, que aún poseían la inmensidad de los campos, bosques, los arroyos, confundidos íntimamente con la vida de la campiña. Estos dioses, alojados en el corazón de los robles, dentro de las aguas más profundas, no podían ser expulsados (...) Entonces, ¿dónde habitan ahora?, ¿en el desierto, en el carrascal, en el bosque? Sí, pero sobre todo en nuestras casas. Ellos se mantienen en lo más íntimo de nuestros hábitos domésticos (1862: 4-5).

Es en lo doméstico, efectivamente, ese ambiente íntimo y personal, donde reside lo más perenne y ancestral de la condición humana que se adecúa a la naturaleza de cada individuo. Es también ahí donde las vanguardias encontraron la encrucijada que les obligaba a elegir entre el seguimiento fiel a los principios teóricos que argumentaban con vehemencia, o bien el reconocimiento de que los espacios cotidianos se erigían como reducto insumiso a sus postulados. Aunque son numerosos los casos que evidencian una u otra posición es preciso detenerse en dos situaciones peculiares. Se trata por un lado del apartamento de Mondrian, transformado gradualmente en el más fiel reflejo de sus ideales neoplásticos y del apartamento de Le Corbusier que, lejos de postularse como un laboratorio purista, radical e

Resumen: Entre 1919 y 1936 Piet Mondrian ocupó y transformó el célebre apartamento parisino de la rue du Départ, muy cerca de la Gare du Montparnasse. Más o menos por esas mismas fechas, entre 1917 y 1934, Le Corbusier residió en un menos conocido y pequeño apartamento alquilado en la rue Jacob, también en París, en el barrio de St. Germain-des-Près. Mondrian documentó su apartamento hacia 1926 invitando a los fotógrafos André Kerstéz, László Moholy-Nagy y Paul Delbo, permitiéndoles capturar el espacio bajo ciertas condiciones. El húngaro Brassai hizo lo propio con el de Le Corbusier, poco antes de su mudanza al apartamento en el edificio que él mismo había proyectado junto al Bois de Boulogne. El análisis y estudio de las series de fotografías de ambos estudios permite descubrir los puntos de intersección en la percepción de lo cotidiano de Mondrian o Le Corbusier. Pese a la aparente contraposición de ambos modelos, las imágenes revelan las paradojas con las que ambos vivían lo doméstico.

Palabras clave: Piet Mondrian, Le Corbusier, domesticidad, fotografía.

Abstract: During the years 1919 and 1936, Piet Mondrian lived and transformed the conspicuous Parisian apartment on the rue du Départ, very close to the la Gare du Montparnasse. Approximately around those dates, between 1917 and 1934, Le Corbusier lived in a smaller and more inconspicuous apartment he rented on the rue Jacob in Paris in the St. Germain-des-Près neighborhood. By 1926, Mondrian documented his apartment by inviting the photographers André Kerstéz, László Moholy-Nagy and Paul Delbo allowing them to capture the space under certain circumstances. The Hungarian photographer Brassai did the same with Le Corbusier's apartment, just before he moved to the apartment in the building he had projected together with Bois de Boulogne. The analysis and the study of the series of photos by both studios enables the discovery of the intersection points in the perception of Mondrian's or Le Corbusier's daily life. Despite the evident opposition of both models, the images reveal the paradoxes they both used to live domestic life with.

Key words: Piet Mondrian, Le Corbusier, domesticity, photography

A Corner of Mondrian's Studio with Bed, Stool, Curtain, and Mirrors
André Kertész, 1926
Fuente: MET Number: 1986.1225.2
Credit Line: Gift of Harry Holtzman, 1986
© The Estate of André Kertész / Higher Pictures.

higiénico, era más bien un entorno familiar con cierto aire *naïf* e incluso vulgar. Ambos espacios fueron fotografiados y publicados sistemáticamente, pues tanto el pintor como el arquitecto los asumieron, quizá con cierta falta de humildad, como extensión inconsciente de su propio genio creativo.

PIET MONDRIAN

El Metropolitan Museum of Art (MoMA) de Nueva York conserva una imagen que lleva el descriptivo título: "A Corner of Mondrian's Studio with Bed, Stool, Curtain, and Mirrors". La instantánea, poco conocida y que se cree única, está firmada por el fotógrafo húngaro André Kertész y fue tomada en el estudio parisino del número 26 de la rue du Départ en 1926. En ella se ofrece una visión fragmentada y parcial donde es posible reconocer, efectivamente, una cama, un taburete, una cortina y un espejo. Es este pequeño reducto del apartamento el único realmente doméstico, pues el resto del estudio de Mondrian, como reflejan otras fotografías de la serie realizada por Kertész y muy patente en su planta, corresponde más a un ejercicio compositivo que a un espacio habitable propiamente.

En algún momento impreciso de principios de la década de 1920, Mondrian empezó a transformar su taller según los principios neoplásticos que había enunciado, por los que todo debía reflejar, con la intensidad que requería su compromiso con el ideal, los principios de orden y armonía que también trataba de aplicar a su vida. En las paredes instaló varios planos fijos y otros móviles pintados únicamente en colores primarios, blanco, gris o negro. Los escasos y escogidos muebles, los objetos de uso cotidiano o las alfombras, también estaban coloreados en relaciones de estricto equilibrio. Todo, sin excepción, había sido calculado y controlado hasta el último detalle.

Durante esos últimos años, Mondrian venía trabajando en un extenso artículo titulado *Realidad natural y realidad abstracta*, y que se publicaba por entregas en la revista *De Stijl*.¹ El texto está estructurado como un



diálogo teatral entre tres personajes: X (el pintor naturalista), Y (el aficionado a la pintura) y Z (el pintor abstracto-realista). Además del conocido diálogo, ambientado en un paseo campestre que termina en la ciudad, donde se debaten distintas posturas acerca del arte, asistimos no solo a la descripción minuciosa del taller del pintor abstracto-realista donde acaban reunidos, sino a su razón de ser. A partir de los detalles descritos podríamos imaginar un hipotético escenario teatral para el taller de Z. Es obvio que no será necesario, porque Z es el alter ego de Mondrian y la descripción coincide con su propio apartamento, en el 26 de la rue du Départ de París.²

Al año 1926 corresponden la mayoría de las más conocidas fotografías del estudio. Algunas fueron tomadas por Kertész, pero también por László Moholy-Nagy o Paul Delbo. Todos ellos dispararon desde distintos ángulos, a petición de Mondrian, para reflejar el taller como un laboratorio donde, según él, se llevaba a cabo la investigación del entorno futuro. Sin excepción, aceptaron la imposición de intentar reforzar la idea de que el espacio constituía una celda ascética moderna. Tanto los fotógrafos como los que visitaron este espacio y conocieron a su habitante, bien fueran amistades, otros artistas o los corresponsales de periódicos y revistas a los que aleccionaba en convencidas explicaciones, hablaban de lo austero, geométrico, límpido, inmaculado e introvertido que resultaba. Todos los calificativos era aplicables tanto al espacio como al artista que lo habitaba, ejemplo de la ansiada obra de arte total encarnada. Quizá por ello no es casual que ni las descripciones del espacio ni las fotografías hagan referencia al exterior, en un interesante ejercicio de interioridad absoluta. A la vista de lo fragmentario de lo fotografiado y, dadas las nulas referencias a la calle o la misteriosa procedencia de la luz que entra en el estudio, siempre velada por unas cortinas translúcidas, el estudio de Mondrian se multiplica hasta alcanzar dimensiones extraordinarias.

La antecámara del taller hacía las veces de dormitorio y cocina y ocupaba menos de quince metros cuadrados. Tras las cortinas se escamoteaba todo lo imprevisto, todo aquello que pudiera destruir

el equilibrio total perseguido en la habitación contigua: el taller consagrado por completo a los principios neoplásticos. Y, sin embargo, también puede intuirse la misma atmósfera nívea y glacial, la unidad entre forma y modo de vida del sueño utópico de Mondrian. La transformación de este espacio donde vivía y trabajaba no cesaría nunca. Ni aquí en París, ni en otros apartamentos que ocuparía hasta el último de su vida en Nueva York.

Bajo control riguroso, Mondrian se reservó el derecho a decidir tanto lo que debían mostrar las instantáneas como los objetos que debían quedar ocultos. Es por ello que los distintos encuadres se complementan para dar respuesta a las distintas relaciones abstractas y al equilibrio perseguido en la configuración de los planos de color. Se hace evidente la eliminación casi obsesiva de los objetos de uso común, que no tienen cabida sin una relevancia espacial equivalente al de los planos de color. Mondrian prescinde de muebles, alfombras, objetos e imágenes, todos ellos retenedores de esos universos íntimos de los artistas, para crear por eliminación la atmósfera adecuada a lo nuevo. O en todo caso haciendo de los pocos objetos escogidos un nuevo imaginario. Y como ya sabemos, para Mondrian ese imaginario y también la arquitectura, pasan por el rigor, la exactitud y la precisión. Por todo ello, las fotografías construyen conscientemente un interior totalmente calculado y el espejismo de un exterior esperando a ser transformado y que, como sucede en el reflejo sobre el cristal de la ventana abierta, de momento solo podemos intuir. Como cabe esperar de la emulación de un proceso científico, cada objeto es un componente de la formulación, con su medida, proporción y color precisos. Correctamente manipulados y combinados aseguran finalmente la armonía deseada.

Este taller es sin duda un ejemplo único, expresión fidedigna de los principios artísticos y del posicionamiento del artista frente a la sociedad. A su vez, ejemplifica como pocos esa inseparable asociación entre el proceso creativo y el mundo vital del artista. Como no podía ser de otro modo, Mondrian utilizó su propio apartamento como un experimento singular donde debían comprobarse los resultados de la aspiración vanguardista de vivir en una máquina pictórica a la vez que disolver en ella cualquier rastro de actividad cotidiana.

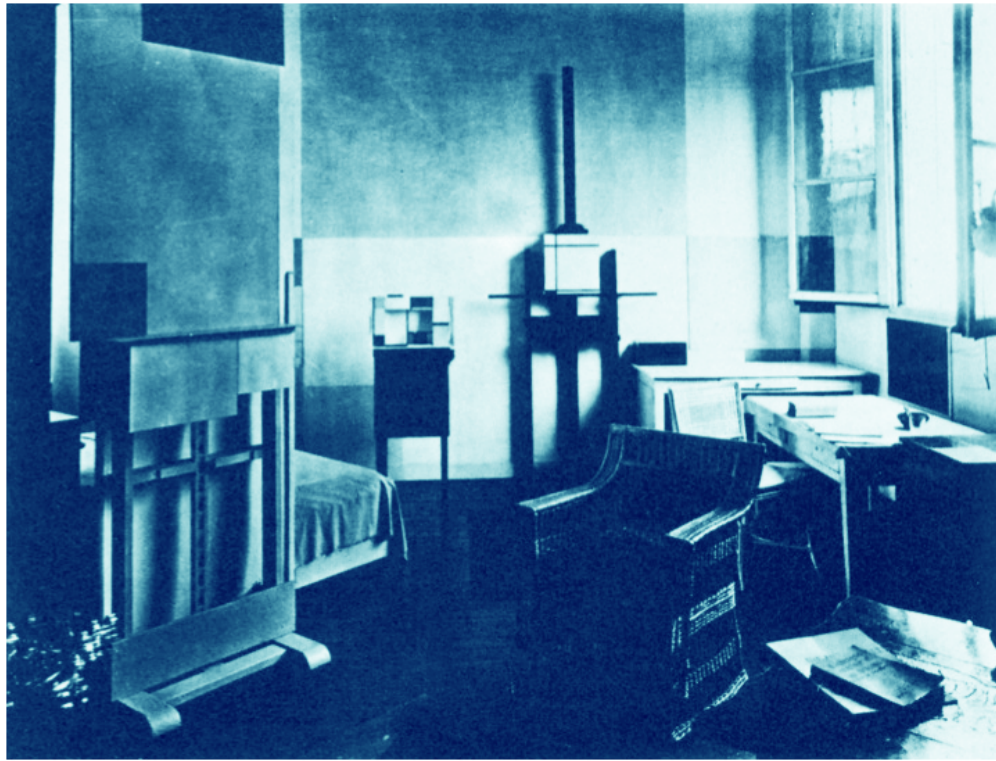


Mondrian's Studio, Paris
André Kertész, 1926
Fuente: MET Number: 2005.100.180
Credit Line: Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005
© The Estate of André Kertész / Higher Pictures

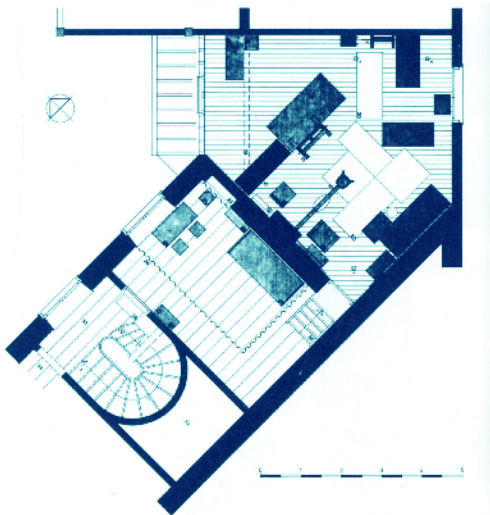
LE CORBUSIER

Más o menos en las mismas fechas que Mondrian, entre 1917 y 1934, Le Corbusier vivió en un pequeño apartamento alquilado de la segunda planta del número 20 de la rue Jacob, entre el Quai Voltaire y el Bvd. Saint Germain, en el barrio de St. Germain-des-Près. El alquiler trimestral rondaba los 500 francos, una cantidad importante para la época, y era aquel un inmueble repleto de leyendas y anécdotas populares.³ Sin embargo, el edificio no era conocido por la presencia del maestro suizo, sino por otra de sus residentes, la americana Natalie Clifford Barney, que acogió durante más de sesenta años unos legendarios salones literarios que contaban con invitados del más alto nivel.⁴ El edificio albergaba también otros secretos, como un fantástico jardín con una pequeña y misteriosa construcción en forma de templo con inscripciones enigmáticas.⁵

Los 17 años que Le Corbusier pasó en este apartamento coinciden con el periodo más intenso, si no el más combativo, de su pensamiento; así como con el desarrollo de sus teorías sobre la arquitectura y en especial sobre el espacio doméstico. Si acudimos a las fotografías conservadas e indagamos en las cartas frecuentes que escribía a sus padres y amistades nos encontramos, en cualquier caso, con un espacio bastante alejado de lo que cabría esperar de uno de los principales instigadores del cambio en la arquitectura doméstica y el habitar moderno. Curiosamente, si no tuviéramos ninguna otra descripción y acudiéramos únicamente a las cartas o a la biografía autorizada de Jean Petit extraeríamos la conclusión, nada desdeñable, de que este apartamento era simplemente un reducto de calma. Era ahí donde el maestro encontraba la tranquilidad y el clima idóneo para el trabajo “silencioso y obstinado”, para pensar, para escribir y pintar, a la vez que para los negocios, reclamando a la vez una intimidad emocional intensa (1970: 57). El propio Le Corbusier, en una carta del mes de febrero de 1918, hablaba de su apartamento y, por extensión, del espacio íntimo que lo acompañaba:



Mondrian's Studio, Paris
André Kertész, 1926
Fuente: Postma 1995.



Planta redibujada del apartamento de Mondrian en 26 rue du Depart.
Fuente: Postma 1995

Y así mi vivienda permanece vacía, e incluso, algunas noches cuando no he movido ni una silla en casi una semana, hostil, como si la muerte se manifestara en esos objetos impasibles: una copa, la cortina, un florero, colocados por las manos extrañas de una mujer de la limpieza de un modo que no es el mío. (...) Algunas noches, no obstante, el clima es bueno y pinto. Todo va a un álbum, cada página aloja una sensación. Estoy cada vez más convencido de que el hombre trabaja para sí mismo en soledad, para satisfacer las extrañas pasiones que nacen con él y de las que es esclavo. Y ante la posibilidad de vivir, y no simplemente de desgastarse, este esfuerzo debe darse a conocer, discutirse, ser odiado o amado por otros; debe estar en contacto con los hombres.

Al igual que al apartamento de Mondrian, es posible acercarse al de Le Corbusier gracias al objetivo de otro húngaro: Brassai. El propio fotógrafo mostraba su incredulidad al hablar de Le Corbusier en su famoso libro *Les artistes de ma vie*. Ahí recuerda que ambos habían sido presentados hacia 1932 en una cena con Max Jacob y Fernand Léger en casa del crítico de arte Maurice Raynal. De ahí salió con la invitación a visitar y fotografiar el apartamento del célebre arquitecto en el número 20 de la rue Jacob. Es conocida la reacción de Brassai, que esperaba un apartamento ultramoderno, con grandes extensiones de vidrio, desnudo y de blancas paredes, parecido a las viviendas que el arquitecto ya había construido para

Ozenfant, Charles de Beistegui, o Jacques Lipchitz, entre otras. Al contrario de lo esperado, Brassai se encontró fotografiando, un espacio “bastante desordenado, lleno de raras piezas de mobiliario y una extraña colección de baratijas. La gran mesa de dibujo que el arquitecto usaba estaba tan llena de objetos, libros y papeles que solo disponía de una pequeña parte despejada donde pudiera dibujar o escribir” (1982: 84-91). El fotógrafo incluso llegó a plantearse “si el apartamento disponía de un aseo”. También es conocida la confidencia entre lágrimas de la esposa de Le Corbusier, Yvonne, poco convencida de la idea de mudarse al nuevo apartamento, según ella “un hospital, un laboratorio de disecciones” al cual se habían visto obligados a trasladarse debido a la presión y las bromas que debía soportar su marido al escuchar “todos los comentarios sarcásticos que la gente hace”. Esa aparente contradicción parecía inconcebible, precisamente por la perplejidad que ocasionaba un entorno doméstico bastante ajeno, incluso opuesto, a las viviendas ultramodernas que había construido y a las teorías que tan profusa y vehementemente había publicado y defendido. Con todo, algo especial debía tener aquel apartamento, pues el propio Brassai, conociendo de primera mano la inminente mudanza se interesaría, sin éxito, por sustituir a los inquilinos (Le Corbusier, 1934: XX).

Fue seguramente durante los primeros meses de 1934 cuando Brassai dispara, como mínimo, cuatro instantáneas del apartamento. Sin embargo, de la serie que se conserva en la fundación Le Corbusier, tan solo una de ellas aparece datada (aunque de modo impreciso con la inscripción “1930-1932?”) y solo otra más aparece firmada. Otras dos carecen de datación y autoría, aunque parece clara la autoría común. En las imágenes, vemos a un joven Le Corbusier en mangas de camisa, sentado a la mesa y concentrado en la escritura. El entorno es el que describía el fotógrafo: desordenado, de raras piezas de mobiliario y de baratijas, la estantería repleta papeles y documentos amontonados, y paredes forradas con lienzos de artistas amigos. El cuadro lo completa un botijo, una escultura africana, un fragmento de teja, una estantería saturada de libros, una máscara en la pared, más lienzos en el suelo y también apoyados unos sobre otros, y más papeles y libros apilados arbitrariamente.

La fotografía de Brassai muestra al hombre, documenta el apartamento y también muestra a un coleccionista. La colección de obras de arte reunida por Le Corbusier estaba compuesta por lienzos, litografías, acuarelas, aguafuertes o grabados, la mayor parte de ellos dedicados, de artistas de perfil muy diverso,

como Willy Baumeister, Henri Berlewi, Paul Bhansi, Marc Chagall, Delacroix, Derain, Juan Gris, Félix Klipstein, Fernand Léger, Picasso o Steinberg. El apartamento de Le Corbusier contiene, por tanto, no sólo el espacio vital en el que el maestro trabaja y piensa, sino que da cobijo a esa infinidad de dioses modernos encarnados en cada una de las obras de arte y objetos que lo acompañaron durante su vida. Son piezas que consiguen situarse al mismo nivel, bien sean un pedazo de barro cocido mallorquín o un óleo abstracto. ¿Cuál es el verdadero espacio vital de Le Corbusier?

PARADOJAS DOMÉSTICAS

Al hablar del estudio de Mondrian es posible concluir la íntima dependencia que existe entre *habitar* y *habitación*, como las dos caras de un mismo fenómeno. Es difícil entender la habitación sin intentar comprender el habitar y viceversa. Puede pensarse que en esta dependencia, casi especular, deberían encontrarse huellas claras e inequívocas tanto en la habitación como en el pensamiento de sus habitantes: la exigencia personal y la defensa acérrima de sus teorías tiene el reflejo en el espacio doméstico y en el modo de vivirlo. El caso de Le Corbusier no debería ser muy diferente. Es posible intuir la misma beligerancia en sus teorías sobre lo doméstico. Y pese a ello, como le sucedió al fotógrafo, la duda nos asalta cuando a través de sus fotografías visitamos su apartamento. Parece como si estos vínculos esperados entre las formas de pensar y el modo de vida se disolvieran. Como si la pretendida unidad de vida y pensamiento quedara sepultada bajo la paradoja. ¿Cómo es posible que éste sea el apartamento del mismo Le Corbusier que no solo construye, sino que propaga el cambio radical en las formas de habitar? ¿Es el mismo hombre el que al tiempo que vive aquí reclama y somete a los demás a “arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas”? (Jeanneret, 1994: 27)

Buscar explicaciones intrincadas o filosóficas, tanto en este caso como en el de Mondrian, aparentemente intachable, podría conducirnos a resultados imprevisibles y alejados de lo que cabría simplemente ver bajo un solo concepto: la domesticidad. Porque es lo cotidiano, o doméstico al fin, lo que finalmente vemos en la fotografías y domina ambos espacios. Conciliar la propia teoría con la práctica cotidiana parece un ejercicio imposible, incluso en el caso de Mondrian, al que no le queda más remedio que hacer trampas, escondiendo detrás de una cortina lo que no encaja. ¿No será que lo que importa es fabricarse un lugar propio, un ambiente adecuado? Así, no siempre se encuentra una unidad clara entre el modo de vida y la acción intelectual, entre una idea artística y una conducta vital homogénea y libre de paradojas.



Fotografía publicada por Brassai en *Les Artistes de ma vie*, Denoel, 1982. "Brassai. 1930-1932"
Fuente: FLC L4-12-1 / Cortesía Fondation Le Corbusier.

Hay otras fotografías de uno y otro apartamento, algunas bastante conocidas. Podría decirse que la mayoría son fotografías personales que atrapan momentos domésticos, como las de cualquier familia, incluso cuando de algunas se hayan escrito elaboradas teorías. Instantáneas en la que Mondrian se reúne con amigos o Le Corbusier aparece disfrazado o se fuma una pipa recostado en un diván. Y con todo, los encuadres y las poses no suelen ser casuales, ni insustanciales.

En la *Invenición de lo cotidiano*, el filósofo francés Michel de Certeau expresa elocuentemente la capacidad de maravillarse frente a las situaciones ordinarias aparentemente banales.

Lo cotidiano está sembrado de maravillas, espuma tan deslumbrante (...) como la de los escritores o artistas. Sin nombre propio, toda suerte de lenguajes dan motivo a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen o recomienzan (1974; 1999: XXIII).

Aunque no es tan fácil maravillarse ante lo cotidiano, ya que para ello es necesario cultivar el ojo. Si Mondrian se aproxima a lo doméstico mediante la aplicación fría, directa y literal de sus rigurosos principios teóricos, Le Corbusier encuentra la esencia en lo aparentemente ordinario, en un espacio doméstico, tierra de nadie, a medio camino entre lo banal y lo sublime. Habla de ello un maravilloso, y también irónico poema de Christian Morgenstern sobre una cerca (*Zaun*), que no casualmente rima con espacio (*Raum*) y con ver a través (*hindurchzuschauen*):

*Es war einmal ein Lattenzaun
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.
Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –
und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.*

Había una vez una cerca
con espacios para ver a través suyo.
Un arquitecto, que ve la cosa,
de repente una tarde se acerca
y se adueña de los intersticios
para construir un gran edificio.

El arquitecto se adueña y utiliza los intersticios, y lo que hasta entonces era banal y anecdótico pasa a ser lo esencial. El arquitecto transmuta el vacío a lo lleno, lo común a lo extraordinario, dejando así en evidencia al resto de la sociedad. Es entonces cuando no le queda más remedio que huir:

*Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.
Ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.
Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri-od-Ameriko.*

La cerca quedó allí, olvidada con picas totalmente abandonadas, una vista tan repugnante y obscena sobre la que el Senado tuvo que intervenir, mientras que el arquitecto huye hasta África o América.

Quizá no debamos quedarnos perplejos al ver uno u otro espacio e incluso pensar en la esquizofrenia de sus habitantes. Quizá debamos despojarlos de cualquier teoría, entenderlos como lugares orientados a las más comunes actividades domésticas. A eso que, en cada instante, nos permite aprehender la esencia de lo adecuado y disfrutarlo con la intensidad requerida, a la grandeza de las cosas pequeñas, esas que reflejan las fotografías, donde disfrazada con la indumentaria de lo cotidiano surge el ordenamiento de las cosas corrientes.

Rubén Alcolea (Barcelona, 1975) es doctor arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) y subdirector de la misma escuela desde 2009. Especializado en fotografía y arquitectura moderna, es autor del libro *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria* (Valencia, 2009) y co-autor de otros como *El G.A.T.E.P.A.C. y su tiempo* (Barcelona, 2006), *Wie Baut Amerika?* Richard J. Neutra out to capture modernity (Dresden, 2007), o *Architects' Journeys* (Nueva York, 2011). Ha publicado diversos artículos en revistas como *Ra*, *Revista de Arquitectura*, *LIS*, *Contraluz*, *New Architecture*, o *ARQ*.

Jorge Tárrago (Burgos, 1975) es doctor arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) y ha sido su director de estudios (2007-2011). Es autor de los libros *Habitar la inspiración/construir el mito. Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia, 2007) y co-autor de otros como *La maison de l'artiste* (Rennes, 2007), *Iglesia y Convento de Santa María de Belén. Stella Maris, José María García de Paredes 1961-1965* (Pamplona, 2011) o *Architects' Journeys* (Nueva York, 2011). Coordina la revista *Ra*, *Revista de Arquitectura* y ha publicado diversos artículos en esa y otras como *Block*, *ELSA*, *Future Anterior*, o *ARQ*.

Ambos comparten docencia de proyectos en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) y forman parte del grupo de investigación as2o donde colaboran en iniciativas como la BAL Bienal de Arquitectura Latinoamericana (2009, 2011, 2013), los Congresos de Historia de la Arquitectura Moderna en España (ocho ediciones) o las Ferias de Editoriales y Revistas de Arquitectura FIERA (dos ediciones). A su vez, ejercen la profesión independiente desde alcolea+tárrago arquitectos.

Rubén Alcolea (Barcelona, 1975) has a PhD in architecture from the Superior Technical School of the University of Navarra (ETSAUN by its Spanish acronym). He has also been the assistant director at the same school since 2009. Alcolea is specialized in photography and modern architecture, author of *Picnic de Pioneros. Arquitectura, fotografía y el mito de la industria* (Valencia, 2009) and co-author of *El G.A.T.E.P.A.C. y su tiempo* (Barcelona, 2006), *Wie Baut Amerika?* Richard J. Neutra out to capture modernity (Dresden, 2007), or *Architects' journey* (New York, 2011). He has published various articles in magazines such as *Ra*, *Revista de Arquitectura*, *LIS*, *Contraluz*, *New Architecture* or *ARQ*.

Jorge Tárrago (Burgos, 1975) holds a PhD in architecture from ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) and has also been its head of studies (2007-2011). Tárrago has written *Habitar la inspiración/construir el mito. Casas-taller de artistas en el periodo de entreguerras* (Valencia 2007), and co-authored *La maison de l'artiste* (Rennes, 2007), *Iglesia y Convento de Santa María de Belén, Stella Maris José María García de Paredes 1961-1965* (Pamplona, 2011) or *Architects' Journeys* (New York, 2011). He is the coordinator of the magazine *Ra*, *Revista de Arquitectura* where he has published various articles as well as in *Block*, *ELSA*, *Future Anterior* or *ARQ*.

Tárrago and Alcolea they both do project teaching at ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra (ETSAUN) and are part of the research group as2o by collaborating in initiatives such as BAL, Latin American Architecture Biennial (2009, 2011, 2013), Congresses of Modern Architecture History in Spain (eight editions) or Publishing Houses Fair and Architecture Magazines FIERA (two editions). Besides, they work independently at their studio alcolea+tárrago architects.



LC recostado en el canapé del apartamento, c.1928
Fuente: Jornord 2005, p. 565.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brassaï. *The artists of my life*, Nueva York, The Viking Press, 1982.
- Brooks, H. Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Cohen, Jean Louis (Ed.). *Le Corbusier le grand*. Londres, Phaidon, 2008.
- Certeau, Michel de. *La Culture au pluriel*, Union Générale d'Éditions, 1974. Cit. en de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, XXIII.
- Jeanneret, Charles Edouard y Amédée Ozenfant. *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid, El Croquis Editorial, 1994.
- Jenger, Jean. *Le Corbusier: choix de lettres*. Basilea, Boston, Berlin, Birkhäuser-Éditions d'Architecture, 2002.
- Jornord, Naïna y Jean-Pierre Jornord. *Le Corbusier* (Charles Edouard Jeanneret). *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Tome I. Milan, Skira, 2005.
- Le Corbusier. *Carta a Brassaï*, 25 de mayo de 1934. (FLC E1-9-210-001).
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. París, Collection Hetzel, E. Dentu Libraire-Éditeur, 1862.
- Mondrian, P. *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid, Debate, 1989.

- Moos, S. von; Ruegg, A. (Eds.). *Le Corbusier before Le Corbusier: architectural studies, interiors, painting and photography, 1907-1922*, Yale University Press, 2002.
- Morgenstern, Christian. "Der Lattenzaun", *Gesammelte Werk*. Munich, R. Piper & Co., 1965.
- Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. Girona, Pre-textos, 2001.
- Orenstein, Gloria F. "The salon of Natalie Clifford Barney: an Interview with Berthe Cleyrergue", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 4, no. 3, primavera 1979, 484-496.
- Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*, Genève, Editions Rousseau-Genève, 1970.
- Postma, Frans. *26, rue du Départ, Mondrian's studio in Paris, 1921-1936*. Berlin, Ernst & Sohn, 1995.
- Secret, Meryle. *Between me and life: a biography of ro-maine brooks*. Nueva York: Doubleday & Company, 1974.
- Seuphor, Michel. *Piet Mondrian. Life and work*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1956.
- Troy, Nancy J. "Piet Mondrian's atelier", *Arts Magazine*, LII, n.4, 1978, 82-87.
- Wickes, George. *The amazon of letters. The life and loves of Natalie Barney*. Londres, W.H. Allen, 1977.

NOTAS AL PIE

1. "Natuurlijke en abstracte realiteit", en trece entregas sucesivas entre junio de 1919 y agosto de 1920.
2. Cronológicamente la descripción sería del anterior en el número 5 de la rue du Coulmiers (nov 1919-nov 1921), aunque podemos perfectamente asimilarlo a este otro donde viviría desde diciembre de 1921 hasta marzo de 1936.
3. En la Fondation Le Corbusier se conservan recibos y acuses de recibo del alquiler de 1919, 1924 y 1925. En 1925 un kilo de pan en París se pagaba a 1,58 francos. El salario obrero medio anual estaba en torno a los 5.900 francos (datos INSEE Institut national de la statistique et des études économiques).
4. Según estas, durante el siglo XVIII, habría vivido Adrienne Lecouvreur, célebre actriz de la Comédie Française y también Jean Racine, cosa que no disgustaba a Le Corbusier e incluso solía mencionar, aunque con bastante probabilidad sea falso.
5. En otro artículo hemos investigado y descrito con extensión el apartamento de Le Corbusier. Vid. "20 rue Jacob. Le Corbusier, las fotografías de Brassaï y Ms. Barney" en *RA, Revista de Arquitectura*, n.11, 2009, 37-50.

Fotografía y memoria:

Representaciones del proyecto urbano en las publicaciones periódicas, Chile, 1930-1950

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

ANDRÉS TÉLLEZ*

*
Andrés Téllez
Profesor Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. (...) La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria.

John Berger (1987: 53)

Desde el momento de su invención, la fotografía transformó las nociones del tiempo y de la memoria, al transferir a la imagen sensible a la luz, un instante dado en la existencia de lo fotografiado y ofrecer la posibilidad de fijar esa imagen de manera permanente y de reproducirla por medios mecánicos. La fotografía se convirtió en un medio fundamental para representar el espacio arquitectónico y registrar las rápidas transformaciones que las ciudades sufren en el contexto de la industrialización y los cambios políticos, económicos y sociales que las acompañan. Las revistas especializadas en arquitectura emplearon la fotografía como parte esencial de su instrumental de difusión. En la medida que la fotografía era aceptada como medio para representar el espacio, fue ocupando un lugar relevante junto con otros medios de representación como dibujos, planos y perspectivas. Pero ninguno adquiere la importancia de esta como medio de registro en cuanto medio de conservación “de las apariencias instantáneas” (Berger, 1987: 53).

En Chile, la fotografía ocupa un lugar central en la representación de sus ciudades. La labor de los fotógrafos y la publicación de sus trabajos se dio en un contexto especialmente favorable, gracias, en gran parte, a la inmigración de europeos y a las distintas actividades a las que estuvieron vinculados (exploraciones etnográficas y geográficas, prospecciones mine-

ras, construcción de infraestructuras, etc.). La arquitectura y junto con ella, el progreso material asociado a los fenómenos de urbanización, no fueron una excepción. La labor de los fotógrafos estuvo frecuentemente relacionada con la actividad constructora y por ello, también lo estuvo con el registro de lo que habría de desaparecer.

A falta de mayores estudios sobre el tema, podría decirse que la figura del fotógrafo de arquitectura emerge en el contexto de la consolidación profesional de los arquitectos como gremio y de la aparición de sus órganos de difusión, las revistas. Este esquema determina un punto de convergencia entre una disciplina y otra: que existan fotógrafos competentes y que exista una arquitectura susceptible de ser fotografiada. El interés que los fotógrafos demuestran hacia las formas construidas comparte su campo de preocupaciones con otros aspectos de la actividad humana o de la naturaleza. Eso se comprueba fácilmente cuando se examina detalladamente el trabajo de fotógrafos que se hicieron conocidos gracias a su labor en otros campos. Es el caso de Robert Gerstmann, Antonio Quintana, Luis Ladrón de Guevara o René Combeau (Rodríguez, 2011). Se podría deducir del panorama general de su obra que, como fotógrafos profesionales, el trabajo para arquitectos y para revistas especializadas fue una forma de subsistencia económica antes que un tema de preocu-



Fotografía de E. Merton para el reportaje "Construir". A la izquierda el edificio del Banco Sudamericano y al fondo, el Ministerio de Hacienda durante su construcción. El pie de foto reza: "Construir. Los rascacielos perfilan sus siluetas airosas y esbeltas sobre la masa uniforme de la ciudad antigua". *Arquitectura y Arte Decorativo*, 11, (1930), 469.

Resumen: La fotografía ha participado intensamente en la construcción del imaginario urbano de las ciudades. Su relación con la memoria urbana sugiere la existencia de apariencias más que de realidades captadas en los espacios públicos en aquellas que aparecieron en las décadas de 1930 y 1940 en Santiago, Chile. Mediante el estudio de seis revistas del período es posible construir un discurso visual que habla de esas apariencias, revelando al mismo tiempo la predominancia del proyecto urbano y la pieza arquitectónica de *más de una manzana* de tamaño, por sobre la idea de plan, entendido este como un ejercicio estructurado en el espacio y proyectado en el tiempo.

Palabras clave: fotografía, revistas, ciudad, iconografía, espacio urbano.

Abstract: Photography has intensively participated in the construction of the urban imaginary of cities. Photography's relation to urban memory suggests the existence of appearances rather than realities captured in public spaces, particularly, in those appearing in the 30s and 40s in Santiago, Chile. By having studied six magazines from those decades, it is possible to create a visual speech describing those appearances that, at the same time, unveil the predominance of the urban project and the architectonic piece of more than one block size above the idea of a plan, being the latter understood as a structured exercise in the space and projected in time.

Key words: photography, magazines, city, iconography, urban space.

paciones personales y profundas. Esta última reflexión es imprecisa y quizás injusta. Una forma de resolver, al menos en parte, esta injusticia es señalando a la ciudad y los fenómenos urbanos como un campo más general de intereses personales compartidos entre los fotógrafos, coincidente en tiempo y lugar con los procesos de modernización que comienzan a hacerse visibles en Chile hacia finales de la década de 1920.

En efecto, si se entiende a la modernización como un fenómeno que toca a prácticamente todas las actividades y ámbitos de la vida, se puede inferir que la toma y publicación de fotografías, la consolidación del gremio de los arquitectos, la aparición de las revistas especializadas, la emergencia del urbanismo como disciplina y la construcción de los primeros edificios de hormigón armado de hasta 12 pisos, son señales inequívocas de la sincronía de acontecimientos que, justamente la fotografía vendrá a registrar para la memoria y para formar el archivo visual de un Chile *in progress*.

SEIS REVISTAS: EL PROYECTO URBANO, ANTES QUE EL PLAN

En la investigación de la cual es parte este artículo, se trabaja sobre la hipótesis de que se pasó de “un predominio del proyecto de piezas urbanas o partes de ellas, a un predominio de las consideraciones más abstractas del plan en la arquitectura y el urbanismo chilenos entre 1930 y 1960”. Enfocando esta hipótesis hacia la iconografía presente en las revistas del período, las oscilaciones entre imágenes que dan cuenta del “estado de las cosas” y las que muestran los esfuerzos por solucionar los problemas urbanos, marcan la tensión casi permanente entre lo realizado en el campo del proyecto urbano y la sensación de caos, desorden y falta de planificación que predomina en los diagnósticos

publicados. Las fotografías que acompañan los informes y artículos son particularmente elocuentes al respecto. Seis publicaciones periódicas entre 1930 y 1950 son revisadas aquí en virtud de estos enfoques:

1. *Arquitectura y Arte Decorativo* inicia su actividad en 1928 y se publica por última vez en 1931. Esta revista se ocupó intermitentemente de la aparición de nuevos edificios en el centro de Santiago. Contando con los servicios de Merton, quien puede considerarse como uno de los primeros fotógrafos profesionales dedicados a la arquitectura en Chile, la revista presenta en su número 11 de julio de 1930, un reportaje gráfico titulado “Construir”. Focalizado en piezas arquitectónicas que sobresalen del horizonte de las viejas casas de dos pisos, las fotografías de Merton no hablan de un plan. Hablan de un significativo número de edificios, algunos envueltos en andamios, protagonistas del proceso de transformación de la ciudad. ¿Hay un plan detrás de ellos? ¿Son solo producto del impulso especulativo inmobiliario? ¿Son presentados como expresión del triunfo del hormigón armado y del ascen-

sor? El texto inicial del reportaje (firmado por H.S.A.) exalta a los Estados Unidos de América como la nueva fuerza continental. Las fotografías marcan un tono que hace pensar en la existencia de un afán constructor como garantía de progreso material, aunque este no corresponda a un determinado plan de ordenamiento de la ciudad. Del mismo modo, los avisos comerciales suelen emplear fotografías de Merton como si se tratase de “extensiones” de los reportajes monográficos. Algunos de ellos han sido referidos en la historiografía sobre arquitectura en Chile, como es el caso del aviso de ventanas metálicas con el edificio Oberpaur convertido en ícono.

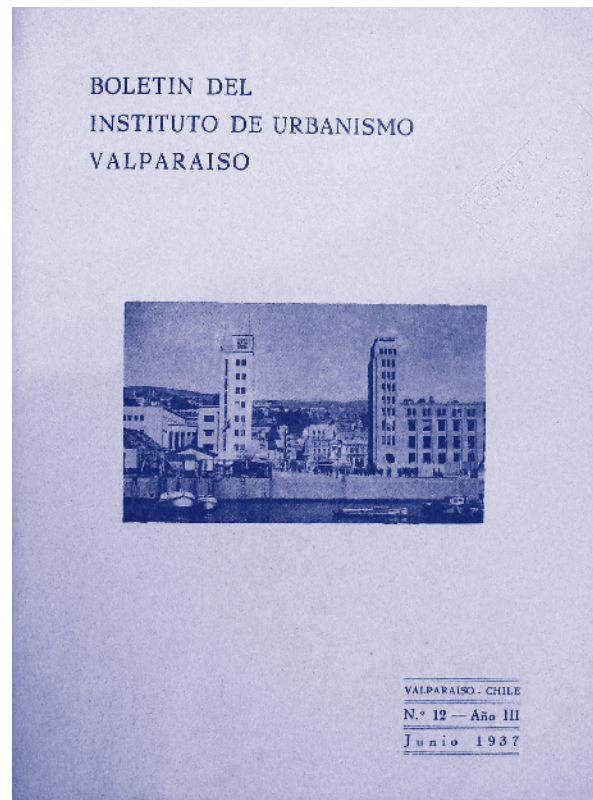
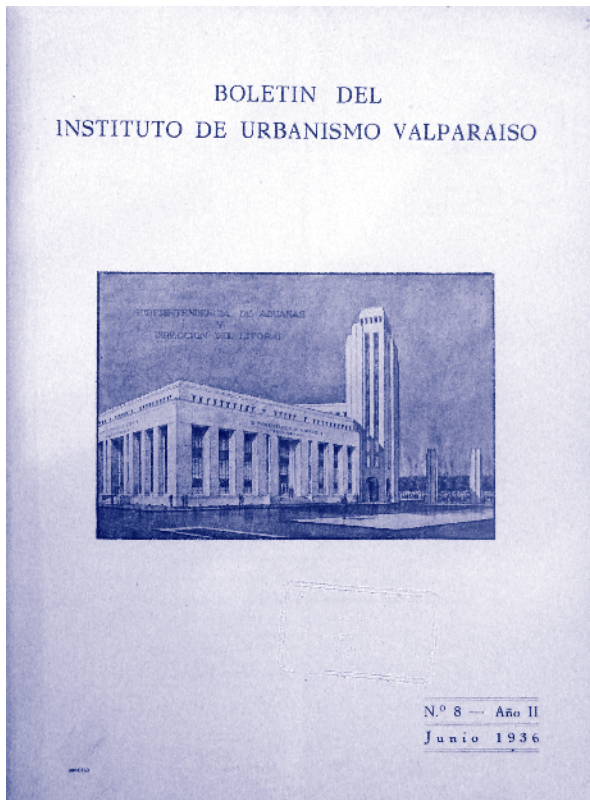
2. En 1934 aparece el *Boletín del Instituto Nacional de Urbanismo* —seccional de Valparaíso—. Es el esfuerzo editorial más relevante de la época sobre el trabajo adelantado por los urbanistas en Chile. La iconografía empleada en las páginas interiores tiende a esquemas, planos y gráficos estadísticos. Una muestra de ello son los diferentes planos de regularización de espacios públicos de la región, las propuestas para el

Andrés Téllez Tavera nacido en Bogotá (Colombia) en 1961. Es arquitecto de la Universidad de Los Andes, Bogotá (1987) y magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1995). Dedicado a la docencia y la investigación desde 1997, actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre arquitectura y fotografía en América Latina entre 1955 y 1975. Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, FADEU-UC, dirige la cátedra “Arquitecturas de América” en el programa de Magíster en Arquitectura de la P. Universidad Católica de Chile.

Ha dictado conferencias y presentado ponencias en congresos en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Holanda. Es autor y co-autor de artículos y libros sobre arquitectura moderna en Chile. Es miembro fundador de Docomo Chile, grupo chileno para la documentación y conservación de edificios y conjuntos del movimiento moderno.

Andrés Téllez Tavera Architect from University of Los Andes, Bogota, 1987 and Master in Architecture, Pontifical Catholic University of Chile, 1995. He works as a professor and researcher since 1997 and is currently working on his doctoral thesis on architecture and photography in Latin America from 1955 to 1975. Has a Ph.D in Architecture and Urban Studies, FADEU – Catholic University. He is in charge of the chair “Americas’ Architecture” for the Master’s degree program in Architecture of the Pontifical Catholic University of Chile.

Téllez has given lectures and presentations at congresses in Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Mexico and The Netherlands. He is author and co-author of books and articles on modern architecture in Chile. Besides, he is a founding member of Docomo Chile, Chilean group for documentation and conservation of buildings and residences of the modern movement.



Portadas del Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso nº 12, 1937 y nº 13-14, 1938; con fotografías de los edificios de la Aduana y de la Estación. En dos portadas anteriores aparecían dibujos de estos mismos edificios.

sistema de transportes, gráficos de barras y curvas para explicar las implicancias de los estudios técnicos sobre diferentes materias. Entre dibujos y fotografías en las portadas, el boletín invita a sus lectores a internarse en el mundo del urbanismo a través de una aproximación que combina representaciones de tipo estético (edificios y espacios urbanos concretos) y de orden científico (cuadros, planos, gráficos). Ocasionalmente, la rúbrica “Valparaíso Antiguo” presenta pinturas y fotografías de comienzos del siglo XX, en un intento por traer a la memoria de los lectores aspectos de una ciudad por entonces en pleno auge.

3. En otro contexto editorial, es indudable la importancia que dio una revista no disciplinar como *Zig-Zag* a los hechos concretos que determinaron cambios profundos en la vida urbana en las ciudades chilenas. Los procesos de metropolización desencadenaron demoliciones, construcción de nuevos tipos de edificios, la aparición de estilos que se presentaban como “modernos”, problemas de circulación de automotores, nuevos escenarios para el ocio, etc. Desde las ediciones de 1930, la revista dedica espacios en sus páginas en forma regular a estos temas, marcando un hito importante en diciembre de 1937 con la publicación de su primer número especial dedicado a la “arquitectura y el urbanismo”. *Zig-Zag* es una publicación cuya fuerza reside en imágenes más que en textos. Orientada al gran público, su papel formador de sensibilidades colectivas hacia lo urbano se apoya consecuentemente en fotografías, montajes y *collages*. La vieja ciudad que desaparece, la pujanza de la actividad constructora y los problemas derivados de una vida urbana cada vez más compleja se explican mediante fotografías que recuerdan las fuertes angulaciones y las composiciones dinámicas de los constructivistas. En su número 1.603 de diciembre de 1935 *Zig-Zag* publica una serie de reportajes sobre Valparaíso. El proyecto de la Plaza Sotomayor es presentado por Agustino Bastiancig en una entrevista. Critica las modificaciones que ha sufrido el proyecto ganador, especialmente en lo referido al edificio de Correos. *Zig-Zag* no publica el edificio, y opta por una foto de las demoliciones del predio y una perspectiva de la plaza mirando hacia el muelle. Resulta evidente que la plaza y los edificios que la conforman suscitan no poca atención de los medios, reproduciendo una y otra vez las mismas perspectivas. Como también llama la atención, en lo que a iconografía se refiere, la insistencia de Bastiancig en aspectos más bien estético-estilísticos de las piezas y el conjunto, que a aquellos más referidos a la idea de plan. La atención prestada a las obras de embellecimiento de las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar por parte de los medios de mayor circulación, puede entenderse como un eco de lo publicado en los medios especializados. No solo la reproducción de las imágenes más reveladoras del futuro aspecto de la Plaza Sotomayor o la vía férrea de Viña del Mar, sino la voz de sus responsables acerca de los problemas que el urbanismo está tratando de instalar en la cultura local. Otro ejemplo de cómo la revista abordó los temas urbanos es la construcción del Barrio Cívico de Santiago, mediante fotografías de la maqueta y las llamativas composiciones de fotografías publicadas en los números 1.637 de 1936, 1.688 de 1937 y número especial de diciembre de ese mismo año. Si hubiera que hacer un llamado a la memoria para invocar el Santiago de mediados de los años treinta, la iconografía de *Zig-Zag* —o si se prefiere, el archivo fotográfico de la revista— daría una respuesta razonablemente clara. Si bien, como era de esperar, las publicaciones más especializadas presentaron en sus páginas esquemas y planos técnicos, parece evidente que, en cuando al proyecto urbano, los años treinta configuran una primera etapa de maduración del instrumental iconográfico destinado a las representaciones de los fenómenos urbanos en Chile.

4. *ARQuitectura*, la publicación que inician Enrique Gebhard y Waldo Parraguez en 1935, marca un contrapunto en el panorama editorial especializado. Empleando una iconografía más abstracta y orientada a apoyar los planteamientos más doctrinales de sus autores (Téllez y Torrent, 2009: 50-55), los artículos utilizan fotografías tomadas en las calles de Santiago, algunas imágenes tomadas por Antonio Quintana y Carlos Charlín, quienes fueran colaboradores cercanos a la revista, así como reproducciones tomadas de publicaciones europeas. El sentido más crítico de la revista está presente en los textos, pero la iconografía acerca de los problemas de la ciudad es clara en la intencionalidad con la que se presenta. En este sentido, el papel de los pies de foto y de las series de imágenes es crucial. Los textos orientan al lector acerca de qué ver en esas fotografías de tranvías, cruces de calles y aglomeraciones de personas. La serialización en torno a problemas como la circulación automotor, los conflictos con los peatones, la configuración de calles y plazas con sus viejos edificios parmentados, etc. da sentido a imágenes que, de otro modo, sin el pie de texto o desconectadas de las series, adquieren un sentido más banal. Imagen, series y texto configuran en este caso un fuerte llamado a la memoria colectiva: no olvidar cómo era Santiago y qué se pensaba acerca de ella.

Si el camino hacia representaciones más abstractas se recorría de la mano de planteamientos de tono vanguardista, la ciudad misma era vista cada vez más como una entidad abstracta, que podía ser asumida en los términos propios del llamado urbanismo científico. La estadística y la realización de los primeros conjuntos de viviendas colectivas destinados a las clases obreras significó un cambio importante en las representaciones de la ciudad. En este sentido, la existencia del *Boletín Estadístico* publicado por la Muni-

cipalidad de Santiago es sintomático de la entonces nueva aproximación técnica que los arquitectos pudieron hacer respecto de los problemas. El proyecto urbano, iconográficamente hablando, fue dejando de ser un proyecto de heroseamiento de algunos espacios significativos de la ciudad, para convertirse en un proyecto de mayores alcances sociales, en los que la preocupación por los estilos y las composiciones urbanas basadas en las leyes de la simetría y las jerarquías de monumentos, dieron paso a proyectos de naturaleza muy diferente, con representaciones también cada vez más alejadas de las perspectivas de ejes monumentales, infinitas hileras de árboles y fotografías de los edificios públicos construidos durante las décadas pasadas.

5. La Asociación de Arquitectos de Chile, que hasta 1931 había tenido a *Arquitectura y Arte Decorativo* como su órgano de difusión oficial, inició en 1937 la publicación de *Urbanismo y Arquitectura*. Tratándose de una revista gremial, su acento estuvo marcado por la actividad profesional referida a obras y proyectos, no todos de escala y complejidad urbana. En este campo, la iconografía corresponde a maquetas de proyectos y fotografías de obras realizadas, perspectivas y, muy ocasionalmente, a planos de las obras. El Barrio Cívico de Santiago (BCdS) concita una atención especial por cuanto su realización parcial en 1940 significaba una oportunidad para instalar esta obra en el imaginario profesional de la época. Se trata de una iconografía conocida, utilizada frecuentemente en estudios y publicaciones sobre este proyecto y sobre el urbanismo de Santiago en general. La naturaleza y la cantidad de las representaciones que aparecen en las publicaciones periódicas en los años previos y los inmediatamente posteriores a la terminación de las obras, va a ser consecuente con la escala de la intervención y su importancia política y



Fotografía publicada en el reportaje gráfico que acompaña el artículo de Ricardo González Cortés en *Urbanismo y Arquitectura* vol. 2, n° 9 de 1940. La plaza de la Constitución aparece captada desde lo alto de una esquina por el fotógrafo Carel Kapelner.

disciplinar. La construcción iconográfica del BCdS corre en paralelo con la construcción física de los edificios que le dieron su impronta urbana definitiva.

Las fotografías de Carel Kepelner y de Ignacio Holschaüssler para el reportaje gráfico que acompaña un extenso artículo de Ricardo González Cortés sobre esta obra son particularmente fuertes en cuanto a su enfoque de los nuevos edificios. La idea de orden, limpieza, amplitud y regularidad formal de los edificios y el escenario urbano resultante parece estar a medio camino entre las fotografías axiales de avenidas y grandes monumentos, y las composiciones más dinámicas y contrastadas que caracterizarían el trabajo de los fotógrafos profesionales al servicio de los arquitectos de los años cuarenta. Una atención especial merece el edificio de la Caja de Crédito Agrario presentado a continuación de los bloques en torno a la plaza Libertad. Las fotografías dan cuenta del aspecto más dinámico y abstracto del interior en clara contraposición a la fachada más escenográfica y rígida. La contradicción entre proyecto urbano y pieza arquitectónica, ambos de muy diferente carácter, queda expresada mediante unas fotografías que, ante el enfoque del artículo, hablan en solitario con casi absoluta independencia de un discurso escrito cuyo tono quedará en el pasado tras la segunda guerra mundial. Si la ciudad necesita de un instrumental que la represente, no solamente “tal cual es” sino tal como debiera ser recordada, el archivo fotográfico de Holschaüssler, por ejemplo, resulta de una importancia central, al igual que el de Merton. La realización del Barrio Cívico de Santiago fue una oportunidad para redefinir iconográficamente la ciudad en términos de lo que el urbanismo, como disciplina científica, podía hacer.

6. Entre 1945 y 1950 *Arquitectura y Construcción* se esforzó por presentar en sus páginas una equilibrada atención a las piezas y proyectos urbanos en relación con otros temas. Resulta llamativa la irrupción de trabajos académicos de escalas más complejas que la pieza arquitectónica aislada, o la crítica y las contrapropuestas a proyectos urbanos en curso de realización (avenida Bulnes, barrio calle Carmen). En ella predomina la iconografía basada en fotos de maquetas, dibujos y esquemas de proyectos académicos, propuestas y concursos que van en la línea más propositiva que sus editores quisieron darle a los temas urbanos (Mondragón 2006, 117). Imágenes de diagnóstico acompañan las propuestas académicas publicadas en el número 6 (tráfico, tranvías, contaminación del paisaje, etc.) reeditando la idea de presentar los problemas de la ciudad

mediante una serie fotográfica (de autor anónimo) que acompaña la presentación de Mario Pérez de Arce.

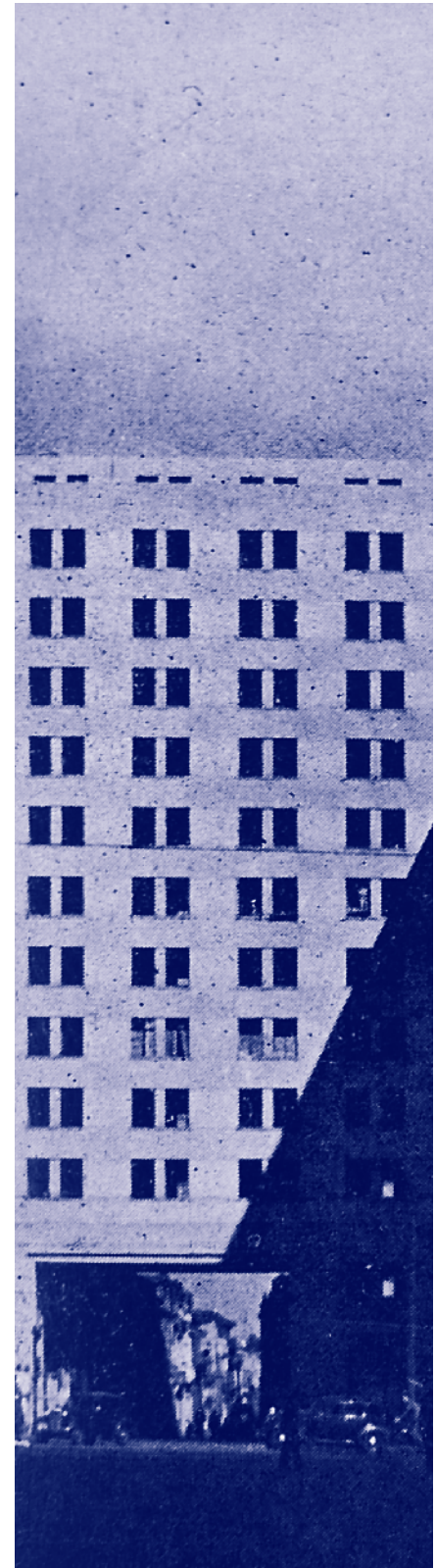
Arquitectura y Construcción también operó en el registro de las realizaciones. Con la participación profesional de Quintana como parte del equipo editorial, el conjunto habitacional Huemul II fue captado exhaustivamente por el fotógrafo. Si bien se trata de una obra relativamente pequeña (de una manzana de tamaño) representa un paso importante en la puesta a prueba de los mecanismos tanto técnicos como administrativos para poner en práctica las ideas modernas acerca de la vivienda obrera (Molina y Téllez, 2009:135). Los bloques colectivos aparecen casi siempre como marco de fondo de la vida de niños que disfrutaban de los espacios libres y de la piscina central del conjunto. La sensibilidad de uno de los fotógrafos chilenos más importantes se pone al servicio de la construcción de un imaginario que es funcional al momento político de entonces. Si por un lado se impulsó la creación del Barrio Cívico bajo el régimen de Ibáñez en los veinte, Pedro Aguirre Cerda y Juan Antonio Ríos impulsan las obras de carácter más social a fines de los treinta y comienzos de los cuarenta. Huemul II no es *stricto sensu* un proyecto integrado a la idea de plan urbanístico. Existe, ciertamente, un plan más bien episódico de construcción de viviendas en el perímetro de Santiago a cargo de la Caja de la Habitación, pero dicho plan solo aparece esbozado en el número 8 de la revista, dedicado al problema de la vivienda. Es en ese número que la iconografía resulta más neutra, por tratarse de un catálogo de realizaciones, algunas de ellas en construcción, con fotografías realizadas por un equipo de la revista o suministradas por las entidades a cargo de los proyectos.

EPÍLOGO:

LA FOTOGRAFÍA COMO MÁSCARA DE LA CIUDAD

Tras la desaparición de *Arquitectura y Construcción* en 1950 y la ostensible alteración que sufre la periodicidad del *Boletín del Colegio de Arquitectos* en esa década, serán otras publicaciones de carácter diferente las que darán cuenta del campo disciplinar de la arquitectura. *Pro-Arte* (1948-1958) y en menor medida *Pomaire* (1957-1958) dan cuenta de avances disciplinares, situados en el contexto más general de sus enfoques (artes plásticas, estética, vida cultural, escenario internacional). Los textos orientados hacia los problemas urbanos se acompañan de imágenes de edificios extraídas de publicaciones nacionales e internacionales, poniendo en circulación una iconografía originada principalmente en el campo de la arquitectura, proyectada ahora hacia un público más amplio en parte como consecuencia de la difusión del llamado estilo internacional. Pusieron su acento en la articulación entre las artes y los protagonistas del Movimiento Moderno (Le Corbusier, Wright, Neutra, los brasileños). Por su parte, la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile, que luego de su período inicial en los años 30 tuvo un lapso de silencio entre 1940 y 1955, apareció. Al aparecer de nuevo a mediados de la década, con una sección a cargo del Instituto de Urbanismo había desaparecido. Su foco de atención se concentró en las artes plásticas casi exclusivamente, con números dedicados a la fotografía, pero sin centrarlos sobre los temas urbanos.

La tendencia a representar el proyecto urbano como un episodio más bien aislado, sin asociarlo visualmente a un plan general que lo articule o le dé sentido en el contexto de la ciudad es la





Fotografía publicada en el reportaje gráfico que acompaña el artículo de Ricardo González Cortés en *Urbanismo y Arquitectura* vol. 2, nº 9 de 1940. El edificio de la Caja del Seguro Obligatorio en la Alameda con calle Nataniel Cox aparece detrás de la estatua de San Martín.

lectura más clara que puede hacerse a partir de la iconografía de las revistas estudiadas. Ello convoca otras reflexiones a partir de la idea de apariencias anotada por Berger en la cita inicial de este artículo. La idea de que la fotografía, al conservar intactas estas apariencias no hace otra cosa que amplificar el sentido escenográfico del espacio urbano, algo que para Beatriz Colomina no puede entenderse en términos experienciales. “El ‘exterior’ no es solo imagen sino una imagen fotográfica. Si, para Saussure, la escritura es la fotografía del habla, y para Loos el interior es aquello que no puede fotografiarse, para Sitte el espacio urbano ‘moderno’ es la fotografía del ‘lugar’. El ‘exterior’ es una fotografía. La máscara es antes que nada una imagen” (Colomina, 1995: 31). Tal vez aquí esté la clave para entender el sentido de las fotografías de los proyectos urbanos publicados en las revistas chilenas entre los años treinta y los cuarenta: el plan no interesa. Lo que interesa es su imagen, elaborada a partir de poses para la fotografía de lugares que intentaban construir unos ideales de vida urbanos entretreídos a partir de episodios fragmentarios sin solución de continuidad. La memoria como categoría mental es sustituida aquí por los episodios de máscaras que las revistas fueron poniendo a disposición de sus lectores.

NOTAS AL PIE

Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt N° 1110494 “Experiencias urbanas, transformaciones, planes y proyectos: representaciones en las Publicaciones Periódicas. Chile, 1930-1960”. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.

1. La fotografía de arquitectura existe desde el siglo XIX, cuando estuvieron disponibles lentes y equipos capaces de captar con suficiente amplitud y sin distorsiones de perspectiva, tanto de espacios interiores como exteriores. La profesionalización del fotógrafo de arquitectura puede situarse en la década de 1930, cuando la fotografía cumple 100 años. Julius Shulman, fotógrafo norteamericano, puede considerarse uno de los primeros profesionales exclusivamente dedicado a la fotografía de arquitectura, trabajando entre otros para Richard Neutra, Frank Lloyd Wright y la revista *Arts and Architecture*.
2. Véase el documento de formulación del proyecto de investigación para el concurso nacional de proyectos Fondecyt 2011 de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Santiago, Junio de 2010. (Horacio Torrent, Investigador Responsable)
3. Bastiancig fue jurado del concurso. Véase el Boletín del IUUV N° 1, p. 35, julio de 1934.
4. En Zig-Zag, Bastiancig afirma que: “El proyecto publicado no guarda armonía alguna con el resto de las construcciones que transformarán la plaza. Hay una diferencia de estilo tan marcada que salta a la vista del más lego en estos asuntos.”
5. Véase las consideraciones del jurado tras el concurso, en las que no se menciona plan alguno, y sí se hace hincapié en los aspectos estilísticos de los edificios a construir.
6. El caso del dibujo del proyecto de Caleta Abarca fechado en 1930 y publicado en *Urbanismo y Arquitectura* en 1936 para ilustrar el artículo sobre la “importantísima transformación de la vía férrea que atraviesa Viña del Mar”, revela el esfuerzo por mostrar las oportunidades que una obra de infraestructura ofrece para la realización de piezas urbanas de importancia estética para la ciudad.
7. La Asociación toma el control editorial de la revista *ARQuitectura*, fundada por Antonioletti y dirigida por Gebhard y Parraguez, luego de los primeros dos números publicados en 1935. *Urbanismo y Arquitectura* se publica en dos épocas, entre 1936 y 1941.
8. Se reconoce que casi siempre los proyectos urbanos fueron resultado del desarrollo de áreas específicas comprendidas en los primeros planes reguladores: el Barrio Cívico y el Parque Bustamante como resultado de las primeras ideas de Brunner; la Plaza Sotomayor como parte del plan del IUUV, entre otros.
9. Esta sección dedicó varios artículos a los planes urbanísticos de Valparaíso y Viña del Mar, y al menos cuatro artículos o reportajes al Barrio Cívico. La iconografía consiste en perspectivas, planos y fotografías de la maqueta, la misma que aparecerá fotografiada por Carel en *Arquitectura y Construcción*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (Sin firma). “El 15 de septiembre de inaugurará la Plaza de la Constitución”. *Zig Zag* 7 de agosto de 1936, 68-69.
- (Sin firma). “Con un costo de 150 millones de pesos quedará construido, en 1940, el Barrio Cívico”. *Zig Zag* 30 de julio de 1937, 38-40.
- (Sin firma) “Barrio Cívico”. *Zig Zag*, número especial “arquitectura y urbanismo” diciembre de 1937.
- Bastiancig, Agostino, et. alt. “Concurso de Ante-Proyecto para la Transformación de la Plaza Sotomayor, de Valparaíso”. *Boletín del Instituto Nacional de Urbanismo-Valparaíso*, julio de 1934, 35-38.
- Bastiancig, Agostino y Héctor Vigil. “La vía férrea que atraviesa la ciudad de Viña del Mar”. *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*, marzo de 1935, 27-50.
- Berger, John. *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1996.
- González Cortés, Ricardo. “El Barrio Cívico de Santiago”. *Urbanismo y Arquitectura*, vol. 2 (09) (1940), 4-26.
- H.S.A. “Construir”. *Arquitectura y Arte Decorativo*, 11 (1930), 466-472.
- Molina, Cristóbal; Andrés Téllez. *Residencias modernas. Habitar colectivo en el centro de Santiago 1930-1970*, Santiago, Ediciones UDP, 2009.
- Mondragón, Hugo. “La modernización de Santiago”. *Mondragón, H.; Téllez, A. Arquitectura y Construcción 1945-1950. Una revista de arquitectura moderna*. Santiago, Ediciones Universidad Central de Chile, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, 2006.
- Muñoz Maluschka, Luis E. “Avenida General Manuel Bulnes”. *Arquitectura y Construcción*, 1 (1945), 53-59.
- Pérez de Arce, Mario. “Reestructuración de cinco sectores de Santiago”. *Arquitectura y Construcción*, 6 (1946), 30-69.
- Rodríguez Villegas, Hernán. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile 1900-1950*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2011.
- Téllez, Andrés y Horacio Torrent. “Publicaciones de periferia: en los márgenes de la vanguardia”. *Revista 180*, 24 (2009), 50-55.

DOMICILIO URBANO

Rodrigo Pérez de Arce Antoncic
Ediciones ARQ
ISBN: 978-956-14-1269-9
232 págs.

¿Qué sentido tiene plantearse el tema del domicilio urbano desde la perspectiva del departamento? Esta incógnita sustenta el puntapié de un argumento notable. La segunda edición de este libro ya explica en parte su relevancia académica. El edificio y la unidad son las dos partes que componen el contenido, mientras la primera incluye inserción urbana, escala, envolvente, espacios de encuentros; la segunda reflexiona en torno a instalaciones, almacenaje, mobiliario y distribución.

Un surtido de citas e imágenes nos sumergen al universo del habitar urbano colectivo. Sin duda, la vida en la ciudad contemporánea no se concibe sin la de apilamiento de viviendas y este libro intenta escarbar en procesos de mutación que parece no tener vuelta atrás.

Admirada re-edición de un texto que camina a convertirse en clásico.

LUIS LADRÓN DE GUEVARA

FOTOGRAFÍA E INDUSTRIA EN CHILE
Tomás Errázuriz & Rodrigo Booth
Editorial Pehuén
ISBN 978-956-16-0566-4
228 págs.

El trabajo de León de Guevara merecía, desde hace un tiempo, un tributo que lograra difundir su obra. Este libro cumple en parte esa misión, superando la dimensión de la fotografía como registro de procesos productivos chilenos.

El texto despliega la trayectoria del fotógrafo, con un registro paradigmático de imágenes. En éstas se verifica una transformación notable del contexto país. Se describe, publicita y promociona la industria, pero desde ahí se explican y revelan otros planos, como paisajes no protagónicos: una sociedad, la naturaleza que le da marco, en fin, el arte con mayúsculas.

LOLA FALCÓN

POR LAS CALLES DEL MUNDO
Cenfoto – Universidad Diego Portales
ISBN 978-956-8137-05-2
178 págs.

Aunque hoy unir en una travesía ciudades como Washington, New York, Vietnam, El Cairo, París, Chiloé, Beijing, suene a muy posible y quizá, exótico; llevarla a cabo entre 1940 y 1966 retumba a aventura. Si consideramos que Lola Falcón (Chillán, 1907) lo hizo con una cámara y una predisposición de saltarse el viaje para vivir en cada ciudad, es apasionante.

Según este libro, se puede comprobar que la acción de registro constante de los lugares de su vida no es de una inocente callejera, sino una mirada aguda sobre lo diferente y lo lejano. Lola Falcón fue una fotógrafa exquisita que creció impregnada de las vanguardias artísticas, acentuándose una sensibilidad hacia lo cultural y su trasfondo social.

Como un mapa, el texto se convierte en un largo viaje impreso. La notable secuencia de imágenes cronológicas se complementa con cuatro ensayos de Poli Délano, Andrea Aguad, Carlos Pérez Villalobos y Hernán Soza. Se agradece una cierta nostalgia que envuelve a esta publicación, coincidencia de un justo tributo con una puerta para descubrir el siglo XX.

MARIO VARGAS LLOSA

CIUDAD, ARQUITECTURA Y PAISAJE

Víctor Mejía Ticona (editor)

Ediciones Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Pontificia Universidad Católica del Perú

ISBN: 978-612-4057-78-6

126 págs.

El último escritor latinoamericano ganador del premio nobel de Literatura 2010 es la figura que reflexiona su propia experiencia en el espacio arquitectónico y urbano. En una primera revisión del interior, esta entrega de la colección Visiones, es deliberadamente clara, con dibujos lineales y apenas, algunas imágenes de peso. Es el blanco de la hoja, el que se destaca y revela como el soporte para lo más importante: las palabras.

Un texto misceláneo que aporta cierta intrigas, desde lo que puede ofrecer la ajena e lúcida mirada de un escritor a la arquitectura. Se reúnen crónicas del pasado, evocaciones a ruinas y espacios desaparecidos, diálogos con Luis Miró Quesada, pionero de la modernidad peruana y pensadores contemporáneos.

Algo se deja entrever sobre la idea de espectáculo, tema de su último ensayo publicado. Y un cierre en *extrema res*: la evocación de su primera casa arequipeña.

PLANO AMERICANO

Leila Guerriero

Ediciones Universidad Diego Portales

ISBN 978-956-314-199-3

407 Págs.

Esta crónica es un mapeo trazado por la huella de la vida de algunos creadores latinoamericanos. La autora reúne un notable conjunto de artículos publicados en diarios y revistas iberoamericanas. Cada uno de los perfiles escogidos es una construcción compleja, con personalidades antagónicas, semejantes. Todos ellos identificados por la creación. Música, literatura, pintura; Nicanor Parra, Guillermo Kuitca, se dibujan por el tipo de plano que incluye el título, vale decir, esa aproximación intermedia y más realista que según su autora, no es tan intrusiva como un primer plano, ni tan vaga como un plano general.

Una pequeña joya se incluye: una crónica inédita de Roberto Arlt, otro imprescindible capítulo en el inmenso imaginario de este escritor.

MECÁNICA DOMÉSTICA

PUBLICIDAD, MODERNIZACIÓN DE LA MUJER Y TECNOLOGÍAS PARA EL HOGAR 1945-1970

Pedro Álvarez Caselli

Ediciones Universidad Católica de Chile

ISBN: 978-956-14-1227-9

234 págs.

La mujer chilena es el eje de esta notable investigación publicada. Desde mediados del siglo XX, al igual que en otros países occidentales, su rol en la sociedad ayudó a transformar su entorno. De la mano de la publicidad, la lógica capitalista tuvo en varias generaciones de ellas una aliada fundamental.

Este libro ilustra cómo la producción y el consumo se dirigieron al segmento femenino, revelando que la demografía femenina resultaría de un agente indispensable en la elección y consumo de artículos para el hogar.

Mecánica doméstica explora visual y reflexivamente estas estructuras discursivas y el imaginario desde los medios de comunicación, en un mundo que cambiaba de manera vertiginosa. De la creación de necesidades a la aparición de marcas, de la adquisición de productos al diseño de objetos, el libro deja una puerta abierta para seguir pensando en la distinción social con relación a la transformación del género.

